

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

КАТЕГОРИИ И МЕХАНИЗМЫ
СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ДОКУМЕНТ
И
«ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ»
В СЛАВЯНСКИХ
КУЛЬТУРАХ:
между
ПОДЛИННЫМ
И МНИМЫМ

Москва
2018

УДК 801.83
ББК 71.04
Д63

Серия
*«Категории и механизмы
славянской культуры»*

Редакционная коллегия:

Н. М. Куренная (отв. ред.),
Н. В. Злыднева,
Д. К. Поляков

Рецензенты:

д. ф. н. Н. Н. Старикова,
д. ф. н. Н. А. Фатеева

**Документ и «документальное» в славянских
Д63 культурах: между подлинным и мнимым: сб. науч.
трудов / Отв. редактор Н. М. Куренная. — М.: Институт
славяноведения РАН, 2018. — 384 с.: ил.**

ISBN 978-5-7576-0402-2

DOI: 10.31168/0402-2

Книга посвящена актуальной в современной гуманитарной науке проблеме документа в тексте культуры. Авторы сборника рассматривают особенности сосуществования документального начала с вымыслом в славянской литературе, искусстве, исторических свидетельствах. Составленный на основе материалов международной научной конференции Института славяноведения РАН «Документ и „документальное“ в славянских культурах» (Москва, 2016), сборник предназначен для славистов, а также широкой гуманитарной общественности.

The book deals with the issue of a document in text of culture that forms a specific area in now-a-day humanities. The authors scrutinize various manifestations of intertwinings between fictional and real in Slavic literature, art, historical memoirs. Based on proceedings of the international conference “Document and ‘documental’ in Slavic cultures” (the Institute for Slavic cultures, Russian Academy of Science, 2016, Moscow) the collected paper designed for those interested in Slavistics as well as humanities in general.

УДК 801.83
ББК 71.04

ISBN 978-5-7576-0402-2

DOI: 10.31168/0402-2

© Коллектив авторов, 2018

© Институт славяноведения РАН, 2018

Содержание

От редколлегии	5
<i>Н. М. Куренная</i>	
Документ и «документальное» как историко-культурная проблема	7
<i>Н. М. Филатова</i>	
Подходы к изучению эго-документов в современной исторической науке в свете «лингвистического поворота»	24
<i>Л. Ф. Луцевич</i>	
Документальность, эго-документ, русская писательская исповедь	41
<i>М. В. Лескинен</i>	
Полемика о нравственности русского народа: проблема документальности и научной достоверности этнографических описаний	63
А. Л. Шемякин	
В поисках прототипа: граф Алексей Вронский — Николай Раевский 3-й (Краткий опыт визуальной идентификации)	88
<i>Л. А. Трахтенберг</i>	
Письма читателей в русских сатирических журналах XVIII в.	99
<i>Т. И. Чепелевская</i>	
Путевые очерки Е. И. Витте начала XX в.: синтез художественного и документального	118
<i>П. В. Королькова</i>	
Документальность и вымысел в хорватском путевом очерке первой половины XIX в.	139
<i>Л. А. Кирилина</i>	
История России в переломную эпоху: взгляд словенца	150
<i>Е. А. Яблоков</i>	
Документ в художественном мире произведения и поэтика «отсутствующего» документа в творчестве писателей 1920–1930-х гг.	167

<i>Н. В. Злыднева</i>	
Документ в живописи 1920-х как информационный парадокс	188
<i>А. Н. Красовец</i>	
Манифесты группы московских «экспрессионистов» 1920-х гг. как след немецкого экспрессионизма	212
<i>Д. Красовец</i>	
Произведение искусства или документ?	233
<i>Ж. Хетени</i>	
Факты и фикция: «Треблинский ад» и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана	242
<i>Т. В. Волокитина</i>	
«Записки о войне» Бориса Слуцкого как исторический источник	259
<i>Я. Войводич</i>	
Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина)	282
<i>Ж. Бенчич</i>	
Память между фактом и мифом («Живите в Москве» Д. А. Пригова)	306
<i>Г. Бобилевич</i>	
Арт-мистификация в пространстве мировой культуры XX–XXI вв.	327
Сведения об авторах и редакторах	364
Аннотации статей	367

От редколлегии

В основу настоящего сборника легли материалы международной научной конференции «Документ и „документальное“ в славянских культурах», проведенной осенью 2016 г. в Институте славяноведения РАН силами Отдела истории культуры славянских народов. Проблематика сборника продолжает исследования «текста» культуры в динамическом аспекте, которые на протяжении многих лет составляли основу научной работы Отдела.

В книгу вошли статьи сотрудников Института славяноведения РАН, российских ученых из отечественных университетов и зарубежных коллег. Авторы статей на материале языка, литературы, истории, изобразительного искусства прослеживают роль и значение документа в семантическом пространстве художественных текстов, особенности сосуществования документального начала с вымыслом. Документальность рассматривается также как существенный элемент современной словесности, в том числе с учетом литературной традиции. Проблема документа, документального начала в культуре с неизбежностью вызывает интерес исследователей и к вопросу верификации текста и его мистификации. Документальные фикции, призванные создать иллюзию достоверности, широко распространены в самых разнообразных сферах славянской культуры — литературе, театре, кино XX века. Они стали предметом многих специальных и междисциплинарных исследований как явления сравнительно нового и общественно ангажированного.

Авторы сборника на примере значительных произведений русской и славянских литератур, искусства и общественной мысли прослеживают связь факта и фикции, отношения реального и художественного, анализируют поэтику и значение мемуаров, принадлежащих профессио-

нальным литераторам, а также эго-тексты, представленные дневниками, записями, хрониками и т. д. Повышенный интерес к непрофессиональным документальным текстам — тенденция последних лет. По мере развития новых средств коммуникации жизнь обычного человека стала объектом любопытства со стороны множества людей. Этот процесс представляет еще одну, малоисследованную грань документалистики.

Авторы сборника, анализируя разнообразные механизмы проникновения и интерпретации документа, расширили и дополнили научное знание о предмете исследования как важной составляющей современной гуманитарной науки.

Документ и «документальное» как историко-культурная проблема

Исследование феномена документа и «документального» в славянских культурах представляется весьма актуальным, поскольку при углубленном рассмотрении этой проблемы становится очевидной относительная непроясненность ряда теоретических и понятийных вопросов. Проблема человека имманентна культуре, так же как культура имманентна человеку [Черная 2003: 127], однако антропоцентрический дискурс гуманитарных дисциплин со временем в определенной степени изменился. Если ранее о человеке говорилось как о «мере всех вещей», то теперь он определенно сам становится «мерой науки» о языке, литературе, истории, искусстве [Софронова, Куренная 2013: 5]. Однако повышенный интерес и особое внимание к человеку, его духовной и повседневной жизни с непреложной закономерностью привели исследователей к документу, к текстам с явно выраженным документальным началом, личным нарративам — этим своеобразным хранителям историко-культурной памяти и контекста определенной эпохи.

Читательский интерес к художественно-документальной прозе, не ослабевающий с течением времени, подпитывает продолжение дискуссий о самостоятельности и полноценности этого типа словесности. Благодаря семантическому многообразию понятия «документ» не только

всесторонне исследуются механизмы его проникновения в художественные, мемуарные, эпистолярные, публицистические, историко-этнографические и прочие тексты, но и отслеживаются многочисленные признаки «документальности» в культуре.

Хроники, письма, дневники, исповеди, воспоминания, как никакие другие материальные источники информации, вызывают постоянный профессиональный интерес представителей двух ветвей гуманитарной науки — истории и филологии, в рамках последней и развиваются художественно-документальные жанры, а иногда и целые литературные направления. Связь между документальной литературой и историографией очевидна, их роднит главным образом использование и анализ документов, исторических источников; однако функция документа и запечатленного в нем факта в этих гуманитарных областях неодинакова: в исторической науке они — фундамент и основной источник, в художественной культуре их предназначение видится в расширении семантики сюжета и образов, они способны вызвать у читателя/зрителя эффект достоверности, особой «правдивости» изображаемого. Например, включение в художественный текст документа, по существу, является своеобразным поэтико-стилистическим приемом, способствующим воссозданию духовной или бытовой атмосферы описываемого времени, позволяет читателю приблизиться к истинному и объективному, увидеть, по выражению Б.Л. Пастернака, «великой эпохи след» [Пастернак 1990: 112]. Максим Горький, незадолго до кончины, в своих рассуждениях о Пушкине отмечал особую связь истории и литературы в творчестве поэта: «Его произведения — драгоценное свидетельство умного, знающего и правдивого человека о нравах, обычаях, понятиях известной эпохи, — все они суть гениальные иллюстрации к русской истории» [Горький 1937: 41].

Многие авторы, используя фундаментальные свойства документа, закрепленные в культурной традиции, прибе-

гают к стилизации под документ, мистификации, используя стереотипное восприятие подлинности, «правдивости» документа как метафору или художественный образ. Как только исторический факт переходит в сферу культуры, он перестает быть собственно реальной историей и становится фактом исторического сознания, по сути, фактом культуры, при этом он утрачивает свой первоначальный вид и, подвергаясь той или иной обработке и соответствующей интерпретации, обретает новые смыслы.

Литературовед Д. В. Затонский, также считавший взаимоотношения литературы и документа, исторического факта проблемой неоднозначной, более сложной, чем принято думать, в свое время писал:

Я имею в виду как сторонников документалистики, так и ее противников и даже тех, кто полагает, что литературе необходимо и то, и другое — и вымысел и чистый факт. Что и то, и другое необходимо — бесспорно, но простая констатация здесь вряд ли достаточна. Хочется нащупать отношения, в которых находятся искусства образное и документальное. И не только как отдельные, самостоятельные правомочные художественные виды, а и, так сказать, в симбиозе [Затонский 1988: 167].

Общепризнано, что материал истории, исторического факта служит для культуры, с одной стороны, предметом созерцания, а с другой — темой, сюжетом для творчества. В то же время соотношение культуры и истории неоднозначно. Культура отнюдь не пассивно отражает историю, отдельные исторические события и факты. «Она созидает смыслы истории, не только вбирая и отражая ее факты, но и перерабатывает их, наделяет множеством значений» [Софронова 2006: 11].

XX век унаследовал литературные достижения века XIX-го, который, по мнению Л. Я. Гинзбург, прояснил, осознал эстетические возможности документальных жанров [Гинзбург 1971: 5] и продолжил их эволюционное развитие, не в последнюю очередь благодаря интенсивному развитию социологии, методологическому совершенствованию

исторической науки, современной журналистики, в том числе и интернетной. В то же время непреложным фактом остается

непрерывная связующая цепь между художественной прозой и историей, мемуарами, биографиями, в конечном счете — бытовыми «человеческими документами» <...> Литература, в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнута эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью. Соответственно промежуточные, документальные жанры, не теряя своей специфики, не превращаясь ни в роман, ни в повесть, могли в то же время являться производением словесного искусства [Гинзбург 1971: 6].

Долгое время историки не обращали внимания на конкретного человека и присущее ему переживание истории. Теперь же личные нарративы стали полноправными историческими источниками, которые объединены общим названием — «эго-документы». XX век, перенасыщенный эпохальными событиями, вместивший две мировые войны, пролетарские и буржуазные революции в Европе и России, взрывные научно-технические открытия во второй половине века, стал временем осмысления этих явлений не только профессиональными исследователями, но и обычными людьми, рефлексия и реакция которых отражены во множестве своеобразных документов жизни — дневниковых записях, письмах, воспоминаниях и т. д. Если в XIX в. авторами подобных текстов в подавляющем большинстве были представители высокой, элитарной культуры, то век XX отмечен не только появлением массового читателя, но и «нового массового автора», пытающегося осуществить переход от устного слова к письменному, желающему описать свой мир в форме устно-письменной речи, как, например, сейчас это происходит в Интернете.

В течение прошедшего века «макроистория» была довольно значительно дополнена «микроисториями». Таким образом, палитра документальной литературы обогатилась непосредственными реакциями обычного человека на ок-

ружающий мир и повседневность. В свою очередь историки, фрагментарно или целиком включая подобные документальные источники в свои труды, смогли раздвинуть методологические границы научных исследований, придав им дополнительное антропологическое измерение.

Несколько слов о поэтике документально-художественных произведений, созданных профессиональными литераторами. В первую очередь следует отметить их пограничный, синтетический, гибридный характер. Языку такой литературы свойственны подвижность и приметы жанрового многообразия, особенно это относится к литературным мемуарам; нередко ткань документальных произведений соткана из философии, социологии, истории. Как справедливо считают многие исследователи, автор сам назначает границы своего текста, он не зависит от литературных условностей и легко переходит от одного жанра повествования к другому. Таким образом, поэтика таких произведений подчинена главным образом творческим намерениям и целям их создателей.

Методология эго-словесности — это самоописание. Будучи значительными информационными документами, эго-словесные тексты в большинстве своем не соответствуют критериям художественности и по этим причинам выпадают из сферы внимания историков литературы. Эго-словесность имеет самостоятельный статус, самостоятельную методологию изображения [Федоров 2008: 8].

Авторы произведений с документальной основой могут использовать документ и как важную, но не основополагающую деталь, и как стратегический центр, вокруг которого разворачивается сюжетная линия произведения. Ю. В. Трифонов, выстраивавший многие свои произведения на документальном фундаменте, писал о природе «перевоплощения» факта и документа в литературе:

Дневники, письма, деловые записи, судебные протоколы и военные рапорта с ходом лет приобретают неожиданные свойства. В старых и немудреных словах, сказанных когда-то мимоходом, по делу, кристаллизует-

ся поэзия. Со словами происходит то же, что с химическими элементами: распадаясь с течением времени, они возрождаются к жизни в другом качестве.

Ни один мемуарист не может избежать невольной и бессознательной саморедактуры. Когда же редактуру берет на себя *время*, тогда возникает феномен художественности. Время ничего не дописывает и ничего не вычеркивает, оно действует как-то иначе [Трифонов 1988: 96].

Установка на подлинность описанных событий, фактов, имен свойственна многим авторам, делавшим основной акцент именно на документе как средстве фиксации объективных данностей, а не на их художественной интерпретации. Еще в начале XX в. В. Г. Короленко в автобиографической книге «История моего современника» писал, что в своем творчестве он стремился к возможно полной исторической правде, «часто жертвуя ей красивыми и яркими чертами» [Короленко 1976: 4].

Как определить, например, жанр чеховского «Острова Сахалина»? Сам автор считал своей заслугой то, что его «Сахалин» долго будет жить как «литературный источник». (Думаю, что имелось в виду прежде всего разнообразие сюжетов и тем, присутствовавших в этом произведении.) По прошествии века можно сказать, что «Остров Сахалин» поменял свой статус — вернее, его удвоил: стал не только литературным, но прежде всего историческим документом.

В культурной жизни Восточной Европы на рубеже XX–XXI вв. «продолжался процесс расширения так называемой «оперативной» литературы мало и среднеформатных жанров с выразительной личностной доминантой, автодокументальной основой и сюжетом, соответствующим самодвижению жизни» (см. [Стрельцова 2006]). В связи с этим относительно широко распространился новый художественный язык, который, соединив документальное и вымышленное, привел к появлению своеобразных гибридных форм, созвучных предпочтениям современного читателя.

Не следует упускать из виду и кардинально новые технические и технологические возможности коммуникации, которые привели к формированию новых форм словесности (например, множество личных дневников в Живом Журнале). Все это подтверждает мысль о том, что в повседневной жизни, как и в литературе, «наступило другое измерение» [Корнилов 1992: 347].

Одной из дискуссионных литературоведческих проблем, требующих своего разрешения, является отсутствие терминологического единства в обозначении феномена документального начала в литературе. Произведения, где в той или иной мере присутствуют документы или реальные факты и явления, объединяются историками литературы под различными названиями — «литература факта», документальная проза, художественное исследование и т. д. Одним из наиболее характерных образцов может служить, например, венгерская литературная социография, получившая широкий общественный резонанс, начиная с 1930-гг. Авторами этих трудов, в основном о жизни крестьянства, были в основном писатели и журналисты, их произведения представляли собой переплетение «сухой» статистики, бесстрастного объективистского документализма и импрессионистического репортажа, субъективной лиричности, свободного философского эссе, политической публицистики [Куренная 2011: 68]. В наши дни создателей произведений, опирающихся на подлинные факты и документальные источники, обозначают по-разному: посредниками между читателем и исторической реальностью, хроникерами, наблюдателями изображаемых событий и т. д. Причина того, что в подавляющем числе словарей литературоведческих терминов отсутствует самостоятельная статья о документе и «документальном» в литературе (это явление, как правило, разъясняется в описательной форме) видится в отсутствии четкой теоретической позиции литературоведов относительно роли и значения данного явления в общем литературном потоке. Дискуссии по

этому поводу продолжают и поныне, но представляется, что первостепенное значение имеет реальная практика, не зависящая от терминологических пристрастий того или иного исследователя.

Понятия «документ», «факт», приметы документальности в литературе объясняются в словарях, как правило, через статью, посвященную «вымыслу», где документальные черты обычно представлены в роли его антагониста, не имеющего в художественном произведении значительной самостоятельной функции. Как пример писательской позиции по этому вопросу приводятся слова К. А. Федина: «Правда жизни может быть передана в художественном произведении только с помощью творческой фантазии... Сейчас, после окончания огромной диалогии в общей сложности в шестьдесят печатных листов, я оцениваю соотношение вымысла и «факта» как девяносто восемь к двум» [Словарь 1974: 56]. Это высказывание, на наш взгляд, отнюдь не доказывают несамостоятельности и неправомочности документа в художественном произведении, наоборот, очевидна линия на сосуществование реального события, факта с художественным, фикциональным содержанием. В связи с проблемой соотношения вымысла и документального источника показательна точка зрения Д. С. Лихачева, которую прокомментировал А. С. Запесоцкий:

...До Лихачева вымысел и художественность значительно снижали в глазах специалистов ценность литературных произведений как исторических фактов, исторических памятников. Для него же вымысел и художественность сами по себе предстают историческими фактами. Лихачев считал, что «нет плохих исторических источников, есть только плохие источниковеды» [Запесоцкий 2014: 69].

Подчеркнем еще раз, что проблема взаимоотношений между реальными фактами и художественной правдой решается писателями очень индивидуально. Например, Л. Н. Толстой, создавая эпопею «Война и мир», писал: «Ис-

торик и художник, описывая историческую эпоху, имеют два совершенно различных предмета» [Толстой 1955: 121]. Сходной точки зрения придерживался и Ю. Н. Тынянов, стремившийся к воссозданию исторических событий на основе психологического правдоподобия: «Есть документы парадные, и они врут, как люди. У меня нет никакого пиетета к „документу вообще“... дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его... Там, где кончается документ, там я начинаю...» [Тынянов 1930: 7].

В. И. Даль в своем Словаре определяет документ как «всякую важную деловую бумагу» [Толковый словарь 1903: 1140]. Можно предположить, что именно из этой основополагающей функции документа и проистекает немислимое разнообразие «деловых бумаг», которые наделены соответствующими значениями и свойствами. Первостепенная из них — социальная, подчиненная регулированию механизмов взаимодействия между государством и отдельной личностью, контроль и их взаимное информирование. Общеизвестно, что официальные документы сопровождают человека от рождения до смерти. Как говорил известный персонаж М. А. Булгакова, Полиграф Полиграфович Шариков: «Сами знаете, человеку без документа строго воспрещается существовать» [Булгаков 1989: 170]. В повседневной жизни многочисленные удостоверения, паспорта, справки, грамоты, свидетельства разного толка представляют, по существу, документарный конвой, подтверждающий социальный статус людей. Однако будучи оторван от утилитарного предназначения, конкретной ситуации, места и времени создания/получения, документ действительно может перевоплощаться и набирать черты той самой «художественности», которую имел в виду Ю. Трифонов. Таким образом, литература способна превратить историческое событие в факт культуры, «ввести его в историческую память поколений с большим успехом, чем историческая наука» [Софронова 1991: 4].

Соединение, смешение вымышленного и подлинного, лично пережитого и добытого в архивах и исторической литературе создает качественно новый жанр словесности, находящийся на пограничье вымысла и факта, на стыке литературы и реальной действительности. Талантливые произведения подобного типа способны породить иллюзию жизнеподобия, расширить психологическое поле доверия к написанному, так как «олитературенный», интерпретированный автором факт приобретает под его пером эстетическую ценность и новое качество — качество исторического источника. Таким образом, литература и документально подтвержденный факт пребывают в своеобразном диалектическом единстве.

Поток документальной литературы с течением времени не ослабевает, он только ширится. Создается впечатление, что увеличение корпуса литературы с документальным началом стало одной из главных причин довольно резкого снижения читательского интереса к изящной словесности, что не могло не привести к известному ее кризису. Создатели автобиографической прозы, в частности дневников, сочетая документальное и личностное начала, предоставляют читателю уникальную возможность «наблюдать прошлое», описанное с позиции его участника и свидетеля, следить «вживую», «online» за ментальной жизнью авторов, общественными изменениями, улавливать сигналы о приближении нового миропорядка. Д. А. Гранин, автор многих документально-художественных произведений, в своей книге «Неожиданное утро» говорит о характере дневников: «Замечали вы, что дневники вообще отличаются завидным долголетием?! Они не так быстро портятся. В них меньше литературщины, украшательства, крема. Дневник — он все же для себя. Даже лукавя и хитря и надеясь, что потомки станут вникать, все равно много тут „длясебятины“, без расчета на читателя, без моды, без влияний» [Гранин 1987: 341]. Рассказывая о дневнике К. Паустовского, Д. Гранин пытается разобраться в притягательности феномена до-

кументальности: «Не потому ли так взволновал он, что путешествие наше неожиданно-негаданно стало историей?.. Нет, ничего там не случилось, все дело в том, что читается он как документ о другой эпохе, из минувшей жизни, с малопонятными ныне чувствами» [Гранин 1987: 330]. Размышления о предназначении и свойствах дневников характерны в первую очередь для тех людей, кто сделал дневник одной из необходимых и важных составляющих своего глубоко личного жизненного пространства. Ими движет желание запечатлеть образ времени, удвоить жизненные события и переживания с помощью письменного свидетельства. «Дневник — это стенограф души, мышления человека. Это есть воспроизведение его жизни, которая прошла через чистилище. Для чего и для кого пишу я свой дневник — положительно не знаю, а не писать — не могу», — писал музыковед Н. Ф. Финдейзен в начале XX в. [Финдейзен 2016: 5].

Подавляющее число литераторов отдало дань тому или иному документальному жанру. При этом И. А. Бунин еще в 1920-е гг. предрекал дневнику главенствующую роль в литературе: «Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие» [Бунин 1990: 73].

В последние десятилетия в художественной литературе наблюдается смена смысловых парадигм. Центральная тема «человек в истории» уступает место мотиву «история через человека», история познается через индивидуальные человеческие судьбы, нередко используется модель «неотрефлексированной истории». Складывается впечатление, что литераторы, вспомнив дефиницию аристотелевских времен «художник — первый политик», вступают в диалог с современниками по поводу самых животрепещущих проблем, вооруженные для большей убедительности документальными материалами. Возможно, это стало одной из главных причин резкого увеличения потока мемуарной литературы, в том числе эго-документов самого разнообразного толка, в смысле качества и градуса документальности.

ти. Несмотря на то, что сюжетная канва мемуаров связана с подлинными событиями и фактами, представленными в «большом контексте истории» [Аверинцев 1985: 300], их создатели все же считают своей центральной темой жизнь конкретного человека в пространстве современной жизни или собственного недавнего прошлого. Мемуары порой не только самоценны, но становятся важными историческими источниками, своеобразными документальными свидетельствами, призванными расширить наши представления «о времени, и о себе», говоря словами В. В. Маяковского; разрушить или модифицировать мифы, рожденные временем. Предназначение таких произведений видится, с одной стороны, в диалоге с современником, хотя бы минимально знакомым с описываемыми событиями, с другой же — в сохранении примет прошедшего времени для будущего читателя, о чем писал в одном из своих стихотворений Булат Окуджава:

*Читаю мемуары разных лиц.
Сопоставляю прошлого картины,
Что удастся мне не без труда.
Из вороха распавшихся страниц
Соорудить пытаюсь мир единый,
а из тряпья одежды обветшалой —
Блестательный ваш облик, господа [Окуджава 1988: 75].*

Неоспоримым подтверждением масштаба проблемы документальности в литературе является присуждение Нобелевской премией по литературе за 2015 г. белорусской писательнице С. А. Алексиевич, автору многих документальных произведений, основанных на своеобразном соединении документально-публицистического материала и приемов художественного письма (авторский монтаж, принцип единичного, общего и особенного), используемых писательницей. Это награждение оживило нередко жесткие споры о принадлежности к художественной литера-

туре таких произведений писательницы, как «У войны не женское лицо», «Чернобыльская молитва», «Время секонд хэнд» и других. А. М. Адамович (по словам самой С. Алексиевич, ее учитель и предшественник), рассуждая о характере документальной прозы, писал: «...литература так и существует, живет — пульсируя: расширение, большой захват действительности, а за этим следует и уплотнение в формы, все более мускулистые и самостоятельные, пока самостоятельность формы не начинает превращаться в изошренность, в самоцель... И тогда спасение в том, чтобы побольше захватить правды самой жизни, факта...» [Адамович 1978: 46–47]. Представляется, что Алексиевич в своем творчестве предельно точно использовала такое «особое» качество документальной литературы, которое сформулировала Л. Я. Гинзбург, как установку «на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности» [Гинзбург 1971: 19].

Наряду с писателями, которые в своем творчестве отдают предпочтение документальной основе и следуют за историческим фактом, существует и другой, редкий тип литераторов, которые, изобретательно-талантливо используя реальные факты и подлинные имена в художественном контексте, преследуют совсем иные цели. Примером глубоко индивидуального подхода к феномену «документального» демонстрирует в своих книгах С. Д. Довлатов. Парадоксально, но первым его опубликованным произведением стали именно мемуары «Невидимая книга» (1977). С. Довлатов, как повествователь и главный герой своих произведений, не прячется за вымышленным именем, сохраняет фамилии и имена родственников и многочисленных друзей-приятелей, что побуждает читателя считать все описанное несомненно реальным и подлинным. Однако оригинальная творческая манера Довлатова — своеобразная ловушка намеренного индивидуального авторского приема. Подлинность имен завораживает, создает иллюзию

достоверности, но вовсе ее не гарантирует. Сам писатель называл свои произведения «псевдодокументалистикой». «Довлатов никогда не воспроизводил действительность. У него нет того, что называют „жизненной правдой“. Реальные факты он растягивал, лепил, сжимал, это для него был только исходный материал... Все же первоначальным толчком должны были быть реальные происшествия, реальный характер или какая-то реальная фраза» [Волков 2011]. По мнению В. Г. Попова, он «„вырезал“ образы из окружающих. <...> В его руках все становилось ярче, интереснее, литературнее и страшней» [Попов 2015]. Подобный прием можно назвать художественно-документальной имитацией, целью которой была не верность факту, а «ощущение реальности», узнаваемости описанных ситуаций в творчески созданном выразительном «документе».

Существует еще один круг проблем, которые касаются соотношения подлинного, фактического и мнимого, мистификации как художественного приема и намеренного использования эффекта подлинности не только в художественных, но и в идеологических, политических целях. В советское время, например, был широко распространен жанр воспоминаний или автобиографических очерков политических и государственных деятелей, призванный сделать объемнее и привлекательнее образ власти. Подобная литература являлась также и одним из средств поддержания имиджа партийных и государственных мужей на должной высоте. (Общеизвестно, что реальными авторами этих книг были, как правило, талантливые писатели или журналисты.) Соответственно, возникает вопрос о жанровой принадлежности подобных произведений. Что это — документальное повествование, научно-популярная литература или продукт литературной фикции? Скорее — своеобразный текст, представляющий амальгаму правды, полуправды, заказных идеологических фантазий на тему выдающейся личности, а нередко откровенной лжи и подтасовки фактов, одним словом, «усеченная» и оцен-

зурированная документальность вперемешку с имитацией документальности. Очевидно, что ни у кого — ни у ее создателей, ни у потенциальных читателей не возникало сомнений в недолговечности подобных сочинений.

Наряду с потоком заказных псевдомемуаров существует другой тип близких им в жанровом отношении текстов, также использующих подлинные факты и документы. Это жизнеописания людей, достигших высот в самых разнообразных областях. Примером такой массово востребованной читателями русской литературы может служить дореволюционная серия «Жизнь замечательных людей» (основана в 1890 г. для точного воссоздания биографий известных людей, которые из-за небольшого объема превратились в характеристики [Соловьев 1892: 38]), уже в советское время в 1933 г. продолженная Максимом Горьким. В книгах этого издания было относительно мало идеологии, но достаточно вымысла и авторской фантазии. Несомненно, их создатели преследовали в основном информативно-просветительские и воспитательные цели. Читательский успех таких книг и по сию пору кроется в неослабевающем человеческом любопытстве к чужому, неведомому историческому времени и широком интересе к подлинной, «невыведанной» писателем истории жизни конкретной знаменитой личности. Хотя, конечно, не все опубликованное в этой серии равноценно, литературно и документально состоятельно: отдельные книги создаются по законам массовой литературы и рассчитаны не столько на просвещение читателя, сколько на коммерческий успех.

Как феномен, имеющий самостоятельное эстетическое значение, документ все чаще используется и в других областях культуры — театре (например, отечественный Театр.doc), живописи и скульптуре, не говоря уже о документальном кино, имеющем многолетнюю творческую историю. Примером последних лет могут служить телевизионные документальные фильмы, разновидность т. н. «докуфишн» (docufiction) и телепередачи на исторические

темы, создатели которых, используя документальный материал, представленный набором цитат из того или иного научного или архивного источника, гримируя актеров под реальные исторические личности, мистифицируют зрителя, пытаясь создать иллюзию исторического правдоподобия.

Подводя итоги, можно констатировать, что следствием повышенного внимания к реальным людям и событиям, документу, приверженности документальному началу стал постоянно увеличивающийся поток художественно-документальной литературы и эго-документов, что представляется закономерной тенденцией развития современной культуры. Различие и соотнесенность в интерпретации фактов и документальных источников в художественной литературе и в эго-документах способствуют созданию углубленной, синтетической, отображенной с разных ракурсов картины времени, а популярность и сила документальных жанров обусловлена их «непредрежденностью», тем чего «не придумаешь» [Гинзбург 1971: 8].

Литература

- Адамович А. М. В соавторстве с народом // Вопросы литературы. 1978. № 5.
- Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. М., 1989.
- Бунин И. А. Лишь слову жизнь дана. М., 1990.
- Волков С. Интервью // Звезда. 2010. № 9.
- Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М., 1971.
- Горький М. О Пушкине. М.; Л., 1937.
- Гранин Д. А. Неожиданное утро. Л., 1987.
- Запесоцкий А. С. Культура: взгляд из России. М., 2014.
- Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М., 1988.
- Корнилов В. Г. «...Который шел не в ногу» // Вопросы литературы. 1992. № 1.
- Короленко В. Г. История моего современника. Л., 1976.
- Куренная Н. М. Социография — таинственный жанр венгерской литературы // Актуальные вопросы финно-угроведения и преподавания финно-угорских языков и литератур. М., 2011.
- Окуджава Б. Ш. Посвящается вам. М., 1988.

Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1991.

Попов В. Г. Довлатов. М., 2010.

[*Попов В.*] «Временами Довлатов выглядел охламоном»: Писатель Валерий Попов вспоминает друга // Lenta.ru. 2015. 24.08. Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2015/08/24/dovlatov/>.

Соловьев Е. А. О. И. Сенковский. СПб., 1892.

Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974.

Софронова Л. А. История и культура. М., 1991.

Софронова Л. А., Куренная Н. М. Автор — читатель — исследователь // Человек-творец в художественном пространстве славянских культур / Отв. ред. Н. М. Куренная, М. В. Лескинен. М., 2013.

Стрельцова В. М. Экспансия авторского «я» в автобиографической прозе // Белорусско-российский диалог (Культура и литература Беларуси XX–XXI вв.) / Ред. кол.: Н. М. Куренная, Ю. А. Лабынцев, В. А. Максимович, Л. Л. Щавинская. М., 2006.

Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955.

Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Т. 1. М., 1903.

Трифонов Ю. В. Исчезновение. М., 1988.

Тынянов Ю. Н. Как мы пишем. М., 1930.

Федоров Ф. П. Мемуары русских писателей // Россия и русская культура в мемуарах польских писателей. Варшава, 2008.

Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1915–1920. М., 1930.

Черная Л. А. От «человека души» к «человеку разуму» // Человек между Царством и Империей / Под ред. М. С. Киселевой. М., 2003.

Подходы к изучению эго-документов в совре- менной исторической науке в свете «лингвистического поворота»

В развитии мировой исторической науки существенную роль сыграл т.н. «лингвистический поворот», суть которого состоит в применении методов науки о языке и литературе к историческим исследованиям. Он традиционно связывается с работами Х. Уайта, который в книге «Метаистория» ([White 1973], русский перевод — [Уайт 2002]) выдвинул глубоко новаторскую для того времени идею о любых формах историописания (в том числе научного) как прежде всего литературных. Его идеи, постмодернистские по сути, были сосредоточены на структуре исторического текста, который он исследовал с точки зрения формы репрезентации, теории нарратива, используя термины *поэтика* и *риторика*.

Подчеркнем, что работы Х. Уайта, переведенные в том числе и на польский язык [White 2009; 2010], оказались востребованы не потому, что предлагали некую частную методологическую новацию. Его любимая идея — анализ исторических текстов сквозь призму системы тропов («Я считаю, что к историописанию лучше всего походить таким образом, чтобы в наибольшей степени вывести на поверхность его литературный аспект <...>». Соответствующий инструмент содержит языкознание, а именно — тропологию, понимаемую как

литературную и семиотическую теорию фигур речи и дискурсивной нарративизации» [White 2009: 109]) — казалась многим ученым спорной и экзотической. Имя Уайта прославилось среди историков благодаря тому, что его труды знаменовали собой эпохальную смену парадигмы исторической науки в целом. В чем-то чересчур радикальные (Уайт не делал различия между научными, эго-ориентированными и художественными формами историописания), его идеи неоднократно подвергались критике — в том числе последователями его основного призыва: переключиться на изучение «языка истории», подходить к любому историческому тексту (созданному ли в изучаемую эпоху и традиционно квалифицируемому как «источник» сведений о ней, относимому ли к жанру историографии) как к конструкту и объекту литературного анализа.

Сегодня «лингвистический поворот» — это общее понятие, применяемое к развитию совокупности гуманитарных наук, в частности к философии, социологии XX века, и связанное с переосмыслением в них роли языка, а в конечном итоге — с антропологизацией науки. В историческом познании «Лингвистический поворот связан с осознанием решающей роли языка в производстве исторического дискурса как нарратива и интерпретацией исторических знаний как речевых и литературных феноменов. Главным следствием лингвистического поворота в историческом познании стало признание невозможности прямого доступа к прошлому, поскольку представленная в различных вариантах языковой репрезентации, историческая реальность всегда оказывается уже предварительно истолкованной. На этом основании был сделан вывод о том, что если любому пониманию прошлого предшествует формирующее влияние языка, то неизбежна множественность исторических реальностей как языковых игр...». Лингвистический поворот иначе обозначается как «культурный поворот в историческом познании,

т.е. стремление изучать историческую реальность как культуру и через культуру» [Лубский 2014: 245–247].

Наряду с Х. Уайтом, который утверждал, что «прошлое — это территория фантазии», среди основоположников «лингвистического поворота» можно назвать Ф. Анкерсмита, П. Рикёра, Г. Иггерса, А. Данто, Х. Келлнера, С. Бенна и др. Идеи «лингвистического поворота» дали толчок целым направлениям западной исторической науки, таким как «новая культурная» и «интеллектуальная» история. При этом важными для западных приверженцев «лингвистического поворота», наметившегося в смешанном сообществе литературоведов, историков и философов культуры, были идеи российских филологов М.М. Бахтина, Р.О. Якобсона, В.Я. Проппа, Ю.М. Лотмана.

В современной отечественной исторической науке изучают и развивают это направление Л.П. Репина и ее школа [Репина 1999; 2001; 2009; 2011]. Л.П. Репина взяла на себя чрезвычайно важную функцию и предприняла титанический труд по изучению основных течений европейской историографии и их адаптации на отечественной почве (среди работ этого выдающегося российского историка и ее коллектива — монографии, демонстрирующие смены парадигм и методологических направлений мировой исторической науки на рубеже XX–XXI вв., и издание Центром интеллектуальной истории ИВИ РАН с 1998 г. по настоящее время альманаха «Диалог со временем»). В своих работах Л.П. Репина делает акцент на важнейшей тенденции современной исторической науки — преодолении противопоставления между индивидуальным и социальным, разбирает и систематизирует разнообразные западные подходы к изучению истории, не всегда с ними соглашаясь. Интерес к проблемам «лингвистического поворота» (направлению, которое на Западе уже давно не относится к новаторским) в России возрос в последние годы также в связи с появлением большого числа переводных работ, в том числе интервью с выдающими

ся западными учеными (см., например, [Доманска 2010; Рикёр 2004; Мегилл 2010; Бенн 2011]) и даже учебника, посвященного рассматриваемой методологии истории [Потапова 2015].

Тем не менее, несмотря на адаптацию новых концептов, мировое и отечественное сообщество историков неохотно воспринимает идеи постмодернизма, которые, по словам крупнейшего польского специалиста по методологии истории Е. Топольского, могут привести «к деконструкции того типа историографии, который доминировал столетия». Большинство из них придерживаются веры в объективную истину, постигаемую через исторические источники и их критику. «Исторический источник — это наиболее надежный путь к прошлому» — в этом уверен Е. Топольский, утверждавший также, что «историки не примут идею конца историописания, элиминацию из него темпоральной оси и уничтожение границ между историческим и литературным нарративом» [Доманска 2010: 177].

В данной статье, в форме краткого обзора, мы хотели бы продемонстрировать широкий спектр возможностей, открывшийся перед исторической наукой (преимущественно отечественной), на примере новых подходов к документам личного происхождения (мемуарам, дневникам, переписке и др.), иначе говоря, эго-документам. В последнее время это понятие прочно вошло в лексикон ученых-гуманитариев, однако в разных «цеховых» сообществах остается различное отношение к текстам этого рода и продолжают существовать разные алгоритмы обращения с ними. Различиями в интерпретации эго-документов характеризуются литературоведение, «классическая», т. е. не приемлющая постмодернистских новаций историография, и труды историков, исповедующих междисциплинарный подход, восходящий к синтезу истории и филологии.

До последнего времени историко-культурный анализ документов личного происхождения был преимущественно прерогативой литературоведов, ставящих во главу угла

понятие жанра. Отсюда растущий интерес этого профессионального сообщества к «литературе факта», «человеческого документа», «эго-текстам» (данное понятие в большей степени характерно для филологов и опирающихся на изучение структуры текста историков культуры, которые, однако не игнорируют и понятие «эго-документ»). Примером современных исследований могут служить работы М.Ю. Михеева [Михеев 2007], Л.А. Софроновой [Софронова 2014], цикл конференций Института русистики Варшавского университета «Эго-документ и литература» под руководством Л. Луцевич). В этом контексте нельзя не упомянуть одного из основоположников отечественной истории культуры Ю.М. Лотмана. Реконструируя мир русской духовной культуры XVIII–XIX вв. — будь то мировоззрение Н.М. Карамзина или культурный тип представителя эпохи декабристов — Ю.М. Лотман активно использовал корпус отечественного мемуарного и эпистолярного наследия, а также «паралитературные» жанры. При этом анализ подобных жанров (например, как это было с «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина) строится на вычленении разных уровней текста («Текст, который читатель должен был воспринять как автобиографию, не был автобиографией <...>. Перед нами — художественное произведение, умело притворяющееся жизненным документом» [Лотман 1997: 217]), а также характеристик того типа информации, носителем которого данный текст служит («„Письма” являются весьма сомнительным источником для реконструкции реальных биографических обстоятельств пребывания Карамзина за границей, однако можно полагать, что для суждений о психологической реальности и о стиле поведения автора они дают обильный и достоверный материал» [Лотман, Успенский 1984: 486]).

Российских историков, для которых эпистолярное наследие, воспоминания, дневники были и остаются одним из наиболее значимых видов исторических источников,

можно условно поделить на «традиционалистов», подходящих к этому роду документов прежде всего с точки зрения критики и верификации их достоверности, и «новаторов». Классическими, например, являются работы историка-источниковеда А. Г. Тартаковского, посвященные преимущественно русской мемуаристике XVIII–XIX вв., в том числе мемуарам о войне 1812 г. [Тартаковский 1980; 1991; 1997; 1812 год 1990; Россия 2003], содержащие исчерпывающую библиографию, классификацию и обозначение историко-культурных проблем, которые возникают при их изучении, а также мемуарам российских эмигрантов после 1917 г. Хотя последние работы Тартаковского датированы концом 1990-х гг., его, безусловно, можно считать представителем науки старой школы. С одной стороны, он исследует мемуаристику как «самостоятельное явление духовной культуры», широко используя работы и выводы литературоведов, посвященные этому жанру (это даже дало повод А. В. Антюхову в диссертационном исследовании по литературоведению причислить Тартаковского к представителям этой специальности и рассматривать работы в контексте других, посвященных «поэтике и жанру» мемуарной прозы). Несомненен его вклад в постановку самого вопроса о типологии жанра (в связи с историческими исследованиями) и признание подобного рода источников аутентичными относительно эпохи создания. Тартаковский не был согласен с господствовавшим в его время подходом, понижающим мемуары из-за заведомо субъективного отражения в них реальности в ранг источников «второстепенных, дополнительных». Он возражал, в частности, П. А. Зайончковскому, напротив, утверждавшему, что ценность мемуаров заключается лишь в изложении фактов, а не в оценке их, которая почти всегда субъективна, и пренебрегавшему богатством их иных информационных возможностей. «Согласно этому взгляду, — писал Тартаковский, — субъективность мемуаров, — имманентное их свойство — вообще лишена какой-

либо ценности. Более того, в ряде работ она квалифицируется как заведомый „недостаток”, который непременно надо „снять”, преодолеть, нейтрализовать». С другой стороны, он был против «искусственного противопоставления мемуаров как литературных произведений мемуарам как историческим источникам, „гипертрофии” литературоведческого подхода, рассмотрения мемуаров преимущественно „в системе эстетических категорий”». По мнению Тартаковского, «узколитературоведческое рассмотрение мемуаристики в русле сугубо литературного творчества обедняет и затушевывает понимание истинной природы мемуарного жанра» [Тартаковский 1980: 4, 8–9, 31–32].

Безусловно, и сегодня среди историков преобладает модель использования эго-документов лишь как источников фактической информации. При работе с ними акцент делается на их критике, оценке степени достоверности излагаемых фактов, а также общественной или политической позиции авторов, их осведомленности в подробностях описываемого и степени ретроспективности текстов относительно освещаемых событий. Так, например, на страницах ведущего отечественного исторического журнала «Родина» Д. Андреев вскользь, как о само собой разумеющемся, пишет о «главном критерии оценки любых воспоминаний — об их соответствии не субъективному восприятию прошлого, а тому, что было на самом деле» [Андреев 2014: 142]. Однако существует и противоположная точка зрения, остроумно выраженная историком театра и кино В. Вульфom в предисловии к книге своих воспоминаний, о которых он пишет: «Их познавательное значение в том, что они обезоруживающе откровенны и крайне субъективны, что не приводит к нарушению исторической правды, а, наоборот, дает представление о многих периодах жизни, начиная с конца 30-х годов двадцатого века до нынешних дней» [Вульф 2003: 1]. Парадоксальное по форме, но точное по содержанию, это суждение В. Вульфа демонстрирует самостоятельную ценность индивиду-

ального восприятия истории, ее течения, пропущенного через личный опыт.

Новые вызовы, актуальные для современной исторической науки, ставят в центр внимания проблему человека в истории, в частности изучение исторической психологии, исторической памяти, исторической семантики и т. д. В той истории, в фокусе которой находится человек, его Я, а значит, востребована лингвистическая методология, субъективность не является помехой. Напротив, «недавнее появление в словаре ученых-гуманитариев в целом и историков в частности так наз. эго-терминологии», которое подчеркивает, в частности, Н. В. Суржикова [Суржикова 2014: 6], связано с переоценкой самого представления о субъективности, которая ранее воспринималась историками как изъян. По словам Л. П. Репиной, «Субъективность, через которую проходит и которой оглящается соответствующая информация, отражает культурно-историческую специфику своего времени; представления, в большей или меньшей степени характерные для некой социальной группы или для общества в целом. Таким образом, текст, который „искажает информацию о действительности“, не перестает быть историческим источником, даже когда проблема интерпретации источников осознается как проблема интерпретации интерпретаций» [Репина 2011: 396]. Неслучайно и появление в 2009–2010 гг. коллективных трудов под ред. Ю. П. Зарецкого, вышедших под серийным заголовком «История субъективности» [История субъективности 2009; 2010].

В среде отечественных историков все прочнее закрепляется понятие *эго-документ* (взаимозаменяемое с понятием *документ личного происхождения*). Ю. П. Зарецкий обратил внимание на историю вхождения в обиход этого термина в разных европейских странах. По его словам, «в конце 1970-х гг. появилась потребность в новых маркерах, во-первых, более точно отражающих специфический исторический (т. е., прежде всего, отличный от литерату-

роведческого) подход к изучаемым текстам и, во-вторых, яснее обозначающий определенный тип документов как некое смысловое целое» [Зарецкий 2008]. Эта потребность была связана и с необходимостью ввести единое обозначение для различных жанровых форм разных эпох — как воспоминаний и дневников Нового времени, так и, например, средневековых исповедей, наставлений, мистических откровений, хроник собственной жизни, а также сходных по смысловой направленности ренессансных и даже античных текстов. В отечественной историографии важную роль в изучении проблемы индивида в средневековой истории сыграли работы А.Я. Гуревича, использовавшего исповеди, биографии и другие жанры средневекового письменного наследия, которые он — в отличие от художественной литературы — определял как «более непосредственное воплощение общественного сознания, впитавшее в себя человеческую ментальность» [Гуревич 1989: 15].

Понятие *эго-документ* родилось в Нидерландах, где это слово оказалось очень востребованным в 1980-е гг. Автором неологизма считается Жак Прессер, утверждавший, что эго-документы — это «те исторические источники, в которых исследователь сталкивается с Я <...> как с одновременно пишущим и присутствующим в тексте субъектом описания» (цит. по [Зарецкий 2008]). Данный термин распространен также, начиная с 1980–90-х гг., в англоязычной, германоязычной историографии и во франкоязычной истории литературы. В настоящее время во многих европейских странах ведутся масштабные исследовательские проекты по систематизации, классификации корпуса эго-документов и выявлению их потенциала в развитии гуманитарного знания.

В отечественной науке понятие *эго-документ* стало активно утверждаться в начале XXI столетия, причем не только в столичных научных центрах. Наряду с цитированными выше работами Ю.П. Зарецкого, сосредоточившегося как на теоретических аспектах истории

субъективности, так и на жанре автобиографии в разных культурах и эпохах [Зарецкий 2005; 2011; 2013; 2014], следует упомянуть коллективные труды Института истории и археологии Уральского отделения РАН под ред. Н. В. Суржиковой [История 2014; Россия 2015], а также международную научную конференцию «Эго-документальное наследие российской провинции XVIII–XXI вв.: Проблемы выявления, хранения, изучения, публикации» (Тверь) [Эго-документальное наследие 2014]. Эти труды и научные форумы намечают возможные, новаторские для отечественной исторической науки области исследований и исследовательские стратегии, связанные с введением в научный обиход новой терминологии.

Как считает Н. В. Суржикова, главным следствием изменения историографической ситуации в этой связи представляется «очевидный дрейф исследовательского интереса историка от изучения событий к изучению состояний. Именно в рамках этого дрейфа актуализировались такие проблемы, как этничность, религиозность, идентичность, гендер, имагологические исследования, история эмоций, исследования памяти и эйджинговые исследования, а также многие другие изыскания, маркирующие те или иные проявления индивидуальности и коллективности. <...> Изменившееся при этом отношение к документальности, проявившееся в снижении авторитета официальных документов, а с ними и авторитета государственных архивов, заточенных прежде всего на сохранение официальной истории, стало еще одним фактором, добавившим бонусов эго-терминологии. <...> „Расколдовывание” различных состояний и смыслов эго-документов изначально было делом всех членов гуманитарной семьи, превратив исследования авто-текстов в непременно междисциплинарные» [Суржикова 2014: 6–7].

Прицельная работа с эго-документами в качестве исторического источника сегодня намечает, в частности, возможность изучения переломных моментов истории из

антропологической и психолингвистической перспектив, с позиции персональной истории и истории идентичностей. Формируется и особое понятие эго-истории как самостоятельного предметного поля, возникновение которого связано с таким направлением мировой исторической науки, как устная история (oral history) [Румянцева 2014].

Важным направлением, демонстрирующим кардинальную переоценку субъективных свидетельств, является история памяти, в которой индивидуальная, поколенческая, коллективная и социальная память рассматриваются во взаимной связи. Как пишет Алейда Ассман, «индивидуальная память вмещает в себя гораздо больше, нежели содержание собственного неповторимого опыта; в человеке всегда совмещаются индивидуальная и коллективная память. <...> Воспоминания существуют не изолированно, они взаимосвязаны с воспоминаниями других людей. Структуре воспоминаний свойственны взаимоналожения, взаимные подхваты, а потому воспоминания подтверждают и упрочивают друг друга. Благодаря этому они приобретают не только согласованность и достоверность, но и объединяющую силу, способность формировать сообщества» [Ассман 2014: 19]. В частности, как подчеркивает эта немецкая исследовательница, «иную природу, нежели эмпирически верифицируемые факты», имеют исторические травмы, поскольку отличаются эмоциональной связью с идентичностью. И это порой вызывает неприятие данного понятия у историков-традиционалистов [Ассманн 2016: 186].

Важным оказалось использование эго-документов в имагологических исследованиях. Еще Ю.М. Лотман писал о необходимости подходить к источникам, содержащим высказывания иностранцев о России, как к «текстам, нуждающимся в дешифровке» и находить «в самих ошибках, в характере непонимания источник ценных сведений» [Лотман 1976: 677]. В последнее время число работ, посвященных этностереотипам, манифестирующим

себя в языке, фольклоре, художественной литературе, науке, общественной мысли, публицистике, а также проблемам национальной идентификации в сложных исторических ситуациях (отсутствия национальной государственности, функционирования диаспоральных сообществ и т. д.) и необходимости сохранять и транслировать свою идентичность в межкультурной коммуникации, противопоставляя «свое» «чужому» и активно конструируя образ Другого, значительно возросло. В качестве примера приведем изучение исторических представлений русских и поляков друг о друге. Опора подобных исследований на источники личного происхождения открывает перед исследователями новые горизонты. Так, работы польского этнолингвиста А. Невяры [Niewiara 2000; 2006] — пример воссоздания образа русского в польском сознании на основе польской дневниковой и мемуарной литературы. При этом автор создает своего рода обобщенный образ, развивающийся на протяжении нескольких веков, который, по его мнению, свидетельствует о познавательном процессе, происходящем не только в умах отдельных людей, но и в культуре нации в целом. Благодаря этому работа лингвиста Невяры с эго-документами демонстрирует междисциплинарный подход — пограничье филологии и истории. В поле зрения автора — история «имени» — названия русских в польских эго-документах, ключевые понятия их собирательного портрета как «врага», «варвара», «азиата», «тирана», «язычника», а также этнографические черты, характеризующие мужчин и женщин, их одежду, еду, развлечения, музыку и песни и т. д. Однако сопоставляя тексты, созданные в разные исторические эпохи (с XVI по XX в.) и объединяя их в единое семантическое поле, автор не избегает упрощений. Выводы, сделанные относительно портрета русского, типичного для польского обыденного, повседневного дискурса, скорее говорят о его имманентных чертах, чем о его развитии в ходе взаимодействия двух народов на протяжении разных эпох.

Автор же данной статьи, также используя мемуары, дневники и переписку как текст культуры, несущий информацию в том числе о национальной ментальности, национальных предубеждениях и стереотипах, сосредоточен на конкретной эпохе, на изучении жизни российской колонии в конституционном Королевстве Польском [Филатова 2008] и взаимодействии русских с местным населением, а также на сравнении интерпретаций русскими и поляками фактов и событий совместной истории первой трети XIX в. [Филатова 2015; 2016]. И здесь обнаруживается особый потенциал эго-документов, важный для историка. С одной стороны, они часто повторяют те же самые оценки и комментарии, тиражируя общепринятые стереотипы (например, о «московском варварстве» или «ложном и неуместном патриотизме» поляков и их «политическом безрассудстве»). С другой — источники личного происхождения связаны с повседневностью, с сугубо личным опытом и отражают спонтанную индивидуальную реакцию на увиденное и пережитое. Поэтому выводы относительно взаимного восприятия народов, сделанные на основе эго-документов, неизбежно будут иными, чем при анализе, скажем, текстов официальной культуры или же художественной литературы, оперирующими подчас определенными схемами и клише в соответствии с жанровым своеобразием и «памятью жанра».

В частности, мемуары и дневники, в которых отражен опыт личного общения русских и поляков в Королевстве Польском, позволяют затронуть область исторической психологии. Только эго-документы способны продемонстрировать широкую палитру эмоций, оценок, мнений, связанных с межнациональным общением, и выявить среди них преобладающие. Обращение к эго-документам дает возможность увидеть общее и переменное в восприятии исторических событий; на основе этого типа текстов возможен анализ языка описания истории — путем вычленения используемых авторами воспоминаний лексики,

образов и метафор. Пути реконструкции пережитого прошлого отражают сложившуюся в национальном сознании «картину истории» с ее мифами и легендами. Использование эго-документов дает историку возможность также реконструировать (на основе привлечения целого корпуса однотипных свидетельств) отражение в индивидуальном сознании современников ключевых общественных, политических событий, и, что особенно важно — сравнить реакцию на одни и те же события представителей разных национальностей. Так на первый план выводится не столько запечатление исторических событий, сколько их ощущение. Сопоставление «взглядов с двух сторон» (в частности, на коронацию Николая I в Варшаве или польское национально-освободительное восстание 1830–1831 гг.) выводит историка на уровень *транснациональной*, или *взаимосвязанной* истории, преодолевающей рамки, заданные национальными нарративами [Ауст, Вульпиус, Миллер 2010: 7].

Как пишет Л. П. Репина, «образы индивидуальной памяти всегда гораздо богаче, чем более схематичные коллективные образы» [Репина 2011: 431]. Это подтверждает, в частности, исследование польского историка А. Неуважного, который сознательно ограничил источниковую базу своей статьи «Москали глазами ляхов» личными свидетельствами участников войны 1812 г. Проанализировав 40 таких свидетельств, он пришел к выводу, что личный опыт может и должен быть самостоятельным предметом исследования. Результаты, полученные Неуважным, противоречат идеологическим клише, запечатлевшимся в польской патриотической поэзии или же воинственной политической публицистике того времени [Nieuważny 2002].

Таким образом, субъективность эго-документов начинает рассматриваться и историками как самостоятельная ценность. Перспективы, которые открывает перед профессиональным сообществом историков исследование эго-документов в новом, современном русле, с использо-

ванием методов, общих с филологической наукой, ширики и, безусловно, связаны с развитием междисциплинарности в гуманитарной науке.

Литература

- 1812 год...: Военные дневники / Сост. и вступ. ст. А. Г. Тартаковского. М., 1990.
- Андреев Д.* Хрущевское детство, или Пять причин прочесть воспоминания Виталия Третьякова // Родина. 2014. № 2.
- Ассман А.* Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика / Пер. с немецкого Б. Хлебникова. М., 2014.
- Ассманн А.* Новое недовольство мемориальной культурой / Пер. с немецкого Б. Хлебникова. М., 2016.
- Ауст М., Вульпиус Р., Миллер А.* Предисловие. Роль трансферов в формировании образа и функционировании Российской империи (1700–1917) // Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи (1700–1917) / Ред. М. Ауст, Р. Вульпиус, А. Миллер. М., 2010.
- Бенн С.* Одежды Клио. М., 2011.
- Вульф В.* Серебряный шар: Преодоление себя. Драмы за сценой. М., 2003.
- Гуревич А. Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. Exempla, XIII в. М., 1989.
- Доманска Э.* Философия истории после постмодернизма. Интервью с Х. Уайтом, Ф. Анкерсмитом, Е. Топольски, Й. Рюзенном и др. М., 2010.
- Зарецкий Ю. П.* Свидетельства о себе „маленьких“ людей: новые исследования голландских историков // Социальная история. Ежегодник. 2008 / Отв. ред. Н. Л. Пушкарева. СПб., 2008. Режим доступа: http://visantrop.rsuh.ru/article.html?id=1167089#_ftn1.
- Зарецкий Ю. П.* Теория литературных жанров и некоторые вопросы исторического изучения автобиографических текстов // Новый образ исторической науки в век глобализации и информатизации / Под ред. Л. П. Репиной. М., 2005.
- Зарецкий Ю. П.* Новые подходы к изучению свидетельств о себе в европейских исследованиях последних лет // Автор и биография, письмо и чтение / Науч. ред. Ю. П. Зарецкий. М., 2013.
- Зарецкий Ю. П.* Стратегии понимания прошлого: теория, история, историография. М., 2011.
- Зарецкий Ю. П.* История субъективности и история автобиографии: Важные обновления // Субъект и культура / Отв. ред. В. Н. Порус. СПб., 2014.
- История в эго-документах: Исследования и источники / Отв. ред. Н. В. Суржикова. Екатеринбург, 2014.

== Подходы к изучению эго-документов в современной исторической науке... ==

История субъективности: Средневековая Европа / Сост. Ю. П. Зарецкий. М., 2009.

История субъективности: Древняя Русь / Сост. Ю. П. Зарецкий. М., 2010.

Лотман Ю. М. К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России (1976) // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры (1984) // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997.

Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997.

Лубский А. В. Лингвистический поворот в историческом познании // Теория и методология исторической науки: Терминологический словарь / Отв. ред. А. О. Чубарьян. [М.], 2014.

Мегилл А. Историческая эпистемология. М., 2009.

Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX вв.). М., 2007.

Потапова Н. Д. Лингвистический поворот в историографии: учебное пособие. СПб., 2015.

Репина Л. П. «Персональная история»: биография как средство исторического познания // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 1999. М., 1999.

Репина Л. П. Вместо предисловия // Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории. Вып. 5: Историческая биография и интеллектуальная история. М., 2001.

Репина Л. П. «Постмодернистский вызов» и перспективы новой культурной и интеллектуальной истории // Репина Л. П. «Новая историческая наука» и социальная история. Изд. 2, испр. и доп. М., 2009.

Репина Л. П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: Социальные теории и историографическая практика. М., 2011.

Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004.

Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках. Russia and the Russian Emigration in Memoirs and Diaries: аннотированный указатель книг, журнальных и газетных публикаций, изданных за рубежом в 1917–1991 гг. В 4 т. / Сост. Т. Г. Анохина и др.; науч. рук., ред. и введ. А. Г. Тартаковского, Т. Эммонса, О. В. Будницкого. М., 2003.

Россия 1917 года в эго-документах: Воспоминания / авт.-сост. Н. В. Суржикова, М. И. Вебер и др.; научн. ред. Н. В. Суржикова. М., 2015.

Румянцева М. Ф. Эго-история и эго-источники: соотношение понятий // История в эго-документах: Исследования и источники / Отв. ред. Н. В. Суржикова. Екатеринбург, 2014.

Софронова Л. А. «Записки» Яна Хризостома Пасека: дневник, роман, энциклопедия. М., 2014.

Суржикова Н. В. Эго-документы: интеллектуальная мода или осознанная необходимость? (Вместо предисловия) // История в эго-доку-

ментах: Исследования и источники / Отв. ред. Н. В. Суржикова. Екатеринбург, 2014.

Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика: опыт источниковедческого изучения. М., 1980.

Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. От рукописи к книге. М., 1991.

Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997.

Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.

Филатова Н. М. Взаимоотношения русских и поляков в Королевстве Польском в 1815–1830 гг. (на материале мемуаристики) // *Stosunki polsko-rosyjskie. Stereotypy, realia, nadzieje* / Pod red. J. Marszałek-Kawy, Z. Karpusa. Toruń, 2008.

Филатова Н. М. Варшавская коронация Николая I в 1829 г.: русский и польский взгляды // *Романовы в дороге: путешествия и поездки членов царской семьи по России и за границу* / Отв. ред. О. В. Хаванова, М. В. Лескинен. М.; СПб., 2015.

Филатова Н. М. Польское восстание 1830–1831 гг. под пером современников (о языке описания социальных потрясений) // *Категория взрыва и текст славянской культуры* / Отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2016.

Эго-документальное наследие российской провинции XVIII–XXI вв. Проблемы выявления, хранения, изучения, публикации / Отв. ред. Т. И. Любина. Тверь, 2014.

Nieuważny A. Moskale w oczach Lachów // *Mówią wieki. Kampania rosyjska Napoleona. Ów rok 1812. Numer specjalny.* Warszawa, 2002.

Niewiara A. Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku. Katowice, 2000.

Niewiara A. Moskwicin-Moskal-Rosjanin w dokumentach prywatnych. Portret. Łódź, 2006.

White H. Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore; London, 1973.

White H. Proza historyczna / Pod red. E. Domańskiej. Kraków, 2009.

White H. Poetyka pisarstwa historycznego / Pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego. Kraków, 2010.

Документальность, эго-документ, русская писательская исповедь

Настоящая статья состоит из двух частей: первая включает в себя размышления о документальности и эго-документе; вторая — представляет опыт изучения такого эго-документа, как русская писательская исповедь, в типологическом аспекте.*

I

При анализе данной проблемы мы пользуемся разнообразными понятиями: «документ», «документализм», «документальность», «документальная литература», «документальное повествование», «литература факта», «литература non-fiction», «человеческий документ» и др.**. Однако дефиниций этих распространенных понятий в большинстве случаев нет. В тех современных литературоведческих справочниках, где часть из них представ-

* Доклад по теме: «Документальность и эго-документ (размышления по поводу)» был прочитан на научном семинаре в ИМЛИ «Литература и документ: теоретическое осмысление темы» 27 мая 2008 г. Краткие тезисы тогда же были опубликованы на сайте института [Луцевич 2008].

** На основе слова *документ* в различных словарях встречаются: *документальность* — прямое обращение к жизненному факту; отсутствие пафоса, поэтика повседневности; фотографичность; достоверность изображения, возможность увековечить мгновение; подлинность; фактографичность; отражение реальности во всей ее неприглядности и простоте; *документарный* — представленный в виде документа (т. е. сочетающий информацию и вещественный носитель), обладающий реквизитами документа; *документный* — состоящий только из документов; *документационный* — относящийся к документации, т. е. набору служебных (организационно-распорядительных, нормативно-правовых, чертежно-конструкторских, технологических и т. п.) документов; *документографический* (синоним: библиографический) — описывающий документ, раскрывающий его содержание.

лена, обнаруживаются множественные неувязки. Это касается не только русского литературоведения, но и, например, польского. Так, в частности, один из исследователей польской документальной литературы — Зыгмунт Зёнтек, подчеркивает: «документаризм <...> не стал до сегодняшнего времени предметом полноценной исторической рефлексии, несмотря на то, что о нем говорят не прерывно с момента натуралистической революции в прозе» [Ziątek 1999: 5].

Обратившись к «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001), там можно обнаружить только одну словарную статью, связанную с понятием «документ». Это статья В. С. Муравьева под названием «Документальное», где «документальное» определяется как «художественная проза, исследующая исторические события и явления общественной жизни путем анализа документальных материалов*, воспроизводимых целиком, частично или в изложении» [Муравьев 2001: 234], т. е. документальное в данном случае описывается через документальное. Далее появляются две скромные букковки «Д. л.» (в списке сокращений их нет; видимо, следует расшифровать как «документальная литература») и указываются характерные свойства Д. л.: минимум творческого вымысла, максимум реальных фактов и информативность; эти свойства, с одной стороны, «выводят ее (Д. л. — Л.Л.) как из разряда газетно-журнальной документалистики (очерк, записки, хроника, репортаж) и публицистики <...> и из исторической прозы» [Муравьев 2001: 234], а с другой, сближают с художественным очерком и мемуарами (при этом подчеркнуто: Д. л. строго ориентирована на достоверность и всестороннее исследование документов). Таким ступенчатым образом обозначена парадигма Д. л. — минимум творческого вымысла, опора на реальные факты, информативность, достовер-

* Словосочетание «документальные материалы» при этом не поясняется.

ность, всестороннее исследование документов. Затем отмечается, что как вид художественной литературы Д. л. начинает складываться в середине XIX в. (однако в качестве примера названа «История Пугачева», 1834), затем указывается, что на Д. л. влияние оказала русская художественная литература, в качестве примеров приводятся: «Былое и думы», «Война и мир», романы и публицистика Ф. Достоевского, очерки Н. Лескова, В. Даля (в такой последовательности. — *Л. Л.*). И в качестве жанрового образца, наконец, названы «Последние дни старого режима» (1918) А. Блока. А в заключение отмечено, что «расцвет Д. л. начался после второй мировой войны <...>, вызвавший к жизни огромный поток произведений, осмыслявших события войны, духовный опыт народов» [Муравьев 2001: 235]. Но ни примеров, ни образцов Д. л. уже нет. Хотя тот же автор в своей более ранней статье под названием «Документальная литература», написанной для «Литературного энциклопедического словаря» (1987) дал впечатляющий перечень документальных текстов о войне: «Брестская крепость» С. Смирнова, «Рихард Зорге» и «Голос Рамзая» С. Голякова и В. Позднеевского, «Тетради из полевой сумки» В. Ковалевского, «Берлин, май 1945 г.» Е. Ржевской, «Нюрнбергский процесс» А. Полторака, «Хатынская повесть» А. Адамовича, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «Клавдия Вилор» Д. Гранина, «Арденнские страсти» Л. Славина и др. Автор статьи отметил также, что к жанру Д. л. приближается и «Семья Ульяновых» М. Шагинян [Муравьев 1987: 99]. В результате получается, что «документальная литература» — это жанр; а просто «документальное» — это «художественная проза». Сравнение двух статей одного автора свидетельствует не только о невольной возникшей комичности ситуации, но и о недостаточности теоретического осмысления понятий.

Сравнительно недавно Е. Г. Местергази, осознавая явную недостаточность, более того, неудовлетворитель-

ность теоретического изучения документалистики, приняла попытки, с одной стороны, подвести некоторые итоги в осмыслении характера и способов изучения документальной литературы [Местергази 2003: 134–160], а с другой — рассмотреть ее в более современном формате — как литературы non-fiction [Местергази 2007]. Она описала некоторые устоявшиеся термины и понятия (*автодокументальный текст, документ, документализм, документальная литература, документальное начало, документальные жанры, историко-документальная проза, литература non-fiction, наивное письмо, человеческий документ* и др.); наметила пути решения ряда актуальных теоретических проблем, среди которых наиболее презентативны проблемы взаимодействия литературы и реальности, достоверности / недостоверности факта, документальной образности; рассмотрела специфику «наивного письма» и даже составила мини-хрестоматию «Из опытов „наивного письма”», видя в этих опытах «силу художественной правды» [Местергази 2007: 169]. В целом, безусловно, своевременный труд, изданный в виде энциклопедии (изначально предполагающей презентацию наиболее авторитетных и устоявшихся знаний по документалистике), демонстрирует не столько обзор накопленных знаний, сколько обзор нерешенных проблем.

Само собой разумеется, что пока осуществляется процесс человеческого бытия, закрепляемый в сопутствующих ему формах культуры, осуществляется и процесс его осмысления. Понятно, что для науки дефиниции необходимы, но понятно и то, что они нуждаются в постоянной корректировке, потому что, возникнув, явление, поддержанное сильным талантом, имеет тенденцию к развитию, расцвету (со знаком +), а не поддержанное таковым, оно, блеснув, отмирает (трансформируется со знаком –). То же касается и научно-критической рефлексии, вырабатывающей категории и понятия для осмысления изменяющихся литературных форм. XIX век — как европейский,

так и русский, при всем его разнообразии, в литературе стал веком фикционального реалистического романа (в результате осмысления этого романа литературоведение и сделало выдающиеся открытия общегуманитарного, философского значения, зафиксированные, например, в научной рефлексии М. М. Бахтина!). А XX век все чаще и чаще называют «веком документа» [Ziątek 1999]. По-видимому, всестороннее его осмысление еще впереди, хотя и сейчас уже наметилось немало плодотворных подходов, преимущественно индуктивных, сущность которых определяется характером изучаемого явления.

Возвращаясь к документальности, напомним, что лежащий в ее основе *документ* (и подтвержденный им факт) стал опорным понятием позитивистской, так называемой «реалистической» гносеологии, полагавшей, что факт в любой области — истории, социальных отношений, душевной жизни, физиологии человека — это свидетельство, которое должно быть достоверным и доказательно проверяемым. С течением времени обнаружилось, что документ и изящная словесность сложнейшим образом взаимодействуют на разных этапах развития литературного процесса. В результате чего вырабатываются не только неисчислимые жанрово-диффузные формы, но и тот фермент, соотносящийся с понятием «документальность», дефиницию которого сформулировать, действительно, трудно (поскольку при функционировании, а затем и при изучении этого взаимодействия палитра может как значительно расширяться до «реализма без берегов» соотношения жизни и литературы, так и, наоборот, сужаться до простого структурного вкрапления документа в текст).

На мой взгляд, документальность в литературе — это прежде всего интенция, то есть стремление к факту как к некой данности события, к явленности лица или вещи, психического, интеллектуального состояния и проч., затем качество мысли («привязанной» к факту) и, наконец, разновидность текста (культивирующая различные спо-

собы, формы правдоподобия). Вместе с тем, творческое сознание писателя, интересующее исследователя в первую очередь, может создавать не только эстетически завершенную художественную реальность (основанную на документе), но и не менее определенную форму эмпирической реальности, получающую свое закрепление в так называемой «обыденной» литературе, в частности в эго-документах (дневниках, письмах, записках, записных книжках, автобиографиях и др.). Исследователь получает возможность изучать писательское сознание как через созданные им художественные образы, так и через конкретные эмпирические наблюдения, ситуации, картины, фигуры, размышления, чувства, обобщения, нашедшие свое воплощение в т.н. «предлитературе». Некий раздел литературоведения может развиваться как эмпирическая наука. Современная филология в целом и литературоведение в частности принципиально полидисциплинарны, так как они направлены на понимание человека в его самых разнообразных чувственно-мыслительных процессах, получивших свое выражение в слове. Вне этой полидисциплинарности уже трудно представить себе содержательный разговор и по такой значимой проблеме, как документальность, документальная литература в целом и писательский *эго-документ* [Dzienniki 2006; Dzienniki 2007; Memuarystyka 2010; Autobiografie 2012] в частности.

Эго-документ — это своего рода фактический материал для мемуарной литературы, которая является вариантом автобиографической литературы, соотносящейся с литературой документальной. *Эго-документ* идентифицируется с понятием *реальная человеческая личность* — он реален, правдоподобен (сознательно ухожу от слова «правдивый»), изначально соотносится с частным лицом. К настоящему времени *эго-документ* — понятие, уже достаточно широко используемое в литературоведении, лингвистике, психологии, истории. Обратим внимание на то, что М. Ю. Михеев вводит понятие *эго-текста*, в тол-

ковании которого существенными считает два признака: «(1) это текст о себе самом, то есть имеющий своим объектом обстоятельства жизни самого автора, и (2) — текст, написанный с субъективной авторской точки зрения, то есть человеком из эгоцентрической позиции» [Михеев 2007: 6]. Разумеется, любой эго-документ («текст о самом себе» + субъективная позиция автора) является эго-текстом, но не всякий эго-текст становится эго-документом.

Выясним, каково непосредственное содержание слова «эго-документ», какова его семантика. «Эго-документ» — слово, производное от двух слагаемых латинского происхождения (лат. *ego* ‘я’ + лат. *document* ‘свидетельство, доказательство’ — материальный объект, содержащий информацию в зафиксированном виде и специально предназначенный для ее передачи во времени и пространстве), имеющее значение *я свидетельствую* (о себе). *Эго-документ* обладает своими специфическими чертами и свойствами, определяемыми первой частью понятия — *эго*. Общеизвестно, что *эго* — это термин, используемый в гуманитарных науках и в художественной литературе в значении «я». От корня слова *эго* образован ряд понятий — *эгоизм*, *эгология* (учение о себе), *эготизм* (преувеличенное мнение о своем значении), *эгоцентризм*, *эго-история* (самоистория — описание человеком истории своей семьи и своей жизнедеятельности в контексте исторического процесса). *Эго* — это та часть человеческой личности, которая осознается как *я* и находится в разнообразных контактах с окружающим миром. Реагируя на окружение, человек оценивает, запоминает, осмысливает его от имени *я*.

История философии свидетельствует, что *я* — фундаментальная категория личности, выражающая рефлексивно осознанную самотождественность индивида. На разных этапах развития культуры личность осваивала свои *эго-свойства* по-разному. Так, например, античность выработала космокритериальную трактовку человека,

Средневековье артикулировало присущую христианству персонализацию индивида, для Ренессанса характерен антропоцентризм, для Реформации — антиавторитаризм, Просвещение акцентировало гуманизм, в эпоху романтизма возрос личностный пафос, позитивизм сосредоточился на индивидууме в его разнообразных связях и т.д. и т.п. Однако наиболее значимым фактором в европейской культуре выступал христианский теизм с его напряженной артикуляцией *эго* как личностного, индивидуального начала [Можейко 2002: 1335]. Психология в процессе своего развития (особенно это касается XX в.) выработала разнообразные концепции и подходы к рассмотрению *эго*, видя в нем: субъект или объект познания, первичный эгоизм, доминирующую силу, организатора ментальных процессов (обусловленных противоречиями подсознания), «борца» за какие-либо цели, поведенческую систему, субъективную форму организации культуры, самоотожествление личности и др.

Особое значение в процессе самоотожествления личности с *эго* приобретают *рефлексия* как самопознание индивидом внутренних психических актов и состояний (самоанализ, осмысление, оценка собственной внутренней жизни), *память*, обеспечивающая накопление впечатлений об окружающем мире, а также знаний, умений, навыков и осуществляющая связь времен (прошлого, настоящего, будущего), *интерпретация* как способ репрезентации собственного бытия, существующего в определенном понимании.

В *эго*-документе личность автора является смысло- и структурообразующей. Именно ее рефлексии, память, интерпретации обуславливают повествование. «Записи для себя» в их многообразных вариантах раскрывают «кухню» личностного мышления, творчества, самопредставления. Существует в современной психологии понятие *эго-концепция* (ее все чаще используют различные гуманитарные дисциплины, литературоведение в том

числе) — динамичная система представлений индивида о самом себе, на основе которой строится взаимодействие с другими людьми и отношение к самому себе. *Эго-концепция* может включать различные компоненты: когнитивный (самосознание), эмоциональный, оценочный, волевой, креативный и др. Богатейший материал для изучения писательского *эго* в различных его ипостасях и дают разнообразные письменные авторские свидетельства, которые мы и обозначаем понятием *эго-документы*. Один из существенных вопросов: каково авторское бытие в *эго-документальном* повествовании? Автор особым образом структурируется в эго-тексте, актуальность при этом приобретает проблема совпадения / несовпадения автора и героя. Персональное совпадение «в жизни» лица, о котором что-либо сообщается, с лицом, которое сообщает, не снимает различия между ними. Например, автор в дневнике, как правило, максимально близок к герою дневника, но вместе с тем автор — это и некий другой, который живет в сознании, руководит поступками, обуславливает оценки и восприятие героя. По многочисленным свидетельствам самих diarистов, в автобиографическом тексте авторское «я» множественно расслаивается: сосуществуют в едином бытийном пространстве «я» пишущий, «я», воплотившийся в тексте как его герой, «я» читающий. При этом у писателя возникает возможность выражения (а у исследователя *последовательного анализа*) различных точек зрения на самого себя.

Предпринимая попытки определения или описания *эго-документа*, мы неизбежно наталкиваемся на целую совокупность разнообразных вопросов — простых и сложных, требующих своего осмысления. Актуальными являются, с одной стороны, вопросы жанрового своеобразия эго-документов, а с другой — их типологии. Рассмотрим это явление на материале русской писательской исповеди.

II

Одной из разновидностей эго-документа в литературе является писательская автобиографическая исповедь. Остановлюсь подробнее на одной из ее разновидностей. Но прежде напомним, что само слово *исповедь* имеет два основных значения: во-первых, исповедь — это церковное таинство покаяния, когда «христианин искренно и сердечно раскаяваясь в грехах своих и намереваясь исправить свою жизнь, с верою во Христа и с надеждою на Его милости, устно излагает свои грехи перед священником, который также устно отпускает ему его грехи» [Покаяние 1913: 1826]; во-вторых, исповедь — это литературно-публицистический и философский жанр, включающий «откровенное признание героя-рассказчика в совершении безнравственных поступков, обращенное к читателям; рассказ о себе, стремящийся дать слушателю-читателю настолько полное (в этическом смысле) знание чужих поступков и их мотивов, чтобы оно свидетельствовало об ответственности „я“ и было поводом для его возможного признания и оправдания другим» [Волкова 2008: 85]. Современный исследователь подчеркивает, что исповедь — это «уникальное явление культуры, организующее хаос сознания новоевропейского человека, независимо от того, какой смысл — религиозный, светский или философско-символический — вкладывается в это понятие» [Уваров 1998: 4].

Исповедь как таинство, согласно святоотеческой и богословской традиции, есть явление сугубо интимное. Ефрем Сирийский в беседах о покаянии подчеркивал, что кающийся человек сам осознает необходимость очищения, переустройства, перемены; прощение и обновление воспринимается им как милость и благодать, дарованные самим Богом*. При этом суть подлинного исповедания определяет

* «Когда согрешишь, не жди обвинений от другого, но прежде нежели обличен и оговорен, сам себя обвини в сделанном; приступи к исповеди и не стыдись. Когда делал постыдное для себя, ты не стыдился; ужели же устыдишься теперь слов, оп-

не только состояние глубокого раскаяния, но и идея перерождения души, что ведет к рождению человека духовного. Исповедь литературная наследует христианской традиции, но и приобретает особые черты, где важным звеном становится не просто повествование о грехах, порках, безнравственных поступках, но некая, нередко культивируемая автором, «смесь мессианской гордыни и смирения» [Исупов 1999: 190]. Вместе с тем, реализуясь в разных жизненных планах, исповедь христианская и исповедь литературная выполняют единую задачу: через катарсис исповедального самопризнания автор-повествователь способен вновь обрести «целостное бытие под Божьим небом и на Божьей земле» [Исупов 1999: 190].

На развитие и распространение литературной исповеди, как в Европе, так и в России, огромное влияние имели две «Исповеди» — Августина Аврелия и Ж.-Ж. Руссо. Если Августин стоял у истоков самого жанра письменной христианской исповеди, где покаяние соединялось с хвалой Творцу и изложением догматов веры, то Руссо создал исповедь как произведение сугубо светское — своего рода «синтез автобиографии и романа» [Обломиевский 1988: 141], и это произведение совершило настоящий переворот в европейской психологической и автобиографической прозе — у Руссо «практически отсутствует понятие греха и церковного покаяния» [Златопольская 2002: 22], зато детально представлено авторское *я* в процессе углубленного самопознания.

На русской почве письменное исповедальное слово возникло значительно позже, чем на Западе, в эпоху Средневековья, и было присуще агиографическим текс-

равдывающих тебя? Говори здесь, чтобы и против воли не сказать там. Исповедь во грехах служит к уничтожению прегрешений. Бог хочет услышать от нас грехи наши не потому, что не знает их, напротив того, Ему угодно, чтобы мы чрез исповедь пришли в сознание своих грехопадений. Не чего-либо тяжелого и трудного требует от нас Бог, но крушения сердца, умиления помыслов, признания в грехопадении, неутомимого и сильного припадания к Богу, наконец того, чтобы после исповеди просили мы себе прощение, в чем согрешили, и тщательно остерегались сего в последующее время» [Ефрем Сирин].

там. В XVII в. исповедальность пронизывала знаменитое «Житие протопопа Аввакума» [Демкова 1974: 141–167; Робинсон 1974: 369–390], а в литературе XVIII в. ее развитие связано с именами светских писателей — А.Н. Радищева («Повесть о Филарете», «Дневник одной недели», «Житие Федора Васильевича Ушакова»), Н.М. Карамзина («Письма русского путешественника», повесть «Моя исповедь» [Кочеткова 1984: 71–99]), Д.И. Фонвизина («Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях»), испытавших, по наблюдениям исследователей, заметное влияние Руссо [Лотман 1992: 40–99]. В XIX в. распространяются исповеди не только писательские, но и философские, социально-политические («Авторская исповедь» Н.В. Гоголя, «Моя исповедь» Николая Огарева, «Исповедь» Михаила Бакунина, «Исповедь» Л.Н. Толстого, «Биография-исповедь» П.Л. Лаврова и др.).

* * *

Изучение русских писательских исповедей XIX в. [Луцевич 2010: 467–486; 2011: 27–37; 2012: 19–29; 2013: 531–541; 2014: 195–204; 2015: 67–74; 2016: 41–58] позволяет говорить о возможности создания их типологии, т. е. классификации по некоторым существенным признакам. При этом можно выделить три разновидности исповедей:

▶ исповеди, ориентированные на исповедание христианского вероучения (религиозные), основу которых составляет сюжет обращения;

▶ исповеди социально-политического дискурса, в основе сюжета — отход / отказ автора от прежних политических убеждений;

▶ исповеди позитивистского толка (антропологические), в их основе — индуктивное естественно-научное самопознание автора.

I. Исповедь обращения (религиозная) предполагает предстояние перед Богом, признание Бога и мира, сотворенного Им в многообразии связей и проблем, опыт его

познания. Она ориентирована на искреннее раскаяние в грехах прошлой жизни (в том числе и литературной) и «перемену ума», на исповедание вновь обретенного вероучения и стремление к его практическому воплощению в новой жизни. Такая установка формируется с конца XVIII в. (Денис Фонвизин) и активно действует в XIX в. (ярчайшие представители: Николай Гоголь, Константин Леонтьев, Лев Толстой). Так, например, Толстой в «Исповеди» (1879–1882) тщательно проанализировал главнейшие интенции своей жизни, приведшие его к «отпадению от веры», рассказал в грехах и ошибках своей юности / молодости / зрелости, рассмотрел характерологическую сущность собственной личности, дал резко негативные оценки и характеристики себя в прошлом, а также наметил пути поисков истины веры, устремляясь к религии, близкой простому народу. Вера, считает он, ориентирована на высший Смысл бытия, на Бога, который есть основа и первопричина всего.

И стоило мне на мгновение признать это, как тотчас жизнь поднималась во мне, и я чувствовал и возможность, и радость бытия <...> Знать Бога и жить — одно и то же. Бог есть жизнь. Живи, отыскивая Бога <...>. И сильнее чем когда-нибудь все осветилось во мне и вокруг меня, и свет этот уже не покидал меня. И я спасся от самоубийства [Толстой 1983: 150, 151–152].

Толстой обрел, как он считал, истинное понимание христианства как учения о сотворении добра. При этом он отверг догматическую сторону православия, восприняв христианство исключительно как моральное учение, сведя его к этике любви и непротivления, к поиску добра.

При значимости Бога в мироздании и мировоззрении, Толстой, как ранее Фонвизин и Гоголь, а затем и Леонтьев, больше внимания уделял человеку. В других писательских исповедях имя Бога если и упоминается, то не в связи с проблемами религии и веры, а скорее в связи с распространявшимся безбожием — социализмом и атеизмом.

II. В середине XIX в. в России появилась политическая исповедь.

Исповедь политическая включает в себя развернутые признательные показания (истинные или ложные), сделанные перед официальным лицом (полицейским чином, российским императором); это раскаяние в политических грехах-«заблуждениях» и одновременно если не пропаганда тех же политических воззрений за счет активного автоцитирования, то их подробное изложение. Формальные признаки исповеди: раскаяние, перемена ума, исповедание новой / старой веры — здесь соблюдены. За авторскими признаниями, действительно, чувствуется глубина раскаяния, но иногда и т. н. политкорректность: сознательное *умолчание* во избежание заведомой лжи.

Первым ярким образцом *политической* исповеди стали признания Михаила Бакунина, который и назвал свою «Исповедь» (1851) *политической*. Бакунин написал свое «признание», находясь в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости, куда был заключен за участие в европейских революциях 1848–1849 гг. Николай I лично пожелал ознакомиться с чистосердечным покаянием политического узника, написанным так, «как духовный сын пишет духовному отцу» [Бакунин 2010: 25].

Автор другой, не менее интересной, *политической* исповеди Василий Кельсиев — деятель русской революционной эмиграции 1860-х гг. — оказался в тени своих именитых наставников (Герцен, Огарев, Бакунин). И не потому, что был человеком бесталанным или бездеятельным, а потому, что, разочаровавшись в идейных устремлениях лондонских идеологов, в собственной революционной пропаганде, пересмотрел свои взгляды, раскаялся в своих действиях и, положившись на волю случая и царских жандармов, вернулся в Россию, став ренегатом. Оказавшись в заключении, он в течение месяца, с 13 июня по 11 июля 1867 г., написал свою покаянную «Исповедь», где подробно рассказал о жизни и верованиях 60-х гг., о «дея-

тельности против правительства», подчеркнув при этом, что раскаяние его абсолютно искренне, а сам труд принят им «во имя России», чтобы привлечь внимание к «причинам и обстоятельствам, вызвавшим <...> явления вроде нигилистов или эмигрантов» [Кельсиев 1941: 268], чья деятельность разрушает страну. Государственный преступник описал свои связи с оппозиционным движением, свой «федерализм в политике» и «социализм в экономике», атеизм, нелегальную деятельность в России и за рубежом, связи со старообрядцами (раскольниками). Он остановился на личных семейных трагедиях (от эпидемии холеры друг за другом умирают его малолетние сын и дочь, вслед за ними от скоротечной чахотки жена, ранее — младший брат), описал чудовищную мизантропию, овладевшую им, алкоголизм. Наконец, рассказал о настоятельной потребности изменить образ жизни, возвратившись на стезю православия. Исповедь показала, что ее автор — личность, безусловно, неоднозначная. С одной стороны, глубокая, мыслящая, склонная к наблюдениям и анализу, замкнутому образу жизни: «сведения и теории мои были почерпнуты из книжек <...> занятия мои состояли в изучении китайского, манчжурского, монгольского, тибетского и санскритского языков, да наречий наших финских племен <...> Я даже и общества тогда избегал по крайней застенчивости моего характера: я был человек книжный, кабинетный» [Кельсиев 1941: 269]. С другой стороны, Кельсиев, выработав определенные убеждения, устремился к активной деятельности, пытаюсь в соответствии с новым мировоззрением выстроить свой жизненный путь; перемена убеждений приводила к переменам в жизни: «Я всегда в жизни действовал по убеждению, по убеждению пристал в конце 1859 г. к русским лондонским эмигрантам, по убеждению отстал от них в половине 1863 г. и 19 мая сего, 1867 г., опять-таки по убеждению сдался добровольно в руки правительства на скулянской таможне» [Кельсиев 1941: 265]. Александр II, прочитав

Исповедь, даровал ее автору прощение, право государственной службы и возможность жить в столицах. «Исповедь» и судьба Кельсиева очень заинтересовали Ф.М. Достоевского*.

Прелюбопытна также исповедь террориста Льва Тихомирова «Почему я перестал быть революционером» (Париж, 1888). Тихомиров — лидер «Народной воли», «голова организации», ее «золотое перо», публицист, писатель, редактор подпольной типографии. Будучи убежденным нигилистом, революционером, сторонником цареубийства в 70-е гг., он в конце 80-х гг. отрекается от своего радикального прошлого, становится глубоко верующим христианином и сторонником монархии. После убийства Александра II и разгрома «Народной воли» он в 1882 г. уезжает за границу, там вместе с Петром Лавровым организует революционную печать («Вестник Народной воли»). К 1888 г. произошла перемена убеждений, Тихомиров пишет и издает свою исповедь, подает Александру III прошение о помиловании, получает его и возвращается в Россию.

Тихомиров раскаялся в своем народовольческом прошлом, переменял свои убеждения, вернулся в лоно православия, стал убежденным идеологом монархической государственности [Тихомиров 1905]. Он видит слабость русского революционного мировоззрения в отсутствии «умственной самостоятельности» интеллигенции, в «ненормальном господстве книги». Ссылаясь на свой опыт, он отмечает, что интеллигенция «образовывалась» преимущественно на иностранной литературе:

Имея некоторую способность писать, я, как огромное большинство и поныне действующих либеральных и радикальных писателей, много лет оставался компилятором чужих мыслей, воспринятых на веру <...>. Как и все зараженные этим «прогрессивным» мирозерцанием, я узнал жизнь сначала по книгам. Ненормальное

* Ф. М. Достоевский — А. Н. Майкову, 9 (21) октября 1867: «Об Кельсиеве с улыбкой прочел. Вот дорога, вот истина, вот дело!» [Достоевский 1985: 227].

господство книги, нужно сознаться, составляет нынче большое зло. Количество фактов, лично наблюдаемых, количество ощущений, непосредственно переживаемых, почти у всех теперь ничтожно мало в сравнении с тем, что воспринимается из ненормально раздутого чтения. Эти книжные «знания» и «ощущения» держали много лет и меня в своей власти [Тихомиров 1997].

Революционное движение сейчас трактуется как зло, обусловленное невысоким качеством умственной работы образованного класса, погрязшего в чужих мыслях. Судьбы России, согласно автору, зависят от того, сумеет ли интеллигенция «собственной работой, собственной мыслью исследовать главнейшие пункты устройства России» [Тихомиров 1997].

Отмечу и такой момент: на русской почве в XIX в. исповедь политическая может являть собой последовательное, идеалистическое «исповедание» новой веры — социализма. Такова, например, «Биография-исповедь» (1885–1889) Петра Лаврова (1823–1900), обращенная к социалистам-единомышленникам. Его «исповедание» состоит из двух разделов: I. *Биографические данные* (представленные в повествовании от 3 лица); II. *Учение* (1. *Общее мирозерцание*, 2. *Этика*, 3. *Социология и социализм*, 4. *История и ее отношение к антропологии*, 5. *Практические задачи по отношению к России*) [Лавров 1965: 615–654].

III. Есть у русских писателей и такой необычный тип исповеди, как исповедь *физиологическая* или *антропологическая* (так назвал ее сам автор Николай Огарев) — опыт подробного самоанализа, ведущегося с позиции позитивиста-«естествоиспытателя». В центре ее частный человек — Николай Огарев, и обращена она к частному же человеку — другу автора Александру Герцену. В огаревской «Моей исповеди» (1862) доминирует самопознание. Избрав для себя позицию натуралиста, автор описывает себя как физиологическую особь. Эта установка обозначена в самом начале повествования:

Я пишу, потому что я хочу исповеди; это мое совершенно личное дело. <...> это будет не христианская исповедь, которая есть покаяние. <...> Я хочу рассмотреть себя, свою историю... с точки зрения естествоиспытателя. Я хочу посмотреть, каким образом это животное, которое называют Н. Огарев, вышло именно таким, а не иным, в чем состояло его физиолого-патологическое развитие, из каких данных, внутренних и внешних, оно складывалось и еще будет недолгое время складываться. <...> Моя исповедь должна быть отрывком из физиологической патологии человеческой личности [Огарев 1977: 302–303].

Огарев уже в 40-е гг. принял позитивистско-материалистическое учение о мире, где онтологизм сочетался с антропологизмом, а источником знания являлся весь окружающий мир, т. е. природа и общество, которые вполне познаваемы человеком с помощью органов чувств и разума, эмпирического накопления фактов, их интеллектуального осмысления и опытной проверки. Задавшись целью показать, «каким образом это животное, которое называют Н. Огарев, вышло именно таким, <...> из каких данных<...> оно складывалось» [Огарев 1977: 302], автор описывает эти «данные», свои «расу, среду, момент» (как об этом скажет позже Ипполит Тэн), рассматривает по существу базовые константы человеческого бытия: я, ты; мы, они; свой, чужой; микромиры: дворянские семьи, формы коммуникации; детство, ближайшее окружение, обучение, учителя, сверстники, чувства, страсти, мифы, сказки, книги, религия, болезни, страхи и проч., проч. Стоит обратить внимание на то, что после описания «данных» (жизненных фактов) автор делает обобщение: «Итак, семи лет я разом любил двух женщин, платонически и демонически, с той страстностью, которая заставляла меня тосковать, и плакать, и хотеть чего-то непонятного» [Огарев 1977: 305]. А затем он переходит к последствиям, вытекающим из указанных фактов, но сказавшимся уже во взрослой жизни героя-повествователя как явления

физиолого-патологические: «Это <...> слишком сильно подействовало на организм, чтобы остаться без развития. Этот дуализм любви шел у меня через всю жизнь, проводя разом крайность очень милого, а может, и пошлого романтизма с крайностью дико пошлого цинизма» [Огарев 1977: 305].

Писатель, создавая и развивая свой исповедальный житнетекст, пользуется индуктивным методом (характерным для естественных наук), обнаруживая взаимосвязь явлений в человеческой природе и в социальной жизни. Он идет от конкретного факта к обобщениям и итоговым выводам.

Было что-то страдальческое в моем детстве — возбужденность неясного вопроса, напряженность фантазии во все стороны от религиозности и платонической любви до эротизма не по возрасту, и все это при постоянной хворости и слабости тела. Из таких болезненных данных невозможно было выйти сильному и деятельному человеку. Что разовьется на первом плане: сила мысли, романтизм сердца или плотское сластолюбие? Ничего на первом плане, вся жизнь пройдет в порывах по всем направлениям» [Огарев 1977: 308].

Исповедь Огарева — характерный опыт антропологической интерпретации «истории личного пути».

В завершение сошлюсь на Ю. М. Лотмана, писавшего о том, что «каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т. е. хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и „как бы перестает существовать”. Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно-существующим, может оказаться „как бы не существующим” и подлежащим забвению, а несуществовавшее — сделаться существующим и значимым» [Лотман 1992: 201].

В XX в., особенно в советское атеистическое время, исповедь оказалась фактически утраченной. Зато в постсоветскую эпоху она официально вернулась в пространство

общественно-культурного бытия и как свободное религиозное волеизъявление, и как литературный жанр. Появилось множество текстов (Зиновьев, Солоухин, Астафьев, Золотусский, Мелихов, Топоров, Радзинский, Агранович, Черняев, Коль, Максимов и др.), основу которых составили разного рода откровения: от социологических наблюдений и медиевистских описаний до любовных и медицинских патологий.

Литература

- Бакунин М. А. Исповедь. СПб., 2010.
- Волкова Т. Н. Исповедь // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008.
- Демкова Н. С. Житие протопопа Аввакума. Л., 1974.
- Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28, кн. 2. Письма, 1860–1868. Л., 1985.
- Златопольская А. А. «Intusetincute». Восприятие образа и автобиографии Жан-Жака Руссо в русской философско-антропологической мысли XVIII–XIX века // Философский век. Науки о человеке в современном мире. Альманах 22. Ч. 2. / Отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб., 2002.
- Ефрем Сирин. Слово душеполезное [о покаянии] // Библиотека Якова Кротова. Режим доступа: http://www.krotov.info/acts/04/socrat/sirin_rokayan.htm.
- Исупов К. Г. Исповедь // Идеи в России. Ideas in Russia. Idee w Rosji: Leksyon rosyjsko-polsko-angielski / Pod red. A. de Lazari. Т. 2. Łódź, 1999.
- Кельсиев В. И. Исповедь // Литературное наследство. Т. 41–42. А. И. Герцен. II / Подгот. к печати Е. Книгисепп, вст. ст. и ком. М. Клевенского. М., 1941.
- Кочеткова Н. Д. «Исповедь» в русской литературе конца XVIII века // На путях к романтизму / Отв. ред. Ф. Я. Прийма. Л., 1984.
- Лавров П. Л. Биография-исповедь // Лавров П. Л. Философия и социология: Избранные произведения в 2 т. Т. 2. М., 1965.
- Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. II. Таллинн, 1992.
- Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Т. I. Таллинн, 1992.
- Луцевич Л. Ф. Документальность и эго-документ (размышления по поводу). Режим доступа: http://old.old.imli.ru/structure/theory/krugl_stol.php.
- Луцевич Л. Ф. Исповедь Л. Н. Толстого: анализ, покаяние, поиски истины веры // Slavia Orientalis. 2010. № 4.

- Луцевич Л. Ф. Авторская исповедь Гоголя: Текст и контекст // Двести лет Гоголя: Текст и контекст / Под ред. В. Щукина. Краков, 2011.
- Луцевич Л. Ф. Писательская исповедь: попытка типологии // *Autobiografie pisarzy rosyjskich. Studia Rossica XXI / Red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. Warszawa, 2012.*
- Луцевич Л. Ф. «Горделивый вызов от виноватого к судье» // *Slavia Orientalis. 2013. № 4.*
- Луцевич Л. Ф. Canon of Confessional Writing and its Modifications Russian // *Classical Literature Today: The Challenges / Trials of Messianism and Mass Culture / Ed. by Y. Lyutskanov, H. Manolakev and R. Rusev. Cambridge, 2014.*
- Луцевич Л. Ф. Идея всеславянского единства (Первый Славянский конгресс 1848 г. в «Исповеди» М. Бакунина) // *Acta Polono-Ruthenica XX. Olsztyn, 2015.*
- Луцевич Л. Ф. Исповедь Константина Леонтьева: текст и контекст // Текст и традиция 4 / Гл. ред. Е. Водолазкин. СПб., 2016.
- Местергази Е. Г. Документальное начало в литературе XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века. Литературное произведение и художественный процесс / Отв. ред. Ю. Б. Боров. М., 2003.
- Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн / nonfiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. М., 2007.
- Михеев М. Ю. Дневник в России XIX–XX века — эго-текст или пред-текст. М., 2007.
- Можейко М. А. Я // История философии: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов. Минск, 2002.
- Муравьев В. С. Документальная литература // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
- Муравьев В. С. Документальное // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А. Н. Николюкин. М., 2001.
- Обломиевский Д. Д. Руссо // История всемирной литературы. В 9 т. Т. 5 / Отв. ред. С. В. Тураев. М., 1988.
- Огарев Н. П. Избранное / Вст. ст., подгот. текста и примеч. Г. Елизаветиной. М., 1977.
- Покаяние // Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 1. СПб., [1913].
- Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.
- Тихомиров Л. А. Монархическая государственность. СПб., 1905.
- Тихомиров Л. А. Почему я перестал быть революционером // Л. Тихомиров. Критика демократии / Вступ. ст. и ком. М. Б. Смолина. М., 1997. Режим доступа: <https://unotices.com/book.php?id=67007&page=7>.
- Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 16. М., 1983.
- Уваров М. С. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998.
- Autobiografie pisarzy rosyjskich. Studia Rossica XXI / Red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. Warszawa, 2012.*

Dzienniki pisarzy rosyjskich. Kontekst literacki i historyczny. Studia Rossica XVII / Red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. Warszawa, 2006.

Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich. Studia Rossica XIX / Red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. Warszawa, 2007.

Memuarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe. T. I–II. Studia Rossica XX / Red. naukowa A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz. Warszawa, 2010.

Ziątek Z. Wiek Dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej. Warszawa, 1999.

Полемика о нравственности русского народа: проблема документальности и научной достоверности этнографических описаний

Великие реформы в Российской империи на их начальном этапе (1860-е — 1870-е гг.) сопровождались не только переустройством различных областей жизни и сломом привычного уклада традиционного общества, но и болезненным процессом переосмысления новых форм социальной действительности и коллективной (сословной, религиозной, правовой) идентичности. В этом смысле можно, как представляется, говорить о моральном кризисе российского общества в последней трети XIX столетия, — кризисе прежде всего образованной его части, оказавшейся перед проблемой пересмотра стереотипных взглядов на реальность русской пореформенной жизни. Он совпал по времени со второй фазой формирования национальной и имперской идентичности, что наложило отпечаток на представления о национальном типе и идеале народа-нации.

Этот духовный перелом неоднократно фиксировался в художественных произведениях, в мемуаристике и публицистике. Между тем в историографии — в дореволюционной, советской и современной — данный период имперской истории не именуется «кризисным» и не рас-

смачивается в качестве самостоятельного этапа этнокультурного и идеологического развития в России. Однако представляется, что его стоит анализировать именно в таком ракурсе. Этот кризис был масштабным — он затронул все социальные страты и, главное, изменил самосознание общества, переходившего от традиционной к модерной системе отношений; по существу, происходила трансформация доминирующего социально-антропологического типа. Ситуация осложнялась тем, что она совпала с процессом формирования национальной / имперской идентичности — общим для европейских государств и политических организмов того времени. Как модернизационный, так и нациестроительный вызовы требовали выработки нового коллективного самоопределения, создания автопортрета как образа этнического типа, который не столько бы воплощал и поэтизировал природу и особенности русскости (в соответствии с требованиями романтизма), сколько фиксировал ее конкретные черты — внешние и внутренние, с учетом обыденного понимания типичности как узнаваемости и преобладания признаков, их частотности или широкой распространенности, привычности и т. п. [Лескинен 2010: 102–113].

Хорошо изучены и часто становятся предметом культурологических штудий и художественно-публицистических спекуляций суждения известных российских деятелей об отличиях особого русского «пути» и сформированной им специфике русского характера и русской идентичности — начиная с Радищева, Екатерины II, Карамзина и заканчивая представителями русской религиозной философии рубежа XIX–XX вв. Многие их высказывания выстраиваются и анализируются в системе противопоставления позиций современников и стереотипно объясняются через дихотомию западники / славянофилы, зачастую искусственно заостряемую (Чаадаев и Хомяков, Герцен и Киреевский, Аксаков и Леонтьев, Толстой и Достоевский, Гончаров и Лесков, Бердяев и Лосский и др.).

Иллюстрацией крайних точек спектра мнений о русских можно считать заглавие недавнего сборника сочинений Бердяева и Лосского, намеренно опубликованных под одной обложкой: «Русский народ: богоносец или хам» [Русский народ 2014].

Некоторые высказывания «великих» вошли в национальное сознание, обретя статус формул и став элементами социокультурных этнических автостереотипов. Однако в этих произведениях вопрос о русских национальных чертах, рассматриваемых в качестве нравственных добродетелей или пороков и соотносимых с категорией «национальный характер», так или иначе встроен в философские взгляды, идеологические течения и социальные идеалы XIX в.

В центре внимания настоящей работы находится другой, менее изученный аспект: дискуссия о свойствах русского национального характера в связи с формированием концепции великорусской этничности в научном дискурсе — в частности в российской этнографии. Эта новая для XIX в. и относившаяся в то время к естественным наукам дисциплина, институционализация которой в России ведет отсчет с 1845 г. (создание Императорского Русского географического общества), занималась исследованием и реконструкцией русской народности как этничности. Категория национального права, или характера, была активно задействована в теории и методологии изучения народности. Однако характер не рассматривался в качестве элемента *самоидентификации*: свойства характера следовало установить внешним наблюдателям с помощью научного инструментария. Принципиальным становился вопрос об источниках подобных заключений. Весьма разножанровые и разновременные свидетельства понимались как репрезентативные для исследований народов и племен. Все тексты, содержавшие информацию о нраве / темпераменте, нравственных особенностях, врожденных склонностях и т. п., воспринимались как равнозначные и

ценные для описания народного (крестьянского) характера. В европейском народоведении таковыми традиционно становились записки путешественников, философская публицистика, литературные травелоги и географические описания страны. Российская этнография также не была исключением. Таким образом, нарративы наделялись статусом документа в его первичном значении (*documentum* (*лат.*) ‘образец, свидетельство, доказательство’) и служили основным источником этнологических заключений.

Народоведение XIX в. опиралось на важнейшую теоретическую установку, согласно которой в оседлом земледельческом обществе только социальные низы (крестьянство) сохраняют и воплощают в себе типические свойства и признаки этноса и этничности (народности). Совокупность отличительных качеств народа описывалась как сочетание «умственных и нравственных свойств» (подробнее см. [Лескинен 2010: 148–161]). К «нравственным свойствам» относились: 1) определения темперамента — горячий, вялый, меланхолический; 2) различные предрасположенности, именуемые «склонностями» или «способностями», — например, склонность к оседлому проживанию, просвещению или колонизации, способность к ассимиляции. Только изредка в данной характеристике этнических свойств упоминались 3) особенности морального облика в прямом смысле слова, которые трактовались как врожденные, сформированные природой и историей пороки (пьянство, «страсти») или добродетели (нищелюбие, кротость, смирение).

Обнаружение этих особенностей осуществлялось в соответствии с представлениями о духе народа, верифицируемыми на основании фольклорных текстов и мнений авторитетных интеллектуалов, зачастую не затруднявших себя конкретной аргументацией. Описания русского народа в первых этнографических сочинениях отличались обилием поэтических эпитетов и патриотическим пафосом. Так, в одном из ранних научных описаний рус-

ских, принадлежавшем Н. И. Надеждину, говорилось: «В отношении нравственном <...> великороссияне не имеют слишком живых чувств и пылких страстей. Они не способны к чрезмерным порывам, ни в любви, ни в ненависти... всякое нововведение им не нравится» [Надеждин 1837: 267–268]. Автор был уверен, что «народ русский велик не только своею физическою силою, <...> но и патриархальными добродетелями, которые созидают и держат его колоссальное существование» [Надеждин 2000: 797]. Русский крестьянин — «добрый семьянин, безусловно, покорный подданный, любит своего государя и Отечество, матушку святую Русь, привязан к родине, к праху своих предков, не охотник мыкаться по свету» [Надеждин 1837: 268]. Таким же предстал русский в текстах А. В. Терещенко, который приписывал ему патриотизм, верность православию и государю, преданность Отечеству, «проницательность, переимчивость и изобретательность, деятельность и неутомимость» [Терещенко 1848: 138]. В учебнике И. Я. Павловского упоминаются «необыкновенная привязанность к своей родине (матушке-России), <...> религиозные чувства», «пламенное усердие к законным царям» русского крестьянина. Автор именует его «безусловно покорным подданным», который «тщательно сохраняет нравы, обычаи и особенно веру своих предков» [Павловский 1843: 192]. В таком же духе изображает жителей края «вокруг сердца матери — Белокаменной» обычный путешественник, с восторгом отмечая истовую религиозность и верность православию («Какие богомольны здешние мужички!») [Путешествие 1842: 63]), а также самоидентификацию великорусского крестьянства как православной общности [Иванов, Булгарин 1837: 298].

Популярность часто встречающихся выражений «добрые поселяне» или «добрые наши детки мужички» принято объяснять обращением к теме народа на волне патриотизма и роста национализма*. По мнению некоторых исследова-

* Подробнее об этой метафоре: [Богданов 2006: 132–136; Егоров 1996: 13–389].

дователей, в идее принадлежности крестьянства к миру природы, его пребывании в «детстве культуры» содержатся истоки властного патернализма [Богданов 2006: 137]. Так или иначе, подобная убежденность — в свете освоенной российской элитой руссоистской доктрины — создала мощные основания для идеализации «русского мужика».

Накануне и в самом начале великих реформ, в 1850-е — 1860-е гг., отдельные недостатки русского крестьянина (такие как суеверие, пьянство, грубость нравов), согласно господствующей логике рассуждений, проистекали, во-первых, из вековой крепостной зависимости, личной несвободы, неграмотности. Предполагалось, что устранение препятствий к развитию (т. е. отмена крепостного права) должно было стимулировать инициативу, развить природную смекалку, реализовать предприимчивость крестьян, а также обратить их к образованию. Вера и грамотность рассматривались как два столпа просвещения и нравственности народа. Во-вторых, в период начальной модернизации русского общества источником моральной порчи зачастую объявлялся городской образ жизни. Распространенная в те годы тема публицистики и беллетристики — растлевающее влияние города на добродетельных и не испорченных пороками цивилизации крестьян (что можно считать продолжением романтического образа по-детски «чистого» землепашца) [Славянское племя 1878: 5]. Однако, несмотря на фиксацию отдельных неблагоприятных сторон русской, в частности крестьянской, жизни, коллективные нравственные добродетели не ставились под сомнение. Аналогичные суждения воспроизводились и много позже, например в 1870-е гг., повторяя прежние клише: «часто упрекают великоруса за беспечность, множество предрассудков и страсть к спиртным напиткам, доводящую его нередко до разорения». Основной причиной виделось состояние «необразованности», доходящей до крайнего невежества и предрассудков [Мостовский 1874: 7].

В 1860-е гг. под воздействием новых научных теорий, в частности позитивизма, и узкопрактических задач, возлагавшихся на этнографию как на отрасль географического знания, наделяемую прежде всего каталогизирующей функцией, наметился пересмотр методов выявления этноспецифических признаков. Он затронул, в частности, понимание способов установления качеств народа. В народоведческих исследованиях второй половины XIX в. сохранялись архаические и романтические представления о природно-географической обусловленности этнического разнообразия, о классификации человеческих сообществ по типам темперамента и моральным склонностям, зависящим напрямую от климата (народы севера и юга, горные и равнинные), убежденность во врожденном и передаваемом по наследству складе ума и способностях, отразившихся в фольклоре. Теперь же описания качеств отдельных сообществ / групп стали составляться с учетом новых научных постулатов. Отличительным свойством этнографических очерков национального характера по сравнению с философско-публицистическими размышлениями о специфических свойствах народа является, во-первых, жесткое отождествление народа-этноса только с одним сословием — крестьянским. В Российской империи, как известно, крестьянство численно и экономически абсолютно преобладало (по данным на 1836 г., крестьяне составляли 74% населения всей Империи без казаков, по переписи 1897 г. (без Финляндии) — 77%). Во-вторых, перечень и определения самих этнических качеств и свойств фиксировались исследователями по программе-вопроснику, созданной Н. И. Надеждиным (Программа сбора сведений по этнографии и его работа «Об этнографическом изучении народности русской», 1847). В ней характеристика нрава следовала сразу за важнейшими этническими признаками — языком и внешним обликом — под наименованием «умственных и нравственных особенностей и образования» (цит. по [Рабинович 1971: 39]).

Самое важное различие касалось источников выявления этих отличительных свойств и признаков. Сохраняя прежнее внимание к фольклорным текстам и языку, ученые предпочитали оперировать материалами полевых исследований, полученными путем наблюдения за повседневной крестьянской жизнью. Собиратель такой информации должен был быть образован и дистанцирован от изучаемого объекта; на него, в сущности, возлагались функции естествоиспытателя — рассматривать и детально описывать видимое, не вторгаясь в область сравнения, анализа, заключений (эти задачи передавались другим исследователям — кабинетным ученым-теоретикам). Наблюдатель-описатель — как обладающий специальными знаниями и навыками, так и обыватель — наделялся презумпцией объективности. Именно добытые таким путем свидетельства расценивались как документальные и научно репрезентативные. Достоверной, объективной признавалась информация, которая фиксировалась по жестко определенной схеме. Документальное как достоверное отождествлялось теперь с записанным словом наблюдателя, однако оптика этого видения регламентировалась свыше, теоретическими и практическими установками.

В период реализации реформ 1860-х — 1870-х гг., когда помещики утратили прежний статус главных информантов о жизни крестьянства, поставленного перед необходимостью интегрироваться в новое, модернизированное общество, оно оказалось в фокусе внимания наблюдателей иного происхождения, образования и образа мышления. Знакомство более широкого образованного слоя с «живым» мужиком, с реальной деревней привело к потрясению основ (подробнее см.: [Лескинен 2007: 113–147]). В т. н. народнической литературе 1860-х — 1880-х гг. были созданы запоминающиеся образы крестьян, отразившие последствия распада общины и всего традиционного уклада жизни в пореформенный период.

Русский крестьянин — как правило, обитатель великорусского Нечерноземья — стал «властителем дум» в беллетристике. Изображались разные типы мужиков, но даже самые «позитивные», близкие к идеализированному образу крестьянина как хранителя патриархальных устоев и «здоровой нравственности» персонажи явились открытием для читающей публики, обнажив наиболее неприглядные стороны деревенской жизни [Андреев 1889: 29–39; Скабический 1903: 745 — 800; Скабичевский 1903а: 177–155; Ганзюлевич 1913]. Еще более вопрос о национальной (крестьянской) нравственности обострил кризис народнических идеалов в 1880-х гг. «Хождение в народ» и близкое знакомство с повседневным бытом и поведением «народа-богоносца», который революционеры стремились разбудить для революции, также способствовали этой полемике. Несоответствие прежнего образа праведника-крестьянина истинному положению вещей стало очевидным.

На фоне такого общественного резонанса отчеты этнографов, записки наблюдателей, составленные по вопросу Надеждина, производили новое впечатление: в кажущейся сухой и претендующей на беспристрастность форме они документировали русский крестьянский быт и нравы не как *социальную*, а как русскую *этническую* специфику. Они не объясняли и не оправдывали, не апеллировали к чувствам, а представляли факты (например, статистики, судебной практики, общинных норм) в переложении их на язык социально-экономических отношений. Документальные и этнографические нарративы подтверждали, в сущности, заключения художественной литературы, порождая кризис умов, поскольку настойчиво декларировали объективность выводов. Это сталкивало образованное сообщество с неизвестным миром «своего чужого», «безмолвствующего большинства». Научно-этнографический документ и литература документа дополняли друг друга, задавая общий ракурс восприятия.

Таким образом, художественные образы, документальная публицистика и романтический этнографизм прежней эпохи оказались опровергнуты опытом писателей нового типа — в том числе и социального: на смену помещикам и столичным деятелям культуры пришли те, кто имел самый непосредственный контакт с деревней: земские деятели, врачи, учителя, революционеры-разночинцы, служащие волостных судов и статистических комитетов, священники, ученые и др. И открывшаяся им реальность не совпала с господствовавшим в 1830-х — 1850-х гг. су-сальным образом мужика. Доминантой морального облика верноподданного и «кроткого землепашца» оказалась «глубокая нравственная темнота» [Скалдин 1870: 225].

Отметим несколько наиболее эмоционально воспринимавшихся аспектов нового портрета русского крестьянина.

1) Состояние религиозных воззрений и понимание вероучения. Преувеличенной оказалась постулируемая истовая религиозность крестьянина: соблюдение норм церковной обрядности и внешнего благочестия сочеталось с незнанием и непониманием догматов вероучения, с активным бытованием элементов народной культуры, квалифицировавшихся как языческие пережитки. Не только равнодушие к вопросам веры, но и глубокое невежество встречалось даже в тех областях Империи, где конфессиональная принадлежность вплоть до 1880-х гг. была единственным однозначным маркером этнической принадлежности, — в Западном крае. О «путанице» церковей и вероисповеданий писала А. Д. Блудова в записках о Волыни, отмечая, что многие крестьяне не делают разницы между костелом и церковью, не знают различий католического и униатского вероучения и обрядности [Блудова 1868: 4–5]. «Как они не религиозны — в сущности! <...> разве они православные, как их считают? Нисколько», — грустно резюмирует автор очерка о великорусских крестьянах конца 1890-х гг. [Семенова-Тян-Шанская

1914: 104]. Педагог Н.Ф. Бунаков замечал, что «очень слабы в мужиках истинно христианские альтруистические чувствования, любовь к ближнему, доброжелательство, сострадание, благодарность и т. д. Напротив, в них легко и скоро возбуждаются такие чувствования как зависть, мелкое себялюбие, злорадство, почти человеконенавистничество...» ([Бунаков 1909: 202], подробнее — [Бунаков 1906: гл. VI]).

2) Внутрисемейные отношения, «запретные» сексуальные практики (секс до и вне брака, снохачество), умерщвление младенцев, жестокость и самосуд, пьянство. Показательна полемика по «этнографическому вопросу» между журналами «День» и «Современник», выражавшая одну из тенденций восприятия и интерпретации этнографических сведений в читающем обществе. В «Современнике» была опубликована заметка о повседневном быте крестьян Вологодской губернии. Речь шла о святочных «игрищах» и свободе до- и внебрачных отношений, что вызвало резко негативную реакцию газеты «День», обвинившей автора и редакцию «Современника» в очернительстве и скандальности. Позицию «Современника» отстаивал в анонимной статье «Как понимать этнографию?» А. Н. Пыпин [Пыпин 1865: 173–193]. Он подробно разобрал значимость избранного предмета этнографического описания и объяснил приводимые явления с социальной и историко-культурной точек зрения, доказывая, что распространенность «пороков», которые вскоре (в 1880-х гг.) станут называть «пережитками», закономерна в существующих условиях.

3) Наиболее часто обсуждаемыми «новыми» и поистине неожиданными для образованного общества стали преступления крестьян против собственности — воровство, клятвопреступление, обманы и нарушение сделок, договоренностей о купле-продаже, порча или присвоение чужого (частного, общинного или государственного) имущества. Само понятие «воровство» зачастую не использо-

валось, оно постулировалось описательно — иногда через фиксацию отсутствия честности, ответственности. Не оттаиваясь специально на спектре значений понятия «честность» как этнического свойства в народоведческом лексиконе эпохи [Лескинен 2009: 27–41], отметим лишь, что природа честности понималась по-разному: она могла трактоваться как патриархальная добродетель не испорченных цивилизацией «дикарей»; ее доказательством могло выступать якобы отсутствующее в языке слова «вор»; критерием могла считаться безукоризненная щепетильность в денежных и иных отношениях (отказ от чаевых, вера на слово, незапертые двери домов и т.п.). Честность могла пониматься и кардинально иным образом — как результат цивилизованности, образованности («сознательная честность» крестьян Финляндии, добросовестность и обязательность немцев, выработанные протестантизмом). В этом случае она чаще всего выступала приметой чувства собственного достоинства и ассоциировалась с сословной честью (рыцаря, дворянина, аристократа, военного и др.) Честность «такой природы» представляла внутренней потребностью, выражением свободы: «...порядочность, скажу: джентельменность народа, <...> он свободен, свободен искони, *имеет правила*; он грамотен» [Полонский 1872: 769].

Новый образ русского крестьянина — нечистого на руку, не держащего слова и т. п. — не только отрицал его идеальный образ, но разрушал миф* о единстве и сплоченности всех сословий русского общества под скипетром монарха, родившийся после Отечественной войны и активно воспроизводившийся как в связи с польским восстанием 1830–1831 гг., так и в националистических доктринах николаевской эпохи. Мужик, использующий смекалку и хитроумие для того, чтобы обмануть «своего»,

* Здесь и далее «миф» и «мифология» понимаются в переносном значении, в том смысле, в котором он используются в описании национальной идентичности как недостоверное, некритическое знание, комплекс идеализированных представлений.

русского помещика или чиновника, обвести вокруг пальца наивного учителя-горожанина или передать радетеля крестьянской свободы в руки полиции, — образ такого русского согражданина никак не вписывался ни в идеалы, ни в цели общества 1860-х — 1870-х гг., а в условиях формирования общенациональной идеологии и вовсе ставил в тупик.

Важно отметить, что обыденность обмана или присвоения того имущества, которое наблюдатели считали «чужой» собственностью, в среде русских крестьян не имела ничего общего с давно известным в России казнокрадством и взяточничеством. Знаменитое, ставшее стереотипным в полемике о русскости афористичное высказывание «воруют...», часто приписываемое Н. М. Карамзину, берет начало, вероятно, из записных книжек П. А. Вяземского*, в текстах самого Карамзина оно не встречается. Однако подчеркнем: современники не отождествляли воровство в карамзинском смысле и преступления крестьян против собственности, так как отступления крестьян от морали почти не распространялись на денежную сферу, а вынужденный для них подкуп должностных лиц рассматривался как вина последних.

Нарушения прав собственности, имевшие место в народной среде и осуждавшиеся церковью и государством, воспринимались особенно остро еще и потому, что шли вразрез с теорией, согласно которой освобождение от крепостной зависимости и распространение народной грамотности станут гарантией проявления лучших при-

* «Карамзин говорил, что если бы отвечать одним словом на вопрос: что делается в России, то пришлось бы сказать: крадут» [Вяземский 2003: 113]; благодарю Е. А. Яблокова за информацию об этой цитате. В «Голубой книге» (1935) М. М. Зощенко этот исторический анекдот воспроизводится следующим образом: «В свое время знаменитый писатель Карамзин так сказал: „Если б захотеть одним словом выразить, что делается в России, то следует сказать: воруют“» ([Зощенко 1994: 34]. В повести С. Д. Довлатова «Чемодан» (1986) он передается так: «Двести лет назад историк Карамзин побывал во Франции. / Русские эмигранты спросили его: / — Что, в двух словах, происходит на родине? Карамзину и двух слов не понадобилось. / — Воруют, — ответил Карамзин...» [Довлатов 1992: 260]. Подробнее об этом мифе и его современных упоминаниях и трактовках см. [Душенко 2013].

родных свойств русского человека. Сельская учительница Симонович в своих воспоминаниях сетовала: «Нравственные требования, которые народная школа ставит своим ученикам, стоят в очень большом противопоставлении с житейской мудростью, практикующейся деревней. Школа проповедует честность, а мужик берет своего сына ночью в чужой лес для порубки... Школа дает ученикам эстетическое наслаждение в виде чтения хорошей книги или школьного праздника, а деревня <...> в праздник напивается до полного умопомрачения и заставляет детей участвовать в питье водки» [Симонович 1893: 35]. А.И. Эртель в одном из писем с грустью констатировал:

Народ же русский — лучше не говорить. Правда, он глубоко несчастный народ, но и глубоко скверный. Отсюда, конечно, не следует, что на него надо плюнуть, но следует то, что находиться с ним в реальных отношениях очень тяжело, иногда до нестерпимости. <...> Стоит только хлебнуть «реальных отношений», как <...> сквозь поэтическую оболочку живо засквозит грубый и, главное, лживый, лживый дикарь (цит. по [Овсянников-Куликовский 1910: 180]).

Полемика разгорелась как в художественной литературе народнического толка, так и в публицистике. В центре внимания оказался теоретический вопрос, имевший непосредственное отношение к этнографическим исследованиям [Hellberg-Hirn 2000: 16–17]: в какой степени народ-крестьянство — даже общего этнического происхождения (например, великорусы) — представляет собой однородную и неизменную «общность», в какой степени социальные или региональные его разновидности («отраслевые» или областные типы) идентичны, в частности, в моральном отношении? В региональных этнографических очерках неоднократно встречались суждения о «высокой нравственности» крестьян разных регионов (например, Русского Севера) или, напротив, о развращенности и пороках крестьянства центрально-черноземных губерний — в особенности тех сел и деревень, которые железная

дорога связала с крупными городами. Еще в 1850-х гг. в описаниях местных особенностей русского населения в отношении специфики нравов и характера встречаются замечания о «нравственных склонностях», характерных для великорусов различных областей. Например: у сельчан Тверской губернии «воровство весьма редко по деревням» [Племена 1848: 164]; честность «сильно развита в северных жителях» [Племена 1853: 71]; «твердость в своем слове» присуща жителям Вологодчины [Пушкарев 1843: 42]. Во второй половине столетия имела место идеализация нравственных качеств великорусов северных и северо-западных губерний: им приписывалось сохранение достоинств и добродетелей (важное место среди них занимала честность), присущих древним новгородцам. Причины виделись в отсутствии крепостного права в этих областях и суровом характере местных жителей, вынужденных на протяжении веков выживать в условиях скудного севера, благодаря навыкам самодисциплины и развитию иных экономических форм хозяйствования, общины и т. п. Следует подчеркнуть, что все эти сведения поставлялись прежде всего собирателями этнографических материалов, хорошо знакомыми с объектом своих описаний. Документальное как достоверное в этом процессе очевидно преваляло над абстрактными суждениями и образами.

Представление об отмечаемом образованными современниками «низком уровне нравственности» в крестьянской среде складывалось на фоне завышенных ожиданий наблюдателей и известного в науке различения поведения в отношении к «своим» и во взаимодействии с «чужими» [Байбурин 1985: 7–18]. Характерное для крестьян (причем не только в России, но и за ее пределами) спокойное отношение к тому, что для наблюдателей представлялось кражей, неоднократно попадало в сферу внимания. Порубка леса в государственном или бывшем помещичьем лесу, вырубки в помещичьих лесах, выпас скота, потрава на господских землях повсеместно не вос-

принимались крестьянами как кража, то есть покушение на чужую собственность. Н.Ф. Бунаков писал: «...мне пришлось убедиться, что крестьяне и теоретически не считают предосудительным и несправедливым со своей стороны кражу или обман по отношению ко всякому, кто „не свой брат, не крестьянин”. У „мужика” стащить что-нибудь грешно и преступно, а у барина, попа, всякого „не мужика” можно и чуть ли даже не должно» [Бунаков 1909: 157] — и объяснял такую позицию социальными противоречиями и последствиями крепостного права. Еще Н.Н. Златовратский, критикуя описания народного крестьянского быта, восклицал: «...недобросовестность, невежество, противоречие, поверхностность — вот неизменная подкладка тех этнографических сообщений, которыми „свежий” и „сведущий” культурный человек наводнил номера провинциальных и столичных газет и разнообразные сборники» [Златовратский 1987: 282], — подчеркивая, что неверная интерпретация объекта наблюдения обусловлена культурной «инакостью» наблюдателей [Лескинен 2007а: 281–311]. Г.И. Успенский считал, что представления о ценности и праве на обладание и распоряжение тесно взаимосвязаны с физическими, трудовыми затратами земледельца [Успенский 1987: 381–463]. «Власть земли» диктует и формы выживания, и средства приспособления. Даже очевидные для «цивилизованного» ума нерациональность или безнравственность тех или иных способов действия вполне объяснимы ситуативно и определяются жесткой необходимостью.

Уже самые первые (в конце XIX столетия) исследования позиций и оценок самого объекта критики — крестьянства — показали, что преступления против собственности квалифицировались самими крестьянами как незначительные (по сравнению с наиболее тяжкими — убийством или клятвopреступлением, которые воспринимались в категориях греха); в частности, кража леса считалась скорее удальством, чем преступлением в строгом

смысле. А волостные суды в делах о воровстве (как и о некоторых других имущественных преступлениях) и в конце XIX столетия руководствовались понятиями не законного уголовного, а обычного права [Тенишев 2003: 234–240; Семенов 2003*: 31]. Согласно ему воровство трактовалось не как преступление (проступок), с неизбежностью влекущее за собой наказание, а как ущерб, нанесенный одной стороне другой, который может и должен быть возмещен в результате мировой сделки. Иначе говоря, «между обычным и законным правом всегда существовало не просто несовпадение, но значительное противоречие — в том числе и в трактовке кражи»; крестьяне верили, что «не может быть собственности на то, к чему не был приложен труд» ([Семенов 2003: 31], см. также [Поршнева 2008: 116–117]).

Рассматривая различные объяснительные схемы этнографической литературы, следует учитывать их важную особенность: наблюдатели понимали воровство, исходя из собственных правовых и обыденных представлений, продиктованных образованием, социальными идеалами своей среды и нормами нового (гражданского или буржуазного), но не обычного права**. Они исходили из нормативной модели поведения, руководствуясь верой в «истинность» и абсолютность своих взглядов на нравственность и закон. Если народоведение периода романтизма искренне верило в изображаемый идеал, углубляясь в фольклорные тексты и не пытаясь его верифицировать, то позитивистская этнография, задокументировав действительность и дав ей исторические объяснения, не знала, как вписать ее в образ национального типа, воплощаемого, как декларировалось, крестьянством. Основа противоречия — «семантический разлад» в интерпретации народности [Белов 2010: 8–10], точнее, в особенностях ее «научно-этнографической» трактовки

* В этой же статье — библиография второй половины XIX в.

** Более подробный анализ представленной в данной статье проблемы см. в [Лескин 2016: гл. 5].

[Лескинен 2010: 65–81]: и романтизм, и отрекавшийся от его постулатов позитивизм как нормативные системы гуманитарного знания признавали объективную данность этнического — в том числе и характера народа [Энгельгардт 1987: 83]. При этом критическое восприятие позиции наблюдателя, игнорировавшего самосознание изучаемого сообщества, абсолютизирующего собственную беспристрастность, еще только начинало формироваться. В этом смысле документальный этнографизм также не мог не влиять на стандарты самоописания и элементы этноисторической мифологии.

Важно отметить, что вопрос о том, какие именно черты считать типичными для русского крестьянства пореформенной России, и сегодня является центральным в сфере национальной мифологии, остается спорным и злободневным, разделяя как ученых-этнографов, так и общественных деятелей. Он по-прежнему определяет национальный дискурс и представления о патриотизме. Одни убеждены, что честность, «надежность в выполнении своих обязательств» не только «входили в понятие русских крестьян о чести», но и повсеместно соблюдались как практические правила [Громыко 1986; Громыко, Буганов 2007: 323–326], другие — на основании того же комплекса источников — описывают повседневную крестьянскую жизнь Великороссии совершенно иначе (например, [Безгин 2004: гл. 3]). Можно констатировать, что образы народа-крестьянства, сложившиеся в этнографии романтизма и в позитивистской историографии, не совпадают, конфликт не разрешен. Требования документального подтверждения и основанной на нем рациональной аргументации, полтора столетия назад выдвинутые наукой (в частности этнологией) для анализа социальной реальности, сегодня не принимаются обществом, озабоченным формированием идеального, мифологизированного автопортрета. Бытующая в современных непрофессиональных представлениях трактовка документа как прежде

всего архивной, неопубликованной и потому «скрытой» записи лишь подтверждает конфликт между знанием и образом-мифом о русскости.

Как же следует расценивать данный кризис представлений о нравственном идеале русского крестьянина в контексте подлинного и мнимого состояния общественной морали? Этот кризис, безусловно, может быть квалифицирован как потрясение моральных основ или утрата социального идеала, претендующего на то, чтобы стать надсословным — то есть национальным. На наш взгляд, корни этого общественного потрясения — в конфликте двух социальных типов и в стремлении документирующего (то есть описателя) отождествить национальное с социальным. Национальная парадигма оперирует примордиалистскими взглядами на природу общности, опираясь на идею его нерасчлененности, единства, обусловленного кровным родством. Этнография XIX в. позволяет лишь крестьянству выступать в роли репрезентанта этнонациональной специфики, методологически подкрепляя эту концепцию принципами реконструкции типа. Другой, не менее важный, вопрос: каким образом понималась типичность в науке того времени — как идеальная социальная модель или же в качестве интуитивно определяемого наблюдателем характерного набора свойств (подробнее см. в [Лескинен 2016: гл. 6]). Актуализация первого неизбежна для этапа формирования коллективного автопортрета в системе элементов национальной мифологии. Второй — тип как совокупность представлений о реальном этнокультурном «своем», но, в сущности, социально «ином» — неизбежно самокритичен и оценочен; он может встроиться в национальную идеологию, однако не на начальном этапе ее складывания. Или же может использоваться в качестве антиобразца, ассоциируясь с прежней эпохой, отвержение ценностей и норм которой кладутся в основание нового этнонационального мифа (как, например, было в период формирования идеологии советско-

го патриотизма). Если первый влияет на национальную мифологию и в этом качестве претендует на непогрешимость, то второй настаивает на объективности, понимаемой в соответствии с наукой своего времени, фактами, документами и статистикой. При этом оба варианта апеллируют к одному и тому же набору данных.

Рассмотренный конфликт между идеальным и реальным образами русского, во многом порожденный сменой научных и общественных представлений о выборе этнографических источников и методике их анализа, то есть о достоверности начальной информации, продолжает оставаться остроактуальным и сегодня. Это находит отражение в интерпретациях постсоветской русской национальной идеи и современной российской идентичности. При этом ни аргументация, ни методология с XIX в. принципиально не изменились — как применительно к трактовке ситуации в дореволюционной России, так и в анализе состояния современной российской нравственности. Общность подходов просматривается в самом основании интерпретации — она продиктована примордиалистским видением национального: нация имеет тело и дух, она обладает свойствами, присущими в той или иной мере большинству ее представителей, которые формируются не социально-историческими условиями, а неким вневременным идеалом и идеей. В ситуации же роста влияния церковных институтов и религиозных норм и традиций стремление обосновать преемственность нравственных ценностей способствует закреплению в общественном сознании убежденности в тесной связи между национально-этническими и христианскими качествами менталитета / характера / психологии народа-нации.

Мы имеем дело с явной архаизацией как постановки вопроса, так и методов ответа на него — в чем отчетливо проявился возврат к некогда прогрессивному представлению об априорной объективности и беспристрастности факта, его «власти» над исторической реальностью — при

полном игнорировании методологических новаций и достижений гуманитарного знания XX столетия. А ведь еще полтора столетия назад К. Д. Кавелин настаивал на том, что подобная постановка вопроса неправомерна: в любом народе можно легко отыскать как добродетели, так и пороки, но это не означает, что есть народы нравственные и безнравственные: «Рассуждая о нравственности и безнравственности, мы обращаем внимание не на то, как народ относится к предмету своих верований и убеждений, а на то, что составляет их предмет; а это что есть всецело результат школы, которую прошел народ, влияний извне — словом, его истории, развития и культуры» [Кавелин 1989: 460].

Однако до сих пор всерьез обсуждается проблема определения (исчисления, фактической аргументации) состояния нравственности народа. Концепция национального характера в его «классическом» виде, в прежних формулах гуманитарным знанием, казалось бы, уже отвергнута окончательно, но тем не менее продолжает активно использоваться в различных научных нарративах под новыми наименованиями (этнонациональные стереотипы, психология, национальное сознание / менталитет) в качестве мифологических конструктов, призванных укрепить национальный идеал, неизменно обращаемый в самое далекое прошлое. Рассуждениям о коллективной нравственности или социальных добродетелях, распространенных исключительно в границах государственных либо иных политических образований, предаются и политические и общественные деятели, и политологи, и представители профессионального исторического сообщества. Но даже если принять допустимость подобных гипотез, встает вопрос их верификации. Как выявить, в частности, наличие или отсутствие хотя бы одного качества — честности — в традиционном или дореволюционном обществе на исторически достоверных материалах? Что считать документальным свидетельством в этих конста-

тациях? Что может послужить решающим аргументом в пользу того или иного утверждения? Б.Н. Миронов в вопросе изучения нравственности предлагает руководствоваться данными статистики, например, количеством наказаний чиновников за мздоимство и лихоимство [Миронов 2015: 530], численностью разных видов уголовных преступлений [Миронов 2015: 129], процентом пропущенных предпасхальных исповедей и причастий [Миронов 2015: 405] или же исчислением рожденных детей, зачатых в период Великого поста [Миронов 2015: 408, 409]. Но в какой мере подобные факты доказательны, когда речь идет о коллективных чертах?

Такая, на первый взгляд странная (во всяком случае, не имеющая права претендовать на объективность) преемственность подхода и интерпретации объясняется как механизмами нациестроительства, так и равно актуальным единством важнейших задач национальной идентификации и (сегодня) реидентификации: подобно второй половине позапрошлого столетия, в наше время идет активный процесс конструирования национального мифа со всеми сопутствующими ему задачами и идеологемами (подробнее об этих универсалиях см.: [Шнирельман 2000: 12–33; 2016: 100–129]). В.А. Шнирельман справедливо отмечает: «Миф может опираться и на реальные факты. Но вопрос заключается не в том, насколько факты реальны и не выдуманы, а в том, что они подвергаются процедуре отбора и интерпретации, в результате чего выстраивается историческая конструкция, способная обслуживать совершенно определенные интересы и преследовать определенные цели» [Шнирельман 2011: 22].

Литература

- Андреев Ф. Областные заметки. Нечто о мужике и мужиковствующем пессимизме // Северный вестник. 1889. Январь. Второй отдел.
- Байбурин А. К. Некоторые вопросы этнографического изучения поведения // Этнические стереотипы поведения. Л., 1985.

- Безгин В. Б.* Крестьянская повседневность (Традиции конца XIX — начала XX века). М., Тамбов, 2004.
- Белов М. В.* Как создавался национальный характер: русские путешественники, публицисты и критики первой половины XIX века в поисках «народности» // Национальный / социальный характер: археология идей и современное наследство. М., 2010.
- Блудова А. Д.* Пять месяцев на Волыни. Острожская летопись 1867 г. СПб., 1868.
- Богданов К.* О крокодилах в России: Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006.
- Бунаков Н. Ф.* Сельская школа и народная жизнь. СПб., 1906.
- Бунаков Н. Ф.* Записки. Моя жизнь в связи с общерусской жизнью, преимущественно провинциальной. 1837–1905. СПб., 1909.
- Вяземский П. А.* Старая записная книжка. М., 2003.
- Ганзюлевич Т.* Крестьянство в русской литературе XIX в. СПб., 1913.
- Громыко М. М.* Традиционные нормы поведения и общения русского крестьянства XIX в. М., 1986.
- Громыко М. М., Буганов А. В.* О воззрениях русского народа. 2-е изд. М., 2007.
- Довлатов С. Д.* Собр. прозы: В 3 т. СПб., 1992. Т. 2.
- Душенко К.* Воруют! // Читаем вместе. 2013. № 7. Режим доступа: <http://www.dushenko.ru/news/284191/>.
- Егоров Б. Ф.* Очерки по истории русской культуры XIX в. // Из истории русской культуры: В 5 т. М., 1996. Т. 5.
- Златовратский Н. Н.* Деревенские будни: Очерки крестьянской общины // Письма из деревни: Очерки о крестьянстве России второй половины XIX века. М., 1987.
- Зоценко М. М.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1994. Т. 4.
- Иванов Н.А., Булгарин Ф.В.* Россия в историческом, географическом и литературном отношении. Ч. 1: Статистики часть первая, содержащая в себе: введение, I. Основные силы государства. СПб., 1837.
- Кавелин К. Д.* Письмо Ф. М. Достоевскому // Кавелин К. Д. Наш умственный строй: Статьи по философии русской истории и культуры. М., 1989.
- Лескинен М. В.* Образование «для народа»: теория и практика диалога с крестьянином в России последней трети XIX в. // Человек на Балканах: Социокультурные измерения процесса модернизации на Балканах. СПб., 2007.
- Лескинен М. В.* Понятие «нрав народа» в российских этнографических концепциях второй половины XIX века // Славянский альманах. 2006. М., 2007.
- Лескинен М. В.* «Финская честность» в российской научно-популярной литературе XIX в. К вопросу о формировании этнокультурного стереотипа // Этнографическое обозрение. 2009. № 4.
- Лескинен М. В.* Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «Другой» сквозь призму идентичности. М., 2010.

- Лескинен М. В.* Великоросс / великорус. Из истории формирования этничности. Век XIX. М., 2016.
- Мионов Б. Н.* Российская империя: от традиции к модерну: В 3 т. СПб., 2015. Т. 2.
- Мостовский М.* Этнографические очерки. М., 1874.
- Н. Н. [Надеждин Н. А.]* Великая Россия // Энциклопедический лексикон / Под ред. Н. И. Греча и О. И. Сенковского. В 17 т. (не окончено). СПб., 1837. Т. 9.
- Надеждин Н. И.* В чем состоит народная гордость? // Надеждин Н. И. Соч.: В 2 т. СПб., 2000. Т. 2.
- Русский народ. Богоносец или хам? / Николай Бердяев, Николай Лосский.* М., 2014.
- Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1909–1911. Т. 7–9. СПб., 1910.
- Павловский И.* География Российской империи: В 2 ч. Дерпт, 1843. Ч. 1. Племена, нравы и очерки быта // Военно-статистическое обозрение Российской Империи. СПб., 1848. Т. 4. Ч. 1.
- Племена, нравы и очерки быта // Военно-статистическое обозрение Российской Империи.* СПб., 1853. Т. 2. Ч. 2.
- Полонский Л.* Несколько дней в Финляндии: Из поездки в Гельсингфорс // Вестник Европы. 1872. № 4.
- Поршнева О. С.* Крестьянское сознание в эпоху модернизации // *Imagines Mundi: Альманах исследований всеобщей истории XVI–XX вв.* Екатеринбург, 2008. Вып. 3.
- Путешествие по русским проселочным дорогам.* Сочинение Д. П. Шелехова, помещика Тверской губернии. СПб., 1842.
- Пушкарев И. И.* Описание Российской империи в историческом, географическом и статистическом отношениях. СПб., 1843. Т. 1. Ч. 1.
- [Пыпин А.Н.]* Как понимать этнографию? (посвящается «Дню») // Современник. 1865. № 2.
- Рабинович М. Г.* Ответы на программу Русского географического общества как источник для изучения этнографии города // Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии. Вып. 5. Л., 1971.
- Семенов Ю. И.* Первобытное и крестьянское обычное право: их сходство и различие, а также отношение к законному праву классовых социо-исторических организмов // Крестьянское правосудие. Обычное право российского крестьянства в XIX веке — начале XX в. М., 2003.
- Семенова-Тян-Шанская О.* Жизнь «Ивана»: Очерки быта крестьян одной из черноземных губерний // Записки ИРГО по отделению этнографии. Т. 39. СПб., 1914.
- Симонович А.* Заметки из дневника сельской учительницы // Русская школа. 1893. № 12.
- Скабичевский А.* Мужик в русской беллетристике (1847–1897) // Скабичевский А. Соч.: В 2 т. СПб., 1903. Т. 2.

- Скабичевский А.* Новый человек деревни. «Власть земли», очерки Г. Успенского, Сочинения Н. Златовратского, Т. II: «Устои», «История одной деревни» // Скабичевский А. Соч.: В 2 т. СПб., 1903. Т. 2.
- Скалдин [Еленев Ф. П.]* В захолустье и в столице. СПб., 1870.
- Славянское племя. Великоруссы (очерк цикла «Народы России. Этнографические очерки») // Природа и люди. 1878. № 1.
- Тенишев В. В.* Правосудие в русском крестьянском быту: Свод данных, добытых этнографическими материалами покойного князя В. Н. Тенишева (извлечение) // Крестьянское правосудие. Обычное право российского крестьянства в XIX веке — начале XX в. М., 2003.
- Терещенко А.* Быт русского народа: В 7 ч. СПб., 1848. Ч. 1.
- Успенский Г. И.* Крестьянин и крестьянский труд // Письма из деревни: Очерки о крестьянстве России второй половины XIX века. М., 1987.
- Шнирельман В.* Ценность прошлого: этноцентристские исторические мифы, идентичность и этнополитика // Реальность этнических мифов. М., 2000.
- Шнирельман В. А.* Подделки и альтернативная история // Фальсификация исторических источников и конструирование этнократических мифов. М., 2011.
- Шнирельман В. А.* Социальная память и образы прошлого // Новое прошлое. 2016. № 1.
- Энгельгардт А. Н.* Из деревни. 12 писем. 1872–1887. М., 1987.
- Hellberg-Hirn E.* Origin and Power: Russian National Myths and the Legitimation of Social Order // Fall of an Empire, the Birth of a Nation. National identities in Russia. Ashgatt, 2000.

В поисках прототипа: граф Алексей Вронский — Николай Раевский 3-й (Краткий опыт визуальной идентификации)

Даже те, кто не читал знаменитый роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», обязательно знают его начало и финал. Начало — текстуально: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Все смешалось в доме Облонских» [Толстой 1927–1964-18: 3]. Финал — фактически: после самоубийства Анны Вронский добровольцем уезжает в Сербию на войну с турками. О дальнейшей судьбе его Толстой не упоминает, однако очевидно, что тот покидает Россию, чтобы умереть: «Я рад тому, что есть за что отдать мою жизнь, которая мне не то что не нужна, но постыла» [Толстой 1927–1964-18: 361]. Слова эти — о желании смерти — не просто художественный приговор автора своему герою, обусловленный логикой развития сюжета. В той или иной форме (а Толстой, варьируя, повторяет их трижды) они не могли не прозвучать, ведь за ними скрылась вполне конкретная судьба.

* * *

Попытаемся доказать, что у графа Алексея Вронского был реальный прототип, который действительно погиб в Сербии. Это случилось 20 августа 1876 г. — когда на высоте Голо Брдо, что у селения Горни Адровац в Поморавье,

получил смертельное ранение отставной офицер русской армии Николай Николаевич Раевский. Именно с него, согласно широко утвердившейся версии, писал Толстой образ возлюбленного Анны*. Хотя были современники, полагавшие, что Вронский — это совершенно иной человек. Так, известный дипломат Н. В. Чарыков писал в мемуарах, правда, не называя имен, что познакомился с «Вронским» в 1881 г. в Петербурге, где тот проживал, а в последний раз встретился с ним восемью годами позже «на обеде в русском посольстве в Париже» [Чарыков 2016: 69].

Среди потомков Вронского также есть немало скептиков. Например, в безбрежном море литературы о Толстом существует мнение, что для героя «Анны Карениной» автор «заимствовал имя Ю. Вронского (1788–1853)» — польского математика и философа, проповедника шляхетского мессианизма, — которое он мог слышать от А. И. Герцена во время путешествия в Европу [Порочкина 1983: 142]. С другой стороны, утверждается, что фамилия Вронский восходит к неким барону Вревскому [Гусев 1963: 307; Якубовский 1913: 23] или Воронцову [Толстой 1939: 567] — знакомым автора романа. С третьей — высказана мысль, что прототипом этого персонажа «был известный поэт А. К. Толстой» [Литературное наследство 1965: 462; Бабаев 1975: 69]. Наконец, имеется сочинение, в котором «трагический разрыв с обществом князя (sic! — А. III.) Вронского», бросивший его под турецкие пули, объясняется всего «лишь творческим полетом мысли Толстого» [Задохин, Низовский 2000: 217]. То есть прототипа вообще как бы не существовало. Эту позицию *бесплотного образа* разделяют и литературоведы. «Самая фамилия Вронский, — пишет один из них, — выбранная Толстым после долгих поисков, звучит как сознательная стилизация:

* Особенно прочно данная версия укоренилась в Сербии. Там нет практически никого, кто сомневался бы в ее подлинности... В отечественной литературе она также имеет своих верных приверженцев, см. [Корнилов 1975; Моисеева 1981; Петров 1998] и др.

словно Толстой намеренно подчеркивает связь этого персонажа с литературными героями 30-х годов (Пронский, Минский и др.)» [Эйхенбаум 1974: 150]*.

Уважая приведенные точки зрения, постараемся все же развеять сомнения их авторов в правомерности «канонической» версии, используя метод визуальной идентификации. Как нам представляется, такой метод дает немало возможностей для историко-литературоведческой реконструкции, поскольку имеющегося в романе и его черновиках материала достаточно, чтобы провести хотя бы беглое физиономическое исследование образа Вронского и сравнить полученный результат с известными изображениями того, кого мы считаем его прототипом.

* * *

Начнем с того, что толстовский герой, несмотря на свою молодость, был лыс — «Вронский действительно преждевременно начинал плешиветь» [Толстой 1927–1964-18: 189]. В ранних редакциях романа эта особенность его внешности выражена еще более явственно. «Однако, как ты оплешивел, — сказал Степан Аркадьич, — глядя на его почти голую прекрасной формы голову и короткие черные, курчавившиеся на затылке волосы» [Толстой 1927–1964-20: 27]. Автор, как видим, уточняет, что лысеть Вронский начал со лба, а не с макушки, что для нас немаловажно. И далее о том же: «Иван Балашов** надвинул прямо с затылка на лысину свою фуражку и вышел, разминаясь ногами» [Толстой 1927–1964-20: 30]. Этот-то его *черновой* портрет (в окончательном тексте такие детали отсутствуют) мы и сопоставим с фотографиями Раевского. Их всего две. На более ранней он снят в лейб-гусарской венгерке со шнурами, на другой, сделанной уже в Белграде, — в двуборт-

* «Любопытно, — продолжает автор, — что эта фамилия есть и у Пушкина — в черновике отрывка „На углу маленькой площади“ („Женат, кажется, на Вронской“») [Эйхенбаум 1974: 150].

** Иван Балашов и Удашев — фамилии главного персонажа в первоначальных вариантах «Анны Карениной».

ном скюртуке с эполетами. На голове в обоих случаях кепи французского типа (именно такой головной убор по Уставу должен был носить и Вронский). Очевидно, что Раевский любил одевать его набекрень, и это облегчает нашу задачу. И что же мы видим? Из-под верхнего обреза фуражки (особенно это заметно при развороте головы на белградский манер) не выбивается ни одной пряди, высокое чело офицера девственно чисто...

Вторая деталь внешности — это борода, гораздо больше говорящая о сходстве героев, чем всякие другие, абстрактные определения типа лица: «красивое», «твердое», «выразительное» (все это есть у Толстого применительно к облику Вронского). В романе он бородат, но этот внешний признак описан автором очень по-разному и в окончательном варианте произведения, и в черновиках. Ощущение такое, что чем ближе к развязке, тем пристальнее всматривается автор в лицо Вронского, в некий вполне конкретный портрет. В чей же? И когда он мог его видеть?..

Для ответа на поставленные вопросы проследим динамику финальной стадии работы Л. Н. Толстого над романом. Общеизвестно, что он крайне отрицательно отнесся к добровольческому движению в России во время Сербо-турецкой войны 1876 г. Невероятно, но факт — именно эта «нелюбимая» им война во многом спровоцировала всплеск вдохновения; она же дала конечное направление развитию сюжета. Мы отдаем себе отчет в том, что такой вывод весьма непривычен для традиционного толстоведения, но все же позволим себе настаивать на такой точке зрения. Г. Н. Моисеева пишет: «Очевидно, что в то время, когда Л. Н. Толстой заканчивал работу над последней частью „Анны Карениной“, он уже знал, что его герой — Алексей Вронский — погибнет на Балканах» [Моисеева 1981: 199]. Знать-то знал, здесь нет никаких сомнений, вот только когда он так решил? Смеем утверждать, что отнюдь не в момент завершения работы

«над последней частью» романа, а гораздо раньше. Факты — приватные записи Толстого и его близких.

Из текста многочисленных черновиков очевидно, что сначала судьба Вронского по замыслу автора должна была решиться в Туркестане. Но что-то произошло, и герой был отправлен умирать в Сербию. Почему именно туда? В этой связи проследим за настроением писателя в это время. Хорошо известно, что примерно с 1875 г. его творческая работа шла крайне тяжело: смерть ребенка, любимой тетушки не могли не подкосить Л. Н. Толстого. Роман, тем временем, уже печатался в катковском «Русском вестнике». В начале сентября 1876 г. Толстой отбыл в свое самарское имение, чтобы отдохнуть — в том числе и «от всей этой сербской бессмыслицы» [Толстой 1927–1964-62: № 244] *. Его состояние было жутким. Старший сын, Сергей Львович, вспоминал: «15 сентября мать писала своей сестре: „Левочка постоянно говорит, что все конечно для него, скоро умирать, ничего не радуется, нечего больше ждать от жизни”» [Толстой 1968: 51]. 20 сентября он вернулся в Ясную Поляну [Гусев 1958: 460]. И что же? Пошла ему на пользу поездка? Как сказать... 10 октября Софья Андреевна извещала сестру о том, что «Левочка за писание свое не взялся, и меня это очень огорчает» (цит. по [Гудзий 1939: 622]). Два дня спустя то же самое — запись в дневнике об унылом, апатичном настроении супруга [Дневники 1928: 106–107].

8 ноября Толстой отправился в Белокаменную, где пробыл до 10 числа [Гусев 1958: 461]. Что двигало им? Находим ответ в письме соседу и приятелю А. А. Фету: «Ездил я в Москву узнавать про войну. Все это волнует меня очень» [Толстой 1927–1964-62: № 292]. Комментируя данное выражение, большинство авторов полагает, что речь шла о «назревавшей войне с Турцией» ([Толстой 1927–1964-62: 289; Гусев 1958: 461; Эйхенбаум 1974: 143

* При цитировании писем Толстого указывается номер документа.

и др.]). Вроде бы да, но не все так просто. В этой связи обратимся к письму другому близкому другу писателя и глубокому интерпретатору его произведений Н.Н. Страхову от 12–13 ноября — к важнейшему для нас документу. В нем Толстой не только повторил уже известные мотивы своего путешествия, но и дал новую оценку балканским событиям. Итак: «Был на днях в Москве только за тем, чтобы узнать новости о войне. Все это очень волнует меня. Теперь вся ерунда сербского движения, ставшая историей, прошедшим, получила значение. Та сила, которая производит войну, выразилась преждевременно и указала направление» [Толстой 1927–1964-62: № 294].

Этот адресованный другу пассаж весьма многозначен. Здесь писатель впервые наделил «сербскую ерунду» немалым смыслом в контексте военных приготовлений России, связав одно с другим в неразрывное целое. Вооруженная борьба сербов с турками, хотя и закончившаяся поражением, *получила значение*. Она же *указала направление*. И, думается, не одной только русской политике, но и продолжению романа, ведь Толстой реагировал на события прежде всего как художник и лишь затем как политический наблюдатель. Таким образом, московские впечатления, выраженные в послании Страхову с четкостью формулы, привели к повороту сюжета. И судьба графа Вронского была решена. Заметим, что столь авторитетный ученый, как В. Шкловский, давно уже прочувствовал такую *прерывистость* «Анны Карениной»: «Роман недаром появлялся с перерывами: это не только перерывы работы, это поиски новых решений...» [Шкловский 1963: 493].

Данное заключение подтверждается и тем, что именно после Москвы Толстой преобразился. И как! Ушла апатия, поднялся тонус и пошло писание, словно плотину прорвало. Все стало ясно — и с войной, и с романом.

Снова откроем его письмо Страхову: «Приехав из Самары и Оренбурга, вот скоро два месяца, я думал, что

возьмусь за работу, окончу давящую меня работу — окончание романа — и возьмусь за новое; и вдруг вместо этого всего ничего не сделал. Сплю духовно и не могу проснуться. Нездоровится, уныние. Отчаяние в своих силах <...> Думать даже, и тому нет энергии. Или совсем худо, или сон перед хорошим периодом работы» [Толстой 1927–1964-62: № 294]. Напомним, это написано автором через два дня после возвращения в Ясную; хорошо видно, *что* с ним творилось до поездки. Но ум уже работает, переваривая Москву, ее впечатления. И брезжит надежда — может, то был «сон перед хорошим периодом работы»? *... Буквально следующий день внес перелом, сменив вопрос утверждением.

20 ноября Софья Андреевна записала в дневник: «Всю осень он говорил: „Мой ум спит“, и вдруг неделю тому назад (т. е. как раз тринадцатого. — А. III.) точно что расцвело в нем: он стал весело работать и доволен своими силами и трудом» [Дневники 1928: 37]. И сам Толстой начал вдруг извещать приятелей о переменах в себе. 17–18 ноября он писал Страхову: «Я немножко ожил, дорогой Николай Николаевич, и перестаю презирать себя». Понятно, что речь шла не только о физическом состоянии, но и о «творчестве, которое, льщу себя надеждой, что нашло на меня эти последние дни» [Толстой 1927–1964-62: № 296]. 6 декабря — ему же: «Я, слава Богу, работаю уже несколько времени, и потому спокоен духом» [Толстой 1927–1964-62: № 297]. На следующий день — Фету: «Я понемножку начал писать и доволен своей судьбой» [Толстой 1927–1964-62: № 298]. 10 декабря — опять Фету: «Работа моя идет хорошо и готово почти на книжку („Русского вестника“. — А. III.)» [Толстой 1927–1964-62: № 299]. В ту же пору — брату, Сергею Николаевичу: «Я долго не мог наладиться, а теперь поехало, и это очень радост-

* 11 ноября Софья Андреевна писала Т. А. Кузминской: «Левочка совсем не пишет, в унынии, и все ждет, когда уяснится у него в голове и пойдет работа» (цит. по [Гудзий 1939: 622]).

ное чувство» [Толстой 1927–1964-62: № 300]. Наконец, С. А. Толстая — этот наиболее чуткий барометр состояния мужа — успокоенно сообщала сестре в письме от 9 декабря: «„Анну Каренину” мы пишем наконец-то по-настоящему, т. е. не прерываясь. Левочка оживленный и сосредоточенный, всякий день прибавляет по новой главе» [Толстой 1927–1964-62: 294].

О том, сколь высок был этот творческий взлет, Толстой проговорился сам. Много позже, в беседе с писателем С. Я. Елпатьевским, узнав, что тому было сорок восемь лет, он заметил: «Сорок восемь!.. Самое лучшее время моей работы. Никогда так не работал, „Анну Каренину” писал» [Елпатьевский 1960: 184]...

Начало *такой* его работе положила поездка в Москву. Она же, повторимся, окончательно скорректировала сюжет романа, придав финалу сербский колорит. Впрочем, иначе и быть не могло; только в ней Толстой мог ознакомиться со всеми обстоятельствами смерти Раевского, равно как и с деталями его миссии вообще — осенью 1876 г. они широко освещались в русской печати. Вырвавшись из своего захолустья, писатель штудировал прессу, о чем свидетельствует и ответ Страхова на известное письмо. Анализируя приведенную в нем «формулу Толстого», он писал: «Не сумел бы я так хорошо выразить, как Вы, впечатление от газет, но чувствую, какая правда Ваши слова» [Переписка 1916: 95].

Добавим, что, кроме этих самых газет, в России издавались и многочисленные иллюстрированные журналы. Так вот, по крайней мере в трех из них — «Всемирной иллюстрации», «Пчеле» и «Ниве» — обширные статьи-некрологи сопровождались портретами Раевского, он стал известен. На портретах (их мы вкратце уже касались) — мужественное лицо, голый лоб под сдвинутой на одно ухо фуражкой и густая борода. Спрашивается, мог ли Толстой не заметить этих изображений? Думается, вряд ли. Но тогда, может быть, они как-то отразились в наружност-

ти Вронского? Текст романа дает возможность поразмыслить и об этом.

* * *

О плешивости Вронского, почему-то упорно не замечаемой ни театральными, ни кинорежиссерами, выше уже говорилось, но это явление скорее генетическое и имеет объективный характер. Борода же — дело другое. Носить ее или не носить, а если носить, то какую — всецело во власти субъекта. Толстовский герой бороду носил, но, как мы уточнили, не всегда и неодинаковую. Интересно, почему?



Согласно окончательной версии романа, Вронский сначала бреется (автор дважды упоминает об этом): его «свежевыбритый подбородок» фигурирует во время описания визита к Щербацким [Толстой 1927–1964-18: 55]; в другой же раз, наоборот, он садится к столу приводить свои дела в порядок, «не бреясь и не купаясь» [Толстой 1927–1964-18: 319]. Заметим, что оба эти упоминания относятся к первой и третьей частям романа, которые писались еще до «сербской ерунды».

Но далее, спустя несколько сотен страниц, Вронский — уже с бородой. Таким видит его читатель: «Ну, я очень рад. А ты здорова? — сказал он, отерев платком мокрую бороду и целуя ее руку» [Толстой 1927–1964-19: 244]. Где об этом пишет Толстой? В последней, тридцать второй главе шестой части. Когда она писалась? Зимой 1876–1877 гг., т. е. после возвращения автора из Москвы, поскольку хорошо известно, что начинался его творческий

подъем в середине ноября с работы над двадцатыми главами пятой части. 20 ноября Софья Андреевна зафиксировала в дневнике: «Сегодня, не пивши еще кофе, молча сел за стол и писал, писал более часу, переделывая главу: Алексей Александрович в отношении Лидии Ивановны и приезд Анны в Петербург» [Дневники 1928: 37]. Явно напрашивается решительный вывод. Но, чтобы он стал более убедительным, необходимо еще раз заглянуть в черновики писателя.

В первоначальных редакциях романа, когда речь идет о бороде Вронского, она у него *всегда* подстрижена. Например, при посещении Щербацких: «...и борода, хотя свежевыбритая, синела по щекам и подбородку» [Толстой 1927–1964-20: 27]. Первое впечатление Анны: «Ее поразила вся фигура Удашева. И поразила приятно. Она не помнила, видела ли она когда-нибудь таких маленьких, крепких, с черной щеткой бороды, спокойных и джентльменов» [Толстой 1927–1964-20: 71]. И еще: «Но эти неизменяющиеся, твердо блестящие глаза. И эта частая щетка бритой бороды на широких скулах» [Толстой 1927–1964-20: 668]. *Такая борода «не мокнет», ее не нужно «вытирать платком».*

Ну а теперь и логичный, на наш взгляд, вывод: обрамление автором дотоле бритого лица Вронского *окладистой* бородой, по нашему мнению, совсем не случайно. Хронология и воспроизведенные отрывки черновиков позволяют предположить, что сделал он это намеренно, под впечатлением знакомства с посмертным портретом Раевского — в Москве, в ноябре 1876 г. Наружность героев, таким образом, окончательно совпала...

Литература

- Бабаев Э. Г. Роман и время. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. Тула, 1975.
Гудзий Н. К. История написания и печатания «Анны Карениной» // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. В 90 т. 20. М., 1939.
Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828–1890. М., 1958.

-
-
- Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963.
- Дневники Софьи Андреевны Толстой.* 1860–1891. М., 1928.
- Елпатьевский С. Я.* Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1960.
- Задохин А. Г., Низовский А. Ю.* Пороховой погреб Европы. М., 2000.
- Корнилов Ю. Э.* Как погиб граф Вронский. М., 1975.
- Литературное наследство. Т. 75. Толстой и зарубежный мир / Ред. С. А. Макашин. Кн. 2. М., 1965.
- Моисеева Г. Н.* Образ Вронского в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (О литературном прототипе) // Классическое наследие и современность / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1981.
- Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870–1894. М., 1916.
- Петров А.* Добровольцы // Родина. 1998. № 5–6.
- Порочкина И. М.* Л. Н. Толстой и славянские народы. Л., 1983.
- Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. В 90 томах (юбилейное издание). М., 1927–1964.
- Толстой С. Л.* Об отражении жизни в «Анне Карениной» // Литературное наследство. Т. 37–38. М., 1939.
- Толстой С. Л.* Очерки былого. Тула, 1968.
- Чарыков Н. В.* Беглый взгляд на высокую политику. М., 2016.
- Шкловский В.* Лев Толстой. М., 1963.
- Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974.
- Якубовский Ю. О.* Л. Н. Толстой и его друзья // Толстовский ежегодник 1913 г. СПб., 1913.

Письма читателей в русских сатирических журналах XVIII в.*

Сатирический журнал — особый тип периодического издания, характерный для эпохи Просвещения. Он зарождается в Англии в начале XVIII в. и вскоре распространяется по всей Европе. В России о зарубежных сатирических журналах узнают уже в 1720-х гг., отдельные статьи из них переводят [Левин 1967], однако оригинальные русские издания такого типа появляются лишь в 1769 г. Первым сатирическим журналом в России становится «Всякая всячина». Замысел этого журнала принадлежит Екатерине II; впрочем, современники об этом не упоминают (даже если знают или догадываются), и факт ее участия установлен историками литературы лишь в XIX в. [Пекарский 1863; Шумигорский 1887]. Журнал выходит анонимно, и говорят, что его издает Г. В. Козицкий, статс-секретарь при императрице [Новиков 1772: 102] (см. также [Степанов 1999: 96]). Вслед за «Всякой всячиной» в том же году появляются и другие журналы. Они также анонимны, но имена их авторов за одним исключением, установлены историками литературы (нередко сатирический журнал — произведение одного автора, хотя над ним может работать и устойчивый авторский коллектив. Об атрибуции см.: [Булич 1854; Афанасьев 1859; Неустроев 1874; Семенников 1914; Бер-

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-04-50083 «Эстетика русской малой прозы XVIII века: юмор, сатира, пародия».

ков 1952]). В январе 1769 г. начинает выходить журнал «И то и сё», который издает М. Д. Чулков, в феврале — «Ни то ни сё» В. Г. Рубана и «Полезное с приятным» И. Ф. Румянцева и И. А. де Тейльса, в марте — «Поденьшина» В. В. Тузова, в апреле — «Смесь» (единственный из журналов этого года, автор которого до сих пор не установлен [Рак 1989]), в мае — «Трутень» Н. И. Новикова, наконец, в июле — «Адская почта» Ф. А. Эмина. Таким образом, в течение одного года издаются восемь сатирических журналов, однако все — недолго: лишь два из них — «Всякая всячина» и «Трутень» — переходят на следующий год, но вскоре прекращаются и они. Впрочем, этот тип издания и не предполагает длительного существования: даже пользующиеся большим успехом зарубежные журналы выходят не более нескольких лет, а потом закрываются, и часто те же авторы принимаются за новый журнал. В России в 1770-х — 1790-х гг. традицию продолжают, например, три журнала Н. И. Новикова: «Пустомеля» (1770), «Живописец» (1772–1773) и «Кошелек» (1774), «Рассказчик забавных басен» А. О. Аблесимова (1781), «Почта духов» И. А. Крылова (1789), «Сатирический вестник» Н. И. Стрехова (1790–1792) и др.

Сатирические журналы, как правило, имеют небольшой объем и выходят часто, в большинстве случаев еженедельно; по этим признакам они напоминают газеты. Но по содержанию они на газеты не похожи: информационных задач они перед собой, как правило, не ставят. Их цель другая — дидактическая. Они стремятся воспитать читателя, привить ему правила нравственности, а также эстетический вкус и хорошие манеры.

Помимо целей, сатирические журналы отличаются от других типов изданий своим жанровым составом. Основной жанр в них — эссе, способное соединять рассуждение с повествованием и описанием. Субъект речи в эссе — издатель: это образ, в художественном пространстве журнала представляющий его автора. В сатирических

журналах много пародий, часто пародируются жанры нелитературные, такие как рецепт или словарь.

Среди типичных для сатирической журналистики жанров и письмо читателя. В журналах «Всякая всячина», «Трутень», «Смесь» этот жанр — один из центральных. Много писем и в «Живописце». Немало их в «Рассказчике забавных басен», однако там письма в основном служат рамкой для текстов других форм, в то время как во «Всякой всячине», «Трутне», «Смеси», «Живописце» письмо является прежде всего самостоятельной формой, и спектр его функций намного шире. В других изданиях письма читателей встречаются лишь изредка. Таковы, например, журналы «И то и сё», «Ни то и сё», «Кошелек». В журнале «Полезное с приятным» всего два письма, зато важных: одно, за подписью *Фома Стародуров*, направлено против невежества [Полезное с приятным 1769-2: 23–28], а другое, от имени *В. Развратова*, — против недостойного образа жизни [Полезное с приятным 1769-5: 29–33]. В некоторых изданиях, например, в «Пустомеле», читательских писем нет. Особое место среди сатирических журналов занимают те, которые на всем протяжении своего существования подчинены единому жанрово-композиционному принципу: «Поденьщина», построенная как дневник художника, приехавшего из Алатора на заработки в Петербург; «Адская почта», где большая часть текста принимает форму переписки двух бесов (там есть и одно письмо от лица читателя [Эмин 2013: 334–335]); «Почта духов», где текст также состоит из писем разнообразных фантастических персонажей; «Сатирический вестник», структура которого пародирует газеты XVIII в. с их разделами новостей и объявлений. Для этих журналов письма читателей не характерны.

Письмо читателя подается именно как документ, претендующий на истинность: для поэтики журнала принципиально, что его автором считается не издатель, а читатель, посторонний по отношению к журналу. Часто читатель ожидает от издателя реакции на письмо, и из-

датель отвечает: письма публикуются в сопровождении комментариев от лица издателя. Получается своего рода диалог. Однако реальны или фиктивны субъекты этого диалога — мы, как правило, не знаем.

Условная коммуникативная ситуация журнала предполагает, что читатели — реально существующие посторонние издателю люди; они присылают письма издателю, и он помещает или не помещает их в журнале. В составе читательских писем могут находиться литературные произведения, например, стихотворные сказки и басни, действующие лица которых даже внутри этого мира понимаются как вымышленные; это следующий уровень литературной условности.

Фактически же неизвестно, существуют ли в действительности читатели, с которыми издатель ведет переписку, или нет. Во многих исследованиях принимается гипотеза о том, что под разными криптонимами, которыми подписаны читательские письма, скрываются действительно разные люди; иногда предпринимаются попытки атрибуции. В таком случае журнал предстает как диалог подлинный, а не мнимый, в котором принимают участие несколько субъектов. При этом, как предполагается, чем более важная роль отводится реально существующим корреспондентам журнала, тем меньше оснований постулировать единство авторской позиции.

Другую крайность представляет противоположная рабочая гипотеза, согласно которой читательские письма — литературная фикция, их создают те же авторы, что и тексты от лица издателя. При этом авторская позиция остается единой, а ее распределение между несколькими фиктивными субъектами интерпретируется как художественный прием. Такая интерпретация возможна и в том случае, если автор у журнала один, и в том, если предполагается существование авторского коллектива.

В пользу обеих крайних гипотез можно привести трудно опровержимые аргументы. С одной стороны, ус-

ловный характер писем в ряде случаев очевиден. О том, что письмо в журнале — литературная фикция, может быть сказано в тексте, хотя это случай исключительный. Такой пример есть в журнале «Ни то ни сё». В № 11 этого издания помещено письмо за подписью *Бедняшкиной* [Ни то ни сё 1769-11: 85–88]; в следующем номере на него дается ответ [Ни то ни сё 1769-12: 89–95]. Письмо предваряется следующим указанием: «На сих днях получили мы от одного корреспондента перевод с письма, который по его желанию здесь и сообщаем» [Ни то ни сё 1769-11: 84]. Вслед за ответом указано имя переводчика: «Письмо и на оное сей ответ с немецкого перевел студент Яков Хорошкевич» [Ни то ни сё 1769-12: 95]. Здесь разграничены корреспондент подлинный — переводчик, чье имя названо в рамочном тексте, и корреспондент мнимый — фиктивный автор текста, которому в переводе дана русская значимая фамилия; письмо при этом переадресуется в русский журнал: «Почтенные господа издатели ни Того ни Сего!» [Ни то ни сё 1769-11: 85].

Более распространен другой случай: фиктивный характер письма не декларируется, однако становится очевидным постольку, поскольку оно представляет своего предполагаемого автора в комическом свете, избличая его недостойное поведение, причем сам читатель, как следует из текста, не сознает себя неправым (примеры будут приведены ниже). Трудно поверить, чтобы кто-либо стал таким образом печатно высмеивать сам себя, но более чем легко представить, что подобные письма — это сатирические очерки, фиктивный автор которых на самом деле не автор, а персонаж, вымышленный рассказчик.

С другой стороны, известен ряд случаев, когда произведения, присланные читателями в журнал, впоследствии публикуются в собраниях сочинений известных авторов, а значит, очевидно, этим авторам и принадлежат. Например, весь № 6 журнала «И то и сё» занят произведениями А. П. Сумарокова (см. [Семенников 1914: 19]);

впоследствии все они перепечатаны в составе «Полного собрания всех сочинений» Сумарокова, подготовленного Н.И. Новиковым [Сумароков 1787, ч. 7: 344–345; ч. 9: 148–149, 314–318].

Гипотезы реального и фиктивного авторства читательских писем можно совместить, допуская, что одни тексты действительно принадлежат реально существующим корреспондентам, в то время как другие созданы теми же авторами, что и эссе издателя. Можно думать, что такой средний путь означает наиболее взвешенную позицию. Эта гипотеза предполагает, что и подлинный, и мнимый диалог одновременно разворачиваются на страницах журнала. Подлинный автор выступает под несколькими масками: постоянной — издателя и временными — читателей. В восприятии аудитории образ издателя замещает личность автора, тогда как образы читателей с автором не связываются. В облике издателя автор ведет беседу с действительно существующими читателями, которые скрывают под криптонимами свои имена, и одновременно сам с собой, разделяя свою речь между несколькими литературными масками. При этом все сделано для того, чтобы дистанция между разными авторскими голосами была подчеркнута, а между читателями подлинными и мнимыми — скрыта. Тождество выдается за различие, а различие — за тождество; таково правила литературной игры.

Атрибуция читательских писем возможна не всегда: слишком мало для этого данных. Но, во всяком случае, кому бы ни принадлежали письма во внелитературной действительности, диалог между их условными авторами, какими они предстают в журнале, и издателем, тоже как условным образом, происходит в вымышленном литературном пространстве. Внутри этого пространства он наделяется смыслом. Это тот смысл, который открыт аудитории, даже если подлинные авторы статей ей неизвестны и биографические намеки непонятны. Это смысл,

который возникает из условного отношения текста к внехудожественной действительности, где мир текста понимается не как входящая в нее часть, а как стоящий рядом с ней и отражающий ее образ.

При этом авторскую позицию выражает помещение в журнале не только писем, принадлежащих автору, но и писем, действительно присланных корреспондентами, поскольку сам факт их публикации — проявление авторской воли. Более того, авторскую волю реализует и отказ от разграничения писем подлинных корреспондентов, пусть под криптонимами, и корреспондентов фиктивных, если принять (а для этого имеются веские основания), что в одном журнале есть и те, и другие. Мистификация становится частью художественного замысла, в котором, кто бы ни был фактическим автором писем, читатель предстает как образ, а диалог с ним — как прием.

Сводя вероятное многообразие реальных адресантов к единству условной неопределенности, поэтика журналов проводит между письмами другие различия — в распределении коммуникативных интенций как читателей, так и издателя и определяемых этими интенциями ролей в диалоге. Эти факторы формируют ряд моделей диалога, соотношение которых становится одним из важнейших признаков, определяющих эстетическую индивидуальность журнала. Основные коммуникативные интенции в читательских письмах — это, во-первых, вопрос либо просьба и, во-вторых, сообщение.

Просьбу содержит уже первое из писем, помещенных в первом из русских сатирических журналов — во «Всякой всячине» [Всякая всячина 1769: 14–15]. Оно опубликовано за подписью *Агафья Хрипухина* (по мнению В. П. Семенникова, в действительности его автор — А. В. Храповицкий [Семенников 1914: 15]). Читательница просит «Всякую всячину» прописать ей лекарство от бессонницы и получает в ответ следующую рекомендацию: прочитать перед сном шесть страниц «Всякой всячины» и шесть

страниц из «Гилемахиды» — героической поэмы В. К. Тредиаковского [Всякая всячина 1769: 15–16]. Творчество Тредиаковского при дворе Екатерины II дискредитировалось, и «Гилемахида» подвергалась осмеянию. Ответ на это письмо открывает длинный ряд нападок на Тредиаковского во «Всякой всячине».

Читатели обращаются с просьбами о совете, как следует вести себя в разных обстоятельствах. Например, один читатель, подписавшийся *Фадей Гуляков*, спрашивает «Всякую всячину», стоит ли ему добиваться внимания возлюбленной — замужней дамы, у которой есть и другие поклонники, возможно, более удачливые; следует иронический ответ, указывающий на безнравственность его поведения [Всякая всячина 1769: 25–28]. В другом письме, снова от лица Агафьи Хрипухиной, задан вопрос, правильно ли поступают те, кто обещает прийти в гости и не приходит; издатель, конечно, осуждает такое поведение [Всякая всячина 1769: 46–47].

Иногда читатель просит о помощи. Так, во «Всякой всячине» помещено письмо за подписью *Акулины Трещоткиной*, которая рассказывает о себе (из рассказа следует, что она убеждена в собственной исключительности, но при этом лишена каких бы то ни было достоинств, глупа, необразованна и болтлива) и просит «Всякую всячину» найти ей мужа; письмо остается без ответа [Всякая всячина 1769: 311–312]. А в «Трутне» помещено письмо читателя за подписью *Влюблен*; он просит издателя передать девушке, в которую влюбился с первого взгляда, предложение руки и сердца. Издатель заверяет девушку в серьезности его намерений, но самого читателя предостерегает от поспешности в столь важном вопросе [Труть 1770-2: 11–16].

Иногда просьбы читателей обращены и к остросоциальным темам. Например, во «Всякой всячине» напечатано письмо за подписью *Занепрасно ободранный*, автор которого (П. Н. Берков полагает, что это может быть

А. П. Сумароков [Берков 1952: 210, 228]) просит у издателя средства, которым можно было бы «перевести подъячих». Издатель, впрочем, берет подъячих под свою защиту [Всякая всячина 1769: 159–160].

Немало и таких писем, в которых читатель ни о чем не просит и не спрашивает, а сообщает сведения, которые, по его мнению, могут представлять интерес для издателя и аудитории. Здесь читатель выступает в роли единомышленника издателя — сатирика и моралиста. В отличие от «Всякой всячины», в журнале «Смесь» подобные письма составляют большинство. Например, в одном из них, за подписью *Излет*, дается портрет ростовщика, скупца и ханжи; основную часть письма составляет рассказ о его распорядке дня [Смесь 1769-18: 139–141].

Письма подобного типа представлены и в журналах Новикова. Например, в «Трутне» есть два письма, подписанных литерами *П. С.* В первом из них описывается новый (по словам корреспондента) способ брать взятки: проситель бился об заклад с судьей, который рассматривал его дело, что оно не будет решено к сроку, и, разумеется, проигрывал этот спор [Трутень 1769-21: 168]. В другом письме рассказывается о способе мошенничества при рекрутском наборе, позволяющем обойти запрет на продажу крестьян в рекруты. Способ заключался в том, что помещик, который хотел купить крестьянина, подавал фиктивный иск против того, кто продавал, а затем уступал крестьянина покупателю якобы в качестве возмещения [Трутень 1769-25: 199–200]. В «Живописце», например, помещено письмо без подписи, в котором рассказывается о вредном обычае обращаться к гадательницам по кофе [Живописец 1772-19: 145–152]. Просветительское осуждение суеверий соединяется в этом письме с обличением безнравственности дворян, которые без вины наказывают крепостных. Композиционный центр текста образует сценка: у барыни украли серебряную ложку, она зовет кофегадательницу, и та говорит, «например: вор, похи-

тивший ложку, имеет черные волосы». Подозрение падает на ни в чем не повинного слугу, которого барыня по предубеждению подозревает и без всякого гадания. Чтобы добиться признания, его секут до тех пор, пока он не оговаривает себя. В наказание его лишают жалованья; в отчаянии он действительно совершает кражу и проматывает украденное; его ловят и отправляют на каторгу. Так честный человек не по своей вине превращается в преступника.

Иногда читателю отводится еще более важная роль: в письме формулируются принципы нравственности и поведения в обществе. Например, в одном из писем, помещенных в журнале «Смесь», формулируется следующий принцип: «Весьма приятно делать добро, и никакое веселие с сею приятностию не может сравняться» [Смесь 1769-28: 220].

Тематика писем-«сообщений» не сводится к сатире. Некоторые из них играют роль эстетических манифестов. Например, во «Всякой всячине» помещено письмо за подписью камчадала *Аришлая Шуши* [Всякая всячина 1769: 37–38] (по предположению В.П. Семенникова, под этим псевдонимом скрывается А.П. Шувалов [Семенников 1914: 15]). Корреспондент пишет, что заказал для листов «Всякой всячины» два ящика: в одном он собирается хранить листы «с остротою», а в другом — «без остроты»; он надеется, что тех и других будет поровну [Всякая всячина 1769: 37–38]. Слово *острота* в русском языке XVIII в. обладает широким семантическим спектром, обозначая, в частности, ‘ум’ и ‘остроумие’ (см. [Словарь 1793: 658; Словарь 2007: 171–172]). Смысл антитезы двух типов статей в контексте «Всякой всячины» проясняет другая статья — эссе, переведенное из журнала «Зритель» Дж. Аддисона и Р. Стиля [Всякая всячина 1769: 327–328] (источник установлен: [Солнцев 1892: 139]). В нем противопоставлены «веселые» читатели, которые «требуют испытаний острых и смешных», и серьезные, которые отвергают юмор. Та-

ким образом, в данном случае *острота* — это смех и сатира; то, что ей противостоит — это, видимо, серьезность прямолинейной дидактики. Эти два начала журнал должен соединять, сохраняя эстетическое равновесие. Письмо Аришлая Шуши, таким образом, наравне с эссе от лица издателя выражает авторскую позицию. Значение этого письма подчеркивает предваряющее его комплиментарное предисловие издателя, а также отсылки к нему в напечатанных позднее статьях [Всякая всячина 1769: 75, 130–131]; оно играет роль своеобразного эталона, с которым сопоставляются другие тексты.

Нередко читательские письма посвящены литературной полемике. В спорах, которые ведут между собой сатирические журналы, форме письма отводится важная роль, и суждения, высказанные в письмах читателей, нередко острее, нежели те, которые сформулированы от лица издателя. Например, в журнале «Трутень» полемические выпады в сторону «Всякой всячины» делаются в письмах от лица *Правдулюбова* [Трутень 1769-5: 33–36; 1769-8: 57–59]. «Всякая всячина» публикует письма за подписями *Ибрагима Курмамета* и *Фалалея*, направленные против журнала «Ни то ни сё» [Всякая всячина 1769: 75–79], который, в свою очередь, отвечает на эти нападки также в форме письма за подписью *Неспускалова* [Ни то ни сё 1769-5: 33–36]; письмо снабжено постскриптомом, где помещена продолжающая полемику эпиграмма «К Курмамету» от лица неназванного приятеля корреспондента [Ни то ни сё 1769-5: 37]. Использование этой формы позволяет издателю снять с себя ответственность за высказанные в письмах суждения. Издатель «Трутня» отказывается принимать на свой счет суждения «Всякой всячины», высказанные в ответ на письмо Правдулюбова [Трутень 1769-7: 56] (и уже в следующем номере помещает еще одно письмо от его имени, где он оправдывается сам, нанося «Всякой всячине» еще один удар [Трутень 1769-8: 57–59]). Помещая письма с критикой журнала «Ни то ни

сё), «Всякая всячина» снабжает их предисловием и послесловием, в которых, хотя и в юмористическом тоне, встанет на его защиту [Всякая всячина 1769: 73–75, 79].

В письмах содержатся суждения не только о журналах, но и о других произведениях литературы, театральных постановках и картинах. Например, во «Всякой всячине» несколько писем, в которых высказываются разные мнения о творчестве В.К. Третьяковского, в основном критические [Всякая всячина 1769: 31, 43, 104], но также и сочувственные [Всякая всячина 1769: 110]. В том же журнале помещено письмо с критическим разбором комедии В.И. Лукина «Тесть и зять», подписанное *любительницей вашей Всякия всячины* [Всякая всячина 1769: 43–45] (еще Н.Н. Булич атрибутирует эту статью. А.В. Храповицкому [Булич 1854: 255]). В «Смеси» форму писем принимают рецензии на постановки комедии Мольера «Мизантроп» с участием И.А. Дмитриевского [Смесь 1769-7: 55–56], комедий В.И. Лукина «Тесть и зять» и «Разумный вертопрах» [Смесь 1769-9: 69–71], а также на три картины А.П. Лосенко [Смесь 1769-28: 221–223].

В читательских письмах затрагиваются даже вопросы внешней политики. Так, в начале февраля 1769 г., через несколько месяцев после того, как Турция объявила войну России, во «Всякой всячине» было помещено письмо за подписью немца *Адама Адамова сына Варгейта* (Wahrheit — ‘правда’) [Всякая всячина 1769: 38–40]. В нем описана вымышленная медаль, которую он якобы получил от своего знакомого — француза. На ней изображен французский король, который склоняется перед турецким султаном и подносит ему мешки с деньгами. Это намек на роль Франции в войне. А в номере «Трутня» от 15 сентября напечатано письмо, в котором пересказывается якобы услышанный корреспондентом разговор о войне с Турцией: один участник беседы, «трусливый старичок», боится турок, а собеседник (брат предполагаемого автора письма) с ним спорит, доказывая ему силу русской

армии и ее несомненное превосходство над неприятелем [Трутень 1769-21: 161–165].

Характеристики читателей — фиктивных авторов писем могут быть разными: положительными, отрицательными или амбивалентными.

Характеристика отрицательная возможна и в письмах-«вопросах», и в письмах-«сообщениях». Фиктивный автор письма оказывается объектом сатиры: он выдает свои недостатки, как будто не осознавая этого. Таково, например, уже упоминавшееся письмо *Акилины Трещоткиной*: она рассказывает о себе, будучи уверена в своих достоинствах, однако читающий письмо понимает, что в действительности никаких достоинств у нее нет. В «Трутне» помещено письмо без подписи от лица читательницы — щеголихи [Трутень 1770-6: 41–46]. Она рассказывает о том, что, пока был жив ее отец, она жила в деревне, и ей приходилось заниматься хозяйством, но после его смерти она переехала в Москву, стала одеваться по моде и флиртовать с поклонниками. Вопрос, с которым она обращается к издателю, дополняет общее впечатление: после того как многие мужчины добивались ее внимания, а один из них даже «влюбился до безумия», но она их всех отвергла, и потому спрашивает, следует ли ей продолжать поступать так же или стоит действительно в кого-нибудь влюбиться. Ответ издателя изложен в комплиментарном тоне, но недостатки читательницы в нем названы и подвергнуты критике [Трутень 1770-6: 46–48]. Письма такого рода реализуют ироническую установку: возникает дистанция между точкой зрения фиктивного субъекта речи и авторской позицией.

Реже встречается ситуация, когда читатель осознает свои недостатки и сам себя осуждает. Примером может служить упомянутое выше письмо *В. Развратова* в журнале «Полезное с приятным», а также «Письмо от странствующего молодца» в журнале «И то и сё» [И то и сё 1769-4: 3–8]. Его фиктивный автор рассказывает о своей печаль-

ной судьбе: он хотел учиться, но скупой отец не давал ему денег, и тогда он украл деньги; он встретил обманщиков, которые его обокрали, остался ни с чем, теперь бедствует и сожалеет о том, что поступал недолжным образом.

Отрицательная характеристика читателя может выражаться в данной им отрицательной оценке журнала. Писем с оценочными суждениями о самих журналах, в которых они помещены, немало, особенно во «Всякой всячине» (см., например: [Всякая всячина 1769: 14, 25, 63–64, 85–86, 121, 129, 217, 227, 380; Ни то ни сё 1769-10: 73–74, 77–78; Трутень 1769-8: 60–64; 1769-26: 202–203; 1769-31: 248; Живописец 1772-7: 55–56; 1773-10: 285]). В основном читатели, конечно, хвалят журналы. Количество хвалебных писем в журнале «Всякая всячина» Екатерины II таково, что этот факт отмечает конкурирующий журнал — «Трутень» [Трутень 1769-8: 58]. Но встречается и письмо критического содержания, разумеется фиктивное, где читатель, критикуя журнал, тем самым демонстрирует, что его не понимает. Такое письмо есть во «Всякой всячине». Оно подписано *Василисса Топтоногова* [Всякая всячина 1769: 131–133]. Судя по речевой характеристике, читательница — модница, щеголиха. Это распространенный в XVIII в. сатирический типаж, который, как правило, трактуется комически (речевая характеристика — один из основных его признаков). Она пишет о том, что сатира «Всякой всячины», во-первых, оскорбительна, а во-вторых, бесполезна. Вслед за письмом в журнале помещен ответ, в котором эти суждения опровергаются [Всякая всячина 1769: 133–136]. В нем говорится, что, во-первых, сатира не оскорбительна, так как направлена против пороков, а не против отдельных лиц (сатира, задевающая лица, в XVIII в. также существует, но «Всякая всячина» считает ее недопустимой); во-вторых, сатира действительна, поскольку даже если она не исправит порочных людей, то во всяком случае послужит предостережением тем, в чьей душе пороки еще не укрепились. Неправильная, с

точки зрения издателя, оценка журнала характеризует не сам журнал, а того читателя, который такую оценку дает. В «Живописце» критические суждения о журнале высказаны от лица корреспондентки, подписавшейся *Доброхотное сердечко* [Живописец 1773-10: 281–283]; ее образ — это также вариант типажа щеголихи. Помимо письма, подобный способ характеристики может быть представлен и в иной форме: суждения читателей о журнале пересказывает издатель. Такой прием реализован в статье «Каковы мои читатели», помещенной в «Трутне» [Трутень 1769-35: 273–280; 1769-36: 281–284]. Степень понимания журнала оказывается критерием оценки самих читателей — конечно, фиктивных.

Однако читатель может выступать не только как объект сатирического обличения, но и как его субъект. В письмах-«сообщениях» читатель нередко выступает как единомышленник издателя, сообщая ему достойные внимания факты. Таковы, например, названные ранее письма *П. С.* с сообщениями о поступках, которые заслуживают осуждения. В целом этот тип характерен для «Трутни», а также для «Смеси»; во «Всякой всячине» подобных писем меньше.

Встречается, наконец, и амбивалентная характеристика, когда позиция читателя хотя бы отчасти совпадает с авторской, но в то же время читатель осуждается. Например, во «Всякой всячине» помещено письмо за подписью *Игнатий Зубоскал* [Всякая всячина 1769: 225–226]. Эта «говорящая» фамилия, конечно, заставляет думать, что от такого корреспондента не стоит ждать верных суждений. В письме действительно есть неоправданно резкие насмешки, но в целом впечатление оказывается обманчивым: с основной идеей письма трудно не согласиться. В нем осуждается обычай держать шутов, действительно сохранившийся еще в екатерининскую эпоху, причем осуждается из соображений гуманности — из уважения к человеческому достоинству людей, оказавшихся в этой роли.

Другой отчасти сходный пример — письмо *Антониды Вершкисхватовой* в той же «Всякой всячине» [Всякая всячина 1769: 385–389]. Содержание письма составляет сценка, участницей которой становится корреспондентка журнала: она приходит в дом своих знакомых, видит, что они живут неопрятно, одеваются не по моде, неправильно говорят, и все это ее возмущает. Помимо значимой фамилии, оценка ее суждения дается в сопровождающем письме комментарии издателя [Всякая всячина 1769: 390]. Из него становится ясным, что хотя неопрятность и плоха, но высокомерие самой читательницы заслуживает критики, может быть, даже в большей мере, нежели образ жизни ее родственников.

Из сказанного видно, что диалог между читателем и издателем в сатирических журналах можно назвать диалогом лишь условно. В нем, как правило, нет того равноправия участников, которое ассоциируется с этим понятием со времен М. М. Бахтина. За внешней независимостью читателя от издателя часто скрывается внутренняя подчиненность.

Модели отношений читателя и издателя различны и по журналам распределены неравномерно; преобладание той или иной модели — один из признаков, определяющих специфику журнала. Во «Всякой всячине» читателю отведена прежде всего роль просителя. Он признает авторитет издателя и сознает свою неспособность разрешить те вопросы, с которыми он обращается в журнал. В «Смеси» и «Трутне» читатель более активен, он чаще становится единомышленником издателя, но все это возможно лишь постольку, поскольку позиции читателя и издателя совпадают. Дидактическая литература XVIII века не предполагает концепции нескольких правд; правильный, рациональный взгляд на мир — один, прочее — заблуждение.

Зачем же тогда вводится самостоятельный образ читателя, если его самостоятельность оказывается мнимой?

Представляется, что это позволяет усилить дидактическое воздействие, причем с помощью нескольких различных механизмов.

В том случае, если позиции издателя и читателя совпадают, возникает эффект коллективного авторитета: на стороне истины не один голос, а несколько. Создается впечатление широкой солидарности, общественной поддержки издателя.

Если же эти позиции не совпадают, аргументация издателя в споре с читателем, противником заведомо слабым, приобретает дополнительную риторическую убедительность. Иногда решающим аргументом оказывается ирония. Это хорошо видно на примере тех писем, где читатель, не осознавая своих заблуждений, сам разоблачает себя. В таком случае издателю даже не обязательно выставлять контраргументы, и некоторые из таких писем действительно остаются без ответа. Вызванного такой формой чувства превосходства реального читателя, к которому обращен журнал, над читателем фиктивным, не сознающим своей неправоты, достаточно, чтобы произвести мощный дидактический эффект.

Наконец, и в том, и в другом случае читатель условный замещает в художественном пространстве журнала читателя реального, и, определяя отношение издателя к нему, автор предлагает аудитории модель собственных взаимоотношений с ней. Подобно классической ситуации «театра в театре», читатель — корреспондент журнала становится «зрителем на сцене». Утверждая превосходство издателя над ним в условной коммуникативной ситуации, автор журнала тем самым укрепляет свой авторитет в ситуации действительной. Он доказывает свое право обращаться к обществу с нравоучением, стремясь принудить аудиторию это право за ним признать. Документируя с помощью фиктивных писем сферу художественной условности, автор проецирует ее во внелитературный мир, стремясь к тому, чтобы вымысел стал явью.

Литература

- Афанасьев А. Н.* Русские сатирические журналы 1769–1774 годов. Эпизод из истории русской литературы прошлого века. М., 1859.
- Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952.
- Биржакова Е. Э.* Щеголи и щегольской жаргон в русской комедии XVIII века // Язык русских писателей XVIII века / Отв. ред. Ю. С. Сорокин. Л., 1981.
- Булич Н. Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854.
- Всякая всячина. [СПб., 1769].
- Живописец, еженедельное на 1772 год сочинение. СПб., [1772]. Ч. 1.
- Живописец, еженедельное на 1772 год сочинение. СПб., [1773]. Ч. 2.
- И то и сё. [СПб., 1769].
- Левин Ю. Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1967.
- Неустроев А. Н.* Историческое разыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703–1802 гг., библиографически и в хронологическом порядке описанных. СПб., 1874.
- Ни то ни сё в прозе и стихах, ежесубботное издание 1769 года. [СПб., 1769].
- Новиков Н. И.* Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772.
- Пекарский П. П.* Материалы для истории журнальной и литературной деятельности Екатерины II. СПб., 1863.
- Полезное с приятным. Полумесячное упражнение на 1769 год. [СПб., 1769].
- Рак В. Д.* Гипотезы об издателе журнала «Смесь» // XVIII век. Сб. 16. Л., 1989.
- Семенников В. П.* Русские сатирические журналы 1769–1774 гг.: Разыскания об издателях их и сотрудниках. СПб., 1914.
- Словарь Академии Российской. [В 6 ч.]. Ч. 4. СПб., 1793.
- Словарь русского языка XVIII века. Вып. 17. СПб., 2007.
- Смесь, новое еженедельное издание. Началось 1769 года, апреля 1 дня. [СПб., 1769].
- Солнцев В. Ф.* «Всякая всячина» и «Спектатор». (К истории русской сатирической журналистики XVIII века) // Журнал министерства народного просвещения. 1892. Ч. 279. № 1.
- Степанов В. П.* Козицкий Григорий Васильевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2 (К–П). СПб., 1999.
- Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе / Собраны и изданы... Н. Новиковым. [В 10 ч.] Изд. 2. М., 1787. Ч. 7, 9.

Трутьень, еженедельное издание, на 1769 год. СПб., [1769].

Трутьень, еженедельное издание, на 1770 год. СПб., [1770].

Шумигорский Е. С. Очерки из русской истории. I. Императрица-публицист. Эпизод из истории литературной деятельности Екатерины II. СПб., 1887.

Эмин Ф. А. Адская почта, или Переписки хромоногого беса с кривым / Подг. текста, вступ. ст. и коммент. В. Д. Рака. СПб., 2013.

Путевые очерки Е. И. Витте начала XX в.: синтез художественного и документального

Тема литературы о путешествиях или травелогов* приобрела в последнее время определенную популярность, оказалась в центре внимания целого ряда публикаций, в которых исследователи этого жанра пытаются разрешить сразу несколько задач. С одной стороны, каждая из работ становится вкладом, в какой-то степени дополняющим большую историю путевого описания, а с другой — помогает определить вектор изучения травелогов конкретного писателя или произведений данного типа в определенной национальной традиции или в определенной эпоху.

Среди наиболее значимых работ последних лет, расширяющих исследовательское поле литературы этого типа, можно выделить: журнал «Одиссей» [Одиссей 2010], специально посвященный теме литературы путешествий как историко-культурного феномена; сборник с материалами конференции, которая проходила в рамках международного проекта Фонда Фольксваген «Взгляды Других, путешествия в метрополии: Берлин, Париж, Москва между двумя мировыми войнами» [Беглые взгляды 2010]. Глубокий анализ литературы по этой теме дан в монографии Е. Р. Пономарева «Типология советского путешествия. „Путешествие

* Термин «травелог» (от англ. *travelogue* 'повествование о путешествии') широко используется в современных исследованиях; в нашей работе мы будем пользоваться этими терминами как синонимами.

на Запад“ в литературе межвоенного периода» [Пономарев 2013]. Представленный в книге обзор литературы позволяет автору рассмотреть вопрос терминологического соответствия для обозначения изучаемых произведений разных исторических эпох и национальных традиций. Отталкиваясь от предложения немецкого ученого Т. Бляйхера подходить к изучению литературы путешествий с разных аспектов, российский исследователь предлагает использовать в отношении этой литературы термин *метажанр*. С одной стороны, он по ряду признаков напоминает традиционный жанр (он выделяется «согласно предмету изображения, семантической емкости материала, его организации, определенной (оценочной) позиции по отношению к миру»). С другой стороны, «в силу своей структурной свободы, он перерастает жанровые границы, вбирает в себя иные жанры — точнее, пользуется ими по своему усмотрению — и разрастается до небольшой самостоятельной „литературы“, располагающейся на грани художественного и нехудожественного, искусства и неискусства. Разделение на аспекты в этом случае — одно из главных доказательств метажанровости» [Пономарев 2013: 12].

Не меньше внимания в исследованиях уделяется и вопросу о генезисе, эволюции травелогов и их систематизации. При всем многообразии попыток создать единую классификацию подобных текстов все же в разных работах доминирует разделение или противопоставление двух разновидностей: 1) «натуральный», или документальный травелог, с открытым повествованием о некоем реальном путешествии и 2) «параболический» травелог, который «имеет дело с концептуальными вопросами и онтологическими проблемами бытия» [Ишимбаева 2010: 140]. Или 1) путешествия в реальности и 2) воображаемые, вымышленные, литературные путешествия*.

* Примером одного из первых литературных архетипов жанра стала «Одиссея» Гомера, которая «синтезировала сказочное (и) эпическое начала». В дальнейшем на разных исторических этапах жанр видоизменялся, наполнялся новыми чертами [Ишимбаева 2010: 138–140].

В реальном травелоге само путешествие (его цель, этапы) являются сюжетообразующими для повествования. «Воображаемые» путешествия либо имитируют жанр реального путешествия, либо ориентируются на форму романа (новеллы) и, в зависимости от этого, либо относятся к «литературе путешествий», либо попадают под юрисдикцию традиционных жанров, а само путешествие становится характеристикой героя, и не более того [Пономарев 2013: 13].

Еще один взгляд на литературу о путешествиях представляет коллективная монография трех британских авторов, известных трудами по истории географии, книжной истории и библиографии: И. Кирена, Ч. Уизера и Б. Белла, которую Ф. Корандей, автор развернутой рецензии о труде, считает «заметной вехой в исследованиях литературы путешествий (travel writing)» [Корандей 2016: 442].

Соглашаясь с тем, что литература о путешествиях — это «особая разновидность текстов, чьей главной темой является путешествие», а значит, их следует изучать с точки зрения жанра, авторы уже в первой главе значительно расширяют это понятие. По их мнению, «путевые описания — *категория* (выделено нами. — Т. Ч.), предполагающая анализ и интерпретацию; исследование книг о путешествиях и экспедициях включает в себя их тектуальный и стилистический анализ, в частности, с точки зрения автора, стиля письма, основной задачи, способности этих произведений определять, объяснять и искажать предмет описания» (цит. по [Корандей 2016: 444]).

Поскольку в данном коллективном исследовании рассматриваются в большинстве своем книги об организованных, а не индивидуальных экспедициях, и, следовательно, они были предрешены постановкой определенной задачи и являются показательными «с точки зрения социального измерения процесса создания книги о путешествиях», авторы предлагают обращать внимание *на весь ход создания путевых описаний* (выделено нами. — Т. Ч.), которые они стремятся исследовать «как длительный процесс, на каж-

дом этапе которого текст претерпевает трансформации, связанные прежде всего с аудиторией, для которой он создается, а значит, с литературными конвенциями эпохи, традицией предшествующих текстов на ту же тему, специфическими стратегиями утверждения достоверности сообщаемой информации, которые менялись в зависимости от жанра, социального статуса информантов и авторов, а также географического региона, о котором шла речь» (цит. по [Корандей 2016: 444]).

На наш взгляд, предложенный вектор исследования, которым мы постараемся руководствоваться, значительно расширяет возможности разностороннего изучения травелогов, в нашем случае путевых очерков Е. И. Витте, на разных этапах создания ее книг о путешествии с учетом того, что она выступала и как активный путешественник, и как создатель текста, а также во многих случаях как редактор, готовивший их к изданию. При этом нам важно проследить соотношение документального и художественного элементов в самих текстах, особенности трансформации писателем фактического материала как средства создания художественного произведения.

Елизавета Ивановна Витте (де Витте, 1833/34 — не позднее 1915) — педагог, писательница, автор научно-популярных очерков по русской истории, хрестоматий и другой учебной литературы. В Интернет-ресурсах ее имя фигурирует сразу в нескольких больших разделах: монархисты России, педагоги и публицисты Российской империи. При этом страницы ее биографии приходится восстанавливать по крупицам*, опираясь и на ее литературные произведения.

Е. И. Витте родилась в Курске в семье коллежского ассессора И. П. Аммосова и В. Д. Свечиной. В 1856 г. она

* Пользуясь случаем, выражаем благодарность итальянской исследовательнице Кристине Куньята, аспирантке университета «Ка Фоскари» (Италия), которая, также занимаясь изучением творчества Е. И. Витте, любезно предоставила нам собранный ею дополнительный материал по ее биографии.

выходит замуж за Михаила Павловича де Витте (1828–1867)*, которому была уготована блестящая военная карьера, трагически прерванная ранней смертью в 39 лет [Чулков 1915: 12]. После его кончины (1867) в течение полутора десятков лет Е. И. Витте одного за другим теряет и трех своих детей**. Видимо, поэтому педагогика и писательство постепенно начинают заменять ей всё. В течение длительного времени Е. И. Витте заведовала женскими гимназиями: в Тифлисе (1875–1878), затем в Ковно (1885–1897), а также (вплоть до выхода на пенсию) пансионом Киево-Фундуклеевской гимназии в Киеве (1897–1904), о чем оставила объемные воспоминания [Витте 1908; 1908а].

Она активно занималась общественной деятельностью: во время своего пребывания в Ковно состояла членом Православного Свято-Никольско-Петропавловского братства (до 1896 г.), которое поддерживало распространение православного и великорусского патриотизма в регионе. В эти годы, помимо издания ею сборников для чтения в школе и дома для начальной школы (с текстами русских сказок, былин, древнерусских поучений), Е. И. Витте подготовила к печати новый перевод «Слова о полку Игореве» (с примечаниями и приложениями), в котором она стремилась сохранить и передать ритмику памятника древнерусской литературы. В этот период проявилась еще одна направленность интересов Е. И. Витте — изучение истории славян: в 1886 г., с опорой на труды русских славистов, она издает составленный ею достаточно объемный труд «Чтения по истории славян. Балтийские славяне, хорваты, сербы, хорутане, болгары. Велико-Моравия, Чехия, Польша. Русь» [Витте 1886].

* Потомок голландского древнего патрицианского рода де-Витте (de Witte), восходящего к XIII в. В Россию члены рода де-Витте стали переселяться с конца XVII в.; большинство потомков служили инженерами или были на военной службе. Потомки рода используют разное написание фамилии: де-Витте и де-Витт, хотя родоначальник рода (Флоренс V, граф голландский, умер в 1297 г.) писал de-Witte. Есть также предположения, что это два разных рода [Чулков 1915: 1–2].

** Валерия (1857–1882), Ольга (1859–1879) и Владимир (1866–1868).

Во время пребывания в Киеве (1897–1904) Е. И. Витте, наряду с педагогической работой, продолжает свои исторические изыскания. В 1897 г. она избирается членом-корреспондентом Исторического общества Нестора-летописца (выступает на его заседаниях и публикует материалы по истории и археологии [Витте 1900]; в период с 1899 г. до 1905 г. она является членом Дамского совета Киевского Славянского благотворительного общества (позже избирается его почетным членом); с 1905 г. она член Историко-родословного общества (ИРО) в Москве.

По окончании активной преподавательской деятельности Е. И. Витте направила свою энергию на общественную, издательскую и публицистическую деятельность. В это время она предприняла несколько путешествий по землям балканских славян (сербов и черногорцев) и славян Австро-Венгрии (хорватов, чехов, словаков, словенцев), побывала на Буковине и Галичине. В результате ею было подготовлено и издано шесть книг путешествий.

Для своих «путевых впечатлений» (как она сама называет собственные тексты*) Е. И. Витте избирает жанровую форму художественно-документального очерка, основанного на реальном путешествии. При этом ее можно отнести к тому типу авторов травелогов, которые, не довольствуясь лишь дневниковыми записями, создают свои тексты спустя некоторое время после путешествия, добавляя новые данные из исторических трудов других авторов, результаты статистических исследований, материалы прессы, литературные и фольклорные источники. И в этом плане их можно рассматривать как серьезные сочинения, которые могут дать бесценную информацию. Образуется своеобразный симбиоз документально-художественного. При этом повествование свободно выстраивается в зависимости от индивидуальной манеры автора, а информационный материал, призванный

* Возможно, это название Е. И. Витте выбирает, опираясь на книги очерков конца XIX в. В. Л. Дедлова и К. А. Скальковского [Дедлов 1890; Скальковский 1889].

служить «утверждению достоверности» (ссылки на мнение авторитетных предшественников, привлечение документов и фактов), освещается на основе художественной и идеологической концепций автора.

Если говорить о предшественниках и образцах, то ко времени выхода первой книги путешествий Е. И. Витте (1903) наряду со знаменитыми «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина (М., 1801 — полностью ч. 1–6), уже существовали такие яркие образцы писательского травелога, как «Фрегат „Паллада“» И. А. Гончарова (середина 1850-х годов), «Остров Сахалин» А. П. Чехова (1891) и др. Кроме того, исследователи констатируют в конце XIX в. настоящий «бум странствий, путешествий и поездок с „корреспондентским билетом“, буквально захлестнувший русское пишущее общество, которое, освоив Запад, потянулось на Восток, представив на страницах периодики в качестве отчетов огромное количество всевозможных „путевых очерков“, „писем из далека“, „новых экскурсий“» [Скибина 2009: 132–133]. Правда, следует отметить, что в качестве их авторов выступали только мужчины, и лишь немногие из них (например, А. В. Амфитеатров, Е. Л. Марков, позже Я. Лаврин) лично посетили регион Балкан и близлежащие земли в конце XIX — начале XX вв. и издали свои книги очерков [Амфитеатров 1903; 1909; Марков 1903; Лаврин 1916]; подробнее см. [Чепелевская 2002; 2008; 2011; 2013; 2016].

Е. И. Витте также выбирает именно этот регион и становится единственной в ту пору русской путешественницей*, отправившейся на территорию, названную ученым-славистом П. А. Кулаковским еще в начале 1880-х годов

* Ее предшественницами на этом поприще можно считать двух англичанок — Д. М. Маккензи и А. П. Ирби, которые по следам своего посещения Болгарии, Сербии и Боснии в 1863 г. издали ставшую весьма популярной книгу «Путешествие в славянские провинции Европейской Турции» (1867 — 1 изд., 1877 — 2 изд.). В 1868 г. книга вышла в переводе на сербский язык; в 1877 г. в журнале «Вестник Европы» (рубрика «Официальная Турция») был опубликован русский перевод отдельных частей книги с предисловием А. Погодина [Mackenzie, Irbi 1877; Путовање 1868; Маккензи, Ирби 1877].

«вулканической почвой» ([Кулаковский 1883], цит. по [Русские о Сербии 2006: 270]).

Целью ее путешествий (которые обычно проходили в период летних школьных каникул) первоначально могло служить, как она и сама признавалась, стремление увидеть своими глазами жизнь народов, понять и примерить к российским условиям особенности школьного (в том числе женского) образования. Однако во время первого путешествия в 1902 г. по Далмации, Герцеговине, Боснии и Сербии, у нее, вероятно, было еще и поручение от Санкт-Петербургского Славянского благотворительного общества провести переговоры о возможном создании в Белграде Славянского института, для чего было необходимо побывать в столице Сербского королевства и ознакомиться с местными условиями*. Это обстоятельство могло бы создать некие жесткие рамки программы поездки (этапы передвижения; программа визита, официальные и полуофициальные встречи), но определенная свобода выбора у Витте тоже была. Цели и задачи своей первой книги путешествий, подготовленной к изданию за очень короткий период, автор определяет уже в предисловии к ней:

Издавая наши «Путевые впечатления», мы имеем в виду, главным образом, читателей, мало или совсем не знакомых со славянскими землями. Мы желаем заинтересовать их последними и возбудить в них желание познакомиться с ними поближе; но так как настоящее тесно связано с прошедшим, история же славян вообще terra incognita для нашей большой публики, а прошедшее Далмации, Герцеговины и Боснии совсем неизвестно, то мы попутно даем и краткий историчес-

* Переговоры об этой поездке с сербской королевой Наталией, сербским митрополитом Михаилом, а также подготовка к поездке относятся к более раннему времени. Вот что Е. И. Витте пишет об этом в своих воспоминаниях: «Еще летом 1890 г. у меня уже был заграничный отпуск и паспорт в кармане, и деньги на мою поездку в Вену и Белград были ассигнованы Славянским обществом, — королева нетерпеливо ожидала меня, бомбардируя письмами своего уполномоченного и родственника, офицера Л.-гв. Павловского полка». Однако тогда поездка не состоялась, так как в Сербии произошел переворот, и королева должна была покинуть королевство» [Витте 1908а: 134].

кий очерк каждой из них, поскольку это необходимо для нашей цели [Витте 1903: 3].

Здесь же, стараясь сразу отвести от себя упреки в вымысле или поверхностном представлении истории славян этого региона, она приводит перечень трудов, на которые опирается: среди них исследования Л. В. Березина, Н. Р. Овсяного, К. Я. Грота Л. Я. Добрава, а также иностранные источники*.

Итак, Е. И. Витте не только раскрывает собственные профессиональные и интеллектуальные мотивы путешествия, но и задачу, которую она преследовала, подготавливая путевые дневники и заметки к изданию с учетом вкусов и интересов широкой аудитории («большой публики», по ее выражению), которую было непросто разделить на тех, кто читал только ради развлечения, и тех, кого интересовали новые, связанные с историей славян знания.

Спустя два года, отправляясь за новыми впечатлениями на Буковину и Галичину, Е. И. Витте уже по-новому осознает свою цель:

Итак, я рвалась на свободу, и с этим чувством я выехала из Киева 1-го июня 1904 года, чтобы проехать по западно-русским окраинам. И чем далее я ехала, останавливаясь в разных исторических местах, тем более мне хотелось свободы, свободы работать на другом поприще, которое стало меня привлекать последние годы и, хотя несколько, удовлетворять моим духовным потребностям [Витте 1905а: 171]**.

Затем последовали путешествия в земли, населенные славянами Австро-Венгрии, а следом появились ее травелог о Чехии, Моравии, Словакии, об альпийских землях и Приморье, населенных словенцами [Витте 1905б; 1906; 1909; 1911].

* Среди вышедших к этому времени трудов можно выделить: [Березин 1879; Овсяный 1898; Грот 1880; Добров 1879; Nikosinovic 1901].

** Наиболее интересные мысли об этом путешествии были представлены Витте на заседании Киевского Славянского Благотворительного общества 22 октября 1903 г. и изданы отдельной брошюрой [Витте 1904], а позже вышла книга путевых очерков [Витте 1905а].

Каждой из этих достаточно объемных книг можно посвятить отдельное исследование. Мы лишь выделим их общие черты, на примере ее первого травелога, стараясь представить, как складывался подход автора к обработке и выстраиванию материала.

Итак, первый травелог Е. И. Витте «Путевые впечатления. Далмация, Герцеговина, Босна и Сербия. Лето 1902», изданный в Киеве в 1903 г., отражает три этапа путешествия автора. Первая часть посвящена описанию Далмации. Порой кажется, что это первоклассный путеводитель: дается краткий исторический экскурс, описание наиболее ярких элементов местного ландшафта и значимых достопримечательностей с вкраплением сравнений с известными европейскими курортами («Ницца в миниатюре» — это о Задаре), при этом не забыты цены в отелях и ресторанах, позволяющие сравнить их с ценами известных европейских курортов. Так автор хочет заинтересовать своих читателей (в первую очередь, читательниц) возможностью отдыха и путешествия в этом чудесном месте. Однако чаще всего внимание фиксируется на «местах памяти», которые интересны не сами по себе, а как свидетели истории, «участники» важных событий в жизни народа, населяющего данный регион.

Правда, постепенно в центре внимания профессионального педагога оказывается иное: вопросы развития школьного образования и проблема национального языка славян. Одновременно Е. И. Витте успевает заметить «картинки» нравов и дать зарисовки повседневного быта. Ее интересует буквально все: блюда национальной кухни, элементы народного костюма у разных сельских общин; не обойдены вниманием также внешний вид и внутреннее убранство жилищ крестьян, сельских школ и церквей. В этом видится определенный этнографический подход.

Во второй части книги, посвященной описанию путешествия по Боснии и Герцеговине, стиль повествования заметно меняется: вместо неторопливого рассказа

о достопримечательностях и впервые увиденных красотах края все явственнее звучат резкие оценки современной общественно-политической ситуации. Опираясь на запрещенную в Австро-Венгрии книгу Божидача Никошиновича [Nikosinovic 1901] и сведения, которые ей сообщили местные «славянские патриоты» (как она их называет, не раскрывая имен из опасения подвергнуть риску), Е.И. Витте анализирует соотношение политических сил и доминанту интересов, определяющих европейскую политику в регионе, критикует позицию России в ее отношении к славянским народам Балкан, сложившийся после Берлинского конгресса 1878 г. status quo, высказывает опасения в связи с усилением Германии не только на Балканском полуострове, но и в Мраморном море и Передней Азии [Витте 1903: 70].

Если эта часть книги практически лишена описаний встреч и бесед с местными жителями, то третья, самая объемная часть о путешествии по Сербии, наполнена ими. В фокусе внимания буквально всё: от сельских праздников до апартаментов королевы Драги (образ которой выстроен в духе персонификации самобытного сербского женского типа). Здесь отчетливо звучит тема сербско-русских связей.

Опираясь на свои путевые записи, Е.И. Витте дает и общую характеристику Белграда, выделяет приметы царящей здесь еще во многом патриархальной жизни (от встречи гостя традиционным для каждой семьи угощением, предоставлением старшей гостье почетного хозяйского места за столом, сохранением, и в доме священника, и в доме министра, привычного распорядка дня хозяйки, не брезгующей домашним хозяйством). Не без гордости она сообщает об открытии русского клуба для желающих учиться русскому языку, что справедливо считает результатом усилий русского посланника Н.В. Чарыкова. И здесь Е.И. Витте вновь и вновь обращается к теме народного образования, особенно женского. Не огра-

ничиваясь перечислением статистических данных*, она делится личными впечатлениями от посещения экзаменов по русскому языку и педагогике, описывает обычаи, сложившиеся в учительской среде.

Центральная часть главы посвящена подробному описанию путешествия по Сербии: Е.И. Витте буквально документирует свой путь, повествуя о городах и селах, монастырях и храмах, которые ей удалось посетить. Особо останавливается она на «местах памяти», связанных с важными событиями в истории сербского народа, но не забывает и о достопримечательностях, способных привлечь в эти места потенциальных туристов возможностью отдыха, лечения в известных курортных городках, общения с народом, издавна испытывающим к России и русским самые дружеские чувства. Автор не раз прерывает повествование описанием местного пейзажа (будь то окрестности монастыря Раваница или дорога от Алексинаца, с которой хорошо виден памятник русским добровольцам, погибшим в сербско-турецкой войне 1876 г.). Признавая невозможность описать все красоты этого края, автор высказывает пожелание, адресованное Санкт-Петербургскому Славянскому благотворительному обществу, готовящему в столице Всеславянскую выставку 1904 г., сделать и издать фотографии всех живописных мест в славянских землях и замечает: «Стены каждого отдела на выставке могли бы быть убраны видами соответствующей славянской земли. Сколько художественного наслаждения испытали бы русские люди, и как продвинулось бы развитие в них славянского самосознания!» [Витте 1903: 121]. Так вновь звучит основная идея книги о развитии славянского самосознания и укреплении культурных связей между славянскими народами, идея, которую Е. И. Витте будет развивать во всех своих травелогах.

* Следует отметить, что географические и статистические описания с XVIII в. становятся одним из основных жанров географических сочинений в Европе (см. подробнее [Лескинен 2010: 178–184]).

В заключение Е. И. Витте дает общую характеристику современной общественно-политической ситуации в Сербии, особо останавливаясь на внутривластной борьбе, которая отвлекает, по ее убеждению, лучшие силы нации от культурного и экономического строительства, призванного сделать ее экономически независимой. Правда, этот заключительный аккорд в явно публицистическом тоне пока не нарушает общего стиля повествования.

Каждый из последующих тревелогов Е. И. Витте, хотя и построен по уже сложившейся схеме, имеет свои особенности. Так, в книге о посещении чешских земель [Витте 1905б] она значительно расширяет исторический экскурс, много внимания посвящая этапам национального развития чешского народа. Здесь она выступает как педагог, просветитель, знакомя своих читателей с историей городов и местечек, по которым путешествует. Особенно подробное описание посвящено посещению Праги, куда русская писательница приезжает для участия в торжествах по случаю закладки памятника Я. Гусу. Развернутый репортаж о ходе мероприятия сменяет подробная «экскурсия» по улицам и музеям города, в который вновь вплетаются исторические справки и заметки для будущих туристов. При этом автор стремится выстроить собственную иерархию культурных, архитектурных и религиозных памятных мест.

Особо Е. И. Витте останавливается на проблемах чешской школы. Опираясь на статистику и печать, она раскрывает этапы борьбы чехов за сохранение родного языка и открытие чешских школ, чему весьма активно сопротивляются власти, пишет о развитии сокольского движения как успешной формы народно-патриотического воспитания у австрийских славян.

Книга по материалам нескольких путешествий по землям проживания словаков [Витте 1909] выстроена на контрастах: на фоне удивительных природных красот она наблюдает повсюду бедность. Самое яркое описание посвящено празднику закладки народного музея,

на который съехалось много гостей. И здесь Е. И. Витте старается выстроить и описать в самых радужных тонах возможный туристический маршрут, в том числе и для любителей путешествий по рекам, дополняя текст историческими отсылками и пересказами местных легенд.

В последней в этом ряду книге [Витте 1911] о путешествии по словенским землям и Приморью писательница, в рамках уже традиционного исторического экскурса, обращает внимание читателей на заметную неравномерность проживания словенцев в разных провинциях со смешанным населением (немецким в Штирии и итальянским — в Приморье и Триесте). На конкретных примерах она раскрывает особенности и сложности национальных, этнических и конфессиональных взаимоотношений в пограничных районах в условиях усиливающегося процесса германизации и итальянизации словенцев. Автор демонстрирует прекрасное знание истории этих мест, знакомство с народными легендами и культурными памятниками; обращает внимание читателей на особенности национального характера словенцев, этого немногочисленного славянского народа. Так, характеристики народного этнического типа (взятые из известной ей литературы) она дополняет своими оценками: подчеркивает, например, необычайную музыкальность и природную поэтичность словенцев; обращает внимание не только на различие местных диалектов, но и языка жителей городов и сельской местности.

И здесь проявилось неодолимое стремление Е. И. Витте привлечь своих соотечественников в эти места, где помимо прекрасных условий для отдыха и лечения они встретят доброжелательный прием. Порой ее описания местных достопримечательностей напоминают своеобразные пророчества, как в случае с предсказанием будущего большого успеха у туристов удивительных красот Юлийских Альп и карстовых пещер (например, знаменитой сегодня Постойнской ямы).

Вместе с тем в этой книге все более отчетливо ощущается, что границы жанра путевого очерка становятся для автора слишком узкими. Собранный ею материал дает повод к все более глубокому анализу современной общественно-политической ситуации в славянских землях региона. Не случайно, одновременно с подготовкой текстов травелогов Е.И. Витте на основе собранных ею во время путешествий материалов издает ряд публицистических очерков, посвященных истории и современному положению славянских народов, которые писательница объединяет в цикл под названием «Действительность»*.

Тон повествования в них заметно отличается от стилистики ее предыдущих путевых очерков своей остротой, а порой и жесткостью оценок, явно тяготеет к публицистике: автор преподносит читателю свой анализ современной общественно-политической обстановки в славянских землях, особое внимание уделяя важным для себя вопросам образования, просвещения, положения дел на языковых границах, т.е. пограничных территориях и землях со смешанным населением**. Ее оценки порой насыщены политической риторикой (самым частотным оказывается слово «борьба» — борьба за свои права, борьба за школу и т.д.); лейтмотивом звучат слова «славянин в этой „свободной” стране вне закона, а немец над законом» [Витте 1912: 13].

Одной из главных тем книг, вышедших уже в военные годы, становится тема онемечивания славянских народов и рассмотрение последствий этого процесса. Другой мотив — сохранение и развитие славянского самосознания и в этой связи важность борьбы за сохранение родного языка и различных форм школьного образования на нем. Конечной целью этого процесса ей видится создание славянами собственной культуры. В публицистических

* Всего в период с 1905 г. по 1915 г. вышло 18 выпусков.

** Особая острота присуща ее произведениям, изданным в период с 1906 г. по 1912 г. в Типографии Почаево-Успенской Лавры — центре пропаганды Союза Русского народа (СРН), который она в тот период поддерживала (данные о ее членстве в организации не обнаружены).

очерках серии «Действительность» опора на документы и факты становится определяющей, очевидна ее ориентация не на трансформацию фактического материала как средства создания художественного произведения (см. [Максимкина 2007]), что характерно для травелогов Е.И. Витте, а на документализм как способ трансляции этого материала в художественную плоскость, когда доминируют скрупулезная точность, конкретность исследуемых событий и фактов (см. [Максимкина 2007]), «запечатление текущих событий „как они есть“, в фактическом отношении» [Ученова 1976: 91]. И здесь мы имеем дело с областью за пределами художественного творчества.

* * *

Итак, главный предмет нашего исследования — травелоги Е.И. Витте — представляют собой образец художественно-документальной прозы, специфика которой определяется ее дуалистической структурой. С одной стороны, фактологическая база: следование документу, факту, с другой — художественно-изобразительные средства, приемы собственно художественной литературы. Фактический материал, кропотливо собранный во время ее путешествий по славянским землям, придает повествованию особую эмоциональную заразительность, рассматриваемая проблематика носит, несомненно, гуманистическую направленность. Общий стиль и вся система использованных элементов создают атмосферу подлинности, доверительности. И в этих особенностях заключен эстетический потенциал художественно-документальных произведений.

Форма «путешествия» или травелога дает автору возможность свободно переходить от научного изложения к вставным сюжетам и даже небольшим новеллам, поскольку путевой очерк вполне допускает авторский пересказ беседы, переложение услышанной легенды, рассказа, а также включение «живых картинок» с описанием народного этнического типа.

Травелоги Е. И. Витте следует рассматривать, на наш взгляд, как группу произведений, объединенных сквозной темой, выраженной автором еще во вступлении к ее первой книге 1903 г., а позже емко сформулированной в предисловии к работе, посвященной роли святых первоучителей Кирилла и Мефодия в истории славянства и нашей страны [Витте 1908в]:

Для России не может быть безразличным, останутся ли свыше 45 млн современных западных и южных славян славянами и друзьями России, или же они будут поглощены — где немцами, где мадьярами, где итальянцами — и пополнять собой ряд наших врагов. Усиление или ослабление славянства на 45 млн с лишним, а впоследствии и больше, для России — вопрос жизни и смерти. Между тем, русское общество, в громадном большинстве, по-прежнему остается чуждо этому *жгучему вопросу*, как все еще чуждо ему понятие *о народных началах*, которые вместе — и славянские, измена которым угрожает гибелью даже самому могущественному политическому организму. Оставаться верными этим началам, блюсти и развивать их — вот что завещали нам Славянские Первоучители, которые, следовательно, должны быть предметом благоговейного культа и серьезного изучения — и у нас на Руси, как повсюду, где только раздается славянская речь [Витте 1908в: VIII].

Именно эта тема определила мотивы и цели ее путешествий. Вместе с тем, можно говорить о переходном характере художественной документалистики Е. И. Витте: цели и мотивы самих путешествий (познавательные и учебно-просветительские) оказывались уже целей, с которыми создавались путевые очерки. Ее описания выходили за рамки уже сложившихся к тому времени жанров, в первую очередь, учебного страноведческого очерка (например, Е. Н. Водовозовой*). Пафос «открытия, заполне-

* Е. Н. Водовозова (1844–1923), детская писательница, автор многотомного издания «Жизнь европейских народов. Географические рассказы» (т. 1–3. СПб., 1875–1883), в который вошли, построенные как учебное пособие по страноведению, очерки о болгарях, сербах и черногорцах. В переработанном виде они были переизданы: «Как люди на белом свете живут» (т. 1–10. СПб., 1894–1901).

ния „белых пятен” на карте и, конечно, приключения» [Одиссей 2010: 7] гармонично соединялся с особенностями жанра, подчиняющегося «процессу коммерциализации путешествия и обслуживанию развивающегося массового туризма» (там же), о чем свидетельствует соединение описаний мало известных русскому читателю мест и событий в славянских землях с явным вниманием к рекламированию их для последующих посещений.

Особого внимания заслуживает «образ автора» травелогов. В данном случае можно с уверенностью говорить о том, что у Е. И. Витте не было социального заказа описания путешествий, жесткой программы их реализации, а также определенных требований со стороны издателя (хотя, несомненно, была поддержка Славянского благотворительного общества). Иными словами, образ автора формировался в процессе путешествий, а также в период работы по подготовке книг к изданию.

Прежде всего, перед нами пример своеобразного бегства от родного очага, которое для женщин в XIX в. было скорее исключением из правил, а в случае с Е. И. Витте, по собственному признанию писательницы, сделало ее свободной, помогло найти близкое ее духу занятие, и, значит, перед нами — путь «от себя к себе». Русская писательница, вслед за знаменитыми английскими путешественницами Д. М. Маккензи и А. П. Ирби, стремилась разорвать порочный круг ссылок на авторитеты и выразить собственное мнение об увиденном.

Путешествие запускало и механизм рефлексии автора по поводу собственной идентичности (национальной или культурной): от понимания себя творческой индивидуальностью к возможности и необходимости представить свой «женский» взгляд на происходящее в славянском мире. Травелого Е. И. Витте, безусловно, дополняют целый ряд подобных произведений, своеобразных эго-текстов, созданных во второй половине XIX — начале XX вв. Вместе с тем, отбор и эстетическая оценка изображаемых

фактов, взятых в исторической перспективе, расширяют информационный характер ее произведений и выводят их из разряда газетно-журнальной документалистики, придают им особое звучание. У Витте это проявляется в пристальном внимании к вопросам народного образования (прежде всего женского), религии, выявлению примет нового в повседневной жизни народов, в первую очередь, славянских. Факты и документы придают ее текстам особую значимость, фундированность, а воспоминания и размышления, основанные на дневниковых записях, становятся не только живым свидетельством времени (ведь в них всплывает множество ускользающих подробностей повседневной жизни), но и своеобразным портретом человека на фоне эпохи.

Литература

- Амфитеатров А. В.* Страна раздора. Балканские впечатления, СПб., 1903.
- Амфитеатров А. В.* Славянское горе. М., 1909.
- Беглые взгляды. Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века / Сост. и отв. ред. В.-С. Киссель, Г. А. Тиме. М., 2010.
- Березин Л. В.* Хорватия, Славония и Военная граница. СПб., 1879.
- Витте Е. И.* Чтения по истории славян. Балтийские славяне, хорваты, сербы, хорутане, болгары. Велико-Моравия, Чехия, Польша. Русь. Ковно, 1886.
- Витте Е. И.* Об археологической находке в селе Ласкове Владимиро-Вольнского уезда в 1610. Киев, 1900.
- Витте Е. И.* Путевые впечатления. Далмация, Герцеговина, Босна и Сербия. Лето 1902 г. Киев, 1903.
- Витте Е. И.* Буковина и Галичина. Лето 1903. Сообщение, читаное Е. И. Витте в общественном собрании Киевского славянского благотворительного общества 22 октября 1903 г. Киев, 1904.
- Витте Е. И.* Путевые впечатления с историческими очерками. Буковина и Галичина. Лето 1903 г. Киев, 1905. [Витте 1905а]
- Витте Е. И.* Путевые впечатления с историческими очерками. Чехия. Вып. 1. Кременец, 1905. [Витте 1905б]
- Витте Е. И.* Путевые впечатления с историческими очерками. Чехия. Моравия и Лужицы. Кременец, 1906.
- Витте Е. И.* К истории женских гимназий в России. Из воспоминаний начальницы женской гимназии: в 3-х ч. Т. 1. Ч. 1 и 2. 1875–1897. Почаев, 1908. [Витте 1908а]

- Витте Е. И.* К истории женских гимназий в России. Из воспоминаний начальницы женской гимназии: в 3-х ч. Т. 2. Ч. 3. 1897–1904. Почаев, 1908. [Витте 1908б]
- Витте Е. И.* Св. первоучители славянские Кирилл и Мефодий и культурная роль их в славянстве и России. СПб., 1908. [Витте 1908в]
- Витте Е. И.* Путевые впечатления с историческими очерками. Словаки и угро-руссы. Лето 1903, 1906 и 1907 годов. Почаев, 1909.
- Витте Е.И.* Путевые впечатления с историческими очерками. Лето 1907 и 1910 годов. Альпийские земли и Приморье с Триестом. Почаев, 1911.
- Витте Е. И.* Австро-Венгрия и ее славянские народы. Шамордино, 1912.
- Грот К. Я.* Известия Константина Багрянородного о сербах и хорватах и их расселении на Балканском полуострове. Историко-этнографическое исследование. СПб., 1880.
- Дедлов В. Л.* Франко-русские впечатления. Письма с Парижской выставки. СПб., 1890.
- Добров Л. Я.* Южное славянство. Турция и соперничество европейских правительств на Балканском полуострове. Историко-политические очерки. СПб., 1879.
- Ишимбаева Г. Г.* Диалогия Г. Розендорфера о путешествиях Гао-дая в контексте классических травелогов // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 7. М., 2010.
- Корандей Ф.* Рец. на: Innes M. Keighren, Charles W. J. Withers, Bill Bell. *Travels into Print: Exploration, Writing and Publishing with John Murray, 1773-1859.* Chicago University Press. 2015 // *Ab Imperio.* 2016. № 1. (DOI 10.1353/imp.2016.0017). Режим доступа: <http://muse.jhu.edu/issue/33543> (дата обращения: 20.09.2017).
- Кулаковский П. А.* Сербия в последние годы // Русский вестник. 1883. Кн. 3.
- Лаврин Я.* В стране вечной войны (Албанские эскизы). Пг., 1916.
- Лескинен М. В.* Путешествие по родной стране: описание как способ национальной репрезентации. Финляндия и финны в изображении З. Топелиуса // *Одиссей 2009: человек в истории.* Путешествие как историко-культурный феномен. М., 2010.
- Маккензи Г. М., Ирби А. П.* Путешествия по славянским провинциям Европейской Турции / Предисловие А. Погодина // *Вестник Европы.* 1877. № 9.
- Максимкина Н. Н.* Документальность и документализм в художественном изображении С.Г. Фетисовым Великой Отечественной войны. Режим доступа: cyberleninka.ru/article/v/dokumentalnost-i-dokumentalizm-v-hudozhestvennom-izobrazhenii-s-g-fetisovym-velikoy-otechestvennoy-voyny.
- Марков Е. Л.* Путешествие по Сербии и Черногории. Путевые очерки. СПб., 1903
- Овсяный Н. Р.* Сербия и сербы. Географический очерк. Исторический очерк. Статистика и география. Литература, наука и искусство. Вооруженные силы. СПб., 1898.

-
- Одиссей: человек в истории 2009. Путешествие как историко-культурный феномен. М., 2010.
- Пономарев Е. Р.* Типология советского путешествия. «Путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода. 2 изд., испр. и доп. СПб., 2013.
- Путовање по словенским земљама Турске у Европи / од Г. Мјур Макензије и А. П. Ирбијевице / с енглеског превео Ч. Мијатовић. Београд, 1868. Режим доступа: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?command=DISPLAY&base=cobib&rid=129510151>).
- Русские о Сербии и сербах / Сост., введение, заключ. статья А. Л. Шемякина; комм. А. А. Силкина, А. Л. Шемякина. СПб., 2006.
- Скальковский К. А.* Новые путевые впечатления. СПб., 1889.
- Скибина О. М.* Жанр путевого очерка на страницах периодики 80–90-х гг. XIX в. // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2009. № 6.
- Ученова В. В.* Творческие горизонты. М., 1976.
- Чепелевская Т. И.* А.В. Амфитеатров и его хроника «горячих точек» конца XIX — начала XX в. // Славянский альманах 2001. М., 2002.
- Чепелевская Т. И.* Опыт национальной и личностной идентификации на материалах книги Я. Лаврина «В стране вечной войны (Албанские эскизы)». Петроград, 1916 // Славянский мир в третьем тысячелетии: Славянская идентичность — новые факторы консолидации. М., 2008.
- Чепелевская Т. И.* Албанцы в «Албанских эскизах» Я. Лаврина (по материалам книги «В стране вечной войны» (1916) // Янко Лаврин и Россия // Отв. ред. Ю. А. Созина. М., 2011.
- Чепелевская Т. И.* «Женский» взгляд на историю и культуру славянских народов (по материалам путевых очерков Е. И. Витте начала XX в.) // Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 2013.
- Чепелевская Т. И.* К 100-летию одной книги. Я. Лаврин: «В стране вечной войны (Албанские эскизы)» / Ob 100. obletnici knjige. Janko Lavrin «V deželi večne vojne (Albanske skice)». Petrograd, 1916 // Monitor. ISH, revija za humanistične in družbene vede / Journal for the Humanities and Social Sciences. XVIII–2016. Ljubljana, 2016.
- Чулков Н. П.* Де-Витте. Родословная. М., 1915.
- Mackenzie G. M., Irbi A. P.* Travels in the Slavonic Provinces of Turkey-in-Europe: In two volumes. Second edition revised. London, 1877.
- Nikosinovic B.* Bosnien und die Herzegovina unter der Verwaltung der österreichisch-ungarischen Monarchie und die österreichisch-ungarische Balkanpolitik. 1901.

Документальность и вымысел в хорватском путевом очерке первой половины XIX в.

Путешествие (травелог, путевые заметки) можно назвать литературным метажанром, в основе которого лежит описание путешественником достоверных сведений о каких-либо землях, странах, народах в форме заметок, дневников, очерков, мемуаров. В зависимости от намерений автора травелога, помимо собственно познавательных, зачастую решают дополнительные задачи — эстетические, политические, публицистические, философские, научно-исследовательские, которые подчас выступают на первый план. Некоторые исследователи относят путевой очерк к наиболее ранним формам журналистики. Формирование и развитие этой литературы отличает сложное взаимодействие документального и художественного начал, объединенных образом путешествующего героя (рассказчика), а точнее, сложные отношения литературы путешествия с категорией художественности, которая в разной степени может в ней проявляться. Таким образом, познавательные цели постулируются в путевом очерке как основные, а эстетические, политические, публицистические, философские — как дополнительные, не обязательные, однако в действительности они часто оказываются для автора не менее важными.

На протяжении веков свои путешествия описывали мореплаватели, паломники, шпионы, миссионеры, уче-

ные, солдаты, дипломаты и, конечно, писатели, то есть люди с очень разными литературными способностями. Однако вплоть до рубежа XVIII–XIX вв. читатель не оценивал литературу путешествий как собственно литературу — скорее как источник информации об отдельных странах, народах и их обычаях. Даже в XIX в. создаваемые знаменитыми писателями путевые заметки (например, «Итальянское путешествие» И.В. Гете, 1816–1829) на протяжении долгого времени воспринимались лишь как источники знаний о стране, о биографии писателя, но не как собственно литература.

Не была исключением и хорватская традиция травелога, в котором читатель искал сведения о жизни и обычаях других народов, что интересовало прежде всего интеллектуалов, философов, политиков и др. Поэтому, чтобы отвечать читательским ожиданиям того времени, тексты должны были быть написаны живо и интересно, но беспристрастно и без тени вымысла. Так возник тип научного травелога, написанного в форме трактата для кругов, близких к власти. Ярким примером тому служат заметки об Албании и Черногории (1614) Марияна Болицы — венецианского аристократа хорватского происхождения, писавшего на итальянском языке (подробнее см. [Pederin 2007]).

Вопрос о принадлежности М. Болицы хорватской литературной и культурной традиции остается открытым, но уже в эпоху Просвещения появляются авторы, которые пишут на хорватском языке с осознанием своей принадлежности к хорватской культуре. Таким писателем становится Яков Плетикоса, создатель «Путешествия в Иерусалим» („Putovanje k Jerozolimu“, 1752). Текст этого произведения стал значительным памятником хорватского языка середины XVIII в. В нем можно найти разнообразные термины из области кораблестроения, сельского хозяйства, ремесел, права, теологии, ставшие доказательством богатства и лексического разнообразия хорватско-

го языка того времени. Однако этот текст интересен и в качестве литературного памятника. Задача автора «Путешествия в Иерусалим» заключалась в том, чтобы как можно точнее и детальнее описать увиденное — например, в тексте читатель встречается топографически весьма точное описание Святой Земли. Парадокс этого произведения в том, что автор — крайне верующий человек, не позволяет себе ни одного описания чуда или упоминания апокрифических легенд; изображение мест, святых для каждого христианина, дано крайне сухо, ничто не пробуждает воображения читателя, как будто исключительно рельеф местности, планировка города и расположение строений относительно друг друга и являются для него главным предметом интереса. Рамки жанра, какими понимал их путешественник, оказались в данном случае сильнее даже религиозного восторга.

Не удивительно, что исследователи хорватского путевого очерка [Duda 1998; Ježić 1995; Pederin 2007; Franić 1983] не относят этот текст к литературе и приводят его исключительно в качестве примера тяги и готовности хорватского языка того периода к усвоению и развитию научной терминологии. Самым известным последователем Плетикосы стал Иван Ловрич, описавший путешествие по Далмации на итальянском языке. В центре его внимания находятся край и его жители, в то время как авторское «я» полностью отступает на второй план.

В XVIII–XIX вв. в рамках литературных направлений и школ в европейских литературах складывается жанр писательского путевого очерка*. Для Хорватии первая половина XIX в. была крайне динамичным временем как в политическом, экономическом, так и в культурном и литературном смысле — периодом, когда создавалась хорватская литература Нового времени. В данной статье мы ставим перед собой задачу проследить пути развития

* Подробнее об этом см. [Franić 1983; D'Agostini 1987; Ježić 1995; Keleković-Polovina 1995; Brešić 1996; 1996a; 2001; Duda 1998; 2012; Pederin 1979; 2007].

травелога в хорватской литературе XIX в. и определить значение и соотношение документального элемента и вымысла в произведениях хорватских авторов.

Со второй половины XVIII в. уже можно говорить о тематических изменениях или, по крайней мере, смещении акцентов в хорватской литературе о путешествиях. В это время в центре внимания читателей зачастую оказывается не город, его администрация и архитектура, а природа. Но не менее важно с точки зрения жанра и его последующего развития то, что в травелог эпохи Просвещения, несмотря на его практическую ориентацию, проникает все больше элементов художественности, хотя собственно ориентации на художественность и внешнюю (изобразительную) сторону повествования в нем пока нет. Так, например, известный хорватский ученый Руджер Йосип Бошкович (1711–1787) — физик, математик и астроном, стал автором путевого дневника, в котором он не только не пытается замаскировать свою личность и сделать текст как можно более нейтральным, а наоборот, смело высказывает собственные взгляды и отношение к увиденному, вкусы и пристрастия Бошковича не остаются тайной для читателя.

Хорватский путевой очерк эпохи Просвещения создавался, как правило, на итальянском и латинском языках, был адресован венецианскому, венскому и даже португальскому двору. На хорватском языке сохранился лишь один текст, это уже упомянутое нами «Путешествие в Иерусалим» Я. Плетикосы, написанное для монахов-францисканцев, в среде которых отчетливо укоренилась традиция ответственности перед так называемыми «малыми народами».

XIX в. в истории создания травелогов представляет собой совершенно новый период — они пишутся на хорватском языке для хорватского читателя и становятся по-настоящему национальными, представляют своеобразную форму воспитания и, как и вся литература второй и третьей четверти века, способствуют процессу пробуж-

дения национального самосознания образованного слоя хорватов, за которым должен последовать народ. Через литературу священники, политики, чиновники, иногда даже торговцы и ремесленники учат читателя быть хорватом и гражданином, горячо любить и знать родину — это единая задача хорватской словесности того времени (речь идет прежде всего о периоде иллиризма — Национального возрождения). Просвещение простого народа во многом остается главной для создателей травелогов в период реализма вплоть до последней четверти XIX в.

Начиная с 1830-х гг., в эпоху Национального возрождения появляется особый тип путешественника-патриота (*rodoljubni putopisac*), который испытывает искреннюю любовь к родине и веру в свой народ. Этот тип путешественника закрепится в хорватской литературе надолго — вплоть до рубежа веков и эпохи хорватской модерны*. В это время литература путешествия переживает настоящий расцвет, к ней обращаются такие известные писатели, как Иван Трнски («Письмо из Далмации» („Pismo iz Dalmacije“, 1838)), Станко Враз («Путешествие в горные земли» („Put u Gornje strane“, 1843)), Людевит Вукотинович (путевые очерки о Приморье и Лике, Франции и Германии), Матия Мажуранич («Взгляд на Боснию» („Pogled u Bosnu“, 1842)), Иван Франьо Юкич («Путешествие по Боснии в 1843 г.» („Putovanje po Bosni godine 1843.“)), Антун Немчич Гостовинский («Путевые мелочи» („Putositnice“, 1845)), Адольфо Вебер Ткалчевич («Дорога на Плитвице» („Put na Plitvice“, 1860)), Йосип Юрай Штроссмайер («Воспоминания о моем путешествии в Германию и Чехию» („Osvrt na moj putni izlet u Njemačku i Češku“, 1875)), Франьо Рачки («Путевые воспоминания о России» („Putne uspomene o Rusiji“, 1886)), Эуген Кумич («Под прицелом» („Pod puškom“, 1889) и многие другие**.

* Подробнее об этом см. [Pederin, 1985, Ježić 1995, Brešić 1996a, Duda 2012].

** Подробнее см. [Barac 1950, Brešić 1996, Pederin 1979, Horvatić 1996, Krpina 2001].

Среди упомянутых авторов мы встречаем имена выдающихся хорватских писателей своего времени. В их очерках появляются поэтические описания национальной одежды, воспроизводятся живые диалоги с представителями разных слоев общества, вид полей вызывает размышления об их экономическом значении, а вид дорог — о необходимости развития торговли в хорватских землях. Писатель, переводчик и общественный деятель Драгутин Галац в статье «О путешествии» („O putovanju“, 1846), опубликованной в журнале «Даница», так выразил программу хорватского травелога:

«У всех благородных народов имеется прекрасная и старинная склонность: когда достойный молодой человек созреет и придет пора ему взглянуть на мир, то, если уж не может он отправиться в края отдаленные, то пусть, по крайней мере, пройдет родину свою от креста до креста, знакомясь с народными обычаями, жизнью народной, изучая, в какой стороне его отечества какая земля пролегает, какие растения произрастают, какие руды добываются и прочее — таким образом, практическим способом восполнит он то, что в книгах вычитать не смог, или же обогатит свои научные знания и угодит любопытству своему. Если же кто из путешествия такового воротится, пусть передаст людям посредством общественных газет или же в особых книжицах все занимательные детали своего путешествия, исправляя ошибки, могущие быть в старых книгах, или же восполняя то, чего в них не имелось» (Цит. по [Pederin 2007: 48]). (Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод наш. — П. К.)

Впрочем, Галац не говорит — да и в силу наличия цензуры не мог сказать — о еще одной важной задаче хорватского травелога эпохи иллиризма, определившей его жанровые черты, а именно о том, что он декларировал программу по собиранию передовых граждан, что было свойственно европейскому путевому очерку эпохи Просвещения. Добавим, что романтические пейзажи в очерках хорватских писателей этого периода отсутствуют

(исключение составляет очерк одного из самых известных хорватских писателей XIX в. А. В. Ткалчевича «Краткое описание длинной дороги»), они остаются достоянием писателей предыдущей эпохи.

Тем не менее, свой очерк «Дорога на Плитвице» А. В. Ткалчевич начинает со следующего рассуждения о необходимости путешествовать:

В необходимости путешествовать уверились люди еще в прошлые века, уверились в ней все и в наше время. Когда, охваченный любовью к своей родине, слепо восхваляешь ты все ее проявления, а народ смеется над твоей к ней излишней приверженностью, тогда отправляйся в иные края, и ты со всей очевидностью убедишься, что не все то золото, что зовется родным. Тогда не только легко и с радостью признаешь ты чужие совершенства, но, гонимый страстной любовью ко всему родному, изо всех сил будешь стараться пересадить их прекрасные цветы в свой сорняком заросшие сады; тем самым, собственное отечество укрепишь и прославишь. [Hrvatski putopis 2002: 137].

Слова известного писателя очень соответствуют духу времени и Национального возрождения, хотя написаны уже не в 1840-е, а в 1860-е годы.

Травелог илиризма, таким образом, утилитарен и ангажирован — вдумчивый образованный читатель часто находит в нем и политическую программу, и видение устройства государства (эти черты будут свойственны хорватской литературе путешествия вплоть до эпохи модерны). В то же время тексты, первоначально однозначно воспринимаемые как публицистика, неуклонно развиваются в сторону художественности, особенно в отношении развития приемов иносказания и техники диалога, когда мысль передается из уст автора в уста персонажа (этому во многом способствовало наличие цензуры). Авторы уже не просто не избегают, но как будто собирают и смакуют легенды о тех или иных местах и событиях — ведь богатство фольклора стало в XIX в. важнейшим фактором возрож-

дения национальных литератур и культур у славянских народов. Их тон далек от спокойно-объективного тональности писателей-реалистов второй половины XIX в., однако эти писатели предвосхитили жажду реалистов создать языковой портрет героя. Многие из них имитируют (как бы цитируют) речь тех, кого они встречают на пути. Яркие примеры можно найти в очерках «Взгляд на Боснию» М. Мажуранича или в травелогах о Боснии начала 1840-х гг. И. Ф. Юкича. Оба автора, передавая речь своих собеседников, вынуждены пояснять в скобках значение многих диалектных слов, турцизмов и т. д. или даже давать пространные сноски, комментируя реалии, непонятные хорватскому читателю*:

A on se stane krstiti i lijevom i desnom, pak kaže: „*Ho, koliko sam išo po trgovini i po vojsci, a još te đavolije nisam vidio; meder u svijetu je marifet (murafet), a mi za ništa ne znamo; he, da ti nisi meni kazao, ja bi bio do smrti pripovijedao da je tu u polju jutro rano nekakav bijes bio došo preda me*”. (Курсив наш. — П. К.)

‘А он стал креститься и левой, и правой рукой, а потом говорит: «Хо-хо, сколь я и по базарам ходил, и среди солдат бывал, а такой чертовщины еще не видывал. (Речь идет о впечатлении, которое произвели на крестьянина черные перчатки рассказчика, которые он по ошибке принимает за настоящую кожу на руках собеседника. — П. К.) Чего только на свете не выдумают, а мы тут ни о чем не знаем! Хе, если б ты мне не сказал, я так бы до смерти своей и болтал, что здесь в поле ранним утречком мне сам бес явился!» [Mažuranić 1958: 180].

И. Ф. Юкич, последовательный либерал, борясь за всеобщее избирательное право и другие права граждан, в своих произведениях через высказывания представителей самых разных социальных слоев общества как будто продемонстрировал будущую модель общественного развития, за что он жестоко поплатился — был обвинен в под-

* У М. Мажуранича и И. Ф. Юкича на 1 страницу текста приходится как минимум 1–2 сноски.

стрекательстве к перевороту и брошен в тюрьму. Другой известнейший общественный и политический деятель — Й. Ю. Штроссмайер спас ему жизнь, добившись освобождения, однако здоровье писателя к тому времени было подорвано, и вскоре после выхода на свободу он умер.

Настоящим «революционером» в области литературы о путешествиях стал Антун Немчич Гостовинский, издавший в 1845 г. «Путевые мелочи» — очерки о северо-востоке Италии, где горизонт читательских ожиданий расширяется самым кардинальным образом. В своем тексте Немчич выступает как гражданин мира, однако одновременно с этим видит собственную миссию в том, чтобы через себя представить миру хорватов. Не скрывает он и еще одну цель — расширить собственный культурный горизонт, посетить разнообразные картинные галереи. Немчич, безусловно, стал хорватским наследником «Сентиментального путешествия» Лоренса Стерна и в череде последователей английского писателя в этом жанре встал в один ряд с Жаном Полем Рихтером, Генрихом Гейне, Готтфридом Келлером и др. Отсюда крайне необычный для хорватского травелога и литературы его глубоко субъективный стиль, наполненный воспоминаниями, хронологическими разрывами, сентиментальной чувствительностью. Немчичу удалось избежать монотонности при описании многочисленных памятников и произведений искусства во многом за счет того, что он не боялся быть необъективным. Дело в том, что Немчич-писатель выделяется на фоне остальных великих хорватов того времени и в целом значительных деятелей славянской культуры периода Национального возрождения удивительной свободой*, живостью, легкостью, тон-

* Писатель всю жизнь служил чиновником в провинции далеко от загребских литературно-художественных дискуссий, вне литературной моды; при этом он считается одним из наиболее одаренных, если не самым одаренным в художественном отношении прозаиком эпохи иллиризма. Современники знали его исключительно как автора путевых заметок и интеллектуальных стихотворений, однако в XX в. на первый план выйдут роман «Удел человеческий» и комедия «Квас без хлеба, или Кто хочет стать великим судьей».

ким юмором и самоиронией, позволившими ему выйти за рамки ограничений и канонов, действовавших в то время в литературе.

Подводя итог, можно сказать, что в первой половине XIX в. с наступлением эпохи иллиризма хорватский путевой очерк переживает подъем и одновременно переосмысливается в рамках новой идеологии Национального возрождения. В нем отсутствуют черты, характерные для европейских путевых очерков, дневников и эссе — нет культа пейзажа, призванного отразить состояние души писателя; вместо этого на хорватской почве жанр решает практические задачи воспитания гражданина, знакомства со всем «хорватским» — со «своими» землями и людьми, с жизнью хорватов за пределами центральной Хорватии. Это знакомство продолжится и во второй половине века, однако уже не будет столь важным, тогда как в 1830–50-х гг. большинство травелогов посвящено именно Боснии и Далмации.

Подобная тематическая направленность травелогов определила их жанровую специфику: факт, деталь, документальность внешне продолжают оставаться на первом плане, но без силы художественного слова писатели уже не могут говорить о главном предмете своего изображения — Родине. Показательным является тот факт, что в это время полностью отсутствуют травелоги, ориентированные на каталогизацию и детальное описание природных и культурных богатств хорватских земель. Таким образом, можно признать, что в хорватской литературе о путешествиях первой половины XIX в. ориентация на художественность и стремление к фактографичности оказываются на равных. Опора на документы и факты, хотя изначально и является определяющей для читателя, судя по всему, перестает быть для него самоценной; не менее важную роль начинает играть художественное измерение травелога, и эта заслуга, безусловно, принадлежит авторам эпохи иллиризма.

Литература

- Barac A.* Putopisi Adolfa Vebera. Zagreb, 1950.
- Brešić V.* Hrvatski putopisi. Zagreb, 1996.
- Brešić V.* Hrvatski putopis ili iskustvo mogućega žanra // Forum. 1996. № 11.
- Brešić V.* Teme novije hrvatske književnosti. Zagreb, 2001.
- D'Agostini M.E.* La letteratura di viaggio: storia e prospettive di un genere letterario. Milano, 1987.
- Duda D.* Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr. Zagreb, 1998.
- Duda D.* Kultura putovanja. Zagreb, 2012.
- Franić A.* Hrvatski putopisi romantizma. Zadar, 1983.
- Horvatić D.* Pripomene o hrvatskom putopisu // Zrcala zbilje. Zagreb, 1996.
- Hrvatski putopis od XVI. stoljeća do danas: antologijski izbor / Izabrao i priredio D. Horvatić. Zagreb, 2002.
- Ježić S.* Hrvatski putopis. Zagreb, 1995.
- Keleković-Polovina D.* Putopisna proza u modernoj hrvatskoj književnosti (genološko-historiografska studija): Magistarski rad. Zagreb, 1995.
- Krpina Z.* Hrvatski putopis 19. i 20. stoljeća po Italiji: Magistarski rad. Zagreb, 2001.
- Mažuranić M.* Pogled u Bosnu // Djela hrvatskih pisaca. Zagreb, 1958.
- Pederin I.* Hrvatski putopis. Rijeka, 2007.
- Pederin I.* Putopis hrvatske moderne // Marulić. 1985. № 5.
- Pederin I.* Putopis u hrvatskoj književnosti ilirizma i realizma // Književna istorija. 1979. № 14, 11.

История России в переломную эпоху: взгляд словенца*

Существует довольно много воспоминаний словенцев (как представителей интеллигенции, так и простых крестьян) о России в 1914–1918 гг. Какие-то из них были опубликованы еще при жизни авторов, многие увидели свет совсем недавно, уже после обретения Словенией независимости, их публикация связана с возросшим интересом словенцев к возрождению исторической памяти своего народа. Некоторые до сих пор находятся в личных архивах потомков авторов. Главным образом это мемуары бывших военнопленных, повествующие о том, как складывалась их судьба сначала в российском плену, затем после Октябрьской революции — в рядах Красной или Белой армии, их попытках вернуться на родину.

Среди этого обширного пласта словенской мемуарной литературы воспоминания Фердинанда Льва Тумы занимают особое место. Тума — единственный словенский национальный деятель и публицист, проведенный в Петрограде все четыре года Великой войны. К сожалению, национально-патриотическая деятельность этого человека не привлекла еще серьезного внимания словенских историков. В годы Первой мировой войны он приложил много усилий к тому, чтобы судьба словенского народа изменилась к лучшему. Пожалуй, до сих пор наиболее полно его

* Статья написана при финансовой поддержке РФФИ в рамках работы над проектом № 18-09-00346а «Дипломаты, публицисты, ученые-путешественники о Восточной, Центральной и Юго-Восточной Европе нового времени: от наблюдений к знаниям».

деятельность освещена в статье известного словенского историка Д. Кермавнера в «Словенском биографическом лексиконе» [Slovenski biografski leksikon 2009]. Почти не изучен и важнейший период жизни Тумы в России в годы Первой мировой войны. В начале 1920-х гг. очень кратко упомянули о деятельности Ф.Л. Тумы (главным образом в связи с изданием его газеты «Югославия») словенский историк Д. Лончар [Lončar 1923: 96–97, 173–174], а также чешская исследовательница М. Паулова [Paulova 1925]. Ряд аспектов деятельности Ф.Л. Тумы в России освещен Е.Ф. Фирсовым, который первым из российских историков обратился к ней в своих статьях [Фирсов 2002; Firsov 2005], а также в некоторых работах автора статьи [Кирилина 2012; 2014].

Воспоминания Ф.Л. Тумы о России, возможно, в 1919 г. и привлекали внимание читателей, но остались совершенно не замеченными исследователями. В настоящей статье делается попытка хотя бы отчасти восполнить этот досадный пробел и выявить особенности восприятия Тумой российской действительности, оценить степень его объективности.

Фердинанд Лев Тума (1883–1961), племянник известного словенского социал-демократа Хенрика Тумы, родился в Любляне, в семье сапожника. Он изучал экономику и страховое дело в университетах Вены, Геттингена и Лондона, был блестяще образованным человеком, знал восемь иностранных языков. Параллельно с профессиональным трудом он занимался литературным творчеством, вел общественно-политическую деятельность, активно сотрудничал со словенскими социал-демократическими и либеральными изданиями. В 1907 г. Ф.Л. Тума вступил в Триесте в ряды Югославянской социал-демократической партии (ЮСДП). Он увлекался идеями неославизма, во время Балканских войн стал сторонником югославянского объединения. В 1910–1913 гг. Ф.Л. Тума работал в Триесте в Союзе страховых обществ Адриатики, а весной

1914 г. отправился в Петербург в качестве представителя датской фирмы «Саламандра», в годы Великой войны работал также в ряде русских страховых обществ.

Все годы войны он провел в Петрограде, активно включился в общественно-политическую жизнь югославян в России. Тума прежде всего сблизился с кругом хорватского эмигранта К. Геруца, одного из активных деятелей общества «Русское зерно», библиотекаря при Государственной Думе, имевшего обширные связи среди российских политиков, по убеждениям — хорватского сепаратиста, придерживавшегося антисербских позиций.

Благодаря связям Геруца в российском министерстве иностранных дел, Тума имел возможность напрямую обращаться к властям. В Архиве внешней политики Российской империи хранятся несколько записок Тумы, датированных 1914–1916 гг. Среди них «Записки о Триесте», очерк «О словенцах в Америке», «Очерк словенской политики с древних времен до войны 1914 года» и др.*. Тума надеялся, что предоставленные им сведения об истории и национальных проблемах словенцев и их судьбе привлекут внимание российских правительственных кругов.

Активное участие он принимал в деятельности созданного в 1915 г. по инициативе К. Геруца хорватско-русского Общества памяти Ю. Крижанича, пропагандировавшего идеи славянского единства (формально Тума не являлся его членом). Он включился как в просветительскую работу общества, так и в проводившиеся по его инициативе акции по оказанию поддержки находящимся в России военнопленным славянам, участвовал и в формировании добровольческих отрядов южных славян, прежде всего Сербского добровольческого корпуса.

В сентябре 1915 г. по инициативе Ф.Л. Тумы было создано словенское общество «Югославия». Он организовал (почти полностью на личные средства) и выпуск одно-

* Архив внешней политики Российской империи. Ф. «Особый политический отдел». Оп. 474. Д. 282, Д. 343, Д. 208.

именной газеты, предназначенной в основном для военнопленных югославын. Это была первая и единственная словенская газета, издававшаяся в России. В Петрограде с октября 1916 г. по сентябрь 1917 г. вышло девять номеров. В газете была напечатана программа Тумы по объединению словенцев, сербов и хорватов в общее государство «Югославия», куда бы они входили на принципах национальной автономии каждого из этих народов, один из ее тезисов был посвящен территориальной связи Югославии с будущим свободным чешско-словацким государством и осуществлению оборонительного и наступательного союза всех славянских государств под эгидой России, декларировался и тезис о тесном сближении славянских и русской национальных культур (подробнее см. [Кирилина 2014]).

Октябрьская революция в России окончательно поставила точку на этом предприятии. Тума не принял новую власть и установленные ею порядки. В 1918 г. руководство фирмы отозвало его в Копенгаген. В 1919 г. он проживал в Любляне и Загребе, в 1920 г. ненадолго вернулся в Россию. С 1923 по 1946 г. (до пенсии) Тума являлся директором Первого чешского страхового банка в Праге. С 1947 г. и до смерти жил в г. Мальме (Швеция).

Воспоминания Тумы о России были опубликованы («по свежим следам» уже в июле — августе 1919 г. в виде серии очерков в 20 номерах газеты «Единость», выходившей в Триесте и являвшейся одним из крупнейших органов словенских либералов. Это была первая серьезная и обширная публикация, вышедшая из-под пера словенца, который был очевидцем событий в Петрограде в 1914–1918 гг. В предисловии к воспоминаниям редакция газеты упомянула, что словенская общественность не знала правды о том, что происходило в России, поскольку черпала сведения в основном из австрийских и немецких газет. Россия после большевистского переворота вообще была скрыта от словенцев «непроницаемой мглой». Редакции посчастливилось получить записки, в которых представлена

«правдивая картина» событий в России в годы войны. Автора записок редакция охарактеризовала как человека образованного, «нашего человека» (т.е. словенца), который «благодаря своим всесторонним связям имел глубокое представление обо всем том, что привело Россию к ее окончательному слову» (Edinost. 27.07.1919. № 202).

Была ли эта публикация выполнением социального заказа, осуществленным по просьбе редакции газеты? Скорее всего, нет. Вероятно, Тума сам проявил инициативу и предоставил газете, с которой давно сотрудничал, свои воспоминания. Публиковались они на страницах газеты крупными блоками (1–2 газетных полосы). Редакция информировала читателей о том, что публикует материал в виде серии очерков «в строгом соответствии с записками» Тумы.

Текстологический состав их неоднороден. Вероятно, большая часть текста написана на основании каких-то личных записей — об этом свидетельствует подробность и четкая последовательность отображения происходивших в России событий, каких-либо ошибок в хронологии не наблюдается. Вместе с тем, складывается впечатление, что типичного дневника с подневными записями Тума не вел — в тексте крайне редко встречаются точные даты описываемых событий, как правило, автор ограничивается упоминанием их месяца или времени года (например, «весной 1918 г.», «летом 1914 г.» и т.д.). Есть несколько эпизодов, взятых из статей самого же Тумы в газете «Югославия», например, пересказ газетных материалов о расколе в Сербском добровольческом корпусе в начале 1917 г. (ср.: Edinost. 07.08.1919. № 213; Jugoslavija. 09.07.1917. № 7–8. S. 40–43; 01.09.1917. № 9. S. 55–56). Удалось идентифицировать также повтор некоторых отрывков из личных писем (например, предлагаемая Тумой характеристика тяжелейшей обстановки в Петрограде зимой и весной 1918 г. отчасти повторяет описание, данное им в письме к своей тете Марии из России в мае 1918 г.). Тума поделился сначала с тетей, по-

том с читателями «Единости» некоторыми потрясшими его случаями каннибализма, вызванного последствиями голода и разрухи. Китайцы, выполнявшие в Петрограде черную работу, лишившись заработков, рассеялись по лесам близ Петрограда, «где жили как дикие звери», часто ловили русских детей в деревнях, убивали и поедали (ср.: *Edinost*. 12.08.1919. № 218; [Ferdinand Lev Tuma]).

Воспоминания Тумы носят подчеркнуто безличностный характер, автор избегает исповедальности, отказывается от прямых упоминаний своей деятельности в этот период. Этими особенностями его воспоминания значительно отличаются от большинства словенских мемуаров, в которых бывшие военнопленные прежде всего делятся своими чувствами и личным опытом, приобретенным в России.

Так, в очерке, посвященном деятельности словенцев в Петрограде, Тума пишет, что «словенцы» основали газету «Югославия». На самом деле «Югославию», как говорилось выше, издавал лично Тума, в основном на собственные деньги, о чем он упоминал на ее страницах (*Jugoslavija*. № 7–8. 09.07.1917. S. 37). Далее Тума отмечает, что в 1916 г. российское правительство в качестве консультанта пригласило в министерство иностранных дел одного словенца. Но ни слова о том, что этим словенцем был он сам! Хотя в первом номере «Югославии» в октябре 1916 г. он открыто утверждал, что «являлся единственным словенцем, которому был «открыт путь к русскому правительству», и что только он имел «возможность информировать правительственные круги о настоящих желаниях и стремлениях словенцев» (*Jugoslavija*. № 1–2. 08.10.1916). Нет ни малейшего упоминания о многочисленных обширных материалах по словенскому вопросу, посылавшихся им в российский МИД. Сообщая о том, что «люблянкой лицейской библиотеке (ныне Национальная и университетская библиотека г. Любляны. — *Л. К.*) посчастливилось получить полный комплект» номеров «Югославии» (*Edinost*. 07.08.1919. № 213), он не уточнил, что сам же их ей и подарил.

На родину Тума вернулся после многолетнего отсутствия. За рубежом все эти годы он активно занимался политикой. Казалось бы вполне логичным желание Тумы подчеркнуть значимость своего вклада в борьбу за образование Югославии с целью активного личного участия в политической жизни нового государства. Он же, напротив, его завуалировал. Почему? Из скромности? Вряд ли это связано с отсутствием у Тумы политических амбиций. Известно, что в 1921 г. он выдвинул свою кандидатуру на выборах в общинный совет Загреба, и был избран. Утвердиться в словенских землях в качестве серьезной политической фигуры ему не удалось, а в 1923 г. он навсегда покинул родину. Для Тумы главное значение все же имела профессиональная карьера, а излишние упоминания о его энергичной общественной и политической деятельности в России, вероятно, могли бы негативно на ней отразиться.

Какой же предстает Россия 1914–1918 гг. через призму восприятия словенского интеллигента? Какие черты личности и мировоззрения автора отражены в его сдержанных, почти документальных записях?

Наиболее ярко авторская позиция проявляется в его оценках российских правящих кругов, интеллигенции, народа, а также деятельности в России представителей австрийских славян.

Война 1914 г., как пишет Тума, разразилась неожиданно, никто в России не был к ней готов. Одной из главных причин военных поражений русских в 1915 г., как считал Тума, «невероятное легкомыслие высших российских кругов» в вопросах снабжения армии и организации военных действий (исключением он считал Брусиловский прорыв; Edinost. 31.07.1919. № 206). По его мнению, следствием поражений стала «потеря веры народа в руководителей странь» (Edinost. 01.08.1919. № 207). С осуждением писал он о влиянии Григория Распутина на императорскую семью, о благоволении императри-

цы немцам (Edinost. 02.08.1919. № 208). Об императоре Николае II Тума отзывался с уважением, подчеркивал его «нерушимую верность союзникам», проявившуюся, например, в том, что в 1916 г. он отказался от заключения сепаратного мира с Германией (Edinost. 03.08.1919. № 209). К Великому князю Николаю Николаевичу Тума также испытывал уважение, однако отмечал не увиденную им вовремя опасность сильного «полевения» России. Если бы Великий князь мог ее предугадать, то не отдал бы в руки Временного правительства должность Верховного главнокомандующего после Февральской революции (Edinost. 06.08.1919. № 212).

Февральскую революцию Тума охарактеризовал как «искусственную революцию, инсценированную правительством» (Edinost. 03.08.1919. № 209). Судя по некоторым кратким замечаниям словенца, он был вхож в круг государственных деятелей, осуществивших эту «революцию сверху», а затем возглавивших Временное правительство. Тума упоминает об одном званом ужине, на котором он присутствовал поздней осенью 1916 г., где обсуждались вопросы будущего переворота, отречения Николая II и возведения на престол его брата Михаила Александровича, восстановления парламента и т. д. (Edinost. 02.08.1919. № 208).

Деятельность Временного правительства разочаровала Туму. По его мнению, буржуазные лидеры, пришедшие к власти в результате Февральской революции 1917 г., не имея опоры в массах, потеряли почву под ногами. По всей видимости, Тума был хорошо знаком с одним из них — лидером партии октябристов и членом Государственного совета А. И. Гучковым. Между ними завязались и профессиональные связи. Гучков, занимавший в 1915–1917 гг. должность председателя Центрального военно-промышленного комитета, являлся также председателем наблюдательного комитета страхового общества «Россия», куда в 1916 г. был принят на работу Тума. По

его воспоминаниям, Гучков, ставший военным и морским министром Временного правительства, уже в первые недели после Февральской революции в узком кругу доверенных лиц говорил: «Мы полностью потеряли руководство революцией». Тума отметил, что «один единственный взгляд на этого человека показал его полную моральную потерянность». Крайне негативно отзывался Тума о министре-председателе Временного правительства А.Ф. Керенском и об известном историке, лидере кадетов П.Н. Милюкове, занявшем во Временном правительстве пост министра иностранных дел (Edinost. 11.08.1919. № 217). С глубоким уважением относился он к генералу Л.Г. Корнилову, считая его «невероятно храбрым человеком», стремившимся «навести в России порядок» (Edinost. 10.08.1919. № 216). Тума полагал, что только Корнилов в августе 1917 г. мог сдержать последующее выступление большевиков.

Отношение Тумы к российской интеллигенции и народу не отличалось новизной — в частности, многие его характеристики перекликались с теми, что дали словенский либерал Б. Вошняк в 1912 г. в очерке «Зимние дни в Петрограде» [Vošňjak 1912: 1–2] и проживавший в России в 1907–1917 гг. словенский филолог и писатель Я. Лаврин в ряде статей в журнале «Славянский мир» [Чуркина 2011: 33–34]. В целом можно говорить о том, что это был «взгляд европейца на отсталую во многих отношениях страну». Добавим, взгляд, полный разочарования.

По мнению Тумы, интеллигенция — мощная сила, руководящая народом. Однако в России, считал он, между этими слоями существуют колоссальные различия. Интеллигенция идет своим путем, не заботясь о развитии народа. Она «эгоистична» и «бездеятельна». Тума об этом он пишет летом 1915 г., вспоминая, что, впервые прочитав на русском языке «Мертвые души» Н.В. Гоголя, сказал своим друзьям, что русские интеллигенты по-прежнему произносят те же фразы, что и 100 лет назад,

и по-прежнему не знают, что делать (Edinost. 14.08.1919. № 220). По мнению Тумы, когда наступил критический момент, русская интеллигенция «не имела ни достаточной политической школы, ни понимания тактических действий, ни достаточных знаний», чтобы выдвинуть что-то в противовес новым радикальным программам (Edinost. 06.08.1919. № 212). Политических партий в европейском понимании, как полагал Тума, в России не было. Крестьянское население совсем не разбиралось в политике, политическое движение развивалось нелегально только среди рабочих крупных центров, т.к. политическая деятельность (опять-таки в европейском смысле) в России из-за «неправильных» законов была невозможна (Edinost. 08.08.1919. № 214).

Тума был убежден в том, что «история русского большевизма показала, что и народ представляет очень мощную силу». Но он необразован, имеет склонность к алкоголизму. «Русский в своей душе крайний индивидуалист, нигилист, анархист... Воспитания у русского никакого». В его характере нет дисциплинированности, но сильно стремление к протесту. Эти особенности русского национального характера и способствовали распространению большевизма в России (Edinost. 13.08.1919. № 219). Здесь Тума не удержался от сопоставления ситуации в России с более упорядоченным словенским обществом. Он подчеркнул, что в словенских землях программы и цели партий, их лидеры были «более-менее известны», русские же крестьяне «не знали никого, кроме царя, не знали, на кого опираться», поэтому поверили обещаниям большевиков (Edinost. 14.08.1919. № 220).

В своих воспоминаниях Тума постоянно акцентирует внимание на национальном вопросе. Здесь проявляется еще одна грань его личности — славянский национализм, крайняя неприязнь к немцам и евреям. Это было вполне характерно для умонастроений словенской национальной интеллигенции того времени, когда словенско-немецкий

антагонизм достиг своего пика. Так, одной из основных причин катастрофы, постигшей Россию, является прежде всего сильное немецкое и еврейское влияние, считал словенский патриот. Немцы воспринимались им как исконные враги и поработители славян. Неприязненное отношение было у словенцев и к евреям, хотя в словенских землях их проживало очень незначительное количество.

С горечью он отмечал, что русская интеллигенция в целом равнодушна к национальному вопросу, а те национальные издания, которые она имела накануне войны, «реакционны» и «непопулярны» (Edinost. 27.07.1919. № 202). Следствием этого «национального равнодушия» правящих кругов и интеллигенции стало «немецкое влияние» в предвоенной России, которое Тума усматривал всюду. Много немцев было в министерствах, среди высшего офицерства, даже педагогическая система была построена по немецкому образцу (Edinost. 27.07.1919. № 202). Радикальные партии были связаны с немцами (Edinost. 06.08.1919. № 212). Рабочее движение в России, по мнению Тумы, было в руках евреев. Вожди социалистов происходили из интеллигенции, народа не понимали. Руководство кадетской партии также почти полностью состояло из евреев, аналогичная ситуация наблюдалась и у большевиков. Они регулярно получали деньги из Германии (Edinost. 09.08.1919. № 215). Все русские банкиры летом-осенью 1917 г. желали прихода немцев в Петроград, боясь за свой карман (Edinost. 13.08.1919. № 219). Последнее утверждение, кстати, перекликается со словами Д. Рида в книге «Десять дней, которые потрясли мир» о том, что в октябре 1917 г. «значительная часть» русских «имущественных классов предпочитала немцев революции» [Рид: 13].

Один из очерков в газете «Единость» был целиком посвящен деятельности словенцев в России в 1914–1917 гг., в первую очередь — публикациям первой словенской газеты «Югославия». Тума с горечью отмечал, что «ситуация

была такова, что в России о словенцах вообще ничего не знали, и стремления словенцев ни у кого не находили поддержки», а посему изданию словенской газеты «русское правительство создавало большие препятствия». Из-за этого обстоятельства организовать выпуск первого номера «Югославии» удалось лишь в конце 1916 г., когда политическое положение изменилось к лучшему.

По мнению Ф. Л. Тумы, осенью 1916 г., после ряда военных поражений, российское правительство «стало намного больше интересоваться вопросом австрийских славян, поскольку считалось с вероятностью того, что одной богатырской силой невозможно будет раздробить Австрию, и что решить эту задачу следует путем расширения революционного движения среди славянских народов Австро-Венгрии». С этой целью в министерстве иностранных дел был создан департамент по особым политическим делам, возглавил который бывший российский генеральный консул в Будапеште М. Г. Приклонский. «Лишь тогда, — писал Тума, — русское правительство начало изучать и югославянский вопрос, собирать материалы, в том числе был приглашен в министерство также один словенец в качестве профессионала-консультанта».

Тума утверждал, что у русского правительства сложилось благоприятное мнение о словенском народе, который «солиден и заслуживает доверия», является «среди всех славянских народностей в России наименее склочным». По мнению Тумы, особенно импонировал российским правительственным кругам высокий культурный уровень словенцев по сравнению с другими славянами (за исключением чехов). Согласно статистическим данным, по уровню грамотности населения словенцы занимали второе место среди славянских народов Австро-Венгерской империи, лишь немного уступая чехам, у хорватов по сравнению со словенцами уровень грамотности был в три, а у сербов даже в четыре раза ниже (Edinost. 07.08.1919. № 213).

Складывается впечатление, что автор был сильно уязвлен равнодушием российского правительства и общественности к словенцам, их неосведомленностью относительно национальных проблем этого народа. В рассказе Тумы о словенцах в России подчеркивается, с одной стороны, насколько энергичной была их деятельность по сплочению национальных сил и привлечению в свои ряды новых приверженцев югославянской программы, с другой же отмечается, как много внимания уделялось стараниям словенских патриотов (прежде всего, самого Тумы, хотя он не пишет об этом прямо) «достучаться» до русского правительства и склонить его к поддержке национальных чаяний словенцев. Приведенная в конце этого очерка лестная оценка, якобы данная русским правительством словенцам, как бы показывает, к какому положительному результату привела их деятельность к 1917 г., до того, как все, чего удалось достичь словенцам в России, разрушила Октябрьская революция.

В своих воспоминаниях Тума акцентирует внимание на роли, которую играли в России в годы войны деятели австрийских славян. При этом он подчас не избегает преувеличений. Например, он пишет, что, как только началась война, австрийские славянские круги в России развернули борьбу против Австрии, что в переименовании русской столицы в Петроград — «исключительная заслуга этих славянских кругов, которые собирали подписи под прошением царю об этом» (Edinost. 28.07.1919. № 203). Здесь налицо если не сотворение мифа, то явное смещение акцентов. Действительно, вскоре после начала Первой мировой войны чешская колония в Петербурге первой выступила с воззванием, в котором предлагалось составить ходатайство царю о переименовании столицы в Петроград, т. е. о замене ее немецкого названия русским. Уже 31 августа 1914 г. вышло высочайшее повеление Николая II о переименовании столицы, однако склонил императора к принятию этого решения, выглядевшего вполне естественно на фоне

патриотического подъема и развернувшейся масштабной антинемецкой кампании, предположительно министр землеустройства и земледелия А. В. Кривошеин [Лурье 2014].

Тума в своих записках не обошел вниманием и деятельность австрийских югославян. Он подробно описал конфликт в Сербском добровольческом корпусе в 1916 г., причиной которого был шовинизм сербских офицеров, не желавших считаться с национальными правами хорватов и словенцев. Тума отмечал, что к тому времени среди представителей южных славян в России сформировались два политических направления по вопросу о будущем югославянском государстве: одно — великосербское, представители которого стремились к «гегемонии сербов над хорватами и словенцами» и другое, приверженцы которого (в их числе и сам Тума) выступали за создание государства «на основе равноправия всех трех югославянских племен» (Edinost. 07.08.1919. № 213). После Февральской революции хорваты и словенцы Сербского корпуса выступили с осуждением сербского шовинизма и заявили, что воюют за создание равноправной Югославянской федерации, многие из них вышли из состава корпуса и вступили в ряды русской армии. Уже летом 1917 г. газета «Югославия» стала официальным органом не только словенцев, но и вставших на югославянские позиции сербов и хорватов (Edinost. 07.08.1919. № 213).

Революцию в октябре 1917 г. Тума воспринял как неожиданное событие, осуществленное латышами с помощью немецких денег. Октябрьская революция для Тумы — «типичный пример переворота с помощью армии наемников» (Edinost. 11.08.1919. № 217). Тума с глубокой горечью писал о результатах установления власти большевиков. Вся огромная Россия для руководителей большевиков — просто плацдарм «для бесчисленных экспериментов». Большевики уничтожили в России ремесло, промышленность, земледелие. В стране разруха, голод, безработица, террор. С негодованием отзывался он о заключении мирного до-

говора: «Комедия в Брест-Литовске была инсценирована по договоренности между Германией и большевиками за много месяцев до того, как ее разыграли в действительности» (Edinost. 12.08.1919. № 218).

Впрочем, главные умозаключения, к которым пришел словенец, оказались совершенно не верными. Он полагал, что вскоре в России произойдет политическая реставрация, и начнется она с требования ревизии мирного договора. Ведь в 1916 г. Россия своими героическими действиями спасла положение союзников. Если бы не революция, германский император Вильгельм II и российский император Николай II были бы сейчас «безусловными деспотами всей Европы». Русские должны были изменить условия мира в соответствии со своими жертвами. Иностранная интервенция в Россию не нужна, русский народ сплотил свои силы и свергнет угнетателей без чужой помощи. Обновленная Россия станет важным фактором мировой политики (Edinost. 15.08.1919. № 221).

Тума искренне верил, что новой власти скоро придет конец. И существенную роль в ее будущем падении он опять-таки отводил австрийским славянам. По его мнению, они уже неоднократно оказывали благотворное влияние на ход событий — именно они помогли бежать генералу Корнилову из плена после подавления мятежа, а затем сражались в рядах его армии против большевиков. Тума с гордостью подчеркивал, что после раскола в Сербском корпусе часть бывших военнопленных вступили в русскую армию, «среди них 5000 сербов из бывших австрийских земель... 11 тыс. этих добровольцев сейчас в Сибири, где плечом к плечу с армией Колчака борются против большевиков. 1500 из них сражаются против большевиков на архангельском фронте вместе с англичанами, французами и американцами, 1200 (среди них несколько словенцев) отправилось в сентябре 1917 г. в Солунь, где вместе с итальянцами сражаются против Австрии» (Edinost. 07.08.1919. № 213). Чехословацкие войска стали

первым «ядром антибольшевизма», во многих боях против большевиков отличились и югославы. «Близится миг, когда русский народ стряхнет с себя ярмо большевизма. Великие армии организованы, они взяли на себя то, что ранее начали чехи и югославы», — с воодушевлением писал словенец (Edinost. 15.08.1919. № 221).

Славянский патриотизм привел Туму к весьма неожиданному выводу, показывающему узость националистической позиции автора: «Для славянских народов большевистское движение в России принесло свою пользу, а именно — русский народ лишь в годы своего величайшего несчастья понял, что такое славянский вопрос, и кто такие эти славянские народы». И теперь вся сознательная Россия им благодарна, а ведь перед войной о славянах писали пренебрежительно (Edinost. 15.08.1919. № 221).

Великая Россия, на которую австрийские славяне могли бы опереться — вот что было главным для Тумы, как и для других словенских русофилов. Отсутствие интереса к католическим славянам Австро-Венгрии со стороны российского правительства и общественности больно ранило их самолюбие. Из этого произрастало и то чувство своеобразного «реванша» — Россия истерзана, ее постигло несчастье, но зато она наконец-то поняла, что австрийские славяне — ее братья и поддержат в трудную минуту.

В целом, несмотря на подчеркнутую отстраненность изложения и явное стремление автора, отмежевавшись от своего «эго», дать объективную, «научную» картину событий и аргументированно обосновать свои выводы, характерные черты его личности и мировоззрения накладывают сильный отпечаток на произведение. Тума трактовал факторы, «звергнувшие Россию во мглу», с позиций словенского и югославянского патриотизма, акцентируя внимание на аспектах славянской взаимности, всячески подчеркивая важность попыток австрийских славян, находившихся в России, направить ход событий в «правильное» русло. Характеристики, данные им россий-

ским политическим деятелям (в том числе и большевикам), во многом перекликаются с западноевропейскими клише того времени. Интерпретация автором российских реалий не могла быть объективной и взвешенной, да этого и невозможно ожидать от очевидца великих событий, подоплеку и истинного значения которых он не понял.

Публикация воспоминаний Ф.Л. Тумы о России в период Великой войны и Октябрьской революции, несомненно, способствовала формированию матрицы представлений словенцев о России царской и России большевистской, они восприняли их как «достоверные» сведения, полученные «из первых рук» — от своего земляка, волею случая оказавшегося свидетелем великого переворота в «таинственной незнакомке» России.

Литература

- Кирилина Л. А.* Триест — словенцам! Записка Ф. Л. Тумы о Триесте // Родина. 2012. № 2.
- Кирилина Л. А.* Ф. Л. Тума и его газета «Югославия» // Slovenica III: Первая мировая война в политике и культуре русских и словенцев. М., 2014.
- Лурье Л.* Переименование Петербурга в 1914 г.: роковая смена имени // Русская служба BBC. 2014. 30.08. Режим доступа: http://www.bbc.com/russian/blogs/2014/08/140830_blog_lurie_petrograd.
- Рид Д.* Десять дней, которые потрясли мир. Режим доступа: http://royallib.com/book/rid_dgon/desyat_dney_kotorie_potryasli_mir.html.
- Фирсов Е. Ф.* Югославяне К. Геруц и Л. Тума — создатели и меценаты славянских культурных обществ в прежней России // Югославянская история в новое и новейшее время. М., 2002.
- Чуркина И. В.* Журнал «Славянский мир» Янко Лаврина // Янко Лаврин и Россия / Отв. ред. Ю. А. Созина. М., 2011.
- Ferdinand Lev Tuma* // Rodbina Tuma iz Ljubljane. Режим доступа: <http://www.tuma.si/Strani/FerdinanadLevTuma.html>.
- Firsov E.* Lev Tuma in Krunislav Heruc: Ustanovitelja in meceni jugoslovan-
skih kulturnih društev v carski Rusiji // Anthropos. Ljubljana, 2005.
- Lončar D.* Politično življenje slovencev. Ljubljana, 1923.
- Paulova M.* Jugoslavenski odbor. Zagreb, 1925.
- Slovenski biografski leksikon 1925–1991.* Elektronska izdaja. Ljubljana, 2009.
Режим доступа: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi732523/>.
- Vošnjak B.* Zimski dnevi v Petrogradu // Veda. Dvomesečnik za znanost in kulturo. Gorica, 1912.

Документ в художественном мире произведения и поэтика «отсутствующего» документа в творчестве писателей 1920–1930-х гг.

Говоря о документе применительно к художественной литературе, обычно подразумевают различные аспекты взаимосвязей между изображенными событиями и реальной действительностью (проблема исторической достоверности, соотношение документального и художественного начал и т.п.). Однако в данном случае речь пойдет не о документе как форме фиксации объективного, «внешнего» мира по отношению к литературному произведению, а о созданном в произведении *образе документа*. Иными словами, нас будут интересовать изображенные материальные (в рамках художественной условности) объекты, основная функция которых состоит в том, чтобы быть носителями текстовой — как правило, рукописной* — информации.

* Особый вопрос — должен ли признаваться документом артефакт, который в принципе существует во множестве экземпляров: книга, газета и пр. Впрочем, в конкретном сюжете такой текст представлен, как правило, в единичном варианте; вспомним в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» (1924) книгу (роман Ф. М. Достоевского «Бесы»), лежащую на столике возле кровати Алексея Турбина [Булгаков 2007–2011-1: 80, 96], или, например, эпизод поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842), где при описании кабинета Манилова книга в силу «невостребованности» фактически приравнена к несуществующей: «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложённая закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года» [Гоголь 1951: 25]. Тем более снимается вопрос, если экземпляр многотиражного издания функционирует в экстремальных условиях; например, в драме Булгакова «Адам и Ева» (1931) после мировой войны уцелели лишь отдельные страницы Биб-

I

Произведения, где присутствуют подобные реалии, довольно многочисленны, причем зачастую вводится мотив неполной сохранности документа, осложняющий и стимулирующий действие. Вспомним «приключенческие» сюжеты, основанные на истории о найденных документах. Так, роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (опубл. 1820) начинается с того, что молодой Джон Мельмот получает после умершего дяди манускрипт, повествующий о Мельмоте Скитальце: «Рукопись оказалась выцветшей, стершейся, попорченной и как будто была создана, чтобы испытывать терпение того, кто попытается ее прочесть» [Метьюрин 1983: 25]. Для нарративной структуры романа Метьюрина принципиально важно, что некоторые фрагменты рукописи утрачены, поэтому заменены рядами астерисков (звездочек)* [Метьюрин 1983: 28–29 и дал.].

Действие широко известного романа Ж. Верна «Дети капитана Гранта» (1868) завязывается, когда внутри пойманной акулы обнаруживается бутылка с письмом, рассказывающим о крушении судна «Британия»: «Извлеченные из бутылки клочки бумаги были наполовину разъедены морской водой. Из почти расплывшихся строк еле-еле можно было разобрать кое-какие непонятные слова» [Верн 1955: 13]. Затем повествуется о расшифровке дефектного текста, давшей, однако, неполную информацию [Верн 1955: 20], что и послужило стимулом дальнейших событий.

Другой пример — роман Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ» (1882); одна из его глав носит название «Бумаги капитана» — здесь документы, о которых идет речь, на-

ли, поэтому в эпиграфе к пьесе библейская цитата снабжена подписью: «Из неизвестной книги, найденной Маркизовым» [Булгаков 2007–2011-6: 6]; по ходу сюжета герой, не знающий, из какой книги у него страницы, пытается сочинять продолжение взамен отсутствующего текста.

* Данный прием будет использован А. С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин» (1831), содержащем, как известно, ряд реминисценций из романа Метьюрина.

ходятся в прекрасном состоянии, но содержащаяся в них информация не вполне ясна:

В пакете оказались две вещи: тетрадь и запечатанный конверт. <...> Конверт был запечатан в нескольких местах. <...> Доктор осторожно сломал печати, и на стол выпала карта какого-то острова <...> На оборотной стороне карты были пояснения, написанные тем же почерком [Стивенсон 1981: 43, 45].

В романе А. Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» (1927) перед нами «живой документ» — Шельга догадывается, что письмо от геолога Манцева нанесено на тело беспризорника Ивана Гусева; текст сохранился не полностью, но достаточно информативен:

...Он подскочил и... повернул мальчика к себе спиной. Изумление, почти ужас изобразились на его лице. Чернильным карандашом ниже лопаток на худой спине у мальчишки было написано расплывшимися от пота полустертыми буквами:

«...Петру Гар... Результ...ы самые утешит... глубину оливина предполагаю на пяти киломе...ах, продолж... изыскания, необх... помощь... Голод... торопись экспедиц...» [Толстой 1958: 573–574].

В рассказе А. К. Дойла «Пляшущие человечки» (1903) пиктограммы на «листочке, вырванном из записной книжки» [Дойл 2005: 386], кажутся детскими рисунками, однако Шерлоку Холмсу удается распознать в них текст и разгадать его смысл. Напротив, в финале повести Г. Дж. Уэллса «Человек-невидимка» (1897) мы видим доставшиеся хозяину трактира «Невидимка» тетради Гриффина, записи в которых, вполне сохранившиеся и, видимо, понятные для специалиста, остаются «темными» для их владельца:

...Он отпирает шкаф, затем ящик в шкафу, вынимает оттуда три книги в коричневых кожаных переплетах и торжественно кладет их на середину стола. Переплеты истрепаны и покрыты налетом зеленой плесени (ибо однажды эти книги ночевали в канаве), а некото-

рые страницы совершенно размыты грязной водой. Хозяин садится в кресло, медленно набивает глиняную трубку, не отрывая восхищенного взгляда от книг. Затем он пододвигает к себе одну из них и начинает изучать ее, переворачивая страницы то от начала к концу, то от конца к началу. Брови его сдвинуты и губы шевелятся от усилий.

– Шесть, маленькое два сверху, крестик и закорючка. Господи, вот голова была! [Уэллс 1964: 402].

Одно из острогротескных произведений на тему документа — написанный в гоголевско-кафкианском стиле рассказ Л. Н. Лунца «Исходящая № 37 (Дневник заведующего канцелярией)» (1922). Герой-рассказчик, охваченный революционно-бюрократическим экстазом, провозглашает: «Высшая материя, в каковую должно превратить граждан, есть бумага» [Лунц 1994: 28], — после чего решает поставить опыт на себе и... достигает успеха, становясь «исходящей № 37»:

...Я пишу эти строки в состоянии бумажного существования. <...> ...Перед моими сияющими очами развернулась стройная цепь рассуждений.

Все люди равны, иными словами, все люди — бумажки. Идеал человечества достигнут* [Лунц 1994: 30–32].

Однако сослуживец героя, сочтя новоявленную «бумажку» достаточно «мягкой», использует ее вовсе не по служебному назначению: «Здесь обрывается по неизвестным причинам дневник заведующего канцелярией. Последний пропал бесследно. Все усилия найти его ни к чему не привели» [Лунц 1994: 32].

В рассказе Лунца документ назван непосредственно в заглавии. Сходны с ним в этом смысле стихотворение А. С. Пушкина «Сожженное письмо» (1825), где лирический герой горестно созерцает «вспыхнувшие листья» и

* Обратный мотив «возникновения» человека из бумаги вследствие «материализации» графических знаков (лишняя буква «К» и неверный пробел на границе слов [Тынянов 1959: 328]) реализован в повести Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киж» (1927).

«кипящий сургуч» [Пушкин 1994: 331], или роман Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1815), все действие которого обусловлено содержанием обретенного героем манускрипта:

...В уголке, на полу, мне бросились в глаза несколько исписанных тетрадей; я просмотрел их. Это была испанская рукопись; хотя я и не силен в этом языке, я все же сумел разобрать, что содержание ее чрезвычайно занимательно: то были истории о каббалистах, разбойниках и упырях. Я решил, что чтение этих удивительных повествований поможет мне развеяться и отвлечься от тягот похода. Рассудив, что рукопись навсегда лишилась законного владельца, я без долгих раздумий прихватил ее с собой [Потоцкий 1968: 5].

Между тем в рассказе Эдгара По с весьма близким (возможно, заимствованным у Потоцкого) заглавием «Рукопись, найденная в бутылке» (1833), сам документ не изображен — лишь объясняется (причем задолго до финала) ситуация его возникновения и делается прогноз о дальнейшей, то есть «выходящей» за рамки фабулы, судьбе:

...Недавно я дерзнул забраться в каюту самого капитана и взять оттуда принадлежности, которыми писал и пишу. Я буду время от времени продолжать свои записи. Быть может, конечно, мне так и не представится случай передать их миру, но я не упущу возможности сделать такую попытку. В последний момент я вложу эту рукопись в бутылку и брошу ее в море* [По 1970: 51].

В контексте нашей темы важно подчеркнуть соотношение между образом документа и структурой «*текст в тексте*». Способы ее реализации в художественной литературе весьма разнообразны, но для нас первоочередное значение имеют случаи, когда «текст в тексте»

* Записки (собственно текст рассказа) находятся перед глазами читателя — отсюда следует, что герою удалось исполнить свое намерение. Вместе с тем мотив «рукописи из бутылки» предполагает и иную интерпретацию: звучит намек на то, что рассказ сочинен под воздействием алкоголя, — тогда заглавие «указывает» уже не на героя-рассказчика, а на самого автора.

фабульно представлен в виде некоего материального «носителя», обретая свойство, которое мы называем *документарностью*.

Большинство мотивов, обеспечивающих документарность, можно условно разделить на две группы; одна имеет отношение к *экзистенции*, физическому бытию «текста в тексте», другая связана с его достоверностью, *верификацией*.

Аспект экзистенции выходит на первый план, когда актуализируется материальная форма «текста в тексте», подчеркиваются обстоятельства его предъявления (создания, обнаружения, восстановления, хранения, передачи, уничтожения и пр.) как предметного объекта. Например, рассказ А. П. Чехова «Жалобная книга» (1884) начинается словами: «Лежит она, эта книга, в специально построенной для нее конторке на станции железной дороги. <...> Раскрывайте книгу и читайте» [Чехов 1975: 358], — перед нами «осязаемый», хотя и пародийный, документ. Сравним роман Ф. М. Достоевского «Бесы» (1872), который представляет собой хронику — ее автор Антон Лаврентьевич Г-в сам участвует в событиях, повествует о них, и мы читаем принадлежащий ему текст. Но как материальный «предмет» рукопись Г-ва не представлена; в этом смысле его хроника, будучи «документальным» (созданным очевидцем событий) и вообще единственным в романе источником информации, лишена признаков документарности*.

Один из распространенных способов введения «текста в тексте» — получаемое персонажем письмо. Приведем пример из повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), где необычное по внешнему виду послание прежде всего «созерцается» героем-рассказчиком:

* Поскольку текст Хроникера физически «равен» тексту романа Достоевского, можно было бы возразить, что документарность хроники Г-ва своеобразно воплощена в самой книге, которую держит в руках любой читатель «Бесов». Это замечание справедливо и в отношении упомянутого рассказа Эдгара По. Однако обсуждение подобных вопросов увело бы нас от основной темы.

Войдя в отведенную мне комнату, в которую уже перенесли мой чемодан, я увидел на столике, перед кроватью, лист почтовой бумаги, великолепно исписанный разными шрифтами, отделанный гирляндами, парафами и росчерками. Заглавные буквы и гирлянды разрисованы были разными красками. Все вместе составляло премиленькую каллиграфскую работу. С первых слов, прочитанных мною, я понял, что это было просительное письмо, адресованное ко мне, и в котором я именовался «просвещенным благодетелем». В заглавии стояло: «Вопли Видоплясова» [Достоевский 1972: 92].

Существование документарности и не-документарности в рамках одного произведения видим в «Записках сумасшедшего» (1834) Н. В. Гоголя. Герой-рассказчик повествует, в частности, о захваченных им письмах собаки Меджи к подружке по имени Фидель:

Собачонка в это время прибежала с лаем; я хотел ее схватить, но, мерзкая, чуть не схватила меня зубами за нос. Я увидел однако же в углу ее лукошко. Э, вот этого мне и нужно! Я подошел к нему, перерыл солому в деревянной коробке и, к необыкновенному удовольствию своему, вытащил небольшую связку маленьких бумажек. Скверная собачонка, увидевши это, сначала укусила меня за икру, а потом когда пронюхала, что я взял бумаги, начала визжать и ластиться, но я сказал: «Нет, голубушка, прощай!» и бросился бежать [Гоголь 1938: 201].

Эти письма (не обсуждаем вопрос о том, насколько достоверна информация, исходящая от безумца) цитируются, комментируются героем, а затем физически уничтожаются им [см.: Гоголь 1938: 201–205]. Признаками документарности наделен и тот текст, подпись героя на котором должна раскрыть перед всеми его «королевскую» природу:

Мне больше всего было забавно, когда подсунили мне бумагу, чтобы я подписал. Они думали, что я напишу на самом кончике листа: столоничальник такой-то, как бы не так? а я на самом главном месте, где подписывается директор департамента, черкнул: Фердинанд VIII [Гоголь 1938: 209].

Приведенные документы существуют в тексте повести «внутри» собственных записей героя. Но его рукопись как предметный объект (подобно хронике в романе «Бесъ») не изображена и в этом качестве не обсуждается, поэтому по признаку документарности отличается от собачьего «эпистолярия» или королевского «указа» (если, повторим, не обращать внимания на «ненадежность» повествующего субъекта).

Одной из сюжетных инстанций, с помощью которой в художественной литературе традиционно актуализируется документарность «текста в тексте», выступает посредник-публикатор. Так, в журнальном и первом отдельном изданиях романа В. Я. Брюсова «Огненный ангел» (1907) имелось «Предисловие русского издателя» с описанием якобы переведенного немецкого манускрипта под названием «Правдивая повесть»: «Рукопись представляет собою тетрадь in 4^o, в 208 страниц синеватой бумаги, из которых 4 последних — без текста, переплетенную в пергамент, с застешками» [Брюсов 1974: 341]. Подобное изображение документа видим в рассказе М. А. Булгакова «Морфий» (1927), где самоубийца Поляков перед смертью передает свой дневник другу Бомгарду*:

...Тетрадь типа общих тетрадей в черной клеенке. Первая половина страниц из нее вырвана. В оставшейся половине краткие записи, вначале карандашом или чернилами, четким мелким почерком, в конце тетради карандашом химическим и карандашом толстым красным, почерком небрежным, почерком прыгающим и со многими сокращенными словами [Булгаков 2007–2011-2: 377].

* Возможно, мотив возник под влиянием рассказа С. Д. Кржижановского «Автобиография трупа» (1925), в котором новый жилец комнаты получает (через третье лицо) рукопись предыдущего жильца, покончившего жизнь самоубийством: «На полу у порога, очевидно выпав из разжатой дверной щели, лежал белый бандерольный пакет. Штамм поднял его и прочел адрес: “Жильцу комнаты № 24”. <...> Недоумева, Штамм еще раз перечитал странный адрес, но в то мгновение, как он переворачивал рукопись, она, выскользнув из своей довольно просторной бандерольной петли, сама расправила вчетверо сложенное бумажное тело. После этого оставалось лишь отогнуть первую страницу, на которой было всего лишь два слова: “Автобиография трупа”» [Кржижановский 2001: 511].

Этот фабульный ход повторен в булгаковских «Записках покойника» (1937):

Как раз в день самоубийства Сергея Леонтьевича Максудова... я получил посланную самоубийцей заблаговременно толстейшую бандероль и письмо.

В бандероли оказались эти записки [Булгаков 2007–2011-5: 342].

Вторым аспектом, поддерживающим документарность, мы назвали *верификацию* — имеются в виду мотивы, посредством которых содержание «текста в тексте» так или иначе ставится под сомнение в смысле фактичности (соответствия реальности либо первоисточнику). Характерный пример — роман Е. И. Замятина «Мь» (1920), где главный герой Д-503 неоднократно упоминает о своей рукописи как таковой и отмечает ее «прирост», но ввиду эволюции героя его отношение к создаваемому документу меняется — «хроникер» словно теряет контроль над собственным текстом. В Записи 19-й Д-503 говорит О-90: «— Вот — все пишу. Уже сто семьдесят страниц... Выходит такое что-то неожиданное...» [Замятин 1990: 75]. Из-за влюбленности героя в I-330 его исконное «массовое» мироощущение разрушается — в Записи 23-й подчеркнуто, что внешний вид разрозненных листов адекватен состоянию автора текста:

Чулки — брошены у меня на столе, на раскрытой (193-й) странице моих записей. Второпях я задел за рукопись, страницы рассыпались и никак не сложить по порядку, а главное — если и сложить, все равно, не будет настоящего порядка, все равно — останутся какие-то пороги, ямы, иксы [Замятин 1990: 89].

Главной информацией становится «побочная» — та, которая реализована «экстралингвистически», вне намерений пишущего. Впрочем, в финале статус-кво восстанавливается, что означает полное фиаско героя — в последней (40-й) записи он, забывший все после Великой Операции, «опрровергает» себя прежнего:

Неужели я, Д-503, написал эти двести двадцать страниц? Неужели я когда-нибудь чувствовал — или воображал, что чувствую это?

Почерк — мой. И дальше — тот же самый почерк, но — к счастью, только почерк. Никакого бреда, никаких нелепых метафор, никаких чувств: только факты. Потому что я здоров, я совершенно, абсолютно здоров. Я улыбаюсь — я не могу не улыбаться: из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто [Замятин 1990: 154].

Вследствие деградации от состояния зарождавшейся персональной «одушевленности» к статусу абсолютно безликого «нумера» герой теперь ценит информацию лишь в элементарно-«протокольном» смысле. Рукопись как человеческий документ его не интересует, поскольку Д-503 перестал быть человеком.

II

Высказав некоторые общие соображения о свойствах документа как фабульного объекта, обратимся к одной его разновидности (не самой распространенной, но довольно эффективной) — документу «отсутствующему», обретающему признаки «минус-категории». Имеются в виду ситуации, когда материальный носитель «текста в тексте» в силу неких обстоятельств объявляется исчезнувшим, но содержащаяся в нем информация парадоксальным образом доступна для читателя, существуя «независимо» от носителя. Категория документарности в таких случаях осложнена оппозициями физического / метафизического, временного / вечного, посюстороннего / потустороннего и пр. Приведем несколько примеров.

Роман А. С. Грина «Золотая цепь» (1925) представляет собой записки главного героя Санди Пруэля о его необычайных приключениях, имевших место, когда Санди было 16 лет. В известном смысле Грин воспроизводит сюжетную модель «Капитанской дочки» (1836) А. С. Пушкина и «Острова сокровищ» Р. Л. Стивенсона [подробнее:

Яблоков 2012: 57–62], но его роман написан совсем о другом: одним из важнейших является вопрос о способности человеческой памяти сохранять прошлое и воскрешать его в виде текста. Поэтому весьма «эвристично» начало записок Санди (то есть собственно романа): «Дул ветер...», — написав это, я опрокинул неосторожным движением чернильницу, и цвет блестящей лужицы напомнил мне мрак той ночи, когда я лежал в кубрике “Эспаньо-лы” [Грин 1994: 229]. «Документ» в виде чернильной лужицы — текст в лучшем случае «потенциальный», пребывающий в «латентном» состоянии, хотя, исходя из того, что записки героя (то есть собственно роман) «наличествуют», мы понимаем, что текст так или иначе был написан, — соответственно, он в одно и то же время «присутствует» и «отсутствует». Вместе с тем черная лужица имеет иконическую природу — Санди усматривает в ней ночной «пейзаж» (ср. «Черный квадрат» К. С. Малевича). Наконец, чернильная поверхность выступает как зеркало: «блестящая лужица» отражает мир точнее, чем текст, и, глядясь в нее, Санди способен увидеть себя и «заключенное» в себе прошлое в истинном облике. «Отсутствие» документа в данном эпизоде служит средством совмещения различных пластов реальности, позволяя герою, а с ним читателю, перенестись из нарративного времени в фантасмагорическое.

Это мысленное (но вместе с тем и «физическое») перемещение маркируется возникновением нового «отсутствующего» документа: «...Я занимался рассматриванием переплета книги, страницы которой были выдраны неким практичным чтецом, а переплет я нашел» [Грин 1994: 229]. Пустой переплет может быть «наполнен» чем угодно по собственному усмотрению; это, так сказать, книга «вообще». Однако переплет здесь — сам по себе документ; на нем нет заглавия книги или каких-либо выходных данных, но он содержит ряд рукописных текстов:

На внутренней стороне переплета было написано рыжими чернилами: «Сомнительно, чтобы умный человек стал читать такую книгу, где одни выдумки».

Ниже стояло: «Дик Фармерон. Люблю тебя, Грета. Твой Д.»

На правой стороне человек, носивший имя Лазарь Норман, расписался двадцать четыре раза с хвостиками и всеобъемлющими росчерками. Еще кто-то решительно зачеркнул рукописание Нормана и в самом низу оставил загадочные слова: «Что знаем мы о себе?» [Грин 1994: 229].

В «зачинной» позиции эти автографы выглядят бессмысленными — лишь впоследствии станет ясно, что их содержание имеет отношение к коллизиям, в которых будет участвовать Санди*. В начале романа герой не обращает на них внимания. Непосредственную реакцию вызывает лишь последняя фраза — ибо на вопрос неизвестного «Что знаем мы о себе?» Санди уже получил «ответ» в неожиданной форме:

Надпись в особенности терзала тем, что недавно парни с «Мелузинь», напоив меня особым коктейлем, испортили мне кожу на правой руке, выколов татуировку в виде трех слов: «Я все знаю». Они высмеяли меня за то, что я читал книги, — прочел много книг и мог ответить на такие вопросы, какие им никогда не приходили в голову [Грин 1994: 229–230].

В аспекте нашей темы отметим, что надпись на руке Санди — документ хотя и «присутствующий», но нежелательный для героя, а в аспекте документарности — «избыточный». Традиционная татуировка мыслится как вечный (в рамках человеческой жизни) телесный (то есть неотделимый от экзистенции самого человека, неостраменяемый) атрибут — своего рода «клеймо», функционально тождественное удостоверению личности. При этом надпись не принимается, сущностно отторгается героем: над

* О некоторых аспектах поэтики романа «Золотая цепь» см.: [Яблоков 2012: 64–71].

ним было совершено насилие физическое и моральное, навязана, как он считает, неадекватная — но неистребимая — «самохарактеристика». Позже, однако, выяснится, что издевательская фраза по сути верна: Санди проявит истинное «всезнайство» (склонность к эмпатии, способность проникать в чужие мысли и ощущения), благодаря чему окажет большую помощь друзьям, избавив их от серьезной опасности. В силу того же дара он позже станет автором записок, то есть собственно романа «Золотая цепь» — фактически «заполнит» пустой переплет, о котором говорилось выше.

Коллизия «отсутствующего» текста неоднократно встречается также в произведениях А. П. Платонова. Одно из показательных в этом смысле произведений — повесть «Епифанские шлюзы» (1927), где важное значение имеют эпистолярные мотивы. Последний эпизод повести — приход письма на имя главного героя Бертрана Перри, которого к этому моменту уже нет в живых (он казнен по приказу Петра I), так что текст послания остается неизвестным:

Епифанский воевода Салтыков получил в августе, на Яблочный Спас, духовитый пакет с марками иноземной державы. Написано на пакете было не по-нашему, но три слова было по-русски:

«Бертрану Перри, инженеру».

Салтыков испугался и не знал, что ему делать с этим пакетом на имя мертвеца.

А потом положил его от греха за божницу — на вечное поселение паукам [Платонов 2009–2011-2: 127].

Существуя физически, документ тем не менее навсегда изъят из культурного пространства, обречен на «отсутствии». Это вызывает двойственные коннотации: с одной стороны, доминирует мотив полного забвения с inferнальным оттенком («мертвец», «пауки»); с другой — текст, обретенный на Преображение (слово «духовитый» ассоциируется со Святым Духом) и хранимый в красном углу

вместе с иконами, приравнен к сакральному (ср. «богодуховенный»).

Судьбе письма в финале соответствует судьба адресата-«мертвеца»: Бертран Перри тоже предстает одновременно «отсутствующим» и «присутствующим». В логике фабульных причинно-следственных связей мы вправе предположить, что упомянутое письмо пришло от Мери — бывшей возлюбленной героя, которая вскоре после его отъезда из Англии вышла замуж за другого. Однако в повести важнейшее значение имеет символический подтекст — в образе Бертрана существенны реминисценции из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) и драмы А. А. Блока «Роза и Крест» (1912) [подробнее: Яблоков 2014: 320–360]. В этом свете имя Мери — Марии вызывает сакральные ассоциации; письмо может восприниматься как «послание» от Богородицы, в котором убитый в России герой-англичанин провозглашен русским инженером — недаром в надписи на конверте акцентированы три слова на русском языке. Этимологически восходящее к *лат. gen* (корень, источник) слово «инженер» в контексте повести выглядит как своего рода звание, а непрочтенное письмо-«диплом» — как знак приобщения к сокровенной сущности. Разумеется, содержание подобного текста не может быть открыто «простым смертным», так что «отсутствие» документа в данном случае закономерно.

Феномен «отсутствующего» документа возникает в «Епифанских шлюзах» и в эпизоде беседы Перри с воеводой о тяготах, которые несут крестьяне, насильственно сгоняемые на земляные работы по строительству каналов и шлюзов. Воевода сообщает, что местные жители пытались отправить жалобу царю, но она была вовремя перехвачена: «...У писаря моего две недели какие-то холуи чернил допытывались аль состав просили сказать <...> Ведь, окромя воеводского приказа, в Епифани чернилов нету и составные краски никому не ведомы!..» [Платонов

2009–2011-2: 110]. Крамольную «грамотку» воевода демонстрирует Перри, и ее текст полностью воспроизведен в повести. При этом, однако, воевода заявляет: «...у нас народ такой охальник и ослушник! Ему хоть ты што — он все челобитные пишет да жалобы егозит, даром што грамоте не учен и чернильного состава не знает...» [Платонов 2009–2011-2: 110]. Получается, что местные жители способны создавать письменные тексты, не только не умея писать, но и не имея к тому технических возможностей; коллизия «наличия / отсутствия» документа обретает бурлескный вид*.

Подобного рода «игры» встречаем и в других платоновских произведениях. Так, в одном из эпизодов романа «Чевенгур» (1927) изображен диалог двух коммунаров, Прокофия Дванова и Чепурного, по поводу «очистки» города «от остатков буржуев» — то есть изгнания из Чевенгура всех прежних жителей:

— Отлично, — сказал Прокофий, — проект обязательного постановления я уже заготовил...

— Не постановления, а приказа, — поправил, чтобы было тверже, Чепурный, — постановлять будем затем, а сейчас надо класть.

— Опубликуем как приказ, — вновь согласился Прокофий. — Кладите резолюцию, товарищ Чепурный.

— Не буду, — отказался Чепурный, — словом тебе сказал — и конец.

Но остатки чевенгурской буржуазии не послушались словесной резолюции — приказа, приклеенного мукой к заборам, ставням и плетням [Платонов 2009–2011-3: 250].

Здесь текст, принципиально оставленный в «устном», вербальном виде, парадоксально обретает качество «ося-

* Совсем уж абсурдна высказанная воеводой идея лишить жалобщиков «дара речи»: «И зачем их слова обучали говорить? Раз грамоты не разумеют, и от устных слов надобно отучить» [Платонов 2009–2011-2: 111]. Последнее слово показывает, что для реализации своего «проекта» воевода не предполагает, например, отрезать языки, а намерен прибегнуть к некоему «психологическому» (хотя и насильственно-му) воздействию.

заемости»: оказывается размножен, по-видимому, во многих экземплярах. Такой объект логически не может существовать, однако наличествует физически, его документарность проявляется в «гипертрофированном» виде. Впрочем, в сюрреалистическом мире Платонова подобные «неувязки» вполне закономерны.

Последняя группа примеров связана с творчеством Булгакова. Пожалуй, никто из русских писателей не уделял столько внимания различным аспектам документарности и всевозможным «приключениям» текстов. «Отсутствующие» документы в произведениях Булгакова многочисленны*; писатель многократно обыгрывает два зафиксированных в толковых словарях значения слова «документ»: а) то, что официально удостоверяет личность предъясителя; б) письменное свидетельство о чем-нибудь [Ожегов 1985: 148].

Документ-удостоверение в булгаковских сюжетах метонимически «дублирует» владельца, отражая перипетии его существования. Недаром в романе «Мастер и Маргарита» (1938) Коровьев говорит: «Нет документа — нет и человека» [Булгаков 2007–2011-7: 353]. В ранней повести «Дьяволиада» (1923) этот тезис «реализован»: сюжет построен на том, что у главного героя, мелкого служащего Короткова, крадут документы, вследствие чего он «теряет» и личность — его начинают принимать за вора по фамилии Колобков [см.: Булгаков 2007–2011-2: 23–24, 29]. В попытке вернуть документы, имя и свое «я» герой терпит фиаско и кончает жизнь самоубийством [см.: Булгаков 2007–2011-2: 50–51]. «Обратный» мотив видим в повести «Собачье сердце»: существо, которое человеком факти-

* Вспоминая то, что выше говорилось о мотиве частично сохранившегося документа, отметим булгаковский рассказ «Необыкновенные приключения доктора» (1922), основной текст которого (за исключением предисловия публикатора) представляет собой «бессвязные записки» [Булгаков 2007–2011-1: 351] доктора N, а также повесть «Записки на манжетах» (1922), где от некоторых глав оставлены лишь названия [см.: Булгаков 2007–2011-1: 409]. Подобная структура повествования пародирует «Евгения Онегина» и предшествовавшего ему «Мельмота Скитальца» с их «пропущенными» фрагментами.

чески не является, — Шариков — получает «человеческие» документы [см.: Булгаков 2007–2011-2: 236] и права. «Наставник» Шарикова Швондер провозглашает: «Документ — самая важная вещь на свете» [Булгаков 2007–2011-2: 218]; но в данном случае документ, хотя и «существует», оказывается лживым*.

Сходный мотив реализован в романе «Мастер и Маргарита» в монологе Бегемота по поводу паспорта Поплавского:

— Каким отделением выдан документ? — спросил кот, всматриваясь в страницу. Ответа не последовало.

— Четыреста двенадцатым, — сам себе сказал кот, водя лапой по паспорту, который он держал кверху ногами, — ну да, конечно! Мне это отделение известно! Там кому попало выдают паспорта! А я б, например, не выдал такому, как вы! Глянул бы только раз в лицо и моментально отказал бы! — кот до того рассердился, что швырнул паспорт на пол [Булгаков 2007–2011-7: 243].

Весьма непросты отношения с документом (во всех смыслах этого слова) у главного героя романа. Мастер отказывается «удостоверять» свою личность, не называет фамилию — герой «отказался от нее, как и вообще от всего в жизни» [Булгаков 2007–2011-7: 166], уйдя из мира и совершив таким образом гражданское самоубийство. Уже будучи «извлечен» из лечебницы, Мастер говорит Коровьеву: «— Вы правильно сказали... что раз нет документа, нету и человека. Вот именно меня-то и нет, у меня нет документа». Хотя «документ» ему возвращен [см.: Булгаков 2007–2011-7: 353], фамилию и имя Мастера мы так и не узнаем, притом Коровьев уничтожает его историю болезни: «Так и сгинул он навсегда под мертвой кличкой:

* Документ выдан на основании рекомендации-удостоверения Преображенского, который (еще полагая, что Шариков действительно может «дорости» до человека) начинает свой текст словами: «Предъявитель сего — человек, полученный при лабораторном опыте» [Булгаков 2007–2011-2: 218]. Слово «человек» окажется ошибочным, поэтому с учетом имени Филиппа Филипповича бумага с полным основанием может быть названа «филькиной грамотой» (как известно, фразеологизм восходит к Ивану IV, пренебрежительно именовавшему так послания Филиппа Колычева).

«Номер сто восемнадцатый из первого корпуса» [Булгаков 2007–2011-7: 474].

Но еще более сложные коллизии возникают в связи с текстом, который написан Мастером, и который он сам называет романом о Понтии Пилате. Текст имеет явные признаки документарности. Во-первых, он не просто изображен как артефакт (причем, заметим, не в виде рукописи, а в виде машинописи* [см.: Булгаков 2007–2011-7: 173, 266, 349–350]), но и «на глазах» читателя уничтожается (сжигается) и воскресает [см.: Булгаков 2007–2011-7: 178, 349]. Во-вторых, в связи с романом Мастера встает проблема верификации: содержащаяся в нем информация тождественна тому, что рассказывает (а скорее показывает [см.: Булгаков 2007–2011-7: 51]) Берлиозу и Бездомному «очевидец» Воланд (гл. 2), и тому, что видит во сне «неочевидец» Иван Бездомный (гл. 16). Таким образом, удостоверяется «документальность», аутентичность текста Мастера — как говорит герой, он «все угадал» [Булгаков 2007–2011-7: 163]. Однако при этом возникает коллизия документарности — неизбежен вопрос: в каком виде «существует» роман Мастера, если буквально (в прямом смысле дословно) та же самая информация содержится в других «источниках», причем не только словесных — например, в сне Ивана? Причина «несгораемости» данного текста именно в том, что он существует «вне» носителя и потому неподвластен огню**»; «отсутствующий» физически документ не может исчезнуть.

«Противоположным» по отношению к роману Мастера текстом предстает «хартия» [Булгаков 2007–2011-7: 400], которая пишется Левием Матвеем. Это действительно рукопись, к тому же претендующая на документальность:

* Между тем сам Мастер, рассказывая о чтении романа редактором, употребляет слово «манускрипт» [Булгаков 2007–2011-7: 174]; подробнее: [Яблоков 2017].

** Ср. повесть «Собачье сердце», где полностью приводится дневник доктора Борментала, который, как оказывается позже, был им сожжен: «Якобы он сидел в кабинете на корточках и жег в камине собственноручно тетрадь в синей обложке» [Булгаков 2007–2011-2: 259].

Левий, фиксируя дела и слова Иешуа, «непрерывно пишет» [Булгаков 2007–2011-7: 27] и явно мыслит свой текст как хронику, достоверно отражающую факты. Между тем в системе булгаковского романа записи Левия, в отличие от текста Мастера, лишены признака документальности — сравним однозначное мнение Иешуа:

...Я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты, бога ради, свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал [Булгаков 2007–2011-7: 27].

Как видим, «хроника» Левия противостоит роману Мастера и в отношении к огненной стихии. Машинопись романа сгорает дважды (сперва сожжена автором, затем, после «восстановления», гибнет при пожаре вместе с подвалом Мастера). Левий же отказывается сжечь свой пергамент, и можно предполагать, что в «последействии» романа этот документ сохранился физически, а содержащийся в нем текст (ср. имя Матвей) послужил основой Евангелия, став, таким образом, широко известным — опять-таки в отличие от неопубликованного романа Мастера.

Подобная коллизия документарности в связи с текстом, написанным главным героем, реализована в «Записках покойника». Максудов говорит о своем романе:

Глянем правде в глаза. Его никто не читал. Не мог читать, ибо исчез Рудольфи, явно не успев распространить книжку. А мой друг, которому я презентовал экземпляр, и он не читал. Уверяю вас [Булгаков 2007–2011-5: 382].

Публикатор максудовских записок тоже отмечает в своем предисловии, что «роман Сергея Леонтьевича не был напечатан» [Булгаков 2007–2011-5: 343]. Поэтому такое изумление вызывает у Максудова явление Ильчина, который вопреки всему знаком с романом: «Впервые в жизни я видел перед собою читателя» [Булгаков 2007–2011-5: 387]. Впрочем, ничего хорошего такая «ма-

нифестация» текста не обещает — о предстоящем самоубийстве Максудова мы знаем изначально, и характерно, что фразу «Я прочитал ваш роман» Ильчин произносит «зловеще», причем в «инфернальном» антураже — во время грозы: при молниях, «под воркотню грома» [Булгаков 2007–2011-5: 346–347]. Для нашей темы существенно, что, подобно роману Мастера, существующему в одно и то же время как текст и «зрелище» (рассказ/показ Воланда, сон Ивана), строки романа Максудова в волшебной «коробочке» обратятся в живые картинки [Булгаков 2007–2011-5: 385–386] и, будучи «уловлены» и зафиксированы в виде пьесы, тоже обретут форму «текста-зрелища». Такая онтологическая амбивалентность — «диффузия» документа и реальности — в художественном мире Булгакова признана высшей ценностью; характерно суждение Максудова о своей пьесе: «...ей нужно было существовать, потому что я знал, что в ней истина» [Булгаков 2007–2011-5: 515].

Основную задачу настоящей статьи мы видели в том, чтобы охарактеризовать и продемонстрировать феномен «отсутствующего» документа в литературе. Анализ приведенных примеров позволяет заключить, что в произведениях 1920-х — 1930-х гг. «отсутствие» документа (в том значении, которое подразумевалось в статье) не является лишь формальным приемом обострения конфликта и интенсификации фабулы, а служит одним из средств реализации философской, гносеологической проблематики.

Литература

- Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 4.
 Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2007–2011.
 Верн Ж. Собр. соч.: В 12 т. М., 1955. Т. 3.
 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т. М.; Л.] 1938. Т. 3.
 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. 1951. Т. 6.
 Грин А. С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1994. Т. 4.
 Дойл А. К. Собр. соч.: В 12 т. М., 2005. Т. 2.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 3.

Замятин Е. И. Избр. произв.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.

Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 2.

Лунц Л. Н. Вне закона. СПб., 1994.

Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. 2-е изд. М., 1983.

Ожегов С. И. Словарь русского языка. 17-е изд. М., 1985.

Платонов А. П. Собр. соч.: В 8 т. М., 2009–2011.

Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе. М., 1968.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1994. Т. 2.

Документ в живописи 1920-х как информационный парадокс

В советской живописи 1920-х годов обращает на себя внимание необычное явление, которое не находит аналогов в русском искусстве прежних времен: в предметное поле художественного изображения широким потоком хлынули различного рода документы*. Документ подчас становится главным «персонажем», своего рода «героем» визуального повествования, а не просто сюжетным элементом, пусть и очень значимым, натюрморта, как это имело место, скажем, в живописи барокко. Данное явление — индикатор важных перемен в культуре: оно ставит вопрос о способах визуальной репрезентации «истинного» в противовес «мнимому» и о предрасположенности той или иной художественной системы к такого рода визуальному означиванию. Последнее связано с возникшим в обществе интересом к факту, и об этом свидетельствует проблема документа и документации в советском изобразительном искусстве 1920 — начала 1930-х годов. Волна документов в живописи сигнализирует о новом типе коммуникации в культуре, о возросшей роли факта в живо-

* Под документом нами понимается любое письменное свидетельство участников исторического процесса, не предполагавшее при своем возникновении эстетической составляющей — это круг записей, которые обычно используются историками в качестве т. н. источников: письма, газеты, квитанции и различного рода удостоверения. Мы не рассматриваем — в целях экономии читательского внимания, а также учитывая специфику предмета исследования (изобразительное искусство) — дневниковые записи, репортажи, стенограммы заседаний и т. п.

писи, о том, что художники стояли перед проблемой способов верификации реальности.

Есть и другая сторона вопроса. Послереволюционное десятилетие, эпоха так называемого поставангарда, таит в себе немало загадок, нераскрытых потенциалов и стилевых и мировоззренческих устремлений, обозначивших свое существование в свернутом виде и по ряду внешних и внутренних причин не получивших полноценного развития. Так, отечественные искусствоведы едва не проглядели, например, советский вариант экспрессионизма, представленный именами таких одаренных живописцев, как А. Древин и Б. Голополов, Р. Семашкевич и Н. Витинг*. Документ в живописи может сигнализировать о другом крупном художественном течении — а именно, о сюрреализме, который в такой яркой форме проявился в европейском искусстве 1920-х и, казалось бы, совершенно затерялся или пропал, не родившись, в водовороте становления сталинской России. Его ростки, между тем, ощутимы в косвенной форме, и мотив документа проливает свет на подспудные токи художественной жизни. Документ в живописи выступает лакмусовой бумажкой нового типа поэтики, обращенной не к синтагматике, как это было в историческом авангарде, а к прагматике, то есть к учету восприятия зрителя, вовлеченности воспринимающего в формирование смысла произведения. А сюрреализм как раз и основан на прагматике, он соответствует смене научной парадигмы, подобно тому, как в рассматриваемое десятилетие возник поворот формализма к проблеме литературного быта [Ханзен-Лёве 2001]. Документ, таким образом, — агент и сигнал существенных перемен в социуме, своего рода фермент текста культуры.

Каковы же были виды и типы репрезентации документа? Не все здесь овеяно новизной. Например, широкое распространение в живописи получает вербальный ком-

* Лишь в последние десятилетия это направление стало объектом внимания исследователей, см.: [Балашов 2005; Злыднева 2016; Никольская 1990].

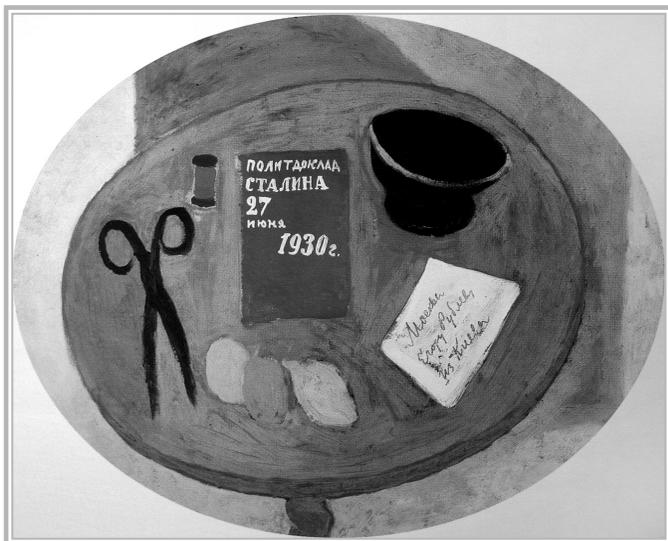
ментарий изображения, призванный «документировать» воспринимаемое глазом. Документ здесь разлит по всему тексту произведения, документируя представленное в изображении. Речь идет об информации, содержащейся в названии полотна и/или включенной в композицию (например, имя автора и название полотна С. Адливанкина «Трамвай Б» 1922 года). Такого рода двойное кодирование в форме параллелизма вербального и визуального текстов опирается на традицию, уходящую корнями в христианское Средневековье — изображение евангельской и ветхозаветной истории с текстовыми комментариями. Дублирование передаваемых изображением и словом сообщений имеет целью углубление смыслов. Документирование здесь носит двунаправленный вектор — формы свидетельства ориентированы друг на друга, словно замыкая в едином художественном поле зафиксированный фрагмент реальности.

Другой тип документа тоже имеет длительную историю, однако в 1920-х годах его прошлое резко актуализируется. Имею в виду письмо как сюжет картины. Мотив чтения письма, пожалуй, можно считать сверстником самой станковой живописи, начиная с барочных композиций типа *vanitas*, а еще раньше оно появляется в эпоху Возрождения, например, у Яна Вермеера Дельфтского («Девушка, читающая письмо у открытого окна», 1657–1659, Дрезденская галерея). Как правило, в истории европейского искусства изображается чтение писем девушками или детьми. Такая устойчивая «объектная» фабула сохраняется вплоть до эпохи советского соцреализма послевоенного десятилетия — вспомним картину А.И. Лактионова «Письмо с фронта» (1947, ГТГ) — в ней также находит выражение тип повествования, в котором доминирует объект. Именно потому героями композиций выступают те, кому в маскулинно ориентированной культуре предписано существование в качестве объектов — женщины и дети. Письмо-объект вытесняется

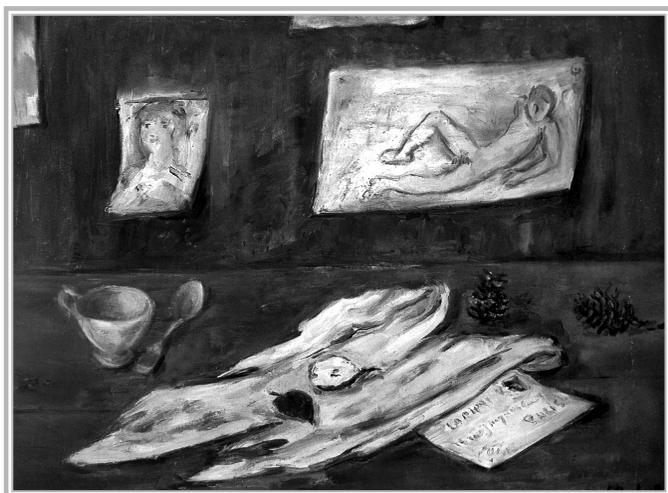
в историческом авангарде 1910-х письмом-субъектом в соответствии с переносом доминант на субъектное повествование, в котором доминирует Я художника и усиливается автореферентное начало художественного сообщения. Здесь письмо представлено не в форме изображения конверта или чтения послания, а в виде рукописания, в качестве рукописных текстов в составе композиций. На картинах М. Ларионова, в футуристических литографированных книгах с участием Н. Гончаровой, О. Розановой и других мастеров авангарда написанный от руки текст демонстрирует телесно-кинетическую идентичность автора, в почерке которого проявляется его характер, настроение, темперамент, и выступает как художественный жест. В этом отношении рукописное являет собой знак-индекс (наподобие следа ступни на песке), «документируя» процесс писания, его индивидуальную рукотворность, субъектную составляющую. Можно сказать, что рукописный компонент живописи авангарда — это репрезентация письма как объекта, представленного изнутри, как бы вывернутого наизнанку.

В поставангарде (искусстве середины 1920-х — начала 1930-х годов) опыт предшествующего десятилетия учитывается, но в корне меняется характер поэтики, который — как уж указывалось — переходит от синтагматического типа к типу прагматическому. Письмо как текстовое сообщение, присланное по почте (то, что в наши дни предстает в виде традиционного snail-mail), выступает в контаминированной форме — и как объект, и как рукопись одновременно. Так возникла картина Г. Рублева «Письмо из Киева» (1930, ГТГ), где в числе прочего изображен почтовый конверт, надписанный рукой автора и ему же, то есть самому себе, адресованный: *Егору Рублеву**. Мотив письма возник в эти годы и в живописи М. Ларионова («Натюрморт с письмом», 1920-е, ГТГ), жившего и рабо-

* Подробнее о картине Г. Рублева «Письмо из Киева» см. [Злыднева: 2013].

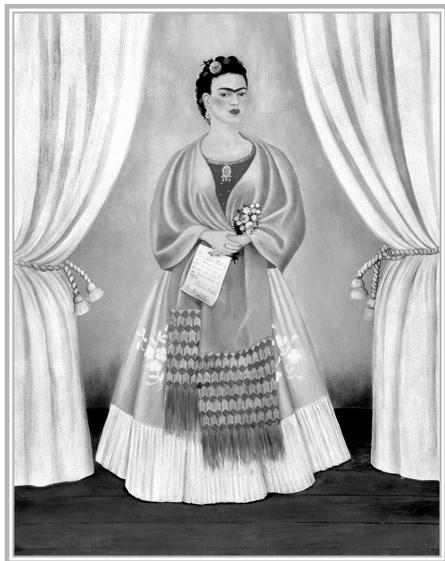


Г. Рублев. Письмо из Киева
(1930, холст/масло, ГТГ)



М. Ларионов. Натюрморт с письмом
(1920-е, холст/масло, ГТГ)

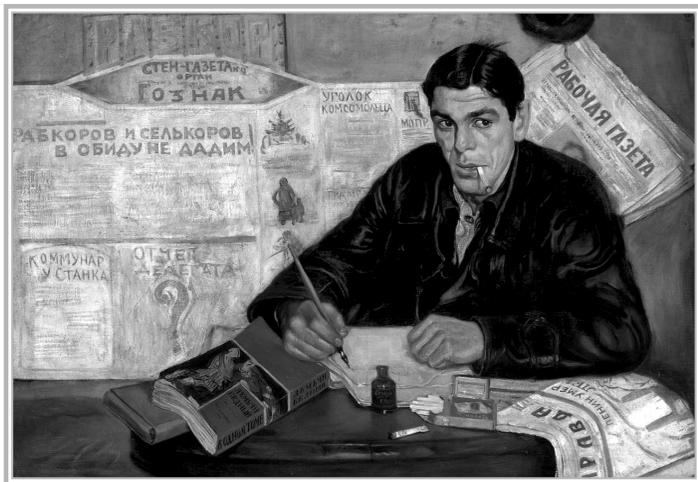
тавшего тогда уже в Париже. Левые художники зарубежья вторят советским / русским коллегам: композиция мексиканской художницы-коммунистки Фриды Кало, супруги Диего Риверы, «Автопортрет с письмом Троцкому», написана в 1937 году. В этом произведении примечательна игра идентификаций: написанный от руки листок в руках у автопортретируемой тавтологически усиливает достоверность авторского Я.



Ф. Кало.

Автопортрет с письмом Троцкому
(1937)

Наряду с мотивом письма, следующий тип репрезентации документа, распространившегося в поставангардную эпоху, — изображение газеты. Если мотив письма — весьма традиционный в истории живописи, хотя и получающий в поставангарде новую трактовку, газета — сравнительно необычный предмет. Мотив — в соответствии с возникающими в это время историческими реалиями, то есть распространением средств массовой информации — берет начало в европейской (преимущественно французской и особенно немецкой) живописи середины XIX века. В советской живописи 1920-х годов газета широким потоком захлестывает сюжетное поле, отражая историческую реальность, охваченную пропагандистским пафосом. Она быстро приобретает доминирующую позицию в жанровых сценах, где ее существование сюжетно мотивировано: например, в картине В. Перельмана «Рабкор» (1925, ГТГ). Однако особенно показательны случаи,



В. Перельман. Рабкор
(1925, холст/масло, ГТГ)



В. Лукин. Уголь Кузбасса
(1935, холст/масло, РОСИЗО)

где такая мотивировка отсутствует: такова, например, композиция В. Лукина «Уголь Кузбасса» (1935, РОСИЗО), где газета — лишь подстилка для кусков черного угля. Связь с информационным документом, актуализирующим насущные проблемы экономики, здесь обозначена ассоциативно, по принципу метонимического уподобления. Еще слабее мотивировка сюжета в акварели Б. Кустодиева «Сундучник» (1918, ГРМ), где печатные строчки газеты, которую напряженно читает старый мастер, перекликаются с надписями вывесок и стоящих сбоку щитов: в этом произведении обозначен переход от буквенного слова авангарда, имеющего самоценное значение вещи как таковой, к печатному слову новой, направленной на внешнюю коммуникацию эпохи 1920-х годов. В картинах замечательного витебского живописца Ю. Пэна, педагога М. Шагала, встречается много персонажей, читающих газету. Очевидно, это объяснимо характерным для иудаизма особым почитанием печатного слова (и слова вообще), идущим еще от ветхозаветной традиции, скрижалей пророка Моисея. Газету читают и политические деятели: на картине Г. Рублева «Сталин, читающий газету „Правда“» (1931, ГТГ) вождь представлен еще в неканоническом виде. Газета в его руках — атрибут политической власти, которая на тот момент еще нуждается в подтверждении. Уже канонизированные типы изображения вождя с газетой представлены на картинах И. Бродского «Ленин в Смольном» (1930), а также в существенно более поздней композиции В. Д. Медведева «Ленин, читающий газету „Правда“» (1965). Последняя картина сделана по фотографии П. А. Оцуца 1918 года и потому представляет собой своего рода документацию документа. Чувашский школьник В. Спиридонов в 1930 году сделал на основе этой фотографии рисунок. Характерно с точки зрения идеологически прокламируемой «достоверности» послания, что газета в обоих случаях определенная — главный орган партийной прессы «Правда», как, впрочем, и на многих других изображениях.



Г. Рублев. Сталин, читающий газету «Правда»
(1931, холст/масло, ГТГ)

Специфическая связь с традиций — на этот раз общеевропейского искусства — обозначена в произведении В. Малагиса «На смерть Клары Цеткин» (1933, ГТГ). Здесь газета составляет часть композиции типа барочного жанра *vanitas*: мемориальный сюжет дал основу теме бренности существования, где газета — в сочетании с ходиками на стене и зеркалом заднего плана — метафорически представляет идею преходящего мгновения, тающей на глазах сиюминутности, тщетности попыток пригвоздить быстро текущую реальность происходящего печатным словом журналиста. То, что мемориальный жанр этой картины не случаен, подтверждается наличием более раннего полотна того же мастера — «Траурный натюрморт» (1924,



П. А. Оцуп. В. И. Ленин читает газету
(1918, фотография)

В. Спиридонов. Рисунок по фотографии П. А. Оцупа



В. Малагис. На смерть Клары Цеткин
(1933, холст/масло, ГТГ)

ГРМ), где аналогичная композиция включает изображение опять же газету «Правда». Множество газет встречаем и в композициях агитплакатов 1920-х годов, призывающих повысить политическую грамотность населения. Политико-просветительская задача этих произведений очевидна, но в контексте художественного процесса в целом следует отметить их роль как своего рода семиотической среды, питательной для тематики живописных композиций, в которых, как мы убедились на ряде приведенных выше примерах, сюжет не всегда мотивирован.

Наряду с письмами и газетами, документ представлен в живописи также изображениями удостоверений и квитанций различного рода. Последнее, в отличие от рассмотренных выше случаев, не находит аналогов в истории искусства и отражает стремительно возрастающую бюрократизацию советской власти. Особенно примечателен агитационный фарфор с изображениями продовольственных карточек, торговых купонов, печатей и пр. Карточка лежит на тарелке, очевидно, замещая реальную еду. Документ здесь предстает в своем буквальном, не метафорическом «документированном» виде: стремление к подлинности доминируется, изображение становится фактом действительности, знак и то, на что он указывает (означающее и референт), предельно сближаются.

В качестве небольшого отступления от темы нашей статьи следует сказать, что изображение по своей природе документально в силу преобладания иконических значений, а художественное изображение в истории искусства еще начиная с античности строится на естественно возникающем зазоре между узнаваемостью и условностью видимого, парадоксальной сущностью изображения как такового. Проблема распознавания *истинного / ложного* лежит в основе изобразительного искусства. Внедряясь в поле художественного сообщения, документ делает эту проблему непрозрачной и выступает в качестве средства сообщения как сообщения.



Тарелка. Агитационный фарфор
(Ленинградский фарфоровый завод, 1924.
Частная коллекция)



Тарелка. Агитационный фарфор
(1920-е годы. Частная коллекция)

Позволим себе небольшой исторический обзор. Во времена греческой классики документальность изображения (изображение как документ) выступает в практике иллюзионизма, отождествляющего знак и референт. Ярким примером может служить фреска художника Зевксиса с изображением винограда, который прилетали клевать птицы, а также роспись Паррасия, написавшего занавес так, что сам Зевксис принял его за настоящий. Документальное в иллюзионистских изображениях демонстрирует прозрачность знака. Наоборот, непрозрачность знака доминирует в изображениях в Средние века, где условность принята за норму, а визуальное подчинено Слову. Во времена Ренессанса живопись становится «окном в мир», вербальный комментарий в составе композиций служит утверждению достоверности изображенного, особенно в портрете — новом жанре, который расширял знаковое поле зримого и акцентировал баланс между тем, что и как изображается, то есть между умозрением предмета и его визуальном представлением. Вербальный комментарий как способ документирования в портретных изображениях свойственен и искусству барокко, однако здесь обогащается новыми смыслами: изображение выходит на мета-уровень; зеркало — мотив зеркала, зеркальные отражения, распространенные в живописи конца XVII — начала XVIII веков, берут на себя роль идентификатора *истинности / ложности* в репрезентации зримого мира. Картины-обманки для зрения (жанр *trompe-l'œil*), явные или скрытые свидетели представляемого, включенные в композицию как второстепенные персонажи (третий участник-свидетель в композициях с зеркалом, введение автопортрета в состав многофигурной нарративной композиции), — все это формы превращения изображения в документ, в котором под сомнение ставится само наличие связи между означаемым и означающим, и это сомнение составляет доминанту (*concetto*) антиномической природы барокко с его иллюзорными прорывами про-

странства и визуальными деформациями (имею в виду анаморфические изображения) как способом испытания границ подлинного. Не случайно именно в барокко письмо и письменный документ часто становятся персонажами композиций-обманок, провоцирующих зрителя как бы попробовать вещную действительность «на зуб».

В русской реалистической живописи XIX века круга передвижников документация событий становится основой сюжета и принципом эстетики. В картинах Верещагина, посвященных русско-турецкой войне, изображение выступает в роли исторического свидетельства от первого лица — с этим связаны названия картин, как бы воспроизводящих «голос» анонимного репортера. В серии полотен на тему «Письма из госпиталя» («Письмо к матери», «Письмо прервано», «Письмо осталось незаконченным», 1901) фиксируются разворачивающиеся во времени события: тяжело раненый боец сначала пишет, потом диктует письмо сестре милосердия, а затем та читает написанное у изголовья уже скончавшегося воина. Письмо в этом произведении художника выступает в функции документа, регистрирующего последние часы жизни персонажа и момент его кончины. Такая фактографичность отчасти близка историческому авангарду, с той только существенной разницей, что в авангарде 1910-х документом становится сама картина, поскольку она объективирована — это картина-вещь. Однако в составе кубофутуристических коллажей печатное слово в составе написанных на полотне или приклеенных в коллаже обрывков газет само по себе значения документации не несет, изображение, наоборот, разрывает связи с референтом, следуя общим принципам поэтики авангарда 1910-х годов. Непрозрачность означающего становится смыслообразующим механизмом художественного сообщения.

Что же происходит в период «авангарда на излете», когда возникает разворот искусства к фигурации и нарративу, но еще сохраняется живая связь с опытом пре-

дыдущего десятилетия? В 1920-е годы разворачивается во многом обратный по отношению к предшествующему десятилетию процесс, наступает его противофаза: изображение документа возвращает себе статус подлинной, внеположенной искусству реальности. Однако память об авангарде в этой новой стратегии сохранилась в скрытом виде: она сигнализирует о себе в связи с изображением письма, газеты, мандата — в мотивном комплексе, определяемом оппозицией *истинное/ложное* в изображении. Круг исторической эволюции словно замкнулся: возник непрозрачный знак, онтологическая сущность изображительности опять вышла на повестку дня. Последнее особенно ярко представлено в европейском сюрреализме, в произведениях Р. Магритта, А. Эшера, С. Дали и других мастеров мистифицированного зрения, которые основой своего творчества сделали саму проблему зрительно-го различения *подлинного* и *мнимого*.

Поставангардные течения в советском искусстве 1920-х годов примыкают к аналогичным процессам в западноевропейском искусстве, предощущают их. Мотиву документа отводится особая роль, что повышает изображение в статусе: распространение получают бытописательные сюжеты, фиксирующие факт, дневники художников приходят в сложную связь с их живописным творчеством (П. Филонов, К. Петров-Водкин), фрагменты изображения повседневности ориентированы в первую очередь на документирование актуального исторического момента (письмо, газета, мандат). Можно утверждать, что картина эпохи исторического авангарда 1910-х годов из вещи как свидетельства о самой себе, а потому документа, в поставангарде, обращаясь к письменной-печатной идентификации события, превращается в рассказ о документе. Изображая документ, художественное изображение обнажает рефлексю по поводу природы изображения, то есть, выводит визуальное сообщение на уровень метаописания. Трансцендентность визуаль-

ности соответствует общему развороту культуры конца 1920-х в сторону символизма, однако при этом изображение события отрицает всякую символистичность, делая своим предметом факт как таковой. Возникают гибридные формы изобразительности: характерным примером является уже упоминавшаяся в нашей статье картина В. Малагиса «На смерть Клары Цеткин» (1933, ГТГ). Это полотно, как указывалось выше, обнаруживает близость мемориальной композиции типа *vanitas*: здесь присутствует необходимый набор характерных для этого барочного жанра атрибутов — зеркало, символизирующее призрачность бренного мира, часы — символ быстротекущего времени жизни, а типичная для этого жанра свеча замещена идентичной по форме чашкой с недопитым чаем. Мемориальная тема выражена посредством газеты «Правда» на первом плане, в которой помещен некролог с портретом усопшей революционерки. Фотография соположена с отражением в зеркале живого персонажа — самого автора произведения: размещенные по обе стороны полотна (как символической границы) изображения несут семантику встречи миров. Возникает сложная цепочка идентификаций, в которой газета выполняет роль организующего начала, запечатлевая «подлинность» свершившегося события, его «правду жизни». Такая документация требует свидетеля события. В его роли в истории искусства часто выступает зеркало — и советская живопись этой традиции не чужда: вспомним, например, картину К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1935), тоже несущую в себе мемориальную коннотацию и метафизический подтекст, особенно в мотиве зеркала, где отражается несуществующий на картине натюрморт (см. [Злыднева 2013])*.

* Скрытая мемориальная семантика передана в этой картине, наряду с использованием зеркала, посредством принципа двойности на котором построена композиция, обращением к иконографической схеме «Тайной вечери» (в группе, сидящей за столом), а также самом авторском названии — в народной традиции эквивалентном значению *поминки*.

Картина В. Малагиса, да и вся живопись 1920-х — начала 1930-х годов, основанная на мотивах документа, выступает как визуальная параллель к так называемой литературе факта, получившей распространение в эти же годы. «Газетчики, выше голову!» [Литература факта], — призывал один из ее главных идеологов Сергей Третьяков, а Осип Брик писал:

жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор. <...> У культурного потребителя переменялась установка. Его не столько интересует художественность произведения, сколько ее доброкачественность. А доброкачественность эта определяется степенью верности передачи материала» [Литература факта 1929].

Интересно, что и литература делает шаг по направлению к изобразительному искусству: в очерке С. Третьякова «Сквозь непротертые очки» при описании полета на самолете активно вводится настоящее время, которое усиливает эффект сопричастности происходящему — но ведь визуальное по природе своей отнесено к настоящему:

Летя над землею, беспорядочно заглатываю глазом и потрясающие своею длиной наклеенные на землю пластыри холстов, и зебровидно выкошенную траву перелесков, и пасеки, на которых ульи стоят, как сокольские гимнасты (с какою легкостью опять срываешься в привычную художественную метафористику!) [Литература факта 1929].

Не случайно в тексте доминирует концепт зрения — словоформа «видеть» и концепт зрения встречаются в одном только абзаце 7 раз:

Сорняки в полях расходятся кругами, как экзема. Отдельных растений **не видеть**, а породы растений живут кольцами, налетами, пузырями. Изменение цвета почв **лезет в глаза**. Нет действующих лиц. Есть действующие процессы. Сцены ревности, драки и объятия отсюда

не видны, а деревни однотипны, как листья кустарника одного **вида**. Но зато отсюда **видны** хозяйственные районы, тучность урожаев и костлявая худоба недородов. Отсюда **видны** болезни уездов, нарывы районов, малокровие рек. Крохотный хлебный вредитель, иссушающий мертвой желтизной целые гектары, отсюда **видней** и грознее, чем издевательски крошечный, безмолвный, попыхвающийся то белым, то черным предмет, который на земле называется локомотивом [Литература факта 1929] (выделено мною. — Н. З.).

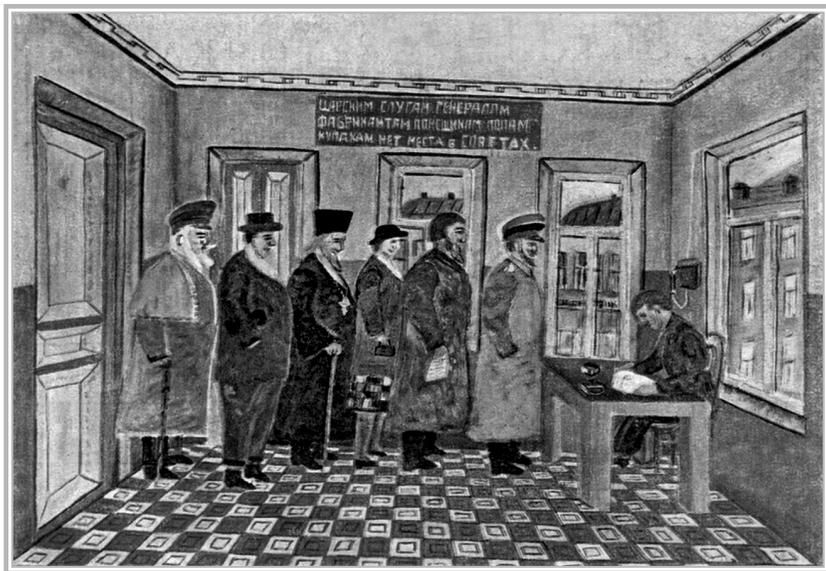
В статье С. Третьякова «Продолжение следует» диалог с мастерами изобразительного искусства уже развернут в форме императива:

«Для нас, фактофиков, не может быть фактов „как таковых“. Есть факт-эффект и факт-дефект. Факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт-друг и факт-враг. Это должны помнить наши ближайшие соседи изофактофики (фотографы) и кинофактофики (работники культурфильмы)» [Литература факта 1929].

Настоящее в виде документальной фиксации *увиденного* в текущий момент сближает документальную прозу с пространственными искусствами — живописью и графикой. Параллелью литературе факта обычно служит производственное искусство, стремящееся к уходу от художественности. Но даже в произведениях мастеров, не имеющих прямой связи с производственниками, в частности, К. Редько и его группы проекционистов, акцентированы мотивы заводского ритма, складывающиеся в своего рода орнаменты, которые нейтрализуют историческое время, время как процесс, в пользу времени настоящего, времени как названия.

Другое свойство живописи конца 1920-х, которое сближает ее с литературой факта, является идея намеренной депрофессионализации искусства. По мысли теоретиков ЛЕФа, именно непрофессиональные мастера способны вырваться из колеи устарелых художественных норм и ответить на нужды массового читателя. Подобно тому,

как в литературу приходят «самородки», в числе прочих неопытных литераторов поддерживавшихся Горьким, в изобразительном искусстве возникает волна примитива, типологически отличного от примитива и неоприми- тивизма времен исторического авангарда. В 1910-е годы обращение к полотнам грузинского мастера-самоучки Н. Пиросмани, а также к вывеске, лубку и народной ико- не выполняло задачу редукции эстетического в его пре- жнем понимании. Десятилетием позже уход от школьной традиции стал результатом верификации события, кото- рое существует не само по себе, а как факт его предьявле- ния зрителю. Примером широкой волны примитива мо- жет служить живопись собственно непрофессиональных художников (В. Точилкин), а также мастеров, стилизую- щих свои работы под примитив (Г. Рублев, С. Адливан- кин, К. Редько).



В. Ф.Точилкин. Лиценцы
(1928, холст/масло, ГРДНТ)

В группе рассматриваемых изображений документ-фикция рассказывает о документе-реальности. Создается особого рода коммуникация между зрителем и картиной. Описание процесса визуального восприятия дано одновременно и снаружи (глазами внешнего свидетеля факта), и изнутри (когда факт осознается как знак). В известной мере такого рода тип сообщения, описывающего самого себя, был заложен еще в историческом авангарде, в кубофутуризме — в практике, и в раннем формализме — в теории. Однако в конце 1920-х произошел сдвиг установки культуры в сторону прагматики, то есть восприятия произведения искусства. Предметом изображения становится сам процесс порождения изображения. Это соответствует и ситуации в левой литературе:

Литературу факта тогда стоит понимать не как отражение наличной и независимой от высказывающегося реальности, но как спецификацию самой этой дискурсивной фактуры. Такое *самовитое высказывание* подразумевает указание, которое призвано не *замечать* языковую реальность и не ограничиваться ею, но *делать видимым* саму ситуацию говорения, подвергая остранению саму процедуру литературного высказывания (включая его самые различные производственные регионы — материальность знака, самообращенность письма или рефлексию литературного быта) [Арсеньев 2016: 9–10].

Ситуация говорения — и это можно перенести на визуальную репрезентацию — проявляется в форме документа как части художественного изображения. Разумеется, следует учитывать также такой важный фактор, как влияние фотографии на живопись и графику. Фрагменты фотографических снимков активно включаются в коллажи и агитационные плакаты 1920-х годов. Исследователь справедливо замечает по этому поводу, обращаясь к словам выдающегося мастера советского плаката Г. Клуциса:

В 1931 году художник опубликовал статью «Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства, в ко-

Въ дни расправы съ оппозиціей.



На Путиловскомъ заводе въ Петербургѣ.

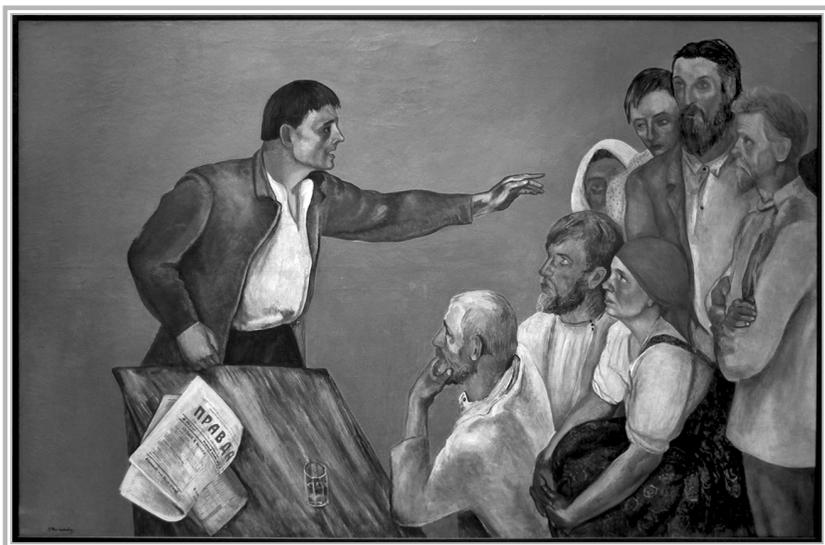
Рабочіе въ обѣдненный перерывъ читають газеты съ подробностями новыхъ репрессій противъ оппозиціи.

На Путиловском заводе (фотография, 1927)

торой писал о преимуществах метода в воздействии на массового зрителя: «Заменяя рисунок от руки фотографией, художник более правдиво, более жизненно, более понятно для масс изображает тот или иной момент. Смысл этой замены заключается в том, что фотоснимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация. Эта точность, документальность придают фотоснимку такую силу воздействия на зрителя, какого графическое изображение никогда достичь не может» [Клуцис 1931: 120; Деркусова 2009: 51–56].

Поэтика репортажной фотографии определила не только литературу факта, но и способ визуальной репрезентации предметного мира еще со времени импрессионистов: среди последних — срезанная композиция, расплывчатый (имитирующий длинную выдержку фотокамеры) контур,

динамический мотив, оптические сокращения бокового поля. Влияние новой медиа сказалось и в репортажности сюжета живописного произведения, которое все чаще становилось своего рода «газетным» расследованием, социальным обвинением. Таковы, например, жанровые композиции и натюрморты Д. Штеренберга, словно обличающие суровые (и голодные) будни, или полотна С. Лучишкина, порой напрямую заимствующие социально-злободневную тематику у ранних немецких экспрессионистов (так, картина 1926 года «Шар улетел» композиционно и сюжетно почти буквально воспроизводит более раннюю гравюру Г. Гросса, особенно в части изображения повешенного в окне). Однако если Штеренберг еще идет в русле идей русских передвижников, а художники ОСТ'а ищут поддержки в опыте немецких коллег, практика изображения документов — это уже новая практика, новый сюжет, новая оптика. Введение печатного слова выступает знаком-индексом



Д. П. Штеренберг. Агитатор. Смычка города и деревни
(1927, холст/масло, ГТГ)

по отношению к акту документирования факта. Подобно тому, как литература «становится не просто литературой факта, но литературой *факта высказывания*» [Арсеньев 2016], изображение документа также меняет стратегию, становясь не столько представлением предмета, сколько *фактом его представления*. В этом смещении акцента в тексте изображения с автореференциальности (в согласии с поэтикой исторического авангарда) на коммуникативную провокацию, ставящую вопрос об истинности/ложности видимого мира посредством таких эфемерных примет «документального», какими являются газеты, письма и мандаты, и состоит новаторство рассматриваемой группы произведений. Проблематизируя факт изображения документа, изобразительное искусство 1920-х и начала 1930-х годов сигнализировало о сюрреалистическом потенциале эстетического сознания. Мотив документа, рассмотренный по всей многогранности его культурных «улик», показал, что, как и экспрессионизм, остановленный на бегу, сюрреализм в советской России существовал в скрытой форме. Но существовал! Кроме того, документ как предмет изображения и концепт поэтики предвосхитил постмодернизм, в частности, концептуализм с его установкой на прагматику значения, то есть, восприятие и сам акт высказывания. Таким образом, в свернутом виде советское искусство конца 1920 — начала 1930-х годов заложило программу развития на полвека вперед.

Литература

- Арсеньев П. Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте // НЛО. 2016. № 138. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/7206>.
- Балашов А. Экспрессионизм: эстетика маргинального искусства в России XX века. М., 2005.
- Деркусова И. Творчество Густава Клуциса. Сокровища коллекции Национального художественного музея Латвии // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 16–17. Витебск, 2009.
- Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.

Злыднева Н. В. О (не)состоявшемся взрыве: экспрессионизм в России // Категория взрыва и текст славянской культуры / Отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2016.

Клуцис Г. Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств: Сб. статей объединения «Октябрь» / Под ред. П. И. Новицкого. М., 1931.

Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФ'а. М., 1929. Факсимильное издание. М., 2000. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/30451>.

Никольская Т. Л. К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001.

Манифесты группы московских «экспрессионистов» 1920-х гг. как след немецкого экспрессионизма

В качестве документа эпохи русского авангарда и проникновения немецкого экспрессионизма в литературную жизнь советской России можно привести манифесты группы молодых московских поэтов начала 1920-х гг. под названием «экспрессионисты», основателем которой в 1919 г. стал семнадцатилетний поэт Ипполит Соколов (1902–1974). К нему присоединились Борис Земенков (1902–1963), Сергей Спасский (1898–1956), Гурий Сидоров-Окский (1899–1967), Борис Лапин (1905–1941), Евгений Габрилович (1899–1993) и др. Группа просуществовала три с половиной года (1919–1922), выпустила ряд поэтических сборников, участвовала в литературных вечерах и коллективных изданиях. Теоретическим обоснованием их творчества стали четыре манифеста, написанные Соколовым: «Хартия экспрессиониста» (1919), «Экспрессионизм» (1920), «Бедекер по экспрессионизму» (1920), «Ренессанс XX века» (1920). Помимо этих основных теоретических текстов, увидели свет «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов» (весна 1920), подписанное Земенковым, Сидоровым и Соколовым, а также работы Соколова «Экспрессионизм» и «Новое мироощущение» (обе — 1921).

Манифесты группы московских «экспрессионистов» могут представлять определенный интерес в свете проб-

лемы документа в культуре. Теоретические тексты небольшой авангардной группы поэтов начала 1920-х гг., так называемого «второго ряда», были созданы как документы, призванные легитимировать существование очередного «изма» и утвердить теоретическую программу их творчества с необходимыми атрибутами в виде подписей авторов и даты создания. Эти манифесты, не обладая зачастую большой художественной ценностью, имеют, однако, важную функцию документа как текста эпохи, вбирая в себя целый набор ключевых культурных коннотаций. Делая акцент именно на этих текстах, следует подчеркнуть, что без статуса документа мы бы не смогли прочитать их сегодня. Небольшая группа молодых поэтов, творчество которых исследователи иногда также называют «маргинальным авангардом», с присущей им эпатажностью, радикальностью, установкой на формализм и не всегда высоким качеством поэтической продукции не оставила глубокого следа в литературном процессе. Имена участников этой группы полузабыты, она разделила судьбу многочисленных поэтических группировок первых послереволюционных лет. Однако их творчество вошло в историю общеевропейского литературного авангарда и заслуживает внимания исследователей. Наряду с этим манифесты русских «экспрессионистов» — важный документ эволюции русского авангарда в целом, вписавшего молодых поэтов в постсимволистскую парадигму наследников футуризма и имажинизма, и одновременно существенное доказательство рецепции немецкого экспрессионизма.

Манифесты Соколова отвечают всем канонам авангардного манифеста с его эпатажностью, отрицанием опытов предшественников, квазинаучностью, эклектизмом и автоканонизацией. Вопреки всей курьезности этих текстов, рассчитанных на то, чтобы показать свою эрудицию, выстроить заграждение для художественной практики со скромным содержанием и отвоевать себе пространство ис-

ключительно благодаря одной юношеской напористости, Соколов сумел в своих коротких «опусах» прочувствовать и справедливо выделить одну из наиболее важных тенденций современного ему художественного процесса.

«Хартия экспрессиониста», как и подобает авангардному манифесту, начинается с того, что хоронит всех своих непосредственных предтеч и конкурентов, а также оценивает актуальную ситуацию в поэзии:

На братской могиле поэзии вместе с символизмом и акмеизмом похоронен футуризм, презентизм, имажизм и евфуизм*. <...> Группа имажистов пыталась сдвинуть левую поэзию с мертвой точки. Но имажизм не отдельная литературная школа, а лишь только технический прием. Имажизм — не сегодняшний, а вчерашний день. Имажизм в 1919 году — анахронизм. Его расцвет был уже в 1913–1915 годах. Классики имажизма Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков достигли такой высоты, что после 1915 года можно только им подражать, но нельзя их продолжать. <...> То, что имажисты выдают за имажизм, на самом деле есть плохой футуризм. Конец лжеимажистам! <...> Великий футуризм, вождем которого в Италии был Маринетти, в Англии — Эзра Паунд, во Франции — Гильом Аполлинер и в России — Владимир Маяковский, теперь великая навозная куча. Русский футуризм умер лишь потому, что за 9 лет своего существования распался на множество отдельных фракций. <...> Каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты — образ, кубисты — новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты — ритм и евфонисты — рифму и ассо-диссонанс. <...> Мы хотим объединить работу всех фракций русского футуризма. Экспрессионизм — синтез всего футуризма. <...>

Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что хотели, но не могли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления.

* Эвфуист И. Соколов — весна 1919 года. (Комментарий автора манифеста.)

Только мы, экспрессионисты, найдем maximum экспрессии нашего восприятия.

Экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм.

Биографическая справка: экспрессионизм родился в голове И. Соколова; таинство крещения получил 11 июля 1919 года *на эстраде Всерос. Союза поэтов* [Соколов 2005: 50–52].

Уже в первом манифесте И. Соколова возникает важная установка на синтез, пока лишь отдельных групп внутри футуризма. Нет никаких упоминаний немецкого экспрессионизма, автор утверждает, что течение родилось у него в голове в 1919 году. В следующем манифесте под названием «Экспрессионизм», вышедшем летом 1920 г., Соколов объявляет о своем знакомстве с европейским экспрессионизмом посредством еще одного члена группы Теодора Левита (1904–1942), активно переводившего с многих иностранных языков: «Экспрессионизм возник в России летом 1919 г. Но мы, русские экспрессионисты, получили (через Левита) первые известия о заграничном экспрессионизме только весной 1920 г. Мы узнали о возникновении и успехе экспрессионизма в Германии, Австрии, Чехии, Латвии и Финляндии. Экспрессионизм — всеевропейское течение» [Соколов 2005: 55].

Сложно проверить утверждение Соколова, но такое положение вещей вполне могло быть реальным, если учитывать длительную изоляцию России во время Первой мировой войны и революции, приведшую также к нехватке информации и иностранных изданий*. Впервые в русской печати понятие «экспрессионизм», представляющее одно из течений в изобразительном искусстве, упоминается в 1913 г. в анонимной статье «Новые течения

* В апреле 1922 г. был подписан Рапалльский договор, положивший конец экономической блокаде СССР и повлекший за собой значительные изменения в межкультурных отношениях.

в современной живописи и их перспективы», вышедшей в «Известиях Общества преподавателей графических искусств» [Новые течения 1913: 352–355]. В этом же году выходит перевод книги немецкого критика Людвиг Келлена «Новая живопись. Импрессионизм. Ван-Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер, Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. Футуризм», одна из глав которой посвящена явлению экспрессионизма в живописи, в ней описаны произведения Ф. Марка, М. Пехштейна, А. Явленского, Э. Хеккеля, К. Шмидт-Ротлуфа и В. Кандинского [Келлен 1913]. Следующей публикацией на эту тему стала статья 1915 г. художника Н. Кульбина «Хождение зрителя по мукам» [Кульбин 1915: 197–198]. Слабо артикулированные связи, соединяющие русское авангардное искусство с немецким экспрессионизмом в 1910-е годы*, оказались забытыми, появление немецкого экспрессионизма в советской России было воспринято как что-то новое. После революции термин «экспрессионизм» впервые упоминается в заметке Романа Якобсона «Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)», вышедшей в марте–апреле 1920 г. в третьем номере журнала «Художественная жизнь» [Якобсон 1920: 18]. Якобсон узнает в Ревеле о существовании экспрессионизма как течения в

* В 1910-е годы знакомство с немецким экспрессионизмом в России происходит преимущественно в области изобразительного искусства, главным посредником становится В. Кандинский, организующий участие немецких художников (Е. Кирхнер, Г. Мюнттер, А. Макке, М. Пехштейн, А. Явленский и др.) в выставках «Салоны Издебского» и «Бубновый валет»; в альманахе «Синий всадник» (Мюнхен, 1912) Кандинский наряду со статьями публикует репродукции картин и рисунков Д. Бурлюка и Н. Гончаровой. Сам Д. Бурлюк вместе с братом Владимиром, Н. Кульбиным, М. Ларионовым и Н. Гончаровой участвуют в 1912–1913 гг. в выставках, организованных Г. Вальденом и галереей «Der Sturm». Такие немецкие авторы, как Й. фон Гюнтер, И. Кордес и А. Элиасберг с помощью своих материалов в журналах «Аполлон» и «Русская мысль» сообщают русскому читателю о выходе новых поэтических сборников немецкого экспрессионизма. Однако, несмотря на знакомство русских художников и поэтов с творчеством немецких экспрессионистов и их личные контакты в начальный период становления искусства исторического авангарда, экспрессионизм не был воспринят в России как большой стиль наравне с футуризмом и кубизмом, ввиду чего, по всей видимости, он также не получил большого резонанса в периодических изданиях.

живописи и литературе; познакомившись с ним поближе в Берлине в июле того же года, он пишет еще две статьи «Письмо с Запада. Дада» (1921) и «О художественном реализме» (1921) [Яacobсон 1987: 430–439, 387–393, 404–406]. Критик пытается проследить генезис нового течения, уделяя в основном внимание изобразительному искусству и сопоставляя его с предшествующими ему направлениями натурализма и импрессионизма, Яacobсон также один из первых отмечает распространение экспрессионизма с центром в Берлине в другие страны — Чехию, Латвию и Финляндию. Таким образом, молодой Ипполит Соколов действительно мог не знать об европейском движении, когда сочинял название для нового «изма». Исследователь Валентин Беленчиков выдвинул предположение, что термин Соколова мог произойти от слова «экспрессия», которое широко использовалось в театральной среде в начале века: молодой поэт, много интересовавшийся теорией театра, мог слышать такие понятия как «экспрессия звука, экспрессия света» [Belentschikow 1996: 27]. Так, один из главных программных лозунгов Соколова объединяет два ключевых понятия «экспрессия» и «восприятие»: «Только мы, экспрессионисты, найдем maximum экспрессии нашего восприятия» [Соколов 2005: 51].

Отметим, что в данном контексте понятие «экспрессионизм» означает: самоназвание небольшой группы московских поэтов начала 1920-х годов, течение авангардного искусства начала XX века, зародившееся и получившее наибольшее распространение в Германии и Австрии, а также расплывчатый и неустоявшийся характер применения самого термина «экспрессионизм» для его современников (так, к экспрессионистам зачастую относят М. Шагала); бытование всех трех применений термина говорит о сущностной установке на доминирование средств выражения над содержанием.

Возвращаясь к манифесту «Экспрессионизм», добавим, что Соколов ссылается на труд немецкого экспрес-

сиониста Казимира Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе и новой поэзии» [Edschmid 1919]*, который серьезным образом воздействовал на рассуждения молодого московского поэта:

Хотя везде в Западной Европе экспрессионизм возникал самостоятельно, без всякого влияния, но основные положения экспрессионизма во всех странах совпали. Так, например, основные положения книги самого талантливого из молодых немецких критиков и лучшего теоретика немецкого экспрессионизма Казимира Эдшмида «Экспрессионизм в литературе и новая поэзия», изданной в Берлине в 1919 г. «Трибуной искусства и времени», совпали со всеми основными положениями русского экспрессионизма. Теории русского и немецкого экспрессионизма совпали не только по поэтико-техническому подходу, но и по философскому подходу — стремление немецких экспрессионистов познать сущность предмета совпало с моей теорией трансцендентной живописи вещи в себе, и по историческому подходу — экспрессионизм пришел на смену символизма и футуризма. И даже: когда Казимир Эдшмид говорит, что экспрессионизм был во все времена и у всех народов, то все мои аналогичные утверждения будут только дополнением к великолепной мысли К. Эдшмида. Я утверждаю, все мировые гении, как Гомер, Данте, Шекспир, Гете и Маринетти, которые нашли максимум экспрессии восприятия для каждой исторической эпохи, были бессознательно экспрессионистами.

Задача всех мировых гениев всех эпох — найти максимум экспрессии для своей эпохи, чтобы вывести наше восприятие из автоматизма повседневного восприятия. Художественное творчество вообще идет не по линии наименьшего сопротивления, а наоборот, через усложненную и затрудненную форму по линии наибольшего сопротивления.

* На русский язык книгу К. Эдшмида перевел Теодор Левит, сопроводив ее предисловием и сносками. Книга должна была выйти в петербургском издательстве «Зеленая мастерская», но проект так и не был реализован. Анонс о планирующемся издании также фигурирует в сборнике И. Соколова «Бунт экспрессионизма. Издание, конечно, автора» (М., 1919).

Экспрессионизм — не вечное течение, а течение, культивирующее тенденции вечного искусства. Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX века [Соколов 2005: 55].

Несмотря на расплывчатый характер текстов Соколова, очевидна их общая установка на синтетизм как на одну из основных стилевых структур экспрессионизма и авангарда в целом. Соколов выделяет различные аспекты синтеза. Он, например, представляет «экспрессионизм» как синтез всех предшествующих авангардных направлений, что совпадает с взглядом Эдшмида. Соколов в «Бедекере по экспрессионизму» заявляет, что во имя достижения максимума экспрессии «экспрессионисты» осуществляют синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке:

Мы, экспрессионисты, желая достигнуть максимума экспрессии:

во-первых, мы — синтетисты: синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке и т. д. Мы синтезируем в поэзии все достижения четырех течений русского футуризма (имажизма, ритмизма, кубизма и эвфонизма), в живописи — достижения футуризма Боччони и Руссоло, кубизма Пикассо, Брака, Дерена, Татлина и Пуни, рондизма Иоганна Брендвейса, неопримитивизма Шевченко, лучизма Ларионова, дивизионизма Евреинова, симюльтанизма Делоне, синхронизма Моргана Русселя, супрематизма Малевича и Пикабия, имажизма Уиндгэма Люиса и цветодинамоса Грищенко, в театре — устремления Крگا (и Хевези), Мейерхольда, Евреинова, Миклашевского, Комиссаржевского, Волконского, В. Иванова, Рейнгардта, Дельсарта, де-Буэльзе, Клоделя, Фукса, Роллана, Керженцева, Таирова и Маринетти, в музыке — достижения неоклассиков Танеева, Глазунова, Василенко и Рахманинова, импрессионистов Дебюсси, Равеля, Делаже, Поля Дюка, модернистов Штрауса, Рegera, Шенберга, Скрябина, Стравинского, Прокофьева и Гнесина и футуристов — Рославца и Лурье. Мы пока что предел техницизма [Соколов 2005: 61].

Таким образом, молодой поэт продвигается дальше в развитии идеи синтетизма и предполагает объединить достигнутое в области различных видов искусства, тем самым преодолеть традиционные границы между ними, что неизбежно привело бы к рождению смешанных жанров. Именно в начале века активно разрабатывается идея «Gesamtkunstwerk», появление нового синтетического произведения искусства. Им активно интересовались немецкие экспрессионисты, работающие с одинаковым успехом как в литературе, так и в живописи, гравюре или скульптуре (Эрнст Барлах, Людвиг Майднер, Оскар Кокошка, Эльзе Ласкер-Шулер, Курт Швиттерс). Среди русских следует упомянуть В. Кандинского, объединяющего в своих работах цвет и музыку, А. Скрябина, первым использовавшего в исполнении музыки цвет. Результат синтеза искусств даже был институционализирован в советской России, в 1921 г. по инициативе Кандинского и при поддержке А. В. Луначарского была открыта Российская Академия художественных наук, просуществовавшая до 1930 г., одной из целей которой было создание синтетической науки об искусстве, опирающейся на самые разнообразные методы — от естественно-научного и медицинского до социологического, философского и эстетического.

Идея синестезии поэтического образа оказалась важной и для Соколова. Перцептивный феномен сопряжения различных органов чувств вызывает особый интерес в эпоху авангарда и зачастую служит опорой идеи синтеза искусств как таковой:

У человека 5 или 6 чувств (шестым чувством будет или цветной слух А. Рембо, или световой запах Бодлера, или вкусовой слух Гюисманса). Но может быть, нужно не 5 или 6 чувств, а тоже 20 или 30 чувств, чтобы познать до конца предметы. Мы не представляем бытие с 10 или 15 чувствами так же, как мы не представляем бытие совершенно без зрения или без моторного чувства [Соколов 2005: 62].

Действительно, такие поэты как Хлебников, Крученых, Третьяков, Василиск Гнедов, лингвисты ОПОЯЗа — Якубинский, Якобсон, Шкловский, Поливанов, которых цитирует Соколов, активно занимаются изучением поэтического языка как центра пересечения различных чувств восприятия (музыкального, визуального, психологического, и даже вкусового и тактильного). Якубинский один из первых задается вопросом «эмоционального переживания звуков». Таким образом, Соколов верно подмечает новые средства выражения чувственных впечатлений в авангардной поэзии в виде максимальной экспрессивности, сильной эмоциональной заряженности образа, что, по его мнению, также является отличительной чертой произведений европейского экспрессионизма.

К синтетизму стремились все направления авангарда, в том числе футуризм. И. М. Сахно в статье «О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда» положительно оценивает рассуждения Соколова, взгляд которого на синтетизм «как на одну из основных стилевых структур, во многом определившую парадигму постсимволистской культуры, дает ключ к расшифровке культурного кода экспрессионизма» [Сахно 2003: 138].

Идея синтеза получает дальнейшее развитие в соколовском труде «Ренессанс XX века», ставшем прославлением объединения искусства, науки и философии:

Теперь, когда всем ходом истории философия приходит от рациософии к рациологии, происходит футуризация не только искусства, но и науки плюс философии.

Итак: отныне существует панфутуризм.

Кант XX века — интуитивист Анри Бергсон (с бергсоцианцами Франком Гранжаном, Жиллуеном, Сегонда, Ражо и Вильбоа, а у нас в России — Н. Лосским), опровергнувший и уничтоживший всю (до и после) кантовскую философию абстракций; гениальный Джеймс Клерк Максвелл, предтеча великой революции в фи-

зике*; Генрих Герц, первый опровергнувший все ньютоновские законы механики и создавший новую кинематическую физику; новый Ньютон XX века — Альберт Эйнштейн в 1905 году (отчасти вместе с Максом Планком в 1906 году), открывший после опытов Физо в 1853 году, Майкельсона и Морлея в 1886 году и Трутона и Нобеля в 1903 году свой величайший принцип относительности в оптических, электрических и магнитических явлениях и повернувший все развитие физики на совершенно новый путь в течении трех–пяти столетий; Герман Минковский в 1908 году <...>, окончательно формулировавший принцип относительности Эйнштейна и открывший новое понимание времени и пространства <...>; радиологи Пьер и Мария Кюри, Вильям Рамзай, Эдуард Ретгендорд, Фредерик Содди, Дж. Дж. Томсон, В. Кауфман и Август Риги (и их предшественники Анри Беккерель и Густав Лебон), открывшие эволюцию атомов мертвой материи и пришедшие от дальноновского атомизма к корпускулярной (или электронной) гипотезе; <...> Ван’т Гофф, Коперник новой химии; <...> космософ Фурнье Дальб, открывший две новых вселенных (интра-вселенная и супра-вселенная); <...> Гуго де Фриз и недавно открытый Мендель, двинувшие вперед всю современную биософию от ламаркизма через дарвинизм к мутационизму и менделизму (если дарвинизм был мироощущением консерватизма, то менделизм и, особенно, мутационизм революционизировал все наше восприятие и мышление); А. Вейсман, первый биолог, внесший идею бессмертия в позитивную науку; объективисты в психологии Бехтерев, Додж и Павлов; психологист в праве Л. Петражицкий; Виктор Шкловский (с Л. Якубинским, О. Бриком, и Р. Якобсоном), совершивший революцию в лингвистике своей попыткой построить поэтику самодовлеющего звука, а не образа (как у Потебни и Веселовского); Кершенштейн, Зейдель, Гурлитт и Левитин, основатели новой педагогики и зачинатели трудовой школы; гениальный экономист Беэм Баверк (с Дживонсом, Кар-

* Теперь неевклидова геометрия Лобачевского и Римана — просто пустячок! (Комментарий автора манифеста.)

лом Менгером, Вальрасом, Клэрком, Саксом, Визером и Жидом), основавший австрийскую школу предельной полезности; Василий Розанов, тончайший и величайший мыслитель после Ницше:

– все они футуристы!

Эти величайшие революционеры XX века такие же футуристы, как футуристы:

в живописи <...>; в поэзии <...>; в театре <...>; в танце <...>; в музыке... [Соколов 2005: 57–59].

В этом манифесте Соколов выделяет новое понятие панфутуризма, призванное отразить не только происходящие революционные свершения в искусстве, но и в науке, в том числе в философии, это всеобщий процесс он называет «футуризацией». Данная брошюра, состоящая из шести страниц, представляет собой длинный список всемирно известных имен, «футуристов» в области философии, языкознания, живописи, поэзии, театра, танца, музыки, экономики, социологии, техники, математики, физики, авиации и т. д., призванный провозгласить наступление европейского Ренессанса XX века. Оставляя в стороне квазинаучность рассуждений молодого поэта, нельзя не отметить его стремление показать синтез научного, философского и культурного знания, характерно для эпохи авангарда. Как русские авангардисты, так и немецкие экспрессионисты уделяют особое внимание совпадению в событиях научной, культурной и духовной жизни. Реальность художника авангарда — это реальность его «я», его внутреннего мира, это реальность языка, поэты ведут борьбу за расширение границ языка, за его новые качества. Тематика и проблематика языка выходит на передний план в психологии (Фрейд, Выготский, Пиаже), логике (Пирс, Рассел, Карнап), в этнологии (Кассирер), в России. Московский лингвистический кружок развивает свою особенную методику изучения букв алфавита. Якобсон утверждает: «Направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи», не

обошлось и без техники кубистов Пикассо и Брака, придававших значение не самим вещам, но скорее связям между ними» [Яacobсон 1996: 168]. Одной из наиболее важных черт искусства XX века стало активное внедрение в сферу искусства многочисленных философских, социологических и психологических концепций. А.И. Жеребин, специалист по австрийской литературе, отмечает: «Давно замечено, что эпохи культурного перелома обуславливают тенденцию к универсализации знания, за которой стоит потребность придать науке статус общезначимого мировоззрения, идеологии, способной легитимировать новую картину действительности» [Жеребин 2004: 258]. Неслучайно революцию в искусстве сравнивают с открытием новых измерений в естественных науках, отсюда происходит и важность фигур Г. Минковского и А. Эйнштейна. Открытие Минковским четвертого измерения в математике кодифицирует новую картину мира, становится новой парадигмой эпохи. Изобретение рентгеновского излучения, квантовой физики, радиоактивности показало существование невидимых миров, полностью опрокинув представление о мире. Научные открытия аргументировали то, что художники авангарда предчувствовали интуитивно, они становились обоснованием их нового мироощущения, для которого необходимо было найти новый язык выражения. Экспрессионист Г. Бенн видит в этом отходе экспрессионизма от «реальной реальности» исторический поворот в развитии всего последующего мирового искусства [Пестова 2009: 83]. Воплощением свершившейся революции в мировосприятии становится ключевая для лирики немецкого экспрессионизма концепция «нового видения», Казимир Эдшмид дает свое определение этому понятию: «Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета. <...> Картина мира должна иметь чистое, не искаженное отражение. Но таковое есть лишь в нас самих. Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него

не взгляд — у него взор. Он не описывает, он сопереживает. Он не отражает — он изображает. Он не берет — он ищет. И вот нет больше цепи фактов: фабрик, домов, железных, проституток, крика и голода. Есть только видение этого» [Эдшмид 1986: 305–306]. Близким концепции немецкоязычного экспрессионизма оказывается разработанный В. Шкловским прием «остранения», согласно которому преимущественным является создание особого восприятия вещи, своего собственного «видения», а не «узнавания» («Искусство как прием», 1917). Соколов в своем утрированном синтетизме, верно подмечает типологическую близость в культурных процессах разных стран.

Молодой поэт стремится включить свое течение в широкое русло европейской мысли, особенно в его антирационалистические тенденции, восставшие против интеллектуализма и позитивизма, заведших цивилизацию в тупик. Главным мыслителем современности для Соколова становится А. Бергсон, выступающий за индивидуализм, открывший под внешними наслоениями истинную реальность, которую можно постичь лишь творческой интуицией. Отметим, что немецкоязычный экспрессионизм с его высокой степенью рефлексии находился в тесной связи с философией, оказавшей на него ключевое влияние; Бергсон как представитель философии жизни стал наравне с Ф. Ницше одним из главных вдохновителей для молодых художников и поэтов, чьи творческие поиски были также преимущественно направлены на постижение мира души. Не обошлось без влияния французского философа и в формировании концепции «нового видения», опирающейся на предложенное им новое представление об отношениях между пространством и временем. Соколов с энтузиазмом следует этой линии и заостряет особое внимание на вкладе А. Бергсона в духовное построение современного мира:

Бергсонизм изменил не только интеллектуальную деятельность человека, но и его психофизиологическую организацию. Когда я вчувствовался в «Творческую эво-

люцию» Бергсона, то потекла вся моя жизнь по Бергсону как-то по-иному даже с физиологической точки зрения. <...>

Новое человечество, может быть, в течение двух тысячелетий будет исповедовать бергсонизм вместо умершего христианства.

Анри Бергсон — экспрессионист.

А мы экспрессионисты-бергсонисты [Соколов 2005: 63].

Не уходит от внимания Соколова и современная увлеченность оккультными науками, теософией, мистицизмом и буддизмом, охватившая как русский символизм и русских религиозных философов начала века, так и немецкий экспрессионизм:

Когда по Бергсону нунен переживается или «созерцается», то все бергсонизм очень близко до беспредела глубинной мудрости величайших древнеиндусских Вед (от Ригведы до Веданты), Сутр, Упанишад и Араниак, к трансцендентному символизму всего индо-арийства. Бергсонизм — это возрождение арийского мироощущения, о котором мечтали индологи и Пауль Дейссен, и Чемберлен.

Антирационализм бергсонизма по своему существу, а не по терминологии, соприкасается, с одной стороны — к алогизму китайских таоистов и факиризму индийских йогов, с другой — к внутреннему опыту оккультистов Блаватской, Безант, Папюса, Лидбитера и Седира и антропотеософов Р. Штейнера, Моргенштерна и А. Белого, с третьей — к религиозной метафизике Р. Ойкена и мистицизму Соловьева, Бердяева, Эрна, Е. Трубецкого и Рачинского [Соколов 2005: 63].

Таким образом, И. Соколов вслед за положениями теории Эдшмида, противопоставляющего импрессионизму пафос разрушения границ между искусством и жизнью, разделяет общие цели авангарда и всецело ориентируется на революционную программу этико-эстетического преобразования мира и человека, на пафос тотального пересоздания мира средствами искусства. Финальным синтезом станет слияние искусства с жизнью.

Следующий теоретический текст Соколова 1921 г., также под названием «Экспрессионизм», демонстрирует любопытную эволюцию его же идеи, в результате которой появляются такие понятия как «активизм» и «конструктивизм»:

Старое искусство — пассивное восприятие вещи. Новое искусство — активное построение вещи.

Экспрессионизм — это активизм.

Искусство есть зеркало эпохи? Искусство есть отражение эпохи? Разумеется, эта теория внешнего отражения эпохи чрезвычайно поверхностна, плоска.

Искусство должно быть не отражением, а выражением нашей эпохи. Искусство должно не отразить революцию, а выразить ее величие.

Современное экспрессионистское искусство выражения есть искусство нашей революции. Экспрессионистское искусство ничего не отражает и не изображает, а лишь только выражает и конструирует нашу эпоху.

Экспрессионизм — это конструктивизм.

Экспрессионистический конструктивизм есть наиболее простое (экономное) и целесообразное (утилитарное) выражение сущности предмета. <...>

III

Экспрессионизм — это тейлоризм в искусстве.

Принцип экспрессионизма и тейлоризма один и тот же: максимум результата при минимуме действия. <...>

Принципы экономии и утилитарности создадут стиль тейлоризма в современном мышлении (алгебраизация речи), в искусстве (экспрессионистический конструктивизм), в технике, в быте, в мебели, в костюме, в манере говорить, в обстрижке ногтей [Соколов 2005: 64-65].

На Соколова, по всей видимости, оказал влияние и немецкий активизм, о существовании которого он узнает. Это одно из течений внутри экспрессионизма, к которому присоединяются наиболее политически ангажированные поэты и писатели левого толка, выступающие за преобразование общества. Активисты не приемлют пассивности и

медитативности. Вторым модным термином в рассуждениях Соколова становится конструктивизм. Молодой поэт очевидно предпринимает попытку рационализировать свое направление, присоединяя его к флангу, обещающему в 1921 г. больше перспектив, с такими понятиями в духе нового времени как экономия, утилитарность, вещь. Идея художника-конструктора, поэта-рабочего с сопутствующими понятиями строгой функциональности и технического мастерства, способных решить любую задачу, поставленную современностью, и непосредственно воздействовать на жизнь, набирает все больше оборотов в среде футуристов. Выступая за тотальный «экспрессионизм», доходящий до «обстрижки ногтей», молодой поэт, видимо, буквально следует за мыслью К. Эдшмида: «экспрессионизм был в каждом искусстве, в каждом поступке» [Эдшмид 1986: 312].

Термин «тейлоризм» симпатичен Соколову. Интересуясь «рабочей гимнастикой» и жестами тела, в 1922 г. он организовывает «Лабораторию театрального экспрессионизма». На основе «тейлоризированного жеста» он хочет создать школу театрального эксперимента, напоминающего биомеханику Мейерхольда. В анонсе для студентов можно прочитать:

На приемных испытаниях впервые будет осуществлено *определение пригодности к профессии актёра (психотехника в театре)*, состоящее из требований умения ходить, бегать и прыгать, быстроты и точности координирования движений и высокой степени внимания, памяти и ассоциирования. Условия приема: хорошее здоровье и отсутствие физических недостатков, предпочтение — лицам, имеющим гимнастическую и спортивную подготовку [Соколов 1922].

Еще одно свидетельство смены настроения Соколова — это его доклад «Стиль Р.С.Ф.С.Р.», прочитанный 11 ноября 1921 г. в рамках дискуссии «Взгляд на актуальное искусство», в которой принимал участие Вс. Мейер-

хольд. Журнал «Театральная Москва» дает короткий отчет об этом докладе:

Каждая эпоха имела свой стиль; были и Ренессанс, и Рококо, и Барокко, и все они находились в соответствии с формами жизни той эпохи, в условиях которой они возникали. Несомненно, что и наша эпоха, эпоха нового Советского строительства, должна иметь свой собственный стиль, стиль Р.С.Ф.С.Р. И этот стиль будет монументально-инженерно-политическим, как наиболее соответствующий основным характерным чертам нашей эпохи, тем формам, в какие выливается наша жизнь [Искусство 1921: 5].

«Тейлоризированный экспрессионизм», так же, как и «стиль Р.С.Ф.С.Р.», не имеют уже ничего общего с истинным экспрессионизмом. Ипполит Соколов на этом и останавливается и оставляет свое литературное движение, чтобы посвятить себя теории кинематографа. Увлечение лидера русских «экспрессионистов» новыми веяниями в начале 1920-х гг., пусть и поверхностное и доходящее временами до абсурда, служит демонстрацией природы авангарда как такового и его эволюции в силу изменившегося общественно-политического контекста. Фигура Соколова — непосредственный продукт этой культуры. Не владея большим художественным талантом, ему, однако, удается уловить основные механизмы функционирования искусства авангарда, представив собой наглядный пример трансформации авангардистского типа сознания, в котором установка на синтез оказывается центральной.

В 1924 г. два «экспрессионистских» манифеста представляют свое движение в сборнике литературных манифестов «От символизма до „Октября“», вышедшего под редакцией Н.Л. Бродского и Н.П. Сидорова [От символизма до «Октября» 1924]. Издание подверглось жестокой критике сначала со стороны имажиниста И. Грузинова, напавшего на «экспрессионистов» и в первую очередь на Соколова [Грузинов 1924: 13], после чего Эйхенбаум также высказался по поводу незначительной историчес-

кой роли манифестов маленьких групп экспрессионистов, биокосмистов, люминистов, фуистов и пр. [Эйхенбаум 1924: 290]. Это же издание 1929 г. обходит стороной маленькие группы 1920-х гг.

Манифесты небольшой поэтической группы, не имевшей отношения к большой литературе и вскоре прочно забытой, представляют собой важный документ эпохи, благодаря которому мы можем получить представление об одной из ценных составляющих развития авангарда в России, непосредственно ориентированного на немецкий экспрессионизм. Самоназвание этой группы также доказывало серьезную заинтересованность теорией и практикой немецкоязычного течения, сущностную близость творческого мировоззрения, для которого ключевой оказывается способность к синтезу. Именно идея последнего вызывает наибольший отклик в программных текстах Соколова. Полученный от работы К. Эдшмида импульс в свою очередь вдохновляет его провести синтетический анализ современного ему искусства авангарда, русского и европейского, а также питавших его достижений из различных областей знания. В русле данных рассуждений русский футуризм и немецкий экспрессионизм справедливо становятся частью единого общеевропейского процесса культуры авангарда, его национальными вариантами и зачастую обнаруживают больше сходжений в сравнении с громко провозглашенным итальянским футуризмом. В этом, вероятно, и состоит главная заслуга московских «экспрессионистов». Родственность же между их скромным течением и немецкоязычным аналогом большого стиля эпохи еще отчетливее прослеживается в поэтической практике молодых поэтов. В ней следует выделить как изначальную типологическую близость произведений русских (обусловленную более широким контекстом левых течений в искусстве) и немецких авторов, так и постепенное знакомство московских поэтов с лирикой немецких экспрессионистов и появление поэтических

переводов (Б. Лапин переводил лирику Я. Ван Ходдиса, А. Лихтенштейна и Г. Гейма). И тех и других сближает обостренная духовность, обеспокоенность поэтов направлена на человека, на его внутреннее «я», отчужденное во враждебном ему пространстве технизированной, дегуманизированной современной городской цивилизации. В их творчестве возникают темы разлада с окружающей действительностью, трагического ощущения хаоса бытия, распада личности, ведущего к безумию, получившие наиболее яркое воплощение в апокалиптических образах войны и смерти.

Таким образом, группа московских «экспрессионистов» первой ощутила то, что станет важной тенденцией в культурной жизни 1920-х годов — пристальный интерес, который уделяется в советской России немецкому экспрессионизму в поэзии, живописи, театре и кино. Одним из его активных популяризаторов стал нарком просвещения А. В. Луначарский, посвятивший течению более сорока статей и организовавший ряд поэтических сборников. Интерес при этом был взаимным, молодое советское искусство пользовалось огромной популярностью в Германии, вплоть до того, что Бурлюка, Шагала, Филонова и Гончарову начинают называть экспрессионистами [Ольбрих 1980: 162–175, 193–235; Сегаль 1923: 54–59].

Литература

- Грузинов И.* Литературные манифесты // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4.
- Жеребин А. И.* Вертикальная линия: философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004.
- Искусство, вззирающее на современность // Театральная Москва. 1921. № 8.
- Келлен Л.* Новая живопись. Импрессионизм. Ван-Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер, Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. Футуризм. М., 1913.
- Кульбин Н. И.* Хождение зрителя по мукам // Стрелец. Сборник первый. Пг., 1915.

-
-
- Новые течения в современной живописи и их перспективы // Известия Общества преподавателей графических искусств. 1913. № 8–9.
- Ольбрих Х.* Советская выставка 1922 года в Германии. Ее предыстория и уроки // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Редкол.: У. Кухирт и др. М., 1980.
- От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М., 1924.
- Пестова Н. В.* Случайный гость из готики: русский, немецкий и австрийский экспрессионизм. Екатеринбург, 2009.
- Сахно И. М.* О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда // Русский авангард 1910–1920-х гг. и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М., 2003.
- Сегаль С.* Новая живопись в ее истоках и развитии. Берлин, 1923.
- Соколов И. В.* Лаборатория театра экспрессионизма. Зрелища. 1922. № 2, 6, 10 (сентябрь–ноябрь).
- Соколов И. В.* Хартия экспрессиониста; Экспрессионизм; Бедекер по экспрессионизму; Ренессанс XX века; Экспрессионизм // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина. М., 2005.
- Якобсон Р. О.* Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля) // Художественная жизнь. 1920. № 3 (март–апрель).
- Якобсон Р. О.* Письмо с Запада. Дада. О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Якобсон Р. О.* Язык и бессознательное. М., 1996.
- Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX века. М., 1986.
- Эйхенбаум Б. М.* Литературные манифесты // Русский современник. Книга 2. Л.; М., 1924.
- Belentschikow V.* Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922. Frankfurt, 1996.
- Edschmid K.* Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1919.

Произведение искусства или документ?

Выяснение того, является ли соответствующий объект произведением искусства или документом, — распространенный в искусствоведении вопрос. Сегодня можно подвести итог, но сказать по этому поводу что-либо новое сложно. Подтверждение тому — недавно вышедшая книга «Kunst und Dokument: Bilanz einer Debatte» [Hornuff 2015]. Одновременно публикация этого труда доказывает, что дискуссия по данной проблеме еще актуальна и не представляется законченной.

Безусловно, новые возможности информационных технологий и Интернета, позволяющие проводить репрезентацию уникального произведения, которое тут же расходуется миллионами экземпляров, приводят к тому, что мы постоянно задаемся вопросом, произведение искусства это или культурный объект, симптоматичный для общества потребления. По сути, такой подход не является новым: этим вопросом задавались еще в 1920-е гг., и технический прогресс его не изменил.

Нам хотелось бы показать, как вопрос «Произведение искусства или документ?» на самом деле раскрывает другую проблему — как мы воспринимаем этот объект. Данный вопрос не касается ни произведения искусства, ни документа, но заставляет задуматься о нашем отношении к окружающей нас субъективной реальности, о том, как мы представляем себе мир во всем многообразии в отдельные его периоды. Опосредованно к этому присоединяются и другие поля рефлексии: архивирование, сохране-

ние наследия, национальный дискурс и политический проект общества. Именно с этой точки зрения имеет глубокий смысл задаться вопросом — является ли произведение искусства документом в особом контексте Словении?

Кратко обратимся к истокам дискуссии. В 1928 г. в Германии первым, кто начал использовать термин «документ», стал Вальтер Беньямин, «чтобы открыть поле искусства для визуальных графических, звуковых произведений, которые больше не отвечают классическим критериям произведения искусства, обладающего аурой» [Lamarche-Vadel 2013: 22]. Таким образом мыслитель отсылается на опыты сюрреалистов. Во Франции в 1929 г. появился журнал «Документы», издававшийся под редакцией Жоржа Батая и Жоржа Анри Ривьера. Такое название призвано было указать на коллективно или индивидуально созданные произведения и открыто противостоять доминированию эстетических ценностей, которыми наделяется произведение искусства.

Вслед за Вальтером Беньямином известные искусствоведы Эби Варбург и Эрвин Панофски берут на вооружение этот термин для того, чтобы обозначить свою цель — концентрироваться не на определенных произведениях авангарда, а на изучении исторического прошлого. Их задачей было показать, что произведение искусства может рассматриваться как простой документ эпохи, культуры или определенного контекста вне иерархического разделения между рассматриваемыми объектами. В то же время это вовсе не значит, что произведение искусства, рассматриваемое как документ, больше таковым не является: одно не исключает другого. Э. Варбург идет дальше, показав, что произведение обогащается по мере наслоения новых интерпретаций, которые, накапливаясь, не обнуляют друг друга; в итоге произведение может быть суммой множества документов. Возникает еще одна интересная проблема, к которой мы обратимся далее, — это идея коллективного восприятия произведения искусства,

ибо общество не только узнаёт себя в искусстве, но и формируется при его помощи. Стилистическая и техническая эволюции — это также эволюции системы восприятия или социальной рецепции искусства [Maignien 1996: 16–24].

В итоге соотношение «произведение искусства / документ» со всеми промежуточными зонами может быть резюмировано в виде следующей схемы [Dupeyrat 2008: 1]*:

Очень часто произведения искусства приводятся в качестве иллюстраций доводов, для которых главным аргументом являются не произведения искусства, а, например, история. Они в таком случае становятся документами эпохи, контекста, свидетельствами события или даже жизни художника.

Документирование реального при помощи средств фотографической, видео-, звуковой записи, репортажа, расследования, сбора улик и т. д. представляет собой распространенную художественную практику начиная как минимум с 1960-х гг.

С точки зрения постконцептуального подхода многие художники рассматривают историю искусства как обширный архив для реинтерпретации. В этом архиве каждое произведение — это документ, с которым можно обращаться при помощи присвоения или искажения.

Произведение искусства и документ, подвижные границы.

Некоторые художники являются настоящими архивариусами, аккумулирующими широкий набор документов, которые, не всегда являясь произведениями искусства, играют так или иначе значительную роль в разработке их художественного выступления.

Большая часть дематериализованных, *in situ*, перформативных, эфемерных или процессуальных художественных выступлений известны лишь благодаря их документированию. В таком случае, если документ не обязательно является произведением искусства (иногда они равноценны), то он так или иначе стремится его заменить.

* Мы выражаем благодарность Жерому Дюпера за разрешение опубликовать эту схему, которая превосходно обобщает то, о чем говорили многие другие авторы.

Однако наше возможное несогласие со всем вышесказанным объясняется тем, что многие авторы для обоснования своего анализа используют готовые стереотипы об искусстве прошлого. Чем глубже мы погружаемся в прошлое, тем абсурднее становятся некоторые стереотипы, такие, например, как понятие «анонимный художник» в Средние века или «гений Возрождения». Это абсурдно, так как не следует забывать, что сегодня существуют два общепринятых критерия для определения произведения искусства — это уникальность (единственность) и автор; но это вовсе не значит, что репродуцированное произведение не является единственным, и что, если мы сегодня не знаем имени художника, то произведение является анонимным. Так, некоторые исследователи сегодня задаются вопросом, действительно ли уникальный характер произведения или конкретный автор имеют смысл в разговоре об искусстве.

Существуют ли древние словенские произведения искусства?

Выбор между повторным использованием и уничтожением

Пытаясь определить, что такое документ, поставим вопрос по-другому: что такое произведение искусства? Возьмем в качестве примера «Трех волхвов» из собрания Национальной галереи в Любляне. Эта фреска была написана около 1300 г., прежде она находилась в церкви Святого Канциана в Врзденце. Априори единственный критерий «фрески» относит ее к произведениям искусства. Однако сколько людей, держащих в руке кисть, сегодня считаются художниками? Очень мало. Другой критерий состоит в том, что автор этой фрески имел профессиональный статус, который мы рассматриваем сегодня как художественный. Однако специалисты по искусству прошлого прекрасно знают, что терминология ремесленников не была четкой, в то время как документы представляют

нам имена, с которыми не ассоциировано ни одно произведение искусства; мы не знаем, является ли «художник» художником или простым мебельным мастером. Это означает, что даже при наличии архивных документов, четкой терминологии и юридической ценности, именно мы решаем сегодня, кто является или не является художником [Verbeeck-Boutin 2007].

При всем уважении к произведению, которое выставлено в самом престижном музее Словении, заметим, что оно скорее всего никогда не смогло пополнить национальную экспозицию в Италии, Австрии или других соседних странах с богатым наследием. К тому же возникает вопрос, кто был его заказчиком? А художником? Были ли это словенцы? Австрийцы? Итальянцы? Еще кто-то? Все возможно, при этом именно современная Словения присвоила себе эту фреску. Это значит, что «право земли» главенствует над историчностью и художественными качествами.

Мы могли бы утверждать, что основным критерием принадлежности оказывается критерий социальной рецепции: эта фреска была воспринята в качестве произведения искусства в момент ее создания, независимо от языка, на котором говорили люди, и от ее качества. Именно поэтому мы должны рассматривать фреску как таковую. Однако в определенный момент люди могли решить (когда? 50 или 300 лет спустя?), что эта фреска должна исчезнуть, что она не заслуживает того, чтобы ее реставрировали или сохраняли. Учитывая этот параметр, мы вынуждены признать, что эта фреска потеряла свой художественный статус, а вместе с ним и документальный!

При наших сегодняшних возможностях консервации и репродуцирования (даже в виртуальном виде в Интернете) вопрос не в том, является ли эта фреска или картина произведением искусства или всего лишь документом. Вся художественная продукция получает статус докумен-

та, чтобы избежать исчезновения, однако на самом деле существует и третья реальность: отсутствие, небытие.

Возьмем в качестве примеров две другие известные картины «Пьющая кофе» («Kofetarica», 1888) Иваны Кобилицы и «Сеятель» Ивана Грохара (1907), которые также хранятся в Национальной галерее в Любляне. Нет никакого сомнения, что это словенские произведения искусства, их авторы говорили по-словенски, и даже если государство еще не существовало, феномен словенства по-настоящему осознавался в обществе. Однако присмотревшись к «Пьющей кофе», мы можем задаться вопросом, что словенского есть в изображенной пожилой даме. Она могла бы быть из любой европейской страны; тысячи картин подобного рода не выставляются в Европе. Лишь современное коллективное сознание делает из этой картины словенское произведение искусства, где-нибудь еще ее рассматривали бы как простой документ эпохи и соответствующего региона.

Что касается Грохара, то это полотно выставлено рядом с французскими импрессионистами и производит на зрителей сильное впечатление. Все сходятся на том, что это действительно самобытное произведение искусства. Отметим, что эта картина была создана под воздействием «Сеятеля» Милле, который в свою очередь вдохновил Ван Гога как минимум на четыре полотна.

Итак, полотно Грохара — оригинальное произведение искусства, репродукция или документ? Вопрос может показаться сумасшедшим, и наши вышеизложенные комментарии могут выглядеть как проявление неуважения по отношению к шедеврам словенской культуры, представляющей двухмиллионное общество. Однако задаваясь вопросом о коллективном сознании, обращаясь с произведениями искусства как с документами, люди хотят реабилитировать функцию художника в обществе.

Именно это сделала в Словении группа *Neue Slowenische Kunst (NSK)*. Сперва ее члены поставили под воп-

рос официальные ценности общества в период коммунистической власти, затем и современные, более размытые ценности «мира, заключенного в своих границах». Затем они упразднили идею автора: их произведения являются коллективными. Наконец, репродуцировали их, чтобы «единственность» больше не была художественным критерием. Они хотели показать, что уникальное произведение, созданное художником, может не иметь статуса произведения, так как, согласно Вальтеру Беньямину, «Одной из самых важных задач искусства во все времена было породить запрос, полное удовлетворение которого должно было произойти в виде более или менее длительного времени наступления ожидаемого события...» [Maignien 1996: 22]. Тогда как официальное, идеологизированное искусство — признак тоталитарного государства. Согласно этой логике, искусство должно удивлять, быть провокационным, мы должны ждать продолжения. Повторное использование старых произведений искусства как простых документов — способ оживить искусство, не проявив неуважения к нему. Для других социальных групп это также возможность присвоить произведения, на которые обычно никто не смотрит, способ привнести динамику в социальный договор внутри общества. Отсюда значимость возможности для художников обращаться с произведениями искусства как с документами.

Именно так следует понимать репродуцирование и присвоение NSK картин Кобилицы и Грохара, сведенных к рангу графических документов. Эта игра на различных уровнях интерпретации становится техническим приемом, в чем-то близким коллажу. Иногда произведение искусства использовано заново и репродуцировано, иногда оно «переписано», и к нему добавляется рамка NSK, иногда фотография добавляет «реальный социальный» контекст, который не реальнее картины. Мы видим, что игра в различные техники нужна для того, чтобы мы не могли упрекнуть художников NSK в отсутствии элемен-

тарных технических навыков, которые отличают «художника» от «ремесленника».

Конечно, мы можем не согласиться с такой точкой зрения. Можно думать так же, как и Теодор Адорно, что это посредничество репродуцируемого искусства является денатурализацией искусства, регрессией, ибо мы лишь играем с внешним. Тогда как для Вальтера Беньямина возникновение новых средств выражения, которыми пользуется фотография, кинематограф (и видео сегодня), воссозданные большим тиражом, является необходимостью, поскольку отражает процесс неизбежного развития искусства и его отношений с обществом. Адорно представляет свою позицию в известном письме Беньямину 1936 г.; предмет их спора не сильно изменился и спустя 80 лет [Lonitz 1995: 168–177]. Сегодня к вышеперечисленному списку мы можем добавить цифровое искусство.

В наши дни мы наблюдаем феномен «нерепродуцируемого» искусства, которое невозможно поместить в музей. Это городское граффити. Такие произведения, редко подписанные, предназначены для быстрого исчезновения. Это форма антитезы художественному развитию последних лет. Что делает работы NSK произведениями искусства? Тот факт, что они оказались вписанными в историю создания молодого европейского государства. Представляя сегодня сопротивление словенцев «коммунистической диктатуре», они смогли возвести мосты между несколькими эпохами и культурами, чтобы консолидировать сознание молодого государства. Данный успех не был гарантирован. В ряде стран Восточной Европы, надо отметить, подобного рода художественная практика до сих пор не приемлема, возникшие в ее рамках произведения и эксперименты имеют сегодня лишь статус документов эпохи.

Наконец, именно коллективный взгляд создает искусство, а не художник. Отсюда проистекает иллюзия, что искусство должно быть абсолютным и вневременным. Никто не хочет, чтобы искусство превратилось в небытие

без взгляда извне. Таким образом, мы пришли к выводу, что статус документа представляет нечто промежуточное между художественным произведением и его уничтожением, ибо в итоге произведение искусства — это то, что избежало забвения. Не следует забывать, что идеи «памятника», «наследия» этимологически связаны с идеей «памяти», продолжения по отношению к предыдущим поколениям.

Перевод с франц. А. Красовец

Литература

- Dupeyrat J.* L'expérience du document [invitation dans le cadre de The Instant Archive: projet curatorial de l'École du Magasin, Session 17 juin 2008]. Режим доступа: http://www.ecoledumagasin.com/session17/IMG/pdf/l_experience_du_document_jd.pdf.
- Entrialgo F.* La notion d'auteur comme objet de l'art. La figure de l'auteur dans l'œuvre interactive. 2004. Режим доступа: www.articule.net/wp-content/uploads/2008/10/definitionetgenealogie.pdf.
- Hornuff D.* Kunst und Dokument. Bilanz einer Debatte. Paderborn, 2015.
- Lamarche-Vadel G.* Documents versus œuvres d'art // *Multitudes*. 2013. № 2 (53). Режим доступа: www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-22.htm.
- Maignien Y.* L'œuvre d'art et sa reproduction numérisée // *Bulletin des bibliothèques de France*. Paris, 1996. № 1 (41).
- Lonitz H.* (ed.). Theodor Wiesengrund Adorno / Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940. Frankfurt am Main, 1995.
- Verbeeck-Boutin M.* Objets d'art, œuvres d'art // *CeROArt*. 2007. № 1. Режим доступа: <http://ceroart.revues.org/290>.

Факты и фикция: «Треблинский ад» и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана

Отношение фактического и фикционального является проблемой многих областей жизни и науки, и получает особую значимость в науках о вымышленном, о литературе — в эстетике, в литературной теории и анализах текстов. Моя тема — рассмотрение конкретной проблемы взаимоотношения документальности и литературности в двух произведениях одного автора, из которых первое было создано в жанре документа, второе — в жанре романа.

«Треблинский ад» В. Гроссмана, вышедший в сентябре 1944 года, был написан быстро и на месте событий, но не в жанре фронтового сообщения, а с целью документации, свидетельства для будущих поколений того, что он увидел, когда с первыми советскими войсками вошел на территорию бывшего лагеря уничтожения Треблинка-2. В произведении встречаются типичные для документального жанра приемы аналитического отчета и регистрации информации. Гроссман набросал схематический *рисунок-план* места, брал *интервью* у свидетелей и выживших, составил *характеристику* встреченных людей, регистрировал *данные* внимательного *осмотра местности*, составил сообщение о *технических деталях* работы и оборудования лагеря, а также *хронологию событий* восстания в лагере — т. е. в тексте использовались те субжанры, главной целью которых является систематизация, передача и объяснение фактов читателям.

Значимость сообщения Гроссмана — в отличие, например, от более ранней публикации материала о лагере в Майданеке К. Симоновым в августе [Симонов 1944]* — состоит в том, что Треблинка-2, настоящий лагерь смерти, к этому времени был уничтожен немцами. Не прошло и года, как текст Гроссмана стал свидетельством в буквальном смысле слова — одним из документов Нюрнбергского процесса. Получив мировую известность в переводе на множество языков, «Треблинский ад» обрел особую значимость в наши дни, будучи ключевым доказательством, препятствующим пересмотру событий Холокоста [Mattogno, Graf 2004], и противодействием тем, кто пытается отрицать существование этого лагеря, оспаривать его масштабы и резко занижать число жертв, в нем уничтоженных.

Критика со стороны ревизионистов основана на таких «ошибках» Гроссмана, как, например, неточность числа убитых (данные были исправлены в более поздних изданиях). Не удивительно, что Гроссман в начале преувеличил число погибших с 750 тысяч до миллиона: в военное время точные данные были недоступны, к тому же это искажение могло быть и бессознательной психологической реакцией на ужасы событий. Но возможен и другой взгляд: как мне хотелось бы показать, в наррации Гроссмана и в документальном жанре были использованы художественные поэтические приемы, в число которых может входить также и преувеличение.

При анализе древних исторических текстов специалисты очищают текст от обязательных стилистических особенностей данной эпохи, чтобы извлечь из них факты. Может оказаться плодотворным применять подобный прием и снимая стилевые наслоения в «Треблинском аде» — в результате в тексте обнаруживаются жанровые трансгрес-

* Гроссман не был допущен в Майданек. Не исключено, что власти опасались, что он нарушит неписаное правило держать молчание по поводу темы уничтожения евреев, а также оттеснять ее на второй план.

сии. Эти нарушения жанра представлены в тексте прежде всего теми вставками, функцией которых является не регистрация фактов, а выражение-передача эмоций.

Начало троблинского текста напоминает первые абзацы романа «Жизнь и судьба» — описание пейзажа по мере приближения к лагерю. Описание пейзажа само по себе — трансгрессия в жанре документа, оно находится на грани поэзии и прозы и характерно для традиционных форм больших эпических жанров, но является чуждым для жанров документальных. В пятистрочном предложении второго абзаца в тексте «Троблинского ада» фигурирует семь названий географических местностей, т.е. доминируют факты, но ненадолго. В третьем абзаце Гроссман опять меняет тональность, и появляется голос некоего рассказчика. В документальном жанре нет голоса рассказчика, ибо он совпадает с авторским.

Далее Гроссман заводит речь о недавнем прошлом, чтобы передать впечатления первых заключенных, привезенных в 1942 году, и сравнивая впечатления заключенных с теми впечатлениями, которые могли раньше возникнуть у проезжающих мимо станции в мирное время, он совершает еще один прыжок во времени.

Должно быть, многим из тех, кого привезли в 1942 году в Троблинку, приходилось в мирное время проезжать здесь, рассеянным взором следить за скучным пейзажем — сосны, песок, песок и снова сосны, вереск, сухой кустарник, унылые станционные постройки, пересечения железнодорожных путей. И, может быть, скучающий взор пассажира мельком замечал идущую от станции одноколейную ветку, уходящую среди плотного обступивших ее сосен в лес [Гроссман 1990: 144].

Ключевое слово «унылое» передает субъективный и эмоциональный подход автора. «Скучный пейзаж» — эта прямая и сухая оценка перечеркивает все художественные элементы лирического стиля и даже романную ситуативность, которая создается благодаря введению взгляда фиктивного скучающего пассажира.

К следующей категории трансгрессии, нарушения документального жанра, принадлежит ряд метафор и размышлений, большинство которых было добавлено в 1958 году. В первом примере одним уже используются сравнения, повторы для градации признака, анафоры, подобно библейским параллелизмам — одним словом, поэтизация.

[В лагере] как в некоем единстве, существовали черты немецкого характера, искаженные в страшном зеркале гитлеровского режима. Так в бреде горячечного уродливо и искаженно отражаются мысли и чувства, пережитые больным до болезни. Так сумасшедший, действующий в состоянии умопомрачения, в своих поступках искажает логику поступков и замыслов нормального человека. Так преступник творит свои дела, соединяя в ударе молотом по переносице жертвы умелые навыки — глазомер и хватку рабочего-молотобойца — с хладнокровием нечеловека [Гроссман 1990: 145].

Перечисление выступает также в функции градации: «Все эти существа не имели в себе ничего человеческого. Искаженные мозги, сердца и души, слова, поступки, привычки, словно страшная карикатура, напоминали о человеческих чертах, мыслях, чувствах, привычках, поступках» [Гроссман 1990:148].

Этот список представляет собой классический эпический каталог, но несмотря на кажущуюся сухость списка, в перечислении (как и в перечислении лагерей ниже) создается фигура градации. Список лагерей передает сухую информацию (документирует), а лексический ряд обозначения людей подчинен логике художественного выбора.

К весне 1942 года почти все еврейское население Польши, Германии, западных районов Белоруссии было согнано в гетто. В этих гетто — варшавском, радомском, ченстоховском, люблинском, белостокском, гродненском и многих десятках других, более мелких — были собраны миллионы рабочих, ремесленников, врачей, профессоров, архитекторов, инженеров, учителей,

работников искусств, людей нетрудовых профессий, все с семьями, женами, дочерьми, сыновьями, матерями и отцами [Гроссман 1990: 152].

Третий вид трансгрессии — это пафос, иногда доходящий до морализации. «И сегодня перед общественной совестью мира, перед глазами человечества мы можем последовательно, шаг за шагом пройти по кругам треблинского ада, по сравнению с которым Дантов ад — безобидная и пустая игра сатаны» [Гроссман 1990: 151]*.

В некоторых из этих трансгрессий чувствуется переключка с романом «Жизнь и судьба», создается даже впечатление, что перед нами подготовительная фаза романа, к которой сам писатель, возможно, и обратился при работе над романом.

Самая внушительная из трансгрессий — та часть, в которой осуществлена уникальная попытка писателя описать то, что происходило в газовой камере. Эти отрывки будут перенесены потом в роман, в тот знаменитый эпизод, в котором голые тела сливаются в одно целое, в тело народа еврейства. Соответствующий отрывок находится в начале «Треблинского ада», в сцене приезда:

И все эти тысячи, десятки, сотни тысяч людей, спрашивающих испуганных глаз, все эти юные и старые лица, чернокудрые и золотоволосые красавицы, горбатенькие и сутулые, лылые старики, робкие подростки — все это сливалось в едином потоке, поглощающем и разум, и прекрасную человеческую науку, и девичью любовь, и детское недоумение, и кашель стариков, и сердце человека [Гроссман 1990: 155].

В тексте «Треблинского ада» значительно позже встречается описание самой газовой камеры, в котором уже вырисовываются главные мотивы будущей сцены романа. Роман и документ объединяется самым важным общим мотивом — темой материнства, а также тем экспери-

* Мотив Данте повторится позже: «Данте не видел в своем аду таких картин» [Гроссман 1990:178].

ментальным нарративным приемом, который в прямом смысле слова трансцендентально соединяет голоса автора с голосами участников-жертв.

Найдем ли мы в себе силу задуматься над тем, что чувствовали, что испытывали в последние минуты люди, находившиеся в этих камерах? Известно, что они молчали. В страшной тесноте, от которой ломались кости, и сдавленная грудная клетка не могла дышать, стояли они один к одному, облитые последним, липким смертельным потом, стояли, *как один человек*. Кто-то, может быть мудрый старик, с усилием произносит: «Утешьтесь, это конец». Кто-то кричит страшное слово проклятия... И неужели не сбудется это святое проклятие... Мать со сверхчеловеческим усилием пытается расширить место для своего дитяти — пусть его смертное дыхание будет хоть на одну миллионную облегчено последней материнской заботой. Девушка костенеющим языком спрашивает: «Но почему меня душат, почему я не могу любить и иметь детей?» А голова кружится, удушье сжимает горло. Какие картины мелькают в стеклянных, умирающих глазах? Детства, счастливых мирных дней, последнего тяжелого путешествия? Перед кем-то мелькнуло нашедшее лицо эсэсовца на первой площади перед вокзалом. «Так вот почему он смеялся». Сознание меркнет, и приходит минута страшной, последней муки... Нет, нельзя представить себе того, что происходило в камере... [Гроссман 1990: 173–174].

Это описание нельзя воспринимать и анализировать иначе, чем с помощью понятий наррации фиктивного действия. Документации и документальности здесь просто нет места — очевидцев газовой камеры не осталось. В документальном эссе может предполагать только экстрадиегетического рассказчика, где сам рассказчик является частью текста (Гроссман-фронтовик, участник войны). Но здесь создается не только интрадиегетический рассказ, в котором рассказчик вступает в им же созданное действие, но граница между гетеро- и гомодиегетическим рассказом становится весьма зыбкой, ведь

внешний рассказчик переходит на сторону описанных им же фигур. Имея в виду, что в документальном тексте и в данном случае действие историческое, а рассказчик — сам автор, участник войны, трансгрессия из реальной жизни в смерть, т. е. хотя и в реальную, но для жизни, для взора живых недоступную смерть является огромным металептическим, и даже трансцендентальным шагом, возможным только в воображении. Такой металеписис теоретически должен рассматриваться как пересечение нарративных рамок, возможное только в фиктивных жанрах, где события по определению не должны быть реальными. А в документальной публицистике такое нарушение вызывает весьма шокирующий эффект. Этот смелый нарративный шаг у Гроссмана был продиктован, по всей вероятности, не только его эмпатической памятью о матери и состраданием, но и чувством своей вины перед ней, сознанием, что он ее не спас.

Текст «Треблинского ада» был дополнен Гроссманом в 1958 году, т. е. окончательный вариант готовился параллельно с текстом романа «Жизнь и судьба». Однако приведенные выше строки о газовой камере были написаны в 1944 году, значит, именно из них через 10–15 лет выстроились самые сильные страницы романа.

Но какая же нарративная канва в романе Гроссмана? Линию действия романа нельзя называть ни единой, ни сквозной. В то же время безупречно соблюдается хронология событий. Именно хронологичность и панорама судеб, характерные черты документального романа организуют течение всего текста, несмотря на большое количество параллельных сюжетных линий и эпизодов.

Роман пронизан документальными приемами, и в этой жанровой трансгрессии я предлагаю видеть не нарушение, а, подобно тому, как треблинский документальный текст был обогащен литературными приемами, не свойственными для документальных жанров, сознательный формообразующий элемент. Эта особенность грос-

смановской прозы, сосуществование документальности и художественной фикциализации — не нарушение, а наоборот, его продуктивное свойство, которое позволяет отойти от официозного соцреализма, где ключевыми понятиями, даже критериями литературы, и в частности, и искусства вообще, были объявлены «правда» и «правдивость изображения». На этих требованиях я и сосредоточусь во второй половине статьи.

Именно на правдивость своего романа как на главный аргумент его литературной ценности Гроссман ссылается в письме к Хрущеву, в котором просит снять запрет на свой роман. Ключевое слово «правда» в этом письме повторено 12 раз.

...я не пришел к выводу, что в моей книге есть неправда. Я писал в своей книге то, что считал и продолжаю считать правдой, писал лишь то, что продумал, прочувствовал, перестрадал.

...мысли писателя, его чувства, его боль есть частица общих мыслей, общей боли, общей правды.

...«Жизнь и судьба» не противоречит той правде, которая была сказана Вами, что правда стала достоянием сегодняшнего дня,

...Книга, написанная писателем, не есть прямая иллюстрация к взглядам политических и революционных вождей.

...Литература не эхо, она говорит о жизни и о жизненной драме по-своему.

...Тургенев во многом выразил любовь русских людей к правде, свободе, добру.

Но дело тут не в слабости моего таланта. Дело в праве писать правду, выстраданную и вызревшую на протяжении долгих лет жизни.

Почему же на мою книгу, которая, может быть, в какой-то мере отвечает на внутренние запросы советских людей, книгу, в которой нет лжи и клеветы, а есть правда, боль, любовь к людям, наложен запрет,

Если моя книга — ложь, пусть об этом будет сказано людям, которые хотят ее прочесть. Если книга моя —

клевета, пусть будет сказано об этом. Пусть советские люди, советские читатели, для которых я пишу 30 лет, судят, что правда и что ложь в моей книге. Иными словами, мне было предложено говорить неправду.

Методы, которыми все происшедшее с моей книгой хотят оставить в тайне, не есть методы борьбы с неправдой, с клеветой. Так с ложью не борются. Так борются против правды.

...отбирают у него книгу, пусть полную несовершенства, но написанную кровью его сердца, написанную во имя правды и любви к людям,

Нет смысла, нет правды в нынешнем положении,

Я по-прежнему считаю, что написал правду, что писал я ее, любя и жалея людей, веря в людей. Я прошу свободы моей книге [Липкин 2014].

Взаимосвязь реализма и правды все сильнее подчеркивается в высказываниях тех писателей, которые чувствовали себя в опасности в условиях усиления партийной политики в литературной жизни. Интересно обратиться к признанию Исаака Бабеля, влияние которого на начинающих прозаиков 1920-х годов, в том числе у Гроссмана-новеллиста 1930-х, в начале творчества, очевидно. Параллель с Гроссманом тем более уместна, что Бабель планировал написать «Конармию» на основе своего дневника (т.е. тоже по следам документальных записей), который, однако, затерялся, и потому он не мог им воспользоваться во время написания цикла. Не забудем, что «Конармия», подобно «Жизни и судьбе» — тоже относится к жанру военной прозы, и именно к этому типу литературы принадлежит первый рассказ Гроссмана «В городе Бердичеве», хронотоп которого совпадает с бабелевским.

Полученные от действительности впечатления, образы и краски я забываю... И потом возникает одна мысль, лишенная художественной плоти, одна голая тема... Я начинаю развивать эту тему, фантазировать, облакая ее в плоть и кровь, но не прибегая к помощи

памяти... Но удивительное дело! То, что кажется мне фантазией, вымыслом, часто впоследствии оказывается действительностью, надолго забытою и сразу восставленной этим неестественным и трудным путем. Так была создана «Коармия» [Оль. Ник. 1932: 4].

В своих воспоминания Паустовский приводит такие слова Бабеля: «Я должен знать все до последней прожилки, иначе я ничего не смогу написать. На моем щите вырезан девиз “Подлинность!”. Поэтому я так медленно и мало пишу» [Паустовский 1989: 27].

Нетрудно найти и возможный эстетический источник размышлений о регистрации исторических событий. С Гроссманом чаще всего ставится в параллель Лев Толстой — нередко без учета тех слов, которые звучат в самом романе Гроссмана о Льве Толстом. Но если мы принимаем условное выделение в русской литературе толстовской линии и линии Достоевского, сравнение с последней тоже окажется плодотворной для гроссмановской прозы. В первую очередь, я предлагаю сопоставить строки из «Жизни и судьбы» со строками Достоевского из «Дневника писателя», из статьи «По поводу выставки»*.

Сначала приведу отрывок из романа Гроссмана (гл. 59, ч. 2), который считаю одним из самых значимых, если думать об эстетических положениях, и искать ответ на вопрос соотношения правды и реализма в этом сугубо важном отрывке**:

Вот такая же <...> выплывала огромная луна над пустынным полем, где сражалась дружина Игоря. Вот такая же луна стояла в небе, когда полчища персов

* Здесь нет возможности подробно остановиться на том, как классическую бахтинскую теорию полифонии можно было бы использовать для исследования структуры персонажей романа Гроссмана. Персонажи состоят в постоянно вибрирующих полемическо-диалогических отношениях с авторским взглядом и друг с другом, и являются разными, но параллельными вариантами ответов на один и тот же вопрос: свободы личности и возможности выбора судьбы при диктатуре.

** Этот длинный отрывок был пропущен в английском переводе романа [Grossman 2006]. Когда я спросила переводчика о причинах, Роберт Чандлер ответил, что абзац, по его мнению, замедляет действие и поэтому он ему показался лишним.

шли на Грецию, римские легионы вторгались в германские леса, когда батальоны первого консула встречали ночь у пирамид.

Человеческое сознание, обращаясь к прошедшему, всегда просеивает сквозь скупое сито стусток великих событий, отсеивает солдатские страдания, смятение, солдатскую тоску. В памяти остается пустой рассказ, как были построены войска, одержавшие, победу, и как были построены войска, потерпевшие поражение, число колесниц, катапульта, слонов либо пушек, танков и бомбардировщиков, принимавших участие в битве. В памяти сохранится рассказ о том, как мудрый и счастливый полководец связал центр и ударил во фланг и как внезапно появившиеся из-за холмов резервы решили исход сражения. Вот и все, да обычный рассказ о том, что счастливый полководец, вернувшись на родину, был заподозрен в намерении свергнуть владыку и поплатился за спасение отечества головой либо счастливо отделался ссылкой.

А вот созданная художником картина прошедшей битвы: огромная тусклая луна низко нависла над полем славы, — спят, раскинув широко руки, богатыри, закованные в кольчуги, валяются разбитые колесницы либо подорванные танки, и вот победители с автоматами, в развевающихся плащ-палатках, в римских касках с медными орлами, в меховых гренадерских шапках [Гроссман 1980: 415–416].

Гроссман здесь сообщает о том, что ни летопись, ни картина, нарисованная художником, не могут запечатлеть исторические события и передать их суть, не могут поддерживать живую память о них. На это способна лишь литература. Стоит посмотреть только на структуру лексикки, как смело Гроссман смешивает исторические эпохи, создавая сверхвременную абстракцию для того, чтобы говорить об Истории вообще, Истории с прописной буквы, и говорить о ней недидактически. В одном и том же предложении ставятся в параллель племена и народы: богатыри и консул, дружина Игора, персы, греки, римляне, немцы, египтяне; и объединяются военные орудия и амуниция

разных времен: колесницы, катапульти, слоны, пушки, плащ-палатки, танки, кольчуги, автоматы, бомбардировщики, римские каски с медными орлами, меховые гренадерские шапки.

Достоевский тоже сопоставляет визуальное искусство (конкретно картину Н. Ге) с литературой, говоря о том, что не принимает реализм и утверждает право писателя выражать идеи и эмоции.

Надо изображать действительность как она есть», — говорят <...>, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального.

Портретист <...> отыскивает «главную идею <...> физиономии», <...> что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность. <...> Что такое в сущности жанр?

Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде. <...> Между тем у нас именно происходит смешение понятий о действительности. Историческая действительность, например в искусстве, конечно не та, что текущая <...> Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие и особенно давно прошедшее, завершённое, историческое (а жить и не воображать о прошлом нельзя), то событие непременно представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у

художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности. <...> всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм [Достоевский 1994:89–91].

Современник Гроссмана, литературный критик Дердь Лукач в своем эссе 1964 г. «Социалистический реализм сегодня» тоже отталкивается от связи настоящего с близким прошлым исторического времени. Именно в это время, в начале 1960-х гг. был конфискован роман Гроссмана «Жизнь и судьба». Именно в это время происходит переосмысление соцреализма. В художественной литературе этот момент отмечен появлением нового поколения, будущих шестидесятников, а в литературе в целом — выходом повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Повесть дала Дердю Лукачу повод для размышлений о новых формах соцреализма через тридцать лет с лишним после введения термина в 1932 г. Лукач говорит о возможности обновления соцреализма, о том, что его нельзя отождествлять с «иллюстративной литературой» 1930-х гг. Не подписываясь под всеми тезисами Лукача, я все же думаю, что некоторые его мысли о повести Солженицына применимы и к роману Гроссмана — прежде всего идея о близком прошлом, которое влияет на настоящее.

...писатель *достоверно, правдиво* изобразит сталинские десятилетия во всей их бесчеловечности. Сектанты-бюрократы <...> говорят, что не стоит-де копаться в прошлом <...> Что прошло, то прошло, старое полностью преодолено и вычеркнуто из настоящего. Это утверждение не просто неверно <...>: оно полностью бессмысленно. В сегодняшней жизни социализма активное участие принимает очень немного таких людей, которые не пережили бы каким-либо образом сталинскую эпоху, облик которых — духовный, моральный и политический — сформировался бы не под влиянием впечатлений этого периода. <...>К какому результату приведет попытка понять сегодняшний день через освещение сталинской эпохи, которая содержит в себе человеческую и этическую предысторию любой действующей

щей сейчас личности, — этого пока никто сказать не может [Лукач 1991: 74, 90].

Если применить тезисы реализма к роману Гроссмана, возникает явная инконгруэнция между критериями достоверности и «правды-правдивости» с одной стороны, и сценой романа Гроссмана в газовой камере, о которой шла речь выше, с другой. Какая «правда», какой личный опыт может легитимизировать сцену, цель которой — рассказать о невероятном? Как ее оправдать, в буквальном смысле слова, как представить ее как правду? Еще один фактор значимости этого отрывка — его трансгрессивность — взрывает рамки реализма.

Гроссман, как и Бабель, считает художественный вымысел видом правды, субъективной правдой. «Все это было или могло быть, подобные изображенным людям также были или могли быть», — цитирует Гроссман неназванного товарища в своем письме к Хрущеву. И продолжает:

... книга моя субъективна?

Но ведь отпечаток личного, субъективного имеют все произведения литературы, ... Книга, написанная писателем, не есть прямая иллюстрация к взглядам политических и революционных вождей.

<...> книга всегда неизбежно выражает внутренний мир писателя, его чувства, близкие ему образы и не может не быть субъективной. Так всегда было. Литература не эхо, она говорит о жизни и о жизненной драме по-своему [Липкин 1990].

Этот же принцип выражен героем Гроссмана в ключевой фразе рассказа «В Кисловодске»: «Я знаю по своему опыту». В его словах передаются муки тех, кто подписывал письмо с ложным обвинением — в чем был повинен и Гроссман [см. об этом Hetényi — Stern 2014: 150–162].

В романе Гроссмана присутствуют главные черты классического реализма, которые, по Лукачу, показывают типические персонажи в типических условиях. По мнению Лукача, которое он выразил в своей статье о

Солженицыне, «писатель дает подлинный, достоверный фрагмент жизни <...> в этом фрагменте запечатлены типические судьбы, типическое поведение миллионов людей» [Лукач 1991: 90]. Именно в этом и увидели главную крамолу романа Гроссмана советские власти, для которых типичность его событий и персонажей представляла собой вызов советской идеологии. Роман Гроссмана однозначно не соответствовал догмам соцреализма.

Соцреализм, как мне представляется, сам по себе не является эстетической категорией, так как он определяется категориями не эстетики, а идеологии. Всего критериев четыре: 1. положительный герой, воспитанный социалистическими идеями; 2. идейное содержание; 3. схематичность (прозрачность) описания, языка и идейности; 4. и, как следствие, отсутствие, то и невозможность анализа соцреалистического произведения. А у Гроссмана (1) персонажи не прозрачно-схематичны; (2) то, что изображается, не указывает, как строить будущее, а наоборот, все жизненные пути наталкиваются на тупик; (3) но главное — в романе нет ни одного положительного героя. Этот прием дегероизации персонажей присущ Гроссману с самого первого рассказа «В городе Бердичеве», где, если и можно поставить какие-нибудь бинарные противопоставления ценностей (старое/новое, например), то и сама эта полярность оказывается неоднозначной (в среде евреев это — традиция и отсталость, домашний уют и ограниченность закрытого мира).

Тональность эссеистских вставок в романе «Жизнь и судьба», столь непривычные для романной формы, совпадает с отрывками в «Треблинском аде», столь же непривычных по своему нарративному и образному оформлению для документального жанра. В первых возможно найти некоторое, хотя и формальное, родство с нарочито идеологической направленностью соцреализма. Однако, Гроссман в этой форме абстрактных размышлений ищет опору в вечных ценностях философии — добра и зла, правды и

лжи, индивидуального и общественного, исторического и эфемерного. Не дидактический, но порой патетический порыв Гроссмана объясняется тем, что его эмоциональная позиция обращена против непостижимого разумом жестокого режима, в чем выражается азарт и бунт писателя. Эти размышления субъективны и могут показаться назидательными, однако их роль в другом. Авторский голос вторгается в повествование метафикцией — с одной стороны, для выражения свободы личности, а с другой, для введения в текст вечных ценностных категорий, той абстракции, которая задает внеидеологические, безвременные рамки отвлеченной мысли, необходимой для существования, выживания в условиях диктатуры.

Если мы посредством документов не познаем факты прошлого или явления настоящего, и вместе с тем не воспримем их эмоционально посредством художественной литературы, наше отношение, основанное только на неких внешних догмах, будет подобно вере. Если Шоа / Холокост объявить катастрофой, неким отдельным иррациональным событием или просто превратностью судьбы, без знания всех обстоятельств и причин произошедшего, нельзя ничего почерпнуть из прошлого, сделать выводы для настоящего. При этом есть опасность единым глобальным жестом даже перечеркнуть событие, объявить, что всего этого вовсе не случилось, и тем самым отвергнуть историческую правду.

Литература

Гроссман В. Жизнь и судьба. Lausanne, 1980.

Гроссман В. Треблинский ад // На еврейские темы: Избранное в 2 т. / Сост. и предисловие Ш. Маркиша. Иерусалим, 1990.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 12. СПб., 1994.

Липкин С. «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана. М., 1990. Режим доступа: www.litmir.co/br/?b=62217 (дата доступа: 26.03.2017).

Лукач Г. Социалистический реализм сегодня // Вопросы литературы. 1991. № 4. Режим доступа: mesotes.narod.ru/lukacs/socrealism.htm.

-
-
- Оль. Ник.* «Я рад закрепить нашу дружбу». И. Бабель у комсомольцев // Литературная газета. 1932.05.09.
- Паустовский К.* Рассказы о Бабеле // Воспоминания о Бабеле / Сост. А. Н. Пирожкова и Н. Н. Юргенева. М., 1989.
- Симонов К.* Лагерь уничтожения // Красная звезда. 1944. № 189–191. 10, 11, 12.08.
- Grossman V.* Life and Fate / Transl. R. Chandler. New York, 2006.
- Hetényi Zs., Stern L.* Recovering the Key the Censor Hid: on Vasily Grossman's 'In Kislovodsk' // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 49. Режим доступа: sites.utoronto.ca/tsq/49/tsq49_hetenyi_stern.pdf (дата доступа: 26.03.2017).
- Matogno C., Graf J.* Treblinka: extermination camp or transit camp? Transl. by R. Belser // Holocaust Handbook Series. Vol. 8. Chicago, 2004. Режим доступа: www.vho.org/GB/Books/t/index.html (дата доступа: 26.03.2017).
- White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, 1973.

«Записки о войне» Бориса Слуцкого как исторический источник

Борис Абрамович Слуцкий (7 мая 1919 — 22 февраля 1986) известен как выдающийся русский советский поэт. Писал он, по словам Даниила Гранина, «поражающе много»: «поэзия переполняла его, он торопился записывать, словно бы стенографировал чьи-то голоса, диктующие ему» [Гранин 2000: 18]. Творческая судьба, однако, сложилась так, что подборки его исчислявшихся сотнями стихов увидели свет в основном только после смерти поэта. А Слуцкого-прозаика вообще не знали вплоть до начала 1990-х гг., когда в библиотеке «Огонька» появилась его небольшая автобиографическая книжка «О других и о себе» (1991). «Записки о войне», о которых пойдет речь, были опубликованы только в 1995 г., в канун 50-летия Победы, написаны же они были в 1945 г., в течение нескольких послевоенных месяцев. В 2000 г., в год 55-летия окончания Великой Отечественной войны, в петербургском издательстве «Logos» вышел комбинированный сборник, включающий «Записки» и наиболее известные стихотворения поэта о войне из сборников разных лет. Еще через пять лет, в 2005 г., книга «О других и о себе» была переиздана в серии «Мой XX век». В нее вошли и «Записки о войне» — не только своего рода хроника жизни советского человека в военные годы, но и многоцветная палитра настроений, чувствований, восприятий, из

которых складывается история того времени. Ясно ощущаемое дыхание эпохи отмечали те близкие и друзья поэта, которым посчастливилось познакомиться с книгой еще до ее выхода в свет. Но особенно важны свидетельства «людей войны», фронтовиков, которые, как никто другой, могли оценить «уровень правды» и искренность «Записок». «Все, чем жил этот человек в военные и послевоенные годы, все, что отстоялось в его душе и памяти твердыми взглядами, убеждениями, нравственными оценками, все это было изложено читателю с достойной сдержанностью и прямоотой, с нехвастливой, но непоколебимой гордостью за свою страну и свой народ», — эти слова Константина Симонова могут стать эпитетом ко всему творчеству Слуцкого-прозаика и, в первую очередь, к его «Запискам о войне».

Начало войны застало Слуцкого в Москве студентом-выпускником двух институтов — Московского юридического и Литературного. Он ушел на фронт добровольцем, не завершив сдачи выпускных экзаменов. Военно-учетная специальность юриста привела его в дивизионную прокуратуру, но задержался он там недолго. Еще в сентябре 1941 г., находясь после ранения в свердловском госпитале, он писал другу Петру Горелику: «Дослужусь до армвоенюриста, буду судить Гитлера и подам голос за смерть», а годом позже, в октябре 1942 г., «начал, — по его словам, — службу сначала. Получил гвардии лейтенанта (не юридической службы) и ушел на политработу. Замкомбатствовал...» В апреле 1943 г. Слуцкий — старший инструктор политотдела 57-й армии. Но желание служить в тех частях, где, как он писал близким, «пехотнее» (этот термин для Слуцкого — мерило военных тягот и опасностей), побуждало его заниматься не своим прямым делом — ходить в разведпоиски. В конце 1943 г. Слуцкий переведен на другой участок политработы, о котором сообщал близким так: «Сейчас на руководящей работе в одной экзотической, романтической, казавшейся мне инте-

ресной должности», «на политработе на одной из самых острых интересных должностей. <...> Гвардии капитан (пехоты, а не юстиции)» (цит. по [Горелик 2000: 313–314]). Новым местом службы стало 7-ое отделение политотдела армии по работе среди населения и войск противника. Под началом Слуцкого находилась радиовещательная громкоговорящая установка (МГУ), смонтированная в автофургоне. Действовать приходилось исключительно на переднем крае, и на МГУ противник обрушивал обычно такой шквал огня, что командиры стрелковых взводов, пишет Слуцкий, «боялись моей работы», «молили перевести машину в другое место... Задолго до выезда по всем штабам проносилась молва о „Черном вороне“», — машине, вызывавшей на себя огонь [Слуцкий 2000: 204–205]. Но, несмотря на это, Слуцкий неоднократно, впрочем тщетно, ходатайствовал о переводе в строевые части в надежде «занять более пехотное положение».

Пройдя войну «от звонка до звонка», начав ее под Москвой, а закончив в Австрии и Югославии, Слуцкий отмечал в «Автобиографии», сохраняющейся в его писательском личном деле:

Был во многих сражениях и во многих странах. Писал листовки для войск противника, доклады о политическом положении в Болгарии, Венгрии, Австрии, Югославии, Румынии для командования. Написал даже две книги для служебного пользования о Югославии и о юго-западной Венгрии... Писал текст первой шифровки «Политическое положение в Белграде» (20 октября 1944 г.). Многократно переходил линию фронта и переводил через нее немцев-антифашистов, предъявлял ультиматумы (в том числе в Белграде и в районе Граца)... В конце войны участвовал в формировании властей и демократических партий в Венгрии и Австрии. Формировал первое демократическое правительство в Штирии (Югославская Австрия) <...> Вел обычную жизнь политработника (цит. по [Горелик 2000: 318]).

Этот емкий, но неполный обзор в самом общем виде очерчивает тот круг вопросов, которые представляют интерес при обращении к «Запискам» как к историческому источнику.

«Записки о войне» по своему жанру — произведение из разряда «обобщенной мемуаристики»: это свидетельство не только офицера-фронтовика, но и литератора, который через художественное переосмысление личного жизненного опыта передает настроения своего окружения и фронтового поколения в целом. «Более всего, — напишет позднее Гранин, — я завидовал всеохватной его памяти, его дальнозоркому глазу, тому, как добросовестно он запомнил, сохранил, записал *свою* войну (здесь и далее курсив мой. — Т. В.). Завидовал, потому что четыре года моей войны и я тоже мог бы по-своему изложить, записать, ведь было пережито многое, а вот не сумел, не сделал, понадеялся на память, а она слишком быстро заросла» [Гранин 2000: 18].

Действительно, завидовать «всеохватной памяти» Слуцкого были все основания. Структурно «Записки» состоят из нескольких глав — «Основы», «Румыния», «Болгария», «Югославия», «Венгрия», «Австрия», «Евреи», «Белогвардейцы», «Девушки Европы», «Русский язык», «Попы», «Разложение войск противника». Большинство глав, в свою очередь, включает отдельные, вполне самостоятельные разделы. Так, например, в «Основы» вошли разделы-размышления «Накануне Европы», «Эренбург», «Гнев», «Героизм», «Как брали рошу „Ягодицы“», «Быт»; в главу «Болгария» — разделы «Русофильство», «Коммунизм», «Карательная политика», «Армия», «Царенок», «Женщины», «Как мне болгарский орден выдавали», «Большая политика», «Меньшевик Петко»; в главу «Югославия» — разделы «Диалектика», «Четники», «Армия», «Лагерь в Гакове», «Бригада Месича», «Самостоятельность» и пр. Некоторые главы, напротив, композиционно выглядят монолитно. Например, глава «Евреи» включает лишь «Рассказ еврея Гершельмана». Герой

повествования — до войны заведующий типографией в Харькове, доброволец-ополченец с июля 1941 г., политрук попавшей в окружение роты, сумевший выжить и встретить наступавшие части Красной Армии. Но в эпопею Гершельмана органично вплетены не менее важные «анонимные» (без отдельного названия) части главы, в которых Слуцкий приводит свои свидетельства и наблюдения об отношении русского человека к «еврейскому вопросу», к многочисленным представителям национальностей в действующей армии, о распространении во фронтовой среде национализма «в сквернейшем, наступательном, шовинистском варианте», об «объективном и субъективном разматывании [его] клубочка» и о постепенном изживании националистических настроений («Заработали извечные качества русского человека — его антишовинизм» [Слуцкий 2000: 149, 152]). Убедительно и точно, если принять во внимание временную дистанцию и современные научные исследования (сошлюсь на работы авторитетного российского исследователя Г. В. Костырченко, посвященные государственной политике в отношении еврейского населения и интеллигенции), Слуцкий препарирует такие явления, как «пассивный антисемитизм» передовой или его постепенное схождение на нет в офицерском корпусе и т. д. «Неудобная» еврейская тема подается как внешне спокойный, если не бесстрастный рассказ, лишенный категоричных авторских выводов и оценок. Однако он подводит к пониманию, что стояло за разговорами о «ташкентском фронте», а ясно ощутимый в своей лаконичности «нерв» повествования, на мой взгляд, лишает автора статуса нейтрального наблюдателя, держит в напряжении читателя.

Важное значение при анализе «Записок» имеет вопрос об их основе, в частности о дневниковых или иных материалах автора, использованных в работе. Если стихов, по признанию поэта, он не писал «по военно-уважительной причине» (исключением стало относящееся к

началу 1944 г. стихотворение «Кельнская яма» о судьбе русских военнопленных в фашистских концлагерях), то достоверной информации о наличии у Слуцкого рабочих записей и/или черновых вариантов «деловой прозы» (так он называл «Записки о войне») нет. П. Горелик отмечает, что во время пребывания Красной Армии на Балканах Слуцкий, благодаря служебному положению, имел возможность ознакомиться с мемуарами белогвардейских генералов и российских политиков-либералов, пролистать подшивки эмигрантских журналов [Горелик 2000: 319]. Несомненно, что полученная информация способствовала накоплению эмпирического знания, расширению культурно-исторического кругозора, а, может быть, и заставляла скорректировать прежние оценки. Однако рассматривать ее как один из главных источников при создании «Записок», на мой взгляд, было бы преувеличением. Основным накопителем информации все же были личные наблюдения и переживания поэта, его собственная память. При этом личность Слуцкого, ее масштаб, положение в описываемых событиях, их время и значение позволяют констатировать высокую степень осведомленности автора.

Вместе с тем следует учитывать избирательность человеческой памяти, ее относительную надежность. Не случайно мемуары и воспоминания считаются жанром, «страдающим склерозом». Кроме того, память подвержена модернизации, как, впрочем, и личность мемуариста, причем процесс этот может протекать незаметно для него самого.

Представляется, что с точки зрения *модернизации памяти* «Записки» наименее уязвимы. Мало того, что писались они «по горячим следам» событий, и временной дистанции между событием и рассказом о нем у Слуцкого фактически не было. Автор никогда не предпринимал никаких попыток к изданию «Записок» и, как вспоминали друзья, «как бы забыл о них». Более того, осознавая,

что время для рассказа о войне без прикрас и конъюнктурной лакировки еще не пришло, упорно отклонял советы друзей продолжить удавшийся опыт [Горелик 2000: 321]. Поэтому, думается, вполне определенно можно исключить сознательные «натяжки» по цензурным соображениям при написании текста. Действовала ли и в каких масштабах самоцензура, сказать сложнее. Тот факт, что, приехав в краткосрочный отпуск из Граца осенью 1945 г. и познакомив с рукописью самых близких своих друзей, Слуцкий попросил их изъять из всякого обращения экземпляры глав «Основы», «Девушки», «Попы» и некоторых других, я склонна увязать с пониманием Слуцким, что «Записки» во многом и для многих придутся «не ко двору», поскольку противоречат каноническим изображениям войны и официальным ее трактовкам, в частности, освободительной миссии Красной Армии. Подчеркну, однако: просил изъять, но не стал переделывать! С моей точки зрения, это свидетельствует, помимо прочего, и о понимании автором изначальной назидательной цели мемуаристики, желании говорить с будущим читателем предельно честно и откровенно.

Задаваясь вопросом о *модернизации личности* автора, следует учитывать, что «Записки» суть выражение герменевтического авторского взгляда «на прошлое из прошлого». Слуцкий попросту не мог, точнее, не успел испытать корректирующего (читай: конъюнктурного) воздействия на себя будущих трактовок событий и их оценок (без ответа остается вопрос, было ли вообще подобное возможно для него?). Но война сама по себе влияла на человеческую личность. «Конечно, мы все тогда были охвачены жаждой мести за бесчинства немецких оккупантов, — вспоминал позднее Д. Гранин. — Мечь грубая, бесчеловечная, переходила в чувство возмездия, а затем и в милосердие победителей» [Гранин 2000: 17]. А вот свидетельство автора «Записок»: «...Наш древний интернационализм был обломлен свежей ненавистью к немцам <...>

самосохранение жестоко „состукивалось” с долгом <...> страх перед смертью — со страхом перед дисциплиной <...> честолюбие — с партийным презрением к побрякушкам всякого рода» [Слуцкий 2000: 25]. И взгляд на войну политработника Слуцкого «подправлялся» взглядом гуманиста-демократа [Горелик 2000: 321–322].

Создавая «Записки» уже на исходе войны, «накануне Европъ», Слуцкий четко сформулировал свою главную задачу. В одном из первых разделов «Гнев» он написал: «Не время говорить о праве и правде. Немцы первые ушли по ту сторону добра и зла. Да воздастся им за это сторицей! <...> Жестокость наша была слишком велика, чтобы ее можно было оправдать. Объяснить ее можно и должно» [Слуцкий 2000: 28, 30]. И сегодня, спустя 70 с лишним лет после окончания войны, когда во многих работах прева-лирует обвинительный уклон, а Красная Армия рисуется как ворвавшееся в Европу полчище мародеров и насиль-ников, актуальность задачи «понять и объяснить» не просто сохраняется, но и многократно возрастает.

Тем важнее сопоставление «Записок» с другими источниками, позволяющее верифицировать приведенные автором факты и констатации. В качестве примера подобной верификации приведу некоторые материалы.

В числе одной из главных Слуцкий поднял в «Записках» проблему «обратного влияния Европы на русского солдата». «Очень важно знать, — писал он, — с чем вернуться на родину „наши“ — с афинской гордостью за свою землю или же с декабризмом навыворот, с эмпирическим, а то и политическим западничеством?» [Слуцкий 2000: 45]. Контакты красноармейцев с местным населением выявили весьма важные стороны взаимовосприятия. В Румынии, например, тягостное впечатление производил низкий уровень жизни. Бросавшуюся в глаза «страшную бедность, забитость населения, боязнь воспользоваться собственностью помещиков» вспоминали позднее многие фронтовики [Уткин 2005: 78]. Остро воспринимались сол-

датами проявления социальной несправедливости, изумление вызывало наличие крупной частной собственности («неужели этот завод частный?»). При этом «тысячи и тысячи солдат преувеличивали положительные стороны нашей жизни перед иностранцами», убежденность в справедливости жизненного уклада оправдывала их ложь в собственных глазах. Перед многими сторонами быта солдат испытывал отвращение: антисанитария парикмахерских («мылят пальцами и не моют кисточки»), отсутствие бани, умывание из таза, «где сначала грязь с рук остается, а потом лицо моют», и пр. Производила впечатление, особенно поначалу, и относительная свобода нравов, прежде всего в городах. Однако первые восторги по части свободной любви прошли сравнительно быстро. Дело было не только в том, что за соблазн нередко приходилось расплачиваться здоровьем и длительным лечением [Советская пропаганда 2007: 712], но и в презрении к самой возможности «купить человека» [Слуцкий 2000: 46]. К негативному восприятию «заграницы» Слуцкий отнес и огромное количество эрзац-товаров (особенно в Румынии), подорвавших, по его словам, «традиционное почтение к „заграничной вещи“» — шелк, линявший и рвавшийся после первой стирки, сахарин в пирожных, даже практичная румынская деревянная обувь — все воспринималось как «подделка, фальшь, ложь» [Слуцкий 2000: 47]. Расчеты на «капитализацию идеологии красноармейца», вынашиваемая «идеологическим противником», не оправдались. Именно в Румынии, констатировал Слуцкий, наш солдат особенно отчетливо ощутил «свою возвышенность над Европой» [Слуцкий 2000: 45–46].

Красноармейцы болезненно реагировали и, по словам Слуцкого, «чутко учитывали» отношение местного населения к военной мощи советской страны и ее социальному строю. По части последнего у румын, например, отчетливо сквозило: «Хорошо, да не для нас, мы здесь как-нибудь сами, по-своему» [Слуцкий 2000: 51]. Проведенные ав-

тором «Записок» опросы в Румынии, Австрии и Венгрии свидетельствовали, что примерно 20 % населения предпочитали русскую оккупацию союзнической, а из западных союзников больше симпатизировали англичанам, нежели американцам [Слуцкий 2000: 50]. Население Югославии и Болгарии проявляло неподдельный интерес к жизни и быту советских людей. Это подтверждают донесения политорганов 3-го Украинского фронта. В сводках о настроениях болгарского населения отмечалось, что его волновало все: каковы цены на продовольственные и промышленные товары; одинаково ли материальное положение рабочих и служащих; отличается ли жизнь рабочего на периферии и в центральных городах; каковы наиболее востребованные профессии; что можно сказать о положении женщины, в том числе и работающей (кто в таком случае смотрит за детьми?); образование советского человека и возможности его получения; существует ли плата за учебу; обязательно ли начальное обучение; какие иностранные языки изучаются в СССР; действуют ли церкви и отправляют ли службу священники; какова численность населения в крупных городах — Москве, Ленинграде, Киеве; какие существуют ордена и за что даются? Всеобщее сильное удивление вызывали быстрое продвижение офицеров по службе и молодость офицерского состава Красной Армии (поражали 25–30-летние командиры полков!), но, что характерно, это никак не связывалось с масштабами безвозвратных потерь. В крестьянской среде отмечался сильный интерес к вопросам о частной собственности в СССР*.

Несмотря на «плюсовые факторы» такого интереса, выявившийся низкий в целом уровень знаний населения о жизни в СССР удивлял многих советских военнослужащих. Обобщая свои балканские впечатления, Слуцкий отметил:

* Центральный архив Министерства обороны Российской Федерации (далее — ЦАМО РФ). Ф. 243. Оп. 2914. Д. 61. Л. 234.

Степень неосведомленности Европы о России была обидно велика. Это оскорбляло и озлобляло. Удивлялись нашему знанию простейших вещей из местной жизни — это в то время, когда во всех красноармейских газетах печатались справки «Болгария», «Румыния», «Венгрия». В то же время охотно сообщали нам ворох всякой «клюквы» о России. Как ни мизерно было то, что мы знали о них, они знали о нас еще меньше и хуже [Слуцкий 2000: 47–48].

Правда, замечал в связи с этим Слуцкий, «нельзя забывать, что мы побывали в довольно паршивой Европе, ее Пошехонье, с румынским бессапожьем и венгерским безземельем» [Слуцкий 2000: 48].

Не менее важный вопрос, поднимаемый в «Записках», — а какой увидела Красную Армию «заграница»? Первое, что бросалось в глаза и даже подчас шокировало, — внешний вид красноармейцев. Вот первое описание, приведенное в «Записках»:

Мы идем по отличной румынской дороге, покрытой белой пылью, столь тонкой, что в десять шагов она смыла с сапог российскую грязь. Мимо медленно ползут стрелковые роты, досчитывающие трофеи кишиневского окружения. Костюмы бойцов варварски разнообразны — в полный набор оттенков желтого и зеленого цветов — положенных цветов нашей армии — обильно вкраплены немецкие и румынские мундиры. Основная кирза разбавлена блистательной легковесностью хромовых, стянутых с немецкого подполковника сапог. Идут волны, мобилизованные еще за Днестром [Слуцкий 2000: 56].

Когда осенью 1944 г. в Западной Румынии 75-й стрелковый корпус освободил огромные шеститысячные лагеря наших военнопленных, то их, учитывая, что корпус не пополнялся с августовских боев, сразу же распределили по полкам партиями по 600–800 человек. На марше они следовали в арьергарде. Слуцкий записал:

Так и шли они разноцветными ордами, замыкавшими тусклые полковые колонны, защитники Одессы и Севастополя, кадровые бойцы 1941 года, слишком выносливые, чтобы поддаться режиму румынских лагерей, слишком голодные, чтобы не ненавидеть этот режим всей обидой души. Шли тельняшки, слинявшие до полного слияния белых и синих полос, шли немецкие шинели, шли румынские мундиры, вымененные у охраны. Шли. И румынские деревни отшатывались перед их полком, разбегались в стороны от шоссе

А между тем это были

отличные солдаты, сберегшие довоенное отношение к сержантам и почтение к офицерам. Большинство из них крепко усвоило военное словечко «Мы себя оправдаем», — сопряженное с осознанием своей вины (или согласием: мой поступок (пребывание в плену. — *Т.В.*) можно рассматривать как вину) и неслезливым рассказом [Слущкий 2000: 55].

А вот что говорит архивный документ. В справке политуправления 2-го Украинского фронта за 12 июля 1944 г. об итогах проверки состояния партийно-политической работы в войсках внешний вид красноармейцев характеризовался как «очень неприглядный»: бойцы выглядели «оборванцами». До 80–90 % бойцов совершенно не обеспечены обмундированием и обувью. «По дорогам Молдавии и Румынии в таком виде, большими и малыми командами, пополнение следует в части, в том же виде оно обучается в запасных частях и следует в действующие войска, а нередко и участвует в боях босиком, в гражданском обмундировании, пришедшем в абсолютную негодность». Из 240 военнослужащих маршевой роты, следовавшей 31 мая 1944 г. на пополнение в 39-ю стрелковую дивизию, 15 человек шли «буквально в нижнем белье» [Советская пропаганда 2007: 713]. Добытые трофеи выручали лишь частично.

И еще одно свидетельство. Оно принадлежит сотруднику Управления стратегических служб США Д. Вудрофу, имевшему репутацию «аккуратного и надежного на-

блюдателя болгарской политической жизни». В докладе об обстановке в стране в сентябре–декабре 1944 г. он отметил не только «разочарование болгар внешним видом красноармейцев», но и, что важно, испытываемую бойцами неловкость за «относительную отсталость» России [Българо-съветски отношения 1999: 221].

Сказанное следует объяснить. Красная Армия была обеспечена необходимым обмундированием только к 1926 г. [Шалито 2001: 9]. Перебои в производстве гимнастеров, шинелей, сапог и пр. возникли уже в 1941 г. в силу объективных причин (потеря складов, сырьевой базы, производственных мощностей). В дальнейшем трудности в этом плане преодолеть полностью не удалось, с чем и связан описанный выше внешний вид красноармейцев, причем, не только рядовых, но и многих сержантов и офицеров.

Рисуя картину фронтового быта, Слуцкий подробно рассказывает о солдатской пище. Он скупо описывает голодную зиму–весну 1942 г.: постулавшие в госпитали «дистрофики с нулевым дыханием» — «старичье из дорожных батальонов», смерть солдат от истощения на маршах, разбавление каши в частях местной противоздушной обороны многими литрами воды («болталось бы хоть что-нибудь в брюхе»). «Первой военной весной, когда подвоз [продовольствия] стал маловероятным, стали есть конину, — говорится в „Записках“. — Убивали здоровых лошадей (нелегально); до сих пор помню сладкий потный запах супа с кониной. Офицеры резали конину на тонкие ломти, поджаривали на железных листах, до тех пор, пока она не становилась твердой, хрусткой, съедобной» [Слуцкий 2000: 37]. Констатировал Слуцкий и «реальную зависть» рядовых солдат к офицерам с их дополнительным пайком, к «начальству» в лице кладовщиков, поваров, старшин. Нелюбовь к однополчанам, оказавшимся «при кухне», объясняют сводки по запасным частям 2-го Украинского фронта, постулавшие в Совет воен-

но-политической пропаганды Главного политуправления Красной Армии в июле 1944 г. Приведенные в них факты подтверждают «разнузданное разворовывание красноармейского пайка»: выдачу военнослужащим половины нормы суточного пайка, регулярное приготовление пищи без соли. В 150-м запасном полку 53-й армии в ротной кладовой при проверке было обнаружено 600 кг продуктов, «наворованных из красноармейского пайка» (мука, крупа, сало, консервы, сахар, жиры и пр.); 160 кг припрятанных продуктов нашлось и в батальонной кладовой [Советская пропаганда 2007: 714–715]. «Почти всю войну кормежка была изрядно скудной», — пишет Слуцкий. Мир в глазах людей с «интеллигентским стажем» представлялся в огнях ресторанов «с пивом, с горячим мясным». И только с приходом армии «на сытую, лукавую, недограбленную немцами Украину» удалось серьезно улучшить питание. Летом 1943 г. армейские продотделы впервые прекратили сбор крапивы для солдатских борщей: впереди были бахчи и огороды Харьковщины и «фруктовое царство» Тираспольщины, позволившие решить проблему витаминов в солдатском рационе. А в 1945 г. в Венгрии и Австрии солдат и офицеров смогли подкормить, избавиться от дистрофиков и наесть «мяса», «основательно объев заграничное животноводство» [Слуцкий 2000: 41].

Даже сегодня, несмотря на массив новой информации, описания создавшегося вдруг интендантского продовольственного изобилия и проявлявшееся незнание, как грамотно распорядиться излишками, производят сильное впечатление. Неожиданно звучит и вывод о том, что «не только жалость к голодным враженятам, не только невозможность обжираться на глазах истощенных блокадой детей», но и это самое изобилие объясняло раздачу солдатскими кухнями пайковой пищи жителям Будапешта и Вены [Слуцкий 2000: 38–40].

Сказанное Слуцким подтверждает сербский историк А.А. Тимофеев, изучивший материалы российского воен-

ного архива: только в 1943–1944 гг., подчеркивает исследователь, советский солдат понемногу начал забывать слово «голод». Вместе с тем он констатирует, что положение в тыловых частях и действующей армии отличалось, дневной рацион на фронте оставался скудным. Так, танкисты 4-го гвардейского мехкорпуса генерал-лейтенанта В.И. Жданова, единственного танкового соединения, действовавшего на Балканах в составе 3-го Украинского фронта и находившегося на острие его удара, в сентябре 1944 г. в течение недели получали на завтрак кашу (манную, пшеничную или из пшеничного концентрата), на обед — борщ или фасолевый суп. Ужин был более чем скромным — чай и хлеб. Калорийность такого питания, пишет Тимофеев, не достигивала даже до норм, рекомендованных медиками для лиц, занятых *легким* физическим трудом [Тимофеев 2011: 281], а что говорить о труде ратном?

Еще одна важная проблема, поднятая автором «Записок», — масштабы таких негативных проявлений, как мародерство, воровство, «конфискации», насилие. Вывод однозначен: они практически повсеместно приобрели массовый характер. Вот лаконичное и четкое наблюдение, сделанное Слуцким в Румынии: «разведчики, которые носили по одиннадцать часов на левой руке — от плеча до запячья — и тикали ими на ходу на одиннадцать разных голосов» [Слуцкий 2000: 43]. Вот яркая венгерская зарисовка: графский замок Вексельхаймб, «в простенках между окнами стоят кресла <...> над каждым креслом — веер из слоновой кости и японского шелка <...> Веера повертели в руках и повесили — как не имеющие практического значения. Это направление мародерства очень типично» [Слуцкий 2000: 122]. А в Австрии, отмечает Слуцкий, «в армии уже выделилась группка профессиональных кадровых насильников и мародеров. Это были люди с относительной свободой передвижения: резервисты, старшины, тыловики. В Румынии они еще не успели развернуться как следует. В Болгарии их связы-

вала настороженность народа, болезненность, с которой заступались за женщин. В Югославии вся армия дружно осуждала насильников. В Венгрии дисциплина дрогнула, но только здесь, в 3-й империи, они по-настоящему дорвались...» [Слуцкий 2000: 127].

Документы Политуправления 2-го Украинского фронта указывают на «большое количество фактов недостойного поведения» солдат и офицеров в прифронтовой зоне. Только за 17–20 мая 1944 г. в румынской Ботошани комendantские патрули задержали за недостойное поведение около 500 военнослужащих, в Сучаве — 560 человек [Советская пропаганда 2007: 715]. Приводя конкретные многочисленные факты мародерства, грабежей, пьянства, насилия и пр., авторы заключали, что Военный совет и политорганы фронта «упустили время, когда надо было быстро и оперативно принимать конкретные меры по борьбе с этими позорными для Красной Армии явлениями» [Советская пропаганда 2007: 716].

Не лучше обстояло дело и на других фронтах, и 19 января 1945 г. Ставка Верховного Главнокомандования издала приказ о предании суду военного трибунала советских военнослужащих, предусматривавший высшую меру наказания. Известны «расстрельные» приказы К.К. Рокоссовского в Польше, как и извинения, которые принес в марте 1945 г. Сталин делегации Чехословакии за недостойное поведение красноармейцев в стране [Советский фактор 1999: 191–192]. Вместе с тем в беседе с главой делегации НКОЮ А. Хебрангом 9 января 1945 г. Сталин, припомнив слова М. Джиласа о более высоком «морально-политическом облике английских офицеров», призвал «понять душу бойца», прошедшего с боями тысячи километров, подчеркнул, что «из-за одного уroda нельзя оскорблять всю Красную Армию»: «Неправильно становиться на точку зрения „приличного интеллигента“ <...> Есть отдельные случаи, позорящие наших бойцов. Мы за это расстреливаем. Но надо помнить, что люди из-

мотались, изнервничались, думают, что они — герои, которым все разрешено, все позволено» [Восточная Европа 1997: 120].

Конечно, Сталин лукавил, относя случаи аморального поведения красноармейцев к разряду единичных. Безусловно, это было не так. Однако столь же неверным было бы впадать в другую крайность — представлять поведение бойцов и офицеров как сплошное насилие и мародерство. Очевидно, что главным аргументом мог бы стать предметный статистический анализ правонарушений и преступлений советских военнослужащих на территориях конкретных стран. Но необходимые для этого документы, в том числе военной прокуратуры, все еще не подлежат разглашению. Тем не менее отрывочные сведения, которые мало-помалу отдельным исследователям удается вводить в научный оборот, в частности, на примере Сербии и Венгрии, показывают, что среди многих тысяч военнослужащих лишь «доли процента» приходилось на совершивших аморальные поступки и прямые преступления [Македонский 1993: 18–19].

Примером успешной верификации «Записок» являются сюжеты, связанные с новыми союзниками — болгарской и румынской армиями. Критические оценки автора рождались на фоне упорных кровопролитных боев, которые вела осенью 1944 г. Красная Армия на территории Венгрии. Выражая скептическое отношение к болгарскому «нейтралитету» Слуцкий отмечал: «Трудно было не быть нейтральными, когда танки корпуса генерала Жданова, в те дни единственные на Балканах, подходили к Софии. <...> В сентябре мы считались с возможностью выступления болгар против нас» [Слуцкий 2000: 66–67]. Обстановка, однако, кардинально изменилась в результате перехода болгарских частей в оперативное подчинение 3-го Украинского фронта. В первых числах октября 1-ая Болгарская армия начала военные действия против своего вчерашнего союзника — гитлеровской Германии.

Советские военно-аналитические службы критически оценивали боеспособность, дисциплину и морально-политическое состояние нового союзника, указывая на недостаточную стойкость солдат в бою, неготовность к тяготам и лишениям боевой жизни, массовый уход из гарнизонов, случаи трусости*. Многие военнослужащие считали, что для Болгарии война уже закончена, что роль малой страны в окончательном разгроме немцев невелика. Отсюда возникало стремление вообще быть подальше от войны. Зримым проявлением подобных настроений стал отказ 3-ей пехотной дивизии переправляться через Дунай и самовольное возвращение домой. Проведенное расследование показало, что большинством солдат двигало желание «работать на родине, даже платить репарации, но не воевать в Венгрии». «За Дунай, — считали они, — должны идти только добровольцы»**.

Характеризуя контакты красноармейцев и болгарских военнослужащих, Слуцкий отмечал «пренебрежительное доброжелательство» наших солдат, их веселое удивление не принятыми в Красной Армии ширококвотельными надписями типа «штаб 16-ой дивизии», «штаб 3-го полка», постоянными жалобами болгар на плохую кормежку, плохих офицеров, плохое оружие... Но одновременно бойцы жалели болгарских солдат и сочувствовали им. Особо проявлялось это в тех случаях, когда, как описывает Слуцкий, болгарами «разбавляли» сильно поредевшие советские пехотные роты. В полной мере проявлялось в этих условиях особое свойство русского солдата — его способность быть «добровольным, природным агитатором». Устанавливавшиеся, как правило, товарищеские отношения, вероятно, были чем-то новым и важным для болгар. Не случайно, писал Слуцкий, «кооптированных болгар палками нельзя было вышибить из усыновивших их русских рот» [Слуцкий 2000: 68].

* ЦАМО РФ. Ф. 243. Оп. 2900. Д. 770. Л. 45–46, 49–50; Оп. 2914. Д. 53. Л. 96; Д. 119. Л. 7.

** ЦАМО РФ. Ф. 243. Оп. 2914. Д. 61, Л. 295, 296; Д. 226. Л. 112; Д. 119. Л. 14.

Превращение вчерашнего противника в нового союзника рождало новые требования и к офицерскому составу. Советские наблюдатели сообщали об отсутствии у офицеров достаточного боевого опыта, в частности, о неумении организовать взаимодействие между родами войск, руководить оборонительными действиями и активно действовать в наступлении. В политдонесениях подчеркивалось, что в новой обстановке офицеры «боялись» своих солдат, испытывали чувство неуверенности в своем положении, в завтрашнем дне [Красная Армия 2000: 113]. 8 октября 1944 г. вмешательство командующего 2-ой армией генерала Станчева фактически сорвало наступление болгарских частей в районе Бела Паланка, Нишка Баня и Ниш. В ответ на упрек советского офицера-советника Станчев заявил, что болгарские солдаты «не хотят наступать, так как не знают, за что воюют» [Советская пропаганда 2007: 702].

Реакция советской стороны на подобные проявления была вполне предсказуемой. Уже в начале октября 1944 г. последовало распоряжение начальника Политуправления 3-го Украинского фронта генерал-майора Аношина: «В наших материалах к личному составу принять умеренный тон, не приbedнять Болгарию, так как эту линию сейчас занимает правительство, стараясь этим самым снять с себя материальные заботы о помощи Красной Армии»*. Еще более показательна, на мой взгляд, «Программа по изучению войск противника и наших соседей», подготовленная фронтовыми политорганами для занятий с офицерским составом частей Красной Армии в конце декабря 1944 г. В раздел «Армии наших соседей» были включены пункты об организации и вооружении Болгарской армии, о принятых в ней знаках различия и тактических приемах ведения боевых действий**. По-ви-

* ЦАМО РФ. Ф. 243. Оп. 2914. Д. 53. Л. 122.

** ЦАМО РФ. Ф. 392. Оп. 8900. Д. 128. Л. 49.

димому, несмотря на смену политического режима в Болгарии, признания ее полноценным *военным союзником СССР* не произошло.

Не располагали к оптимизму и сведения о другом новом союзнике — румынской армии. Советские военные наблюдатели отмечали неудовлетворительное руководство боем со стороны среднего и старшего командного состава, неумение румын использовать при отражении контратак артиллерийские средства, форсировать водные преграды, вести ночные поиски. Особенно критически оценивалась традиция румын не воевать в ночное время (боевые действия, независимо ни от чего, приостанавливались в 19–20 часов), а также случаи трусости и танкобоязнь личного состава. Все это объясняло особенности применения румынских частей в боевых операциях. Так, для румынских частей устанавливалась меньшая (2–4 км) полоса наступления, в то время как для советских она составляла 6–8 км. Румынам не доверяли и самостоятельных участков фронта, включая их подразделения в состав регулярных советских частей. (Показательно, что так же действовали и немецкие союзники. Например, в сентябре 1943 г. во время боев на Таманском полуострове румынские горно-стрелковые части располагались между немецкими горными егерями и морскими пехотинцами.)

Возмущение советских командиров вызывало демонстративное нежелание румынских офицеров воевать. Как сообщал представитель советского командования в 4-ой румынской армии полковник Никифоров, румынские офицеры отказались проводить ночную атаку в районе венгерского села Гамбое-Пусто со словами: «Зачем нам лезть туда и нести потери? Дождемся, когда немцы отойдут из села, и тогда займем его». У советских военных, не знавших отпусков, кроме как по ранению, заявления румынских офицеров, что солдаты нуждаются в отдыхе, что следует восстановить былую практику предоставления им каждые полгода 10–15-дневных отпусков, и пр. [Крас-

ная Армия 2000: 70, 80], вызывали соответствующую реакцию, убеждая в намерениях «союзника» отсидеться, воевать «чужими руками».

В поле зрения советских наблюдателей и военных политработников попадали и бесчинства румын на венгерской территории, хотя борьба с противоправными и преступными действиями румынских военнослужащих считалась прерогативой румынского командования. Судя по материалам Военного совета 40-й армии, «поголовный грабеж мирного населения» румыны объясняли и комментировали следующим образом: «Русские тоже всегда берут», «Подождите, вот придут русские, они вам покажут», «У нас русские больше забрали» и пр. [Красная Армия 2000: 72].

Отношение к Румынии было не вполне однозначным, как в советском тылу, так и на фронте. Например, условия перемирия, подписанного с бывшим германским сателлитом в сентябре 1944 г., многие советские люди восприняли как «слишком мягкие», хотя имелись и другие мнения [Международное положение 1996: 111–113]. В целом в массовом сознании советских людей страна не воспринималась как полноценный союзник. На фронте проявилось это в «очень холодных», по признанию Слуцкого, отношениях между советскими и румынскими корпусами [Слуцкий 2000: 52], в ехидно-уничжительном определении «союзнички», которым солдатская масса наградила румын [Слуцкий 2000: 49].

* * *

В предисловии к «Запискам» писатель-фронтовик Даниил Гранин коротко и емко определил объем эпического полотна, созданного лаконичной и строгой палитрой Слуцкого-прозаика: он увидел и описал «взбаламученную, растерянную, униженную и счастливую Европу, запруженную тысячными потоками оstarбайтеров, тех, кто возвращался на родину, недавних узников концлагерей,

города, откуда бежали оккупанты, города без властей, свободу внезапную, испуганную, безудержную...», он воссоздал «время мести и прощения, время надежд и страха», когда перед советским солдатом «вдруг открылась неизвестная европейская жизнь <...> запретная жизнь европейского обывателя. <...> „Записки“ не обличают, но читатель не найдет в них и похвальбы победителя. Есть честный рассказ о том, как советский солдат входил в Европу, что творил там — хорошего и плохого». Это рассказ о войне, которая способна как возвысить человека, так и бросить в глубины безнравственности и аморальности.

В восприятии и честных оценках военной жизни Слуцкий опередил свое время. Многое из описанного им, правдивая картина войны, отличная от прежних конъюнктурно-пропагандистских и приглаженных представлений, находит сегодня документальное подтверждение. «Ничто, никакие литературные совершенства, — пишет Гранин, — не могут заменить свежесть восприятия тех лет, его „Записки“ еще пахнут порохом, пылью дорог, солдатским потом, в них слышен лязг танковых гусениц, от них веет лихостью и страхом погибнуть перед днем Победы. И эти лица — лица и судьбы народов, их надежды... Они уже забыли, как все было, и мы, мы ведь тоже позабыли себя, оказывается, мы были куда лучше...» [Гранин 2000: 11–12, 13, 19].

Литература

- Българо-съветски политически и военни отношения (1941–1947): Статии и документи. София, 1999.
- Восточная Европа в документах российских архивов. 1944–1953. В 2 т. / Отв. ред. Г. П. Мурашко / Т. 1. 1944–1948. М., 1997.
- Красная Армия в странах Центральной, Северной Европы и на Балканах: Документы и материалы. 1944–1945 // Русский архив. 14–3(2). Великая Отечественная. М., 2000.
- Горелик П. От составителя // Слуцкий Б. Записки о войне. Стихотворения и баллады. СПб., 2000.
- Гранин Д. Вкус победы // Слуцкий Б. Записки о войне. Стихотворения и баллады. СПб., 2000.

Македонский А. В. Взаимоотношения Красной Армии и населения Восточной Европы. 1944–1945. М., 1993 (рукопись статьи, депонированной в ИНИОН РАН).

Международное положение глазами ленинградцев. 1941–1945 гг. (Из архива Управления ФСБ по г. Санкт-Петербургу и Ленинградской области). СПб., 1996.

Слуцкий Б. Записки о войне. Стихотворения и баллады. СПб., 2000.

Советская пропаганда в годы Великой Отечественной войны: «коммуникация убеждения» и мобилизационные механизмы / Авт.-сост.: А. Я. Лившин, И. Б. Орлов. М., 2007.

Советский фактор в Восточной Европе. 1944–1953: Документы. В 2 т. / Отв. ред. Т. В. Волокитина / Т. 1. 1944–1948. М., 1999.

Тимофеев А. Ю. Военнослужащие Красной Армии и население Сербии: опыт взаимовосприятия // Человек на Балканах глазами русских. СПб., 2011.

Уткин Б. П. Управление коалиционными группировками Красной Армии в 1941–1945 гг. // Философия Освобождения. М., 2005.

Шалито А., Савченков И., Рогинский Н., Цыпленков К. Униформа Красной Армии. М., 2001.

Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина)*

Кажется, что документ легче всего определить, поскольку он является конкретным, материальным объектом, письменным удостоверением, переносящим определенную информацию, или являющимся свидетельством, доказательством чего-нибудь. То, что не подтверждается человеком, подтверждается документом, который его представляет, удостоверяет его идентичность. Документ, таким образом, является элементом социального контроля. Ирина Каспэ в вступительном слове к сборнику «Статус документа», пишет, что «легко поддаваться сомнению иллюзии, согласно которой „документ“ — это, либо предельно формальная характеристика, заданная набором не подлежащих обсуждению (а то и бессмысленных) правил, либо характеристика предельно нейтральная, почти неощутимо прозрачная, не заключающая в себе никаких иных значений, кроме „подлинности“, „аутентичности“» [Каспэ 2013: 5]. Из этой аутентичности вытекает явно юридическое значение документа, смысл которого исходит из латинского слова *documentum*, обозначающего доказательство, официальное удостоверение. Документ поэтому подтверждает «настоящий мир», он репрезентирует и легитимирует реальность или «отождествляется с реальностью» [Каспэ 2013: 6]. В ин-

* Текст написан в рамках проекта «Неомифологизм в культуре 20 и 21 вв.» Хорватского фонда науки (HRZZ, 6077).

формационном мире новых технологий статус документа расширяется, но Дэвид Леви считает, что несмотря на так называемую «флюидность» виртуальных документов, все они, и классические, т. е. бумажные, и цифровые, являются прочными и фиксированными. Именно фиксированность документа гарантирует людям дистрибуцию информации в пространстве и времени [Levy 1994: 24].

В литературный текст вторгаются разные виды документа. Можно даже говорить о документальной литературе, которая полностью или частично пользуется в своем сюжете юридическими, официальными документами, архивными материалами, энциклопедическими, историческими данными или же журнальными статьями. Все они по-разному входят в литературный текст, образуя своеобразный текстуальный гибрид, так как документ считается «фактом», в то время как литература считается фикцией, иллюзией. Связь фактуального и фикционального в литературе поднимает вопросы об отношении реального и художественного, фактического и мнимого.

В своей книге «Истинное, ложное и вымышленное» (1989) хорватская исследовательница Андреа Златар приводит интересный пример хорошо известного в европейской культуре древнегреческого мифа о прекрасной Елене, похищенной Парисом. Известный миф передан древнегреческим историком Геродотом и, конечно, поэтом-сказителем Гомером. Европейская традиция устного и письменного рассказывания мифа больше верит Гомеру, чем Геродоту. Геродотовское повествование представляет собой историческое знание, т. е. Геродот верит тому, что священники говорили ему о Елене, и передает это как исторический факт, в то время как гомеровское повествование представляет собой литературное знание. Европейская традиция, как показывает данный пример, предпочитает литературный текст историческому. Златар говорит, что верить в текст значит верить, что его значение — истинное [Zlatar 1989: 13]. Верить «в истину» — вот

существенный вопрос при встрече факта и вымысла. Их границы видны на всех уровнях культуры, причем, как не раз повторялось нарратологами, «фикциональное высказывание не является ни истинным, ни ложным (но лишь „возможным“, как сказал бы Аристотель), либо же является и истинным, и ложным одновременно: оно лежит по ту сторону истинного и ложного, или же не достигает их различия» [Женетт 1998: 351]. Элементы «истинного», «ложного» и «возможного» особенно переосмысливаются в документальном романе или в сходных с ним жанрах, поскольку речь идет о фикциональном жанре, который, своим особым способом, играет с документальным текстом, ибо фикциональный текст «все, что бы из реальности ни заимствовал <...> превращает в элемент вымысла» [Женетт 1998: 364]. Если мы обнаруживаем документ в фикциональном тексте, нам придется задаться вопросом о статусе этого документа в тексте романа. Роман, более или менее пользующийся документом, «приобретает особую эстетическую ответственность» [Сар 2008: 216] не только потому, что мы считаем его гибридным жанром, а потому, что он «показывает изменения в репрезентации реальности внутри символической системы литературы» [Сар 2008: 216]. При этом надо иметь в виду, что документ, входящий, вторгающийся в роман, не переносит его статус из фикционального в нефикциональный жанр. Наоборот, документальный роман или роман с документом рассматривается нами в первую очередь как фикциональный жанр, в котором документ служит «инструментом спекуляции» [Сар 2008: 219].

В истории литературы мы не раз встречались с разными импульсами поиска аутентичности. Обычно считается, что в XIX в. возник жанр документального романа, который историки литературы связывают с именем братьев Гонкур, хотя в XX в. отношение к документальному роману чуть меняется. В то время как французские писатели-натуралисты, в том числе братья Гонкур, писа-

ли историю, которая «могла случиться», в XX веке речь идет о случившихся историях, т.е. о том, что на самом деле произошло (например, Т. Драйзер, Г. Грин). В истории литературы XX в. особенно подчеркивается значение авангардной литературы факта. При этом надо иметь в виду, что термин «фактура», наряду с терминами «сдвиг» и «монтаж», причисляется к тем терминам или приемам, которые непосредственно из теоретического дискурса изобразительного искусства переносятся в дискурс искусства слова и, вместе с тем, в дискурс формалистской поэтики [Hansen-Löve 1984: 15]. В сборнике «Литература факта», вышедшем в 1929 г., центральное место отведено критике фиктивной фабулы реалистической литературы. «Литература факта», как пишет Х. Гюнтер [Günther 1984: 63], дала важные импульсы развитию прозы, а вторжение в литературу периферийных жанров, наподобие эссе, биографии, мемуаров, путешествия, фельетона и др., а также новых приемов, в первую очередь монтажа, имело огромное значение в развитии современной прозы. В 60-е — 70-е гг. XX в. писатели благодаря документу пытаются непосредственно влиять на социальную реальность, а затем и «сам документ становится предметом деконструкции» [Car 2008: 222]. Реальность «скользит», и документальные жанры пытаются показать «реальность, отодвигающуюся от изображения» [Car 2008: 222]. В 1970-е годы сконструирован неологизм «факция» (*faction*), сочетающийся из двух английских слов (*fact* 'факт' и *fiction* 'выдумка', 'литература'): им обозначаются литературные произведения, исторические факты и личности, которые переплетаются с фикцией в так называемом нефикциональном романе (*non-fiction novel*). Существует и неологизм «факционная проза» (*faction prose*) — проза, основывающаяся на фактах, т.е. нарративная проза, которая тяготеет к документу. Эбботт утверждает, что, несмотря на высокое значение фикционального, нефикциональный нарратив содержит

для читателей особого вида привлекательность, которой нет в фикциональных нарративах [Abot 2009: 231]. Заманчивость таких нарративов состоит в том, что они передают фактически точный рассказ. Привлекательность вторжения в фикциональный текст даты, исторического документа или биографии известной личности может быть приравнена к привлекательности документального фильма с элементами художественного, основанного на спекуляциях с известными фактами. Это так называемые «докуфикшн» (*docufiction*), т. е. фильмы со смешением документального и фикционального; на самом же деле это псевдодокументалистика*. Документальная литература, или в широком смысле вся литература, которая более или менее принимает в свои объятия документ, играет и с ним, и с реальностью, аутентичностью. Документ в фикциональном тексте читается не как фрагмент реальности в фикции, не для того, чтобы показать реальность в отличие от вымысла, а чтобы показать затуманенную границу между вымыслом и фактом и вместе с тем смену отношения к самому документу, который в структуре романа принимает поливалентные функции [Car 2008: 223]. Документ относится не к одной реальности, показывая, что и реальность является таким же конструктом, как и сама фикция. Кроме того, документ в современном романе раздробляет текст, что можно считать своеобразным «диагнозом современности, в которой опыт фрагментации субъекта и мира ставится на место потерянной тотальности» [Car 2008: 233]. Фокус интереса переносится с вопросов о фикциональности на вопрос об иллюзии реальности, как

* «Докуфикшн» — это смесь документального и научного с фантастикой; развивается как особый жанр. Отцом т. н. псевдодокументалистики считается Орсон Уэллс. Первые псевдодокументальные фильмы связаны чаще всего с космонавтикой, как, например, «Старт первого космического корабля». В СССР это были фильмы «Дорога к звездам» (1957), «Луна» (1967), «Марс» (1968). Но появляются научно-популярные фильмы и сериалы и на другие темы, как, например, «Прогулка с динозаврами», которую в 1999 запустил канал BBC, где соединяются достижения аниматроники и компьютерной графики (см. <http://www.mirf.ru/serial/nauchno-popularnye-psevdo-dokumentalnye-filmy>).

== Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина) ==

вопросил Лиотар: «насколько реальность действительно реальна?» (цит. по [Сар 2008: 234]). Сомнение в реальности современного человека компьютерной эры выражается в вопросе, который поднимается во многих литературных текстах — что это за реальность? (Ср. тексты Пелевина и фундаментальные вопросы его героев.)

Владимир Сорокин в своих романах, повестях и рассказах «играет» с документом, а затем с вымыслом и фактом. Как пример мы берем его «ледяную трилогию», которая состоит из романов «Путь Бро», «Лед» и «23 000». Они публиковались не в вышеуказанном порядке. «Лед» был первым из романов, вышедшим в 2002 г., «Путь Бро» был опубликован два года спустя, и роман «23 000», замыкающий трилогию, в 2005 г. В основном в трилогии речь идет о своеобразной космогонии, в ней 23 000 избранных братьев и сестер Света участвуют в акте творения Вселенной. Бро, первым из избранных братьев, имеющих способность говорить сердцем, в поисках осколков Тунгусского метеорита в куликовской экспедиции осознал значение упавшего из Вселенной Льда. Лед этот служит веществом, необходимым для акта инициации, т.е. пробуждения сердец братьев и сестер, которые до момента пробуждения не знают, что являются избранными. В романе развивается ледяной космогоническо-эсхатологический миф или «неомиф», поскольку избранные должны довести мир «до конца»:

И обретенные встанут в Большой Круг и произнесут сердцем 23 слова. И воссияет Свет. И исчезнет Земля. И остановится Время. И пробудет Вечность... [Путь Бро, 225].

Авторский миф об избранных обыгрывает и одновременно пародирует любую версию мессианства. Избранные в трилогии не без иронии «белокуры» и «голубоглазы», чем напоминают ницшеанский миф о сверхчеловеке [Липовецкий 2008: 632] и связанную с ним раскольниковскую идею об «обыкновенных» и «необыкновенных»

людях. Ледяной «сверхчеловек», т. е. брат или сестра Света, отличается от обыкновенных людей, «мясных машин», служащих только для репродукции, пожирания и убивания. Избранные берут свое начало со времени взрыва, случившегося на Земле в 1908 г., свою жизнь они продолжают на Земле до 2005 г. В конце все братья Света умирают, что, однако, является не концом, а новым началом, если ссылаться на мифологическую и христианскую традицию смерти-воскресения, или возможным началом новой жизни в каком-то новом измерении. Этот мотив схож и с сорокинской повестью «Метель», в которой абсолютно неизвестно, в какое новое измерение уходит врач Гарин, спасенный китайцами из метели; и с финалом романа «Сердца четырех», где ритуальная смерть четырех героев и замораживание их сердец читается не обязательно как конец, а как своеобразное начало некоей новой жизни. Ритуал, к которому готовятся обретенные братья и сестры в «ледяной трилогии», не ушел далеко от других сорокинских ритуалов. Это ритуальное убийство и самоубийство в «Романе», ритуальное поедание дочери в «Насте», символ власти в «Сахарном кремле» и в «Норме». В ритуале избранных в «ледяной трилогии», к которому тщательно готовились все члены Братства, участвуют и другие персонажи — Ольга и Бьорн. Они находятся за рамками избранных 23 000, но их выбрали сами братья Света для помощи в последнем их ритуале. Работавшие в подземелье под китайским городом Гуанчжоу заключенные Ольга и Бьорн, из врагов, желавших уничтожить секту так называемых братьев, из совершенно неверующих и равнодушных к духовной жизни, в конце романа «23 000» стали верующими сторонниками секты. Ритуал или последняя инициация Братства, таким образом, становится и ритуалом, означающим новую жизнь как для самих избранных, так и для Ольги и Бьорна. Композиционно все прекрасно сложилось, и несомненно, что Сорокин написал идеально закрытую конструкцию, по его определению — новый

миф, что и являлось его желанием, как автор выразился в одном из интервью*.

Каждый из романов трилогии написан в особой манере, и эти части могут читаться отдельно. «Путь Бро» написан в автобиографическом ключе, в исповедальном тоне главного героя Бро. Стиль романа «Лед», состоящего из четырех частей, несколько раз меняется: от имитации полицейского досье (первая часть), потом исповедального тона Храм (часть вторая), стиля инструкций по эксплуатации продукта и отзывов пользователей (часть третья), вплоть до четвертой «нейтральной» части, написанной от третьего лица. В романе «23 000» ракурсы повествования также меняются. Повествование ведется то от третьего лица, описывающего жизнь избранных или жизнь Бьорна и Ольги, то от лица Храма. Исповедальный тон, как мы видим, во всех трех романах играет важную роль и дает нам почувствовать, что в романе обыгрывается своеобразная автобиография, поскольку речь идет о типичном рассказе о жизни от первого лица с момента рождения («Я родился в 1908 году в имении моего отца Дмитрия Ивановича Снегирева», начало романа [Путь Бро, 9]) до какого-то важного момента, с которого герой помнит свою жизнь («Когда война началась, мне двенадцать лет исполнилось», Храм в романе «Лед», [Лед, 359]). Благодаря описанию более широкого контекста (война, революция, политические события, политические деятели и т.п.), в котором находятся Бро и Храм, и приключениям, в которые они попадают, их автобиографические описания примыкают к мемуарам и даже, особенно после их инициации, к пророчеству. О чем свидетельствуют, например, слова Храма в конце трилогии: «Мы *видели* этих двух <...> Они помогут Кругу. Оставьте их здесь <...>Я знаю» [23 000, 670]; или пророчество Бро: «Храм, сегодня тебе

* В интервью «Московским новостям» Сорокин между прочим сказал: «В „ледяной эпопее“ меня интересовало, по большому счету, одно: наиболее правдоподобно описать новый миф» (цит. по [Латынина 2006]).

предстоит покинуть наше Братство. Ты овладела языком сердца. Ты познала все 23 сердечных слова. Ты готова к подвигу во имя Света. Ты отправишься на восток, в страну, где лежит Лед. И будешь искать братьев и сестер. Будить их сердца <...>» [Путь Бро, 232].

Поскольку сюжет романа охватывает весь XX век, многообразные исторические события этого периода (с 1908 по 2005 гг.) описаны автором разными способами и с разных ракурсов. Бро фрагментарно описывает Первую мировую войну, когда в ушах у него звучат не совсем знакомые слова «война», «Сербия», «серп». Фрагментарным и довольно остранным образом описываются революция и гражданская война, с точки зрения мальчика, где личное переплетается с историческим («12 декабря 1918 года в Киеве кончилось мое детство» [Путь Бро, 36]). Таким же художественным приемом описываются и путешествия Бро и Храм во время раннего периода советской власти по сибирским городам (Иркутск, Красноярск, Новосибирск и др.) в поисках братьев и сестер, когда «избранные» встречаются с революционерами, в том числе с чекистом, историческим лицом Дерибасом, ставшим также членом Братства, затем аналогичным образом воссоздается и остранный образ Второй мировой войны («Началась война мясных машин» [Путь Бро, 218]).

Определенные факты, топонимы, исторические личности, события, которые, можно проверить в энциклопедиях, т. е. в источниках, подтверждающих достоверность и аутентичность происшедшего события, описываются остранным образом. Описание с другого ракурса обесмысливает само событие. Так описываются, например, кинотеатр или цирк в романе «Путь Бро», или такое масштабное происшествие, каким был полет Гагарина в космос в «23 000», причем остранным образом описывается памятник Гагарину:

Медленно продвигаясь в потоке железных машин, мы доехали до площади, названной мясными машинами в честь одной мясной машины, сорок три земных

года назад, совершившей полет на железной машине в околоземное пространство. В те годы страна Льда очень гордилась этим полетом. Потому, что мясные машины этой страны смогли изготовить железную машину, способную на такой полет. Правители этой страны хотели показать другим странам мощь своей страны. Чтобы другие страны уважали и боялись страну Льда. На этой площади стояло железное изваяние мясной машины, совершившей этот полет. Это было сделано для того, чтобы местные мясные машины помнили ту мясную машину. Которой уже давно не было в живых [23 000, 522].

Остранением описывается еще один памятник, снова — документ о памяти. Речь идет о мавзолее Ленина в Москве, где Ленин описан наподобие лежащей в каменном доме кожи мясной машины, которая «88 лет назад устроила переворот в стране Льда» [23 000, 652].

С изменением ракурса меняется отношение к фактам, и они становятся как будто новыми. Факт в виде скульптуры, мавзолея, фотографии, фильма или энциклопедической статьи меняется остранением, бросающим новый свет на него, что снова дает нам право задаться вопросами: что фиксирует документ, что это за истинное происшествие и каким оно было на самом деле? Если хорошо знакомый факт объяснить и описать как в первый раз увиденный, он становится бессмысленным или даже вывернутым наизнанку, а нередко в таких случаях сакрализованное (происшествие, личность) десакрализуется.

В трилогии перед нами, таким образом, возникает игра с документальностью. Хорошо известный памятник, который должен увековечить память (документ-монумент), закрепить знание о знаменитости, или же исторический документ читается по-новому, как и хорошо знакомая нам форма удостоверения личности или полицейского документа, которая в такой игре в романном мире получает новое значение. Посмотрим, например, как представлена обстановка в двух случаях в романе

«Лед». Описание конкретного лица или пространства, помещения, где содержится сомнительное лицо, напоминает полицейское досье, и вместе с тем содержит совсем, казалось бы, ненужные детали:

23.42. Подмосковье. Мытищи. Силикатная ул., д. 4, стр. 2. Здание нового склада «Мособлателефонтреста». Темно-синий внедорожник «линкольн-навигатор». Въехал внутрь здания. Остановился. Фары высветили: бетонный пол, кирпичные стены, ящики с трансформаторами, катушки с подземным кабелем, дизель-компрессор, мешки с цементом, бочку с битумом, сломанные носилки, три пакета из-под молока, лом, окурки,дохлую крысу, две кучи засохшего кала [Лед, 235].

Таким же образом начинается отрывок Диар:

8.07. Киевское шоссе. 12-ый километр. Белая «Волга». Свернула на лесную дорогу. Поехала триста метров. Свернула еще раз. Встала на поляне. Березовый лес. Остатки снега. Утреннее солнце. Из кабины вышли двое [Лед, 266].

Практически каждый отрывок в первой части романа «Лед» начинается нанизыванием кратких предложений, дающих факты определенного обстоятельства. Обратить внимание можно на следующие описания отдельных героев:

Ботвин: 39 лет, высокий, полный, блондин, голубые глаза, добродушное лицо, спортивная сине-зеленая куртка, сине-зеленые штаны с белой полосой, черные кроссовки.

Нейландс: 25 лет, высокий, худощавый, блондин, решительно-суровый, голубые глаза, острые черты лица, коричневый плащ [Лед, 266].

Описание, или, лучше сказать, нанизывание данных, с точным определением возраста и внешности человека примыкает уже не к остранению, как мы видели в описаниях монументов, а к полицейскому досье или описанию фотографии.

Документ вторгается в текст и в виде инструкций по эксплуатации изделия, или отзывов пользователей, которые нередко сопровождают инструкцию. Часть третья романа «Лед» начинается с подзаголовка: «Инструкция по эксплуатации оздоровительного комплекса „LĚD“», т. е. словами, как будто переписанными из любой инструкции по применению какого-то оборудования:

1. Раскройте коробку. 2. Доставьте из коробки видеоплеер, нагрудник, мини-холодильник, компьютер, соединительные шнуры. 3. Сразу же включите мини-холодильник в сеть, чтобы лед в нем не растаял. Помните, что аккумулятор способен поддерживать необходимую температуру в мини-холодильнике не более 3-х суток! [Лед, 451].

Наподобие каждой инструкции по применению приводятся противопоказания и предостережения, но вместе с ними и «отзывы и желания первых пользователей оздоровительной системы „LĚD“». Приводятся письма людей разных профессий и возрастов с типичными для этого жанра выражениями удовольствия приобретенным продуктом: «Мне никогда в жизни не было так спокойно и хорошо» [Лед, 454]; «меня очень порадовала и обнадружила система LĚD» [Лед, 456] и т. п.

Все эти вторжения разного вида документальных текстов в текст романа сорокинской трилогии мы читаем как своего рода интертекстуальность или интердискурсивность, поскольку в романе значение одного текста опирается на знаки другого текста [Кибальник 2013: 5]. Кибальник, ссылаясь на французских исследователей теории источников и интертекстуальности, особенно Лорана Жени, утверждает, что текст-центратор трансформирует и ассимилирует множество текстов, но все еще удерживая «роль смыслового leadership» [Кибальник 2013: 6]. Мотивы разного вида документов несомненно корреспондируют с литературными частями в романе Сорокина, что отвечает тенденции современной прозы в ус-

ложнении нарративной структуры [Николина 2009: 267]. Как мы видим, части разного вида документов наподобие коллажа входят в романную структуру «ледяной трилогии», но что же с ними при этом происходит?

Документальность или псевдодокументальность трилогии больше всего обнаруживается в игре с источниками, связанными с Тунгусским метеоритом. На протяжении всей трилогии падение Тунгусского метеорита является точкой отсчета, к которой так или иначе возвращаются герои всех трех романов. С момента этого взрыва, случившегося 30 июня 1908 г. в районе реки Подкаменная Тунгуска, начинается новая жизнь для избранных, и упавший метеорит, точнее лед, обнаруженный Бро, служит медумом для пробуждения сердец будущих братьев и сестер. Тунгусский метеорит, значение которого по историческим размерам несомненно огромное, до нашего времени поразному документирован в энциклопедиях, лексиконах, научно-популярных книгах, документальных фильмах, а также в легендах эвенков и других жителей Восточной Сибири. Часть этих документов и легенд входит в трилогию Сорокина, получая в ней новое значение*. В тексте мы встречаемся с замечаниями литературного Леонида Кулика («Путь Бро»), где научный деятель, специалист по минералогии и исследованию метеоритов, подражая реально существовавшему историческому Леониду Кулику с учетом записей в его дневнике, объясняет своим молодым коллегам, среди которых находится и Бро, родившийся в день падения метеорита, что случилось в Сибири, тем самым подготавливая их к новой экспедиции:

Итак, 30 июня 1908 года в Восточной Сибири упал громадный болид. Падение его видели и слышали сибиряки, оно наделало много шума и оставило потряса-

* Особенно много документальных фильмов по этому поводу появилось в 2008 году, в столетнюю годовщину падения так называемого Тунгусского метеорита. Поскольку публикация трилогии была осуществлена раньше, Сорокин не мог пользоваться многочисленными материалами и очень разными гипотезами о происшествии в районе Подкаменной Тунгуски, приведенными в этих фильмах.

ющие следы: мощнейшая звуковая волна, пронесшаяся по всей Сибири, вывал леса на площади в сотни квадратных километров, световая вспышка и землетрясение, зафиксированное нелицеприятным сейсмографом в подвале Иркутской обсерватории. Метеорит видели не только тысячи безграмотных и суеверных обитателей Восточной Сибири, но и вполне цивилизованные люди из окон поезда под Канском... [Путь Бро, 49].

Сведения, которые приводит Кулик в романе, можно найти в любом источнике по падению так называемого Тунгусского метеорита: точная дата, световая вспышка, вывал леса в сотнях квадратных километров, землетрясение и т. п. Эти известные данные повторяются и в романе «Лед», когда Бро рассказывает сестре Храм об «истоках» Братства, повторяя слова вымышленного Кулика, с которым отправился в экспедицию, и одновременно повторяя слова исторического Кулика из его дневника:

Это был один из самых больших метеоритов. И произошло это в 1908 году, в Сибири, возле реки Подкаменная Тунгуска. Метеорит называли Тунгусским. Через двадцать лет люди ума снарядили к нему экспедицию. Они прибыли на место, увидели поваленный лес, но метеорита не нашли... [Лед, 395].

О первой куликовской экспедиции в «Экспедиции Академии наук СССР по изучению падения метеорита и их результаты» (<http://www.rgo-sib.ru/book/kniga/32.htm>) написано следующее:

Первая Тунгусская экспедиция под руководством Л. А. Кулика была разрешена Президиумом Академии наук СССР, и в феврале 1927 г. Л. А. Кулик со своим помощником Гюлихом выехал из Ленинграда. 12 февраля Кулик прибыл на станцию Тайшет, пополнил здесь и упаковал снаряжение и 14 марта выехал конным транспортом (еще по снегу) по тракту на село Дворец, на реке Ангаре, и далее по Ангаре до села Кежмы, куда и прибыл 19 марта. Здесь он снова пополнил свое снаряжение и запасы продовольствия, получил более точные и подробные сведения о фактории Вановаре и

22 марта на трех подводах выехал из Кежмы. Вскоре таежная дорога перешла в наезженную тропу, по которой было трудно передвигаться на санях. 25 марта Кулик достиг фактории Вановары, находящейся приблизительно в 200 км к северу от Кежмы и расположенной на правом высоком берегу Подкаменной Тунгуски...

В упомянутом нами тексте о куликовской экспедиции упоминается и вторая его экспедиция:

12 апреля экспедиция прибыла на станцию Тайшет и в тот же день на санях в полное половодье, торопясь пересечь разливавшиеся реки, выбыла на Ангару. Преодолевая большие трудности при переправах через реки, экспедиция вместе со снаряжением 18 апреля прибыла в село Кежму, а 25 апреля, преодолев последние 200 км по тайге, достигла фактории Вановары.

В романе «Путь Бро» обыгрываются мотивы из этого текста-документа, причем фикциональный Кулик говорит собравшимся в зале коллегам, что первая экспедиция была в 1921 г., а в новую они как раз собираются. В своей речи он пользуется точными данными из вышеуказанного документа, с упоминанием точных топонимов: Тайшет, река Ангара, села Кежма и Ванавара:

Мы отправляемся завтра с Московского вокзала. Едем на поезде до Тайшета. Там нас встречают тридцать подвод, которые везут нас и оборудование по конному тракту 400 километров до поселка Кежма на реке Ангара, где мы меняем лошадей, садимся верхом и едем по таежной тропе еще километров 200 до поселка Ванавара на самой Подкаменной Тунгуске. В этом поселке — фактория Госторга, снабжающая эвенков продовольствием, порохом и дробью в обмен на пушнину. Последний, так сказать форпост цивилизации. Место падения метеорита находится в восьмидесяти километрах к северу от Ванавары [Путь Бро, 51].

Как мы видим, части речи фикционального Кулика уподобляются дневнику исторического Леонида Кулика. Все можно проверить, поскольку приводятся одни и те же

сведения, включая датировку второй экспедиции, или, например, публикацию статьи Кулика в журнале «Мироведение», точность чего можно проверить («Систематизировав свидетельские показания очевидцев падения, я сделал вывод в своей статье для журнала „Мироведение“» [Путь Бро, 50]).

Кроме дневниковых записей, которые в документальной или псевдодокументальной форме входят в роман, сведения о Тунгусском метеорите словно паутина — прозрачны и ненадежны. Появляясь в научных и псевдонаучных документах, они включаются в литературный текст, и Сорокин играет этими фрагментами точно так же, как и его герои играют кусками ледяного метеорита, когда будят сердца своих будущих братьев и сестер. Тем не менее документальные сведения о Тунгусском метеорите входят в текст Сорокина точно так, как в его прозу входят куски чужих стилей, к чему мы уже привыкли, читая его романы и повести.

Вернемся еще раз к Тунгусскому метеориту. В трилогии представляется интересным выбор точки отсчета. Тунгусская катастрофа является на самом деле взрывом, а взрыв представляет собой возможное начало существования Земли вследствие расширения Вселенной. Взрыв, как новое начало, выбрала и Татьяна Толстая в романе «Кысь», обыгрывая научно подтвержденный Большой взрыв. Взрыв в Восточной Сибири, которому нет объяснения, все еще считающийся «неразгаданной тайной», очень хороший выбор для игры с документальным и псевдодокументальным в «ледяной трилогии» Сорокина. Или же на месте, где заканчивается документальность, открывается возможность разных гипотез и мифов? Если Земля возникла в результате последствий не совсем понятного и до сих пор исследуемого взрыва, Сорокин, играет с воспоминаниями о конкретном, но необъяснимом взрыве, чреватых гипотезами и лжегипотезами. В Сибири в 1908 г. был ли это метеорит? Или комета? Инопланетный ядер-

ный взрыв? Возможно, Никола Тесла, находившийся в то время в Лонг-Айленде, направил энергию в эту сибирскую часть своим резонансом? Или же он предотвратил космическую агрессию, оказав помощь нашей планете в стремлении защитить саму себя? Эти вопросы поднимаются до сих пор, и поэтому выбор тунгусского взрыва является идеальной точкой отсчета для «новых избранных людей» в романном мире. На необъяснимом строится идеальный миф, идеальный «возможный мир», который присоединяется ко всем известным историческим событиям в течение XX в.: Первая мировая война, революция, гражданская война, Вторая мировая война, советский период, постсоветское время, вплоть до 2005 г., т. е. до года публикации последнего романа трилогии. Это значит, что сам мир фикциональных «избранных» заканчивается, когда заканчивается и трилогия, т. е. в год публикации ее последней книги, причем романый и внероманный, фикциональный и нефикциональный миры совпадают в одной и той же точке.

Трилогию, т. е. конкретную книгу, я здесь упоминаю не случайно. Она является письменным документом, свидетельством определенного времени, поэтому и пространство хранения книг — библиотека — занимает особое место в трилогии Сорокина. В последнем романе «23 000» описывается библиотека в подземелье, в котором работают «мясные машины», пережившие удары ледяного молота. Эта бункерная библиотека со всеми приметами «подполья» содержала в основном классическую литературу и, хотя была приличной, у нее, по мнению Ольги, был «жестокый принцип». В библиотеке не было книг по технике, медицине, философии, истории, культуре, географии, точным и прикладным наукам, не было поэзии, газет и журналов. Библиотека в «23 000» и ее распорядок напоминают библиотеку в «Кыси» Татьяны Толстой или библиотеку в повести «Сонечка» Людмилы Улицкой, в которой она является закрытым подпольным местом, напо-

добие закрытой в себе главной героини. В романе «Лед» также описывается библиотека, являющаяся надежным местом для поиска белокурых и голубоглазых братьев и сестер. В библиотеке, которую посещает Ольга, было тихо, там сидело множество «мясных машин», занимавшихся совершенно бессмысленной работой: они «внимательно перелистывали бумажные листы, покрытые буквами» [Лед, 443]. Люди, или «мясные машины», от этого чтения получали «ни с чем не сравнимое удовольствие» [Лед, 443]. Ольга, героиня романа «23 000», в упомянутой подпольной библиотеке, после нескольких страниц «Дара» Набокова и «Убийства в Восточном экспрессе» Агаты Кристи, читает рассказ Ф. Скотта Фицджеральда «Алмаз величиной с отель „Риц“»; на месте заключения Джона о юности как сновидении, она разрыдалась. Почему Ольга плачет? Это текст, прочитанный ею, вызвал слезы или сознание о собственном сне? Во сне ли находится настоящая истина? В мнимом? Библиотека, которая хранит фикциональный мир, является также своеобразным памятником, и вместе с тем местом хранения книг и бумаг, распределенных по особому принципу. Особый принцип, о котором Ольга отозвалась, как о «жестоком», становится местом контроля. Сходное отношение к книгам и «бумаге, которая впитывает», помнит и переносит истину, мы встречаем в «Пути Бро». В этом месте снова поднимается вопрос об истине. Истина — это то, что кому-нибудь хочется показать, или это объективная истина? Что на самом деле показывает / доказывает бумага / документ / книга? Истину? Можно ли человеку добраться до настоящей истины? Или это совершенно невозможно, поскольку она находится в сновидении? В «Пути Бро» главный герой посещает библиотеку в советское время, у него было поручение достать информацию о буржуазной прессе. В Публичной библиотеке Бро смотрит на развешенные на стене портреты русских классиков — Пушкина, Гоголя, Толстого и Чернышевского. Раньше на месте Чернышевского

был Достоевский, но Бро отмечает, что для него нет разницы между этими двумя писателями. Размышляя о русских классиках, Бро берет не что иное, как свежий номер «Правды», и в нем начинает читать коллективное письмо рабочих завода «Красный выборжец». Читая «Правду» (или «правду»?), Бро заснул. Правда, настоящая истина, которую осознал Бро, является ему не наяву, а во сне. Правда в ее высшем смысле существует, как и утопия, только в онейрическом состоянии, только по ту сторону реальных объяснений, что потом покажется и Ольге, как мы видели в «23 000». Во сне герою Бро снится сон из его прежней жизни, когда он был Сашей и в школе писал сочинение о Достоевском. В его сон вошел реально цензурированный или выброшенный из рамы Достоевский в Публичной библиотеке, но в сновидении маленький Саша не знает, кто этот «мрачноватый господин с массивным лбом» [Путь Бро, 177]. Друг, сидящий рядом с ним, протянул ему собрание сочинений Достоевского, и тогда Саша все вспомнил:

Я беру ее в руки, раскрываю и вдруг *ясно* понимаю, что эта книга итог жизни бородатого человека с серьезным взглядом, всего лишь бумага, покрытая комбинациями из букв, именно о ней, об этой покрытой буквами бумаге — и ни о чем другом! [Путь Бро, 178]

Мальчику в сочинении надо писать о бумаге, т. е. описывать саму бумагу, делая новую бумагу, покрытую буквами. Он просыпается и попадает в другой сон, но в этом сне он видит точно то же помещение Публичной библиотеки, в котором находится в реальности, что подтверждают четыре больших портрета, висевших на стене, но в рамках этих портретов были не писатели, а машины для написания книг, и

они были созданы для написания книг, то есть для покрытия тысячи листов бумаги комбинациями из букв. Я понял, что это сон, который я *хочу* видеть. Машины в рамках производили бумагу, покрытую буква-

ми. Это была их работа. Сидящие за столами совершали другую работу: они *изо всех сил* верили этой бумаге, сверяли по ней свою жизнь, учились жить по этой бумаге — чувствовать, любить, переживать, вычислять, проектировать, строить, чтобы в дальнейшем учить жизни по бумаге других [Путь Бро, 178].

Бро просыпается и осознает, что находится на Льду, так как «увидел сердцем» Землю: «Вся она от камней, воды и растений до животных и людей состояла из атомов — нашего строительного материала, порожденного Светом» [Путь Бро, 178]. Не через документ, а внутренним видением Бро видит и чувствует, что это за планета, и из чего она состоит. Правда не в бумагах (от журнала до литературной бумаги, покрытой буквами), а в атомах, в однородной Земле, на которой нет разницы между камнем и человеком. Бро снова очнулся и снова посмотрел на портреты, но на месте лиц там «клубились розовато-коричневые сполохи» [Путь Бро, 179]. После этого Бро стал на все и на всех смотреть новыми глазами, т. е. сердцем, и он осознал, что человек является «мясной машиной». Осознав суть человека, Бро увидел, что человека интересует не другой человек, а бумага, прокрытая буквами. В романе «Лед» продолжается мысль о книгах как бессмысленных бумагах, написанных давно умершими «мясными машинами»:

Толстые потертые книги были написаны давно умершими мясными машинами, портреты которых торжественно висели на стенах библиотек. Книг были миллионы. Их непрерывно размножали, поддерживая коллективное безумие, чтобы миллионы мертвецов благоговейно склонились над листами мертвой бумаги. После чтения они становились еще мертвее [Лед, 443].

Братство сорокинских избранных может жить, только перестав верить в бумагу, и поэтому здесь можно говорить о разрушении мифа о литературоцентризме, на что указал Марк Липовецкий в своем анализе трилогии

(см. «Террор сакрального» в [Липовецкий 2008]). Мы читаем литературу в романе, исходя из латинского слова *litera* 'слово', понимая ее в широком смысле, как совокупность письменных сообщений. Документы, появляющиеся в разных формах, дают своеобразную «истину», «правду» жизни, зафиксированную печатным словом как социальным институтом, «способом социальной реальности» [Каспэ 2013: 8], и этим создается особого рода синтетический миф власти [Липовецкий 2008: 625]. Литературоцентризмом можно считать узурпирование письменной речи идеологией, и в таком прочтении он и есть «сердцевина русской сакральности» [Липовецкий 2008: 625] или «идеологический инструмент тоталитарной культуры» [Турышева 2014: 16]. Поэтому «ледяную трилогию» мы читаем как некую игру в литературоцентризм, когда речь идет об утрате доверия к тем функциям литературы и вообще печатного слова, которые были сакрализованы или все еще сакрализуются: от закона как фундамента власти, полицейского досье, вплоть до потребительской рекламы. Письменное, печатное слово в документе получает статус реальности, и могущество слова становится могуществом власти. Власть или миф о власти вырастает на книжном, словесном фундаменте, и доверие документу неизбежно оборачивается «насилием над живой жизнью» [Турышева 2014: 20]. Письменная речь, печатное слово даже в виде тайком написанного письма, должно быть уничтожено, и Ольге в «23 000», прочитавшей его в туалете и потом бросившей в унитаз, придется уничтожить единственный документ, предсмертное письмо Вольфа. Ведет ли это письмо Ольгу к свободе? Не заводит ли оно в ловушку Ольгу и Бьорна, снова доказывая наивное доверие к письменной речи? Письменная речь манит, показывая реальность совсем не такой, какая она есть. Прошлое и будущее избранных братьев и сестер поэтому передаются устно, т. е. в дописьменной форме. Бро рассказывает свою жизнь в «Пути Бро», а во «Льде» сокращенную версию пересказыв-

== Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина) ==

вает избранной сестре Храм. Храм пересказывает свою жизнь, в то время как Горн пророчествует в «23 000». Бумага существует в библиотеках, как мы сказали, и может даже вызвать слезы, причем сразу задаются вопросы о статусе яви и сна, о статусе истины и настоящей жизни. Наподобие пелевинских героев, Ольга задает себе фундаментальные вопросы как о своей собственной жизни («Для чего живу? Для кого?») [23 000, 597]), так и о положении Земли в космосе, и приходит к заключению, что история человечества базируется на абстрактных фактах: «Люди верят в то, о чем лишь могут договориться» [23 000, 636]. Может, все это сон? Где настоящая истина и стал ли ее статус сомнительным? Человечество настолько верило бумагам, документам, монументам, что они потеряли свое значение, стали искаженными, а сама правда в романе может встретиться только в виде заглавия газеты в Публичной библиотеке!

Документ, т.е. бумага, основанная на фактах, подвергается сомнению, и в сорокинском тексте она является медиумом игры. Если говорить в шутку, то роман преподносит «документы»: вот вам удостоверение личности, дневник, полицейское досье, вот вам, жадным потребителям, инструкции по эксплуатации нового продукта, вот вам легенды, научные гипотезы и псевдогипотезы о Тунгусском метеорите! Все это документы, с которыми Сорокин играет точно так же, как играет и с литературными стилями в других своих текстах. В «Романе», например, где Сорокин подражает письму классиков, в «Голубом сале», в котором он подражает стилям не только Толстого, Достоевского, Чехова, Набокова, Платонова, но и фразам на идиш, старославянизмам, китайским фразам и т.п., в повести «Метель», где обыгрывает стиль «метельных» повестей русской литературы, или в ранних рассказах, в которых имитирует стиль социалистического реализма [Vojvodić 2012]. Обыгрывание разных стилей и утрирование в упомянутых текстах и в трилогии подобно тел-

луровым гвоздям из его одноименного романа, которые вбивают в голову людям, что походит на вбивание в голову идеологии. Любой документ, будь он литературным, научным или политическим текстом, как и любой стиль, является только бумагой с определенными буквами.

Настоящие истины братья света узнают не посредством письма, ибо оно искажает истинный взгляд на мир, а посредством Света. Человек стал верить буквам и потерялся, в то время как истинная правда находится в сердце и Свете. Не случайно упавший на Лед Бро стал сердцем вслушиваться в Музыку Вечной Гармонии: «Сначала был только Свет Изначальный. И свет сиял в Абсолютной Пустоте» [Путь Бро, 83]. Парафразируя в определенном смысле Евангелие от Иоанна, в котором Иоанн также является «светом», т. е. свидетелем Света, Свет Изначальный можно читать и как евангельское Слово, ибо «Слово было у Бога, и слово было Бог». Божественная сила Слова, находящаяся у Бога, противопоставляется человеческому, искаженному слову, написанному на бумаге / документе, через которое проявляются власть и идеология. Человек искажает слово в документе, меняет его смысл, меняет истину, и вечным повторением букв производятся только «буквы на бумаге». Документ теряет аутентичность или, прибегая к тавтологии, — документальность. Чтобы воссоздать истину, чтобы вернуться к ней, надо вернуться к истокам — и Свету изначальному, заново воссоздать устную речь. Братья Света вернулись Свету, а Бьорн и Ольга, босыми ногами пошедшие по мрамору, обретают Бога. Не является ли мрамор, по которому они пошли босиком, кладбищенским, т. е. своеобразным памятником? Из этого мрамора, из «смерти» этой секты, братьев или как угодно, рождается надежда на новое пробуждение, на новый мир, возникший из уничтоженного и искаженного «буквами на бумаге» мира.

Литература

- Женетт Ж.* Фигуры: Работы по поэтике в 2 т. М., 1998. Т. 2. Режим доступа: http://narratology.at.ua/_ld/0/22_J.Jenette_Figu.html.
- Каспэ И.* От редактора // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство / Под ред. И. Каспэ. М., 2013.
- Кибальник С.* Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013.
- Латынина А.* Сверхчеловек или нелюдь? // Новый мир. 2006. № 4. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/4//lat9.html.
- Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов. М., 2008.
- Николина Н. А.* Нарративная структура современного прозаического текста // *Dynamik poetischer Formen: Lyrik-, Prosa- und Dramatext in Russland um die Jahrtausendwende* / Hrsg. S. Mengel, N. Fateeva (Динамика формы художественного текста: стих, проза, драма в конце XX — начале XXI века / Ред. С. Менгель, Н. Фатеева). Halle (Saale), 2009.
- Сорокин В.* Трилогия. М., 2006.
- Турьшева О.* Опасности культуроцентризма: культ литературы глазами литературы // Кризис культуроцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности / Ред. Н. В. Ковтун. М., 2014.
- Abot H. P.* Uvod u teoriju proze / Prev. M. Vladić. Beograd, 2009.
- Car M.* Dokument i roman — preispitivanje žanrovske paradigme. Dokumentarni roman njemačkog govornog područja u posljednjoj trećini 20. stoljeća // *Umjetnost riječi: Časopis za znanost o književnosti*. 2008. Br. 3–4.
- Günther H.* Literatura fakta // *Pojmovnik ruske avangarde 1* / Ur. D. Ugrešić, A. Flaker. Zagreb, 1984.
- Hansen-Löve A. A.* Faktura, fakturnost // *Pojmovnik ruske avangarde 1* / Ur. D. Ugrešić, A. Flaker. Zagreb, 1984.
- Levy D.* Fixedor Fluid? Document Stability and New Media // *ECHT'94 Proceedings of the 1994 ACM European conference on Hypermediatechnology*. 1994. Режим доступа: <http://dl.acm.org/citation.cfm>.
- Vojvodić J.* Tri tipa ruskog postmodernizma. Zagreb, 2012.
- Zlata A.* Istinito, lažno, izmišljeno: Oglеди o fikcionalnosti. Zagreb, 1989.

Память между фактом и мифом («Живите в Москве» Д. А. Пригова)*

В своей рецензии на мемуарную прозу художника и писателя Гриши Брускина «Прошедшее время несовершенного вида» (2001) Д. А. Пригов, будучи и сам автором весьма своеобразных литературных воспоминаний, справедливо подчеркивает, что мемуарные и квазимемуарные сочинения «являются несомненным трендом современной культурной и, в особенности, беллетристической активности» [Пригов 2002: 2]. Правда, большое количество мемуарной и автобиографической литературы ни в коей мере не является исключительной особенностью только современной русской культуры. Дело в том, что склонность к эго-текстам, опирающимся на индивидуальную или коллективную память, характерна для всех, говоря условно, посттравматических периодов национальной истории. Эти периоды наступают, как правило, после крупномасштабных общественных переворотов и катаклизмов, таких, какими в России на протяжении XX века были Октябрьская революция, Вторая мировая война или распад Советского Союза. После эпох взрыва почти естественным становится то, что люди, которые, по словам О. Манделштама, «выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз» [Манделштам 1990: 204],

* Текст написан в рамках проекта «Неомифологизм в культуре 20 и 21 вв.» Хорватского фонда науки (HRZZ, 6077).

обращаются к памяти. Они обращаются к собственному прошлому для того, чтобы заново его истолковать, переосмыслить и, по крайней мере, согласовать с императивами настоящего. Восстанавливая в процессе припоминания непрерывность между своим прошлым и настоящим Я, «выброшенные из своих биографий» люди стремятся прежде всего к сохранению своей духовной целостности. Память, таким образом, оказывается духовной силой, обеспечивающей человеку целостность и единство его личности. Во всяком случае, она является существенной предпосылкой личной идентичности, если под этим понятием, рассматриваемым в его диахроническом аспекте, подразумевать, говоря словами американского психолога Э. Х. Эриксона, «чувство тождественности и непрерывности своего Я во времени» [Эриксон 1959: 23]. Понятно, что память оживает в те моменты, когда целостность человеческой личности оказывается под угрозой факторов дисконтинуальности, каковыми в интересующий нас период являются распад государства, смена социального строя, отсутствие уверенности в завтрашнем дне, потеря еще недавно незыблемых мировоззренческих координат и т. п. Все это в постсоветской России ведет к росту популярности ретроспективных эго-текстов, основанных на памяти, среди которых мемуарным сочинениям, несомненно, принадлежит наиболее заметное место.

Имея в виду эти факты, редакция журнала «Вопросы литературы» дважды — в 1999 и 2000 гг. — устраивала круглые столы на тему современной мемуаристики. В них принимали участие видные писатели, литературоведы, литературные критики, редакторы литературных журналов и многие другие деятели культуры, профессионально связанные со сферой литературы. Размышления отдельных дискутантов были опубликованы в двух выпусках под общим названием «Мемуары на сломе эпох». Отметим сразу, что среди участников дискуссии были сторонники взгляда, согласно которому мемуарный импульс зависит не столько от

исторической ситуации, сколько от возраста мемуаристов, усиливаясь к старости. К примеру, Александр Борщаговский воспринимает обращение к мемуарам как преимущественно «старческую болезнь» [Борщаговский 1999: 10–12]. Однако намного больше дискутантов отстаивали иное мнение, отводя немалое значение историческому контексту возникновения мемуарного текста. Это мнение ближе предположениям, высказанным в настоящей статье. Так, Ю. Овсяников указывает на две главных исторических причины повышенного интереса к мемуарам рубежа XX–XXI вв.:

Первой из них (причин. — *Ж. Б.*) следует, видимо, считать наступивший конец столетия, который настоятельно требует подведения некоторых итогов. <...> Но для России существует еще один очень важный фактор: рухнувший после семидесятилетнего господства коммунистический режим. И воспоминания о той сложной и жестокой поре, о знаменитых людях того времени интересуют по разным причинам немалое число читателей [Овсяников 2000].

Исключительно интересна и статья Сергея Гандлевского «Вернуть яви убедительность». Дело в том, что Гандлевский четко указывает на неминуемую стихию забвения, наступившую после распада Советского Союза: «забывается все — от государственной идеологии и образа жизни до облика улиц и кухонной утвари» [Гандлевский 1999: 14]. Впрочем, по мнению большинства дискутантов, стихию забвения компенсируют как раз мемуары — благодаря своему документальному характеру, т.е. тщательному записыванию всего имевшего место, включая и то, что не сохранилось в официальных документах и архивах. Тем не менее Гандлевский, помимо исторических, приводит и чисто литературные причины расцвета современной русской мемуаристики. Он в первую очередь указывает на утомление читателей от официальной советской литературы, которая взамен подлинной «прозы жизни» предлагала им лишь приукрашенную и ложную, крайне неубедитель-

ную картину реальности. «В последние годы чрезвычайно выросла в цене реальность, поскольку более семи десятилетий страна жила в воображаемом мире, по логике дурного сновидения. Не зря пользовался успехом перифраз „Мы рождены, чтобы Кафку сделать былью“. К опасной иллюзорности идеологии, а заодно и всякого вымысла, доверие, на какое-то время подорвано» — констатирует Гандлевский и делает вывод, что именно сейчас настало «время прямого, непосредственного высказывания — мемуаров, эссеистики, заметок»* [Гандлевский 1999: 15].

В целом можно сказать, что, согласно широко распространенному мнению, от мемуаров как от документального жанра ожидается не только фактографическая точность, но и отсутствие любых элементов фикции, а по возможности и элементов явной *литературности* в смысле Романа Jakobsona (ср. [Каспэ 2010: 4]). Тем не менее далеко не бесспорным следует считать предположение о том, что мемуарист, будучи свидетелем и участником описываемых событий, предлагает более достоверную и убедительную картину действительности по сравнению с той, которую изображает фиктивная проза**. Нельзя упускать из виду, что между документальной, фактуальной и художественной, фикциональной литературой не

* Б. Беймерс и М. Липовецкий в своей вводной статье к сборнику, посвященному документальным тенденциям в современной русской культуре, указывают, что именно документ в советском искусстве и литературе начиная с 20-х гг. и позднее стал удобным средством «для создания идеологических (и иных) мифологических схем» [Beumers, Lipovetsky 2010: 560]. И потому документальность определенного текста не противоречит его обременённости идеологическими задачами, примером чему в советской культуре может служить «литература факта», пропагандировавшаяся журналом «Новый ЛЕФ» в поздние 20-е гг. XX столетия, а также многочисленные воспоминания бывших узников ГУЛАГа, ставшие доступными читателям в 60-е годы.

** И. Шайтанов, например, полагает, что при слишком большом сближении мемуарного жанра со сферой художественной литературы теряется его документальность, а значит, и правдивость: «Тут бы и потребовать от автора — отказаться от претензии на мемуарность. Однако авторы не торопятся это сделать, дорожа иллюзией, как ею когда-то дорожили создатели современного романа в XVIII столетии, выдававшие свои вымышленные творения под видом дневников, журналов путешествий, писем... Иногда авторы действительно продолжают верить, что остаются в пределах сложной, трудноуловимой, но все же фактической правды» [Шайтанов 2000].

существует непроницаемой границы, препятствующей их взаимопроникновению. Жерар Женетт в своей книге «Вымысел и слог» (*Fictio et dictio*) указал на многочисленные случаи взаимодействия фикционального и фактуального режимов повествования. Например, фикциональное повествование может симулировать фактуальные формы, такие, как историографию, хронику, репортаж, и наоборот, приемы «фикционализации» могут проникать «в некоторые формы фактуального повествования, такие как репортаж или журналистское расследование (то, что в Соединенных Штатах получило название „New Journalism“), в иные, производные жанры, такие как „Non-Fiction Novel”» [Женетт 1998: 405].

Первая книга прозы Д. А. Пригова «Живите в Москве» (2000) представляет собой интересный пример именно такого взаимного обмена между вымыслом и не-вымыслом, точнее говоря, между мемуарной и фантастической прозой. Она задумана как первая часть трилогии, которую Пригов продолжает своими путевыми заметками «Только моя Япония» (2001). О своих планах относительно третьей части трилогии и вообще о своем новом интересе к прозаическим формам в своей беседе с Аленой Яхонтовой он говорит следующее:

Первая моя книга прозы — «Живите в Москве» — по жанру мемуары и «фэнтези», вторая — «Только моя Япония» — это записки путешественника. А третья будет в форме исповеди. Все три романа — это как бы испытание трех типов европейского искреннего письма — мемуаров, записок путешественника и исповеди»* [Яхонтова 2010: 72].

В словах приведенной цитаты угадывается, что Пригов считает искренность в литературе лишь одной из мно-

* Вместо романа в жанре исповеди Пригов написал романизированную биографию своей жены «Катя Китайская», которую издательство «Новое литературное обозрение» опубликовало уже после его смерти (2007). Это «чужое повествование», как определил Пригов жанр «Кати Китайской», появляется как третья часть трилогии, хотя первоначально трилогия была задумана иначе.

гочисленных традиционных литературных условностей, которую, следуя более или менее устоявшимся правилам, автор выбирает сознательно. При этом он не достигает необходимо большей степени документальности повествования по сравнению с писателями, пользующимися иными литературными условностями. Впрочем, вот как звучит определение так называемой «новой искренности», которую, ссылаясь на первоначальную формулировку Пригова, приводит Андрей Монастырский в своем Словаре терминов московской концептуальной школы:

Новая искренность — в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо «новой искренностью» [Монастырский 1999: 63–64].

Благодаря слегка иронической дистанции по отношению к концепту искреннего письма Пригов склонен к игровому комбинированию реально-фактических элементов повествования с фантастическо-вымышленными. Так, под заголовком «Рукопись на правах романа» он наводит читателя на мысль о фиктивности своего произведения. Однако одновременно в предуведомлении Пригов характеризует свою мемуарную прозу как раз наоборот — как нон-фикшн, как попытку записывания собственных воспоминаний о реальном прошлом, о том, что имело место в действительности. «Тем более что вспоминать намного легче, чем что-то придумывать из ума, придавая этому вид жизнеподобия» — утверждает он там же, объясняя, таким образом, свое стремление написать нечто «в жанре как бы воспоминаний, мемуаров» [Пригов 2009: 8].

Во всяком случае, нарративная структура «Живите в Москве» большей частью опирается на воспоминания рассказчика и его указание на действительные факты из прошлого автора. При этом рассказчик одновременно является носителем как автобиографической памяти самого

автора — Дмитрия Пригова, так и коллективной памяти, разделяемой автором со многими другими москвичами, которые вместе с ним прожили часть своей жизни в столице, начиная со времени сталинского и постсталинского периода, времени так называемой оттепели и застоя, вплоть до перестройки.

Попутно упомянем, что понятие коллективной памяти ввел в научный обиход в 1920-е гг. французский социолог Морис Хальбвакс в стремлении преодолеть ограниченность интуитивистско-индивидуалистической концепции памяти Анри Бергсона. Важно отметить, что Хальбвакс не употребляет понятие коллективной памяти в метафорическом смысле, поскольку ясно подчеркивает, что определенное общее прошлое вспоминает индивид, а не общность, у которой, впрочем, отсутствует и биологическая основа для подобного акта. Однако когда речь идет о коллективной памяти, индивид вспоминает прошлое из перспективы общественной группы, к которой он принадлежит, и при поддержке ее институтов. Помимо различных форм мемориальной культуры, наподобие коммемораций и юбилейных торжеств, имеется в виду прежде всего устное общение членов группы, позволяющее сохранять память об общем прошлом, которое в настоящее время в научной литературе обычно называется «memory talk» или «conversational remembering» [Ассман 2006: 25]. Таким образом, индивид разделяет с остальными членами группы воспоминания, которые не обязательно совпадают с его личным опытом. Это в свою очередь означает, что индивидуальная память не вполне изолирована и закрыта, т.е. часто опирается на чужие воспоминания и, как правило, обусловлена общественным контекстом и господствующей в нем системой идей (ср. [Хальбвакс 2005: 37–189]).

Как бы то ни было, Пригов на протяжении шести глав своего произведения в более или менее хронологической последовательности повествует о своей личной

жизненной истории, развертывающейся на фоне истории Москвы и тесно с ней связанной. После первых трех глав книги, охватывающих период от Второй мировой войны и послевоенного времени вплоть до смерти Сталина и начала периода «оттепели», следует глава, называемая «Милицанер московский». По сути, она прерывает хронологическое изложение мемуариста, который с облегчением констатирует: «В отличие от предыдущих глав-описаний, мне не приходится напрягать память» [Пригов 2009: 124]. Дело в том, что здесь действительно не говорится о воспоминаниях в подлинном смысле слова или, как утверждает сам мемуарист: «здесь нет прошлого, в субстанциональном смысле» [Пригов 2009: 124]. Согласно точному наблюдению Бригитты Обермайр, главу «Милицанер московский»

...следует читать как биографию поэтического имиджа «Дмитрия Александровича Пригова» (написанную как бы от третьего лица). В главе «Милицанер московский», образующей ось симметрии или нарративный фокус всего романа, в полном объеме разворачивается созданная автором дискурсивная реальность, вернее, взрыв советской дискурсивной системы [Обермайр 2016: 27].

Четвертая и пятая главы снова следуют принципу хронологии, описывая период правления Хрущева, а затем Андропова с попутным и кратким упоминанием о будущем правлении Горбачева [Пригов 2009: 325] и перестройке, остающейся, правда, за пределами повествовательного мира романа. В шестой главе рассказчик снова возвращается к началу повествования, к детству, непосредственно предшествующему событиям, описанным в первой главе книги, рассказывая о первых симптомах полиомиелита, которые привели к полному параличу левой стороны тела. Линейность хронологического изложения внутри шестой главы нарушает и фантастический мотив короткой и парадоксальной встречи дет-

ского Я рассказчика с его старческим и умирающим Я, движущимся в обратном направлении в небытие. Человеческое существование, теряя свою векторную направленность к смерти, на миг становится похожим на круг, в котором соединяются начало и конец, детство и старость, прошлое и будущее. Вообще можно было бы сказать, что в произведении «Живите в Москве» циклическое, мифическое переживание времени все время конкурирует с восприятием времени в его исторической неповторимости и линейности, исключающих возможность круговращения или же вечного возвращения того же самого, о чем речь пойдет ниже.

Когда речь идет о прошлом самого автора, то следует подчеркнуть, что биография Пригова в том виде, в каком она реконструирована в произведении «Живите в Москве», не содержит ложных сведений о его детстве и молодости. Тем не менее, несмотря на точность и достоверность биографических фактов в романе Пригова, перед читателем раскрывается лишь маленькая часть того, что происходило на самом деле. Иначе и быть не может. Ведь память, реконструируя прошлое, одни биографические данные выдвигает на первый план, совершенно опуская другие. Взвизывая на прошлое из перспективы настоящего, сообразуясь с актуальными интересами вспоминающего субъекта, память необходимо избирательна. В этом смысле Пригов, воспринимая самого себя не как автобиографа, а прежде всего как хранителя коллективной памяти, проявляет внимание только к явлениям и событиям, вызывающим большой общественный резонанс при полном безразличии к анализу чисто личных семейных отношений.

У Пригова во всяком случае отсутствует мифологема семьи, так что родителям, сестре-близняшке и бабушкам в его воспоминаниях отводится весьма скромное место, не говоря уже о дальних родственниках. В произведении «Живите в Москве» все они регулярно появляются в контексте какой-либо важной общественной или истори-

ческой темы, более значимой в сравнении с манифестациями частных форм бытия. Возьмем, к примеру, образ матери, который в романе «Живите в Москве», возможно, чуть пластичнее изображения остальных членов семьи. Мы видим мать во второй главе, в слезах, в больнице у своего парализованного сына, а потом в третьей главе, без единой слезинки на «бесчувственно застывшем» лице в тот момент, когда нация узнает о смерти Сталина. Кажется, что гораздо больше сдержанной реакции матери на смерть вождя рассказчика интересует поведение широких народных масс, которые из-за аффективного, по сути истеричного проявления горя об умершем Сталине понемногу теряют свой человеческий облик, превращаясь в монстров. Таким образом, мать служит рассказчику лишь примером определенной психической нормальности, на фоне которой лучше видна общественная патология сталинского периода. В противоположность сдержанной матери искаженные рыданиями жители Москвы понемногу теряют свой человеческий облик, сливаясь воедино в безликую и бесформенную массу:

Из меховых воротников, вязаных шапочек, серо-зеленых военнообразных ушанок вываливалось нечто лилово-бордовое, сопливо мычащее, вымяобразное. Крепнувший мороз не давал этому расплыться по улицам единым слизняковым потоком, объединенным в некий, так всеми чаемый, огромный соборный медузоподобный организм [Пригов 2009: 103].

И остальные члены семьи, подобно матери, упоминаются лишь вскользь, как правило, в роли участников или наблюдателей значимых общественных ритуалов — похорон известных москвичей, празднования государственных праздников, спортивных соревнований, фестивалей и прочих мероприятий, которые рассказчик всегда выдвигает на первый план. То же можно сказать и о друзьях автора, его знакомых и коллегах, которые вводятся в повествование главным образом для того, чтобы точ-

нее охарактеризовать, прибегая к словам Дильтея, *Zeitgeist* — общий дух времени романа «Живите в Москве», но не духовные интересы и эмоциональные состояния подрастающего героя. И все же здесь следует упомянуть, что Пригов полностью не лишает нас возможности заглянуть во внутренний мир Димы-мальчика. Это получает свое яркое выражение в шестой, последней главе книги, изображающей сильными красками ранимую психику, т. е. бредовые фантазии страдающего больного ребенка, что, впрочем, могло опираться на опыт самого Пригова, перенесшего в детстве полиомиелит.

Однако в большинстве остальных глав рассказчик придерживается роли мемуариста, а не автобиографа, анализируя свое прошлое, как это подчеркивалось ранее, на фоне широких общественно-политических и культурных событий, в определенный исторический период охватывающих не только жизнь отдельного человека, но и всего коллектива. В этом смысле особенно интересны описания тех аспектов советской повседневности, о которых мало можно узнать из архивов или серьезных исторических книг. Таково, например, описание идеологизированного мира сталинских школ с запретом на ношение «капроновых чулок» и «наручных часов»; таково и описание жизни в коммунальных квартирах с вечными скандалами на общих кухнях, с неизбежными очередями в уборную, с упорной борьбой с тараканами и крысами, таково и описание разнузданной студенческой атмосферы, царившей в Строгановском высшем художественном училище в начале шестидесятых годов XX в. Наряду с повествованием о событиях, в которых рассказчик предположительно и сам непосредственно участвовал, в произведении «Живите в Москве» есть и иные знаки аутентичности, как, например, более или менее точные московские топонимы, имена широко известных общественных деятелей или реально существующих друзей и знакомых автора. Все это дает достаточно оснований для придания роману

Пригова статуса своеобразного документа, если при этом понимать документ «как воплощение коллективной памяти, с одной стороны, и персональной истории, с другой» [Каспэ 2010: 45].

Однако одновременно «Живите в Москве» изобилует многочисленными фантастическими элементами, причем до степени, неприемлемой в канонических формах документальных жанров, каковыми являются мемуары. Поскольку повествовательный мир произведения местами явно удаляется от эмпирической действительности, становится очевидным, что сознание рассказчика обременено не только автобиографической и коллективной памятью автора, но и его бурной фантазией. Дело в том, что Пригов, дополняя реконструкцию прошлого своим богатым воображением, заведомо подрывает иллюзию документальности или же веру в возможность представления некоторой объективной и подлинной исторической истины. Его воображение, в свою очередь, отмечено сильной неомифологической ориентацией. Неомифологические же аспекты этих странных и нетипичных мемуаров можно рассматривать в качестве особой формы культурной памяти. Дело в том, что элементы неомифологизма можно интерпретировать и как символические медиаторы, которые дают культурной памяти долгосрочную опору. Как показала Алейда Ассман, изучая мемориальную культуру позднего двадцатого века, большой временной диапазон и долгосрочность культурной памяти не опирается на совместные разговоры об общем прошлом, то есть на непосредственную социальную интеракцию, как в случае некоторых других форм коллективной памяти, к примеру, семейных или поколенческих воспоминаний. По мнению ученого, культурная память «основывается на ресурсе опыта и знаний, который отделяется от живых носителей и переходит на материальные информационные носители» [Ассман 2014: 32], т. е. культурные символы и знаки. Таким образом, в случае культурной памяти

речь идет более не о прямой социальной, но об опосредованной символической коммуникации посредством знаков, «зафиксированных материально и институционально» [Ассман 2014: 32].

Поскольку при описании некоторых аспектов мемуаров Пригова я воспользовалась понятием неомифологизма, до некоторой степени поставив под сомнение их фактографическую достоверность, для прояснения дальнейшего изложения коротко остановлюсь на его — достаточно размытом — значении.

Приемлемое определение неомифологизма дает в своем Словаре культуры XX века (1999) В.П. Руднев*. Он определяет неомифологическое сознание «как одно из главных направлений культурной ментальности XX века, начиная с символизма и кончая постмодернизмом» [Руднев 1999: 184]. В качестве главной особенности неомифологического сознания Руднев выдвигает интертекстуальность, причем «в роли мифа, „подсвечивающего” сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [Руднев 1999: 185]. Проявления неомифологизма в литературе, однако, можно обосновывать не только интертекстуальной привязкой неомифологического текста к конкретному мифу или конкретному мифологическому образцу. Можно говорить и об опоре писателя на общие схемы мифологического мышления, на язык архетипов, как сказал бы Юнг, берущих начало в коллективном бессознательном, которое нередко является основной предпосылкой индивидуального воображения писателя [Мелетинский 1994; Погребная 2011]. В действительности оба способа создания неомифологических содержаний

* До Руднева термин «неомифологизм» употребила еще в 1979 г. Зара Минц применительно к русскому символизму, а в 1990 г. — В. Топоров в предисловии к роману А. Р. Кондратьева «На берегах Ярыни».

чаще всего переплетены, так что и в «Живите в Москве» их трудно разделить и вычлениить один из них в качестве доминирующего. Как уже было сказано, в каждом из них можно усматривать один из способов функционирования культурной памяти.

Пригов включает в свое произведение неомифологическое содержание так, что прежде всего пародийно обыгрывает все советские мифы о Москве. Приведу один пример. Помимо указания на мифологизированное представление о Москве как советской твердыне общественной свободы и справедливости, Пригов в нескольких местах своего романа указывает и на утопическую картину советской столицы как значительного мирового порта. Иными словами, Москва не только «столица социалистического мира, противостоящая капиталистическому злу, классовому и национальному угнетению, милитаризму и империализму» [Гройс 2003: 124], она еще и «порт пяти морей». Дело в том, что согласно сталинскому замыслу, благодаря строительству судоходной сети водных каналов, торговый флот должен был из Москвы иметь выход в Балтийское, Белое, Черное и Каспийское моря — во все стороны света [Вестерманн 2007: 122]. Вот как эта утопия реализуется в романе Пригова:

...Москву неожиданно обступали воды. Город сразу становился портом пяти морей. На улицах слышались гортанные выкрики чаек, беспрестанно мелькали матросские тельняшки, а также бескозырки с привлекательно развевающимися ленточками. В портовых районах шла своя небезопасная романтическая жизнь. По утрам в воде и в заброшенных, захламленных закоулках находили уже охладелые тела с пулевыми ранениями. Но, чаще всего с ножами, торчавшими из разных частей тела... [Пригов 2009: 88].

Совершенно в духе советской гигантомании Пригов излагает и демографическую картину столицы, гиперболизированную до фантастических размеров:

Вот посудите. Москва сама по себе город большой. Населенный, перенаселенный, раскиданный, трудноохватываемый, гигантский, безмерный даже — миллионов 20–30 где-то. Из этого числа женщин насчитывалось больше половины, процентов 58. Миллионов 17–18. Определить их число не очень-то представлялось и возможным. Они как бы пульсировали, видоизменялись, отслаивая от себя порою весьма многочисленных детей, а то забирая их обратно. Да вообще вся страна, насчитывавшая тогда около 850 миллионов населения, тоже пульсировала, то сжимаясь до размеров Москвы, оставляя огромные пустынные, незаселенные пространства <...>. То снова население растекалось, заполняя очистившиеся, жаждущие наполнения вены и артерии дорог, трубопроводов, рек и воздушных путей [Пригов 2009: 134].

Более того, Москву, согласно Пригову, помимо детей, стариков, рабочего класса, административного аппарата и духовной элиты, время от времени заселяют, вернее, осаждают и фантастические неомифологические существа, как воюющие фантомы, инопланетяне, эльфы, цветы-людоеды, живые мертвецы и подобные им чудовища, являющиеся по сути вестниками хаоса.

В целом можно сказать, что Москва в романе Пригова предстает одновременно и как реальный город с четкой подлинной топографией, и как мифическое место, совершенно лишенное реальных пространственных отношений как внутри, так и за пределами своих границ. К примеру, она неожиданно может остаться без своего строгого центра, появиться в окружении снежных горных цепей, простираться вплоть до Эстонии, может включать в свой состав ленинградскую Дворцовую набережную или же весь Петергоф.

Звучит крайне нелепо, но в начале первой главы Пригов даже отождествляет Москву с Ленинградом:

Города-то все одни и те же. Даже имена похожи до неразличения. Ну, сравните, к примеру, — Москва, Ленинград. Неразличимы. До ужаса неразличимы [Пригов 2009: 11].

Подобное отождествление Москвы и Ленинграда по сути отсылает к мифологизированной советской географии, по которой, как замечает Владимир Паперный в своем анализе сталинской культуры, «Москва в известном смысле равна территории всего государства» [Паперный 1996: 19]. Согласно Паперному, еще значительнее «представление о Москве как о центре Космоса, своеобразной идеальной модели Космоса», что достигает апофеоза «в 1947 г. во время празднования 800-летия Москвы, когда Сталин в своей речи назвал Москву „образцом для всех столиц мира“» [Паперный 1996: 109].

Наверняка восприятие Москвы как идеальной модели космоса, глубоко укорененное в советском культурном сознании, побудило Пригова описывать жизнь столицы и терминами древних космогонических и эсхатологических мифов. Точнее говоря, помимо интертекстуальной игры с элементами советской мифологии, при описании жизни столицы Пригов по сути актуализирует древнюю архетипическую схему, ключевую для всех мифологий мира — а именно архетип* борьбы космоса с хаосом. Он вспоминает Москву времени своего детства и юности как пространство категориальной противопоставленности космических и хаотических сил, которая проявляется в самом произведении в мотивах циклического сотворения и разрушения города. Во всяком случае, Москва у Пригова становится поприщем пожаров, землетрясений, потопов, эпидемий; она претерпевает нашествие насекомых, агрессивных ползучих растений, враждебных пришельцев из космоса и других чудовищных персонификаций хаотических сил. После потрясений катастрофических размеров и всех «рецидивов хаоса» [Мелетинский 2000: 223] жизнь тем не менее всегда возрождается заново и устанавливается космический порядок.

* Понятие архетипа здесь используется в смысле, придаваемом ему Е. Мелетинским в книге «О литературных архетипах». Для него архетипы — «те постоянные сюжетные элементы, которые составили единицы некоего „сюжетного языка“ мировой литературы» [Мелетинский 1994: 3].

Это периодическое пульсирование жизни в Москве, движение от космоса к хаосу и обратно, по мнению М. Ямпольского, «отсылает к принципу цикличности, лежащему за ницшевским вечным возвращением одного и того же» [Ямпольский 2016: 236]. Однако в данный момент нам интересно иное обстоятельство, на которое указывает Ямпольский в своем анализе первого романа Пригова. Речь идет о связи катастрофы с потерей памяти как одним из ключевых мотивов данных псевдомемуаров. В произведении «Живите в Москве» большинство катастроф — реальных или вымышленных — не помнят даже те редкие москвичи, которым, кажется, удалось их пережить. Многих же из них не может с уверенностью припомнить даже сам рассказчик, дискредитируя таким образом не только чужую, но и собственную память. В начале шестой главы, например, описывается, как буйная растительность захватывает город и его жителей, но к концу она уступает место человеческой культуре, после чего рассказчик не без опасения заключает:

Все постепенно возвращалось к первоначальному статусу. Мало кто мог припомнить совсем недавнее растительное безумие, словно его и не было. Да и было ли оно? Не знаю. Никто не смог мне доказать этого в неопровержимой достоверности. Да и вообще я совсем не о том [Пригов 2009: 345].

Интересно, что согласно широко распространенному, хотя научно не подтверждающемуся представлению, работа памяти максимально включается именно в момент катастрофы перед лицом смерти. Подобная связь памяти с катастрофой упоминается еще в некоторых античных легендах, как, например, в легенде об основателе мнемотехники, греческом лирике Симониде Кеосском [Yates 1966: 1–4; Lachmann 2002: 189–195], о котором мы узнаем из трактатов Цицерона «Об ораторе» и Квинтилиана «Наставления оратору». Согласно этой легенде, в доме богача Скопаса из Фессалии во время пира обвалился потолок,

убив всех присутствующих, кроме Симонида. Похоронить пострадавших было невозможно, поскольку в результате несчастья они были изуродованы до неузнаваемости. Только после того, как Симонид вспомнил, где сидел кто из погибших, родственники по его указаниям смогли совершить погребение*. Как мы видим, последствия трагического события, описанного в легенде, могла смягчить лишь память Симонида. Память, другими словами, с незапамятных времен считалась нашим самым сильным оружием в борьбе с хаосом и смертью, самой эффективной компенсацией всех потерь, причиняемых катастрофами.

Прочная связь памяти с катастрофой проблематизируется и в произведении «Живите в Москве». Правда, Пригов до некоторой степени искажает общепринятое мнение, согласно которому память служит защитой от хаоса и опорой при возрождении после больших катастроф апокалиптических масштабов. Порой же именно обратное — забвение — т.е. полное крушение памяти, как показывают приведенные выше примеры, позволяет жителям Москвы начать новый жизненный цикл. М. Ямпольский в своей уже упоминавшейся интерпретации указанного произведения справедливо подчеркивает:

В случае «Живите в Москве» возможность развертывания повествования напрямую зависит от очищения пространства от завалов памяти, разрушения уже накопленных и чрезмерно разросшихся образов. Создание нового тут целиком вписывается в разрушение старого [Ямпольский 2010: 219].

И все же провозгласить произведение «Живите в Москве» «воспоминаниями амнезика», по остроумному замечанию Ямпольского [Ямпольский 2016: 253], можно лишь с известными ограничениями, которые касаются в первую

* Этот случай заставил Симонида понять, что искусство памяти можно развивать, для чего необходимо мысленно представить определенное место, с которым будет связана ментальная картина или же представление о некоторой вещи, достойной памяти. Возникновение и дальнейшая судьба мнемотехники не входят в рамки интереса настоящей статьи.

очередь документального аспекта данного произведения. Речь идет о тексте, никоим образом не лишенном документальной ценности, поскольку на его страницах закреплена именно память о прошлом — как о прошлой жизни самого автора, так и о советском прошлом, в котором эта жизнь протекала. Во всяком случае Пригов в произведении «Живите в Москве», опираясь на память, сумел не только установить непрерывность между своим прежним и нынешним Я, но и преодолеть разрыв между советским и постсоветским периодами российской истории.

Впрочем, возможно, это и не было его основным намерением, если судить по некоторым метатекстовым утверждениям в «Живите в Москве», а также во многих его эссеистских публикациях. Пригов, бесспорно, не следовал всерьез прустовскому проекту «В поисках утраченного времени». При этом нельзя не согласиться с пронизательным замечанием И. Кукулина, что роман «Живите в Москве» «в карнавальном, трагифарсовом виде представляет одну из ключевых проблем европейского модернизма — воспоминания как пути осмысления отчужденной от человека личной биографии в историческом контексте» [Кукулин 2010: 582]. Принимаясь же за создание своего первого прозаического произведения, Пригов, по собственному признанию, ставил перед собой совершенно иную цель: прояснить, испытать один из трех типов европейского искреннего письма — мемуары. При этом его желание опробовать свои силы в подобном типе дискурса вообще не подразумевало полного его «влипания» в мемуарный код. Дело в том, что он, в отличие от большинства мемуаристов с притязаниями на художественность, не амальгамирует, но намеренно и открыто сопоставляет воспоминание и вымысел. Точнее говоря, он все время выходит за рамки документализма — причем в сферу неомифической фантастики как экстремального проявления вымысла. По сути Пригов постоянно лавирует между этими двумя сферами — документализмом и фантасти-

кой — стараясь ни одной из них не отдавать до конца преимуществ. Вместо «влипания» он выбирает мерцательную стратегию, определяемую им в начале своей книги следующим образом:

Не принимать окончательного решения, а как бы мерцать между двумя полюсами, оставаясь в зоне неразрешимости. <...> говорящий не влипает ни в одну из стилистик, а, как блоха на горячей сковородке, прыгает из одной в другую. Не задерживаясь ни в какой из них на длительное время, чтобы не влипнуть. Но в то же время не отлетая очень уж далеко и надолго, чтобы совсем не вылететь в зону неразличения [Пригов 2009: 11–12].

В заключение можно сказать, что Пригов как мемуарист отличается памятью, которая постоянно мерцает между проверенными биографическими и историческими фактами, с одной стороны, и вновь воскрешенными мифами или же архетипическими мифическими образцами — с другой. Следуя поэтике мерцания, он в любом случае создает одно из самых оригинальных мемуарных произведений на рубеже XX и XXI вв., которое — вопреки иронической дистанции и игривости автора — открывает немало глубоких истин о прошлом.

Литература

- Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М., 2014.
- Борщаговский А. Возраст мемуаров // Вопросы литературы. 1999. № 1.
- Гандлевский С. Вернуть яви убедительность // Вопросы литературы. 1999. № 1.
- Гройс Б. Постутопическое искусство: от мифа к мифологии // Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003.
- Женетт Ж. Вымысел и слог (Fictio et dictio) // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике в 2 т. М., 1998. Т. 2.
- Каспэ И. М. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х: Препринт WP6/2010/02. М., 2010.
- Кукулин И. Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д. А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) / Под ред. Е. Добренко и др. М., 2010.
- Мандельштам О. Конец романа // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева, П. Нерлера. М., 1990. Т. 2.

-
- Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994.
- Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. 3 изд. М., 2000.
- Мицн З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Мицн З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
- Монастырский А.* Новая искренность // Словарь терминов Московской концептуальной школы / Сост. и авт. предисл. А. Монастырский. М., 1999.
- Обермайр Б.* Времена в романе или: кто / что живет в Москве // Пригов Д. А. Собрание сочинений: Москва. Вирши на каждый день. В 5 т. / Ред.-сост. тома Б. Обермайр, Г. Витте. М., 2016.
- Овсяников Ю.* Об издательской культуре // Вопросы литературы 2000. № 1. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/1/krygly.html>.
- Паперный В.* Культура Два. М., 1996.
- Погребная Я. В.* Актуальные проблемы современной мифопоэтики. Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/aktualnye-problemy-sovremennoj-mifopoetiki-read-352759-1.html>.
- Пригов Д. А.* Гриша Брускин. Прошедшее время несовершенного вида // Знамя. 2002. № 2. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/2/prigov.html>.
- Пригов Д. А.* Живите в Москве. Рукопись на правах романа. 2 изд. М., 2009.
- Руднев В. П.* Неомифологическое сознание // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
- Топоров В.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века // Кондратьев А. На берегах Ярыни. Тренто, 1990.
- Шайтанов И.* Попытка прогноза // Вопросы литературы. 2000. № 1. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/1/krygly.html>.
- Яхонтова А.* Отходы деятельности центрального фантома (2004) // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) / Под ред. Е. Добренко и др. М., 2010.
- Ямпольский М.* Высокий пародизм и теория всеобщего сходства: О романе «Живите в Москве» // Ямпольский М. Пригов: Очерки художественного номинализма. М., 2016.
- Beumers B., Lipovetsky M.* Introduction // The Desire for the Real: Documentary Trends in Contemporary Russian Literature. A special issue of The Russian Review. 2010. № 4.
- Erikson E. H.* Identity and the Life Cycle // Psychological issues. 1959. № 1.
- Halbwachs M.* The Social Frameworks of Memory // Halbwachs M. On Collective Memory / Edited, translated, and with an introduction by Lewis A. Coser. Chicago; London, 1992.
- Lachmann R.* Mnemotehnika i simulakrum // Lachmann R. Phantasia, Memoria, Rhetorica / Izabrao i preveo D. Beganović. Zagreb, 2002.
- Westermann F.* Inženjeri duše. Zagreb, 2007.
- Yates F.* The Art of Memory. Chicago, 1984.

Арт-мистификация в пространстве мировой культуры XX–XXI вв.

Термин «мистификация» впервые появился в XVIII в. во французском языке. Слово *mystifier* — 1. мистифицировать (стремление дурачить кого-либо, скрывая свое истинное «я»); 2. обманывать, вводить в заблуждение; разыгрывать), происходящее от латинских слов *mysterium* ‘таинство’ и *facio* ‘делаю’, дословно означало «делать таинство». По всей вероятности, оно связано и с древнегреческим *μυστικός* ‘мистерийный’, глаголом *μύω* ‘посвящать, вводить в таинства’, а также словом *μύστης* ‘прошедший инициацию, ‘мист’ (главный опыт иницианта). Значит, *mystifier* «должно означать ‘воспользоваться чьим-то доверием, как поступают с человеком, проходящим инициацию’, иначе говоря, обманывать, манипулировать, искажать истину, но одновременно „вести себя как некто, наделенный властью, посвящать другого в культ, в ритуал, в тайну”» [Рицци 2005: 938]. Из французского языка слово «мистификация» перешло в другие европейские языки, в том числе и в русский, в котором трактовка мистификации изначально была связана со сферой развлечения, забавы — «шуточный обман или содержание человека в забавной и длительной ошибке» [Даль 1979: 330]. Акцент на шуточный, безобидный характер мистификации и длительность, процессуальность действия позволяют представить субъектно-объектные отношения этого процесса («жертву» мистификации и элементы, ор-

ганизирующие, поддерживающие ее, которые создают новые условия для «содержания» жертвы в состоянии обмана). Таким образом, в основе значения слова «мистификация» обнаруживается связь между магическим, сакральным и шутливым, розыгрышем. Со временем понятие «мистификация» приобрело негативные коннотации — «обман, намеренное введение в заблуждение в каких-либо целях» или «намеренное введение в обман и заблуждение ради шутки или с какими-нибудь корыстными целями» [Толковый словарь 1938: 229]. В разных определениях «мистификации» авторы стремились учесть различные ее виды и типы (мистификация имен, музыкальная стилизация, временная — архаизация), дифференцировать ее толкование. Итак, литературной мистификацией «называется произведение, авторство которого приписано его сочинителем другому лицу (реальному или вымышленному) или народному творчеству. Мистификацией создается стилистическая манера и творческий образ вымышленного автора» [ЛЭС 1987: 222]. Литературная мистификация связана, помимо прочего, с определением места писателя в художественном процессе. Музыкальная мистификация — сочинение (иногда неожиданно обнаруженное), приписываемое автором малоизвестному или знаменитому композитору. В сфере философии мистификация связана с интеллектуальным заблуждением — это «приписывание непостижимой таинственности реальностям, которые разум в состоянии понять с помощью имеющихся у него познавательных средств» [Мистификация 2017]. Мистификацией можно именовать и волевой процесс, направленный на введение в заблуждение третьих лиц. Сложную мистификацию представляет винтаж (смешивание разных стилей), а также культурные тексты с множественными мистификациями. Бывают мистификации, основой которых является гендерная динамика, требовавшая духовно-интеллектуального осмысления и визуально-вещественного воплощения, потенциально способного

охватить разные сферы культуры — профессиональную, элитарную, повседневную, неспециализированную, массовую. Персональной мистификацией является феномен самозванства, сознательного и незаконного присвоения чужого имени или звания с целью обмана. Каждая мистификация должна создать что-то новое, вызвать резонанс и быть разоблаченной. В культурном пространстве мистификация может выполнять разные функции. Артистический опыт мистификаторов может сообщать процессу культурной преемственности и развития дополнительную привлекательность и творческую энергию. Мистификация может осмеивать местный колорит, на который возникает мода в искусстве. Артистизм мистификации, обладающий побудительной, синергетической сущностью, может оживлять и организовать творческий процесс. Мистификация может выступать в роли маскировки творческой личности с целью самоутверждения в культуре, выражать желание творцов включиться в соревнование, вдохновляемое творческим поиском, потребностью самоидентификации в ситуации хаоса или назревающего взрыва культуры. Игровая направленность мистификации служит созданию альтернативной действительности. Как источник резонансных явлений, мистификация должна привлечь внимание широкого круга реципиентов к насущным проблемам современности в социокультурной сфере, служить их широкому распространению [Бажанова 2017]. Мистификация может выполнять также деструктивную функцию, когда используется как средство борьбы или устранения конкурентов.

В настоящее время актуализация понятия «мистификация» вызвана разложением современной действительности на реальность действительную и реальность мнимую, созданную искусственно и выдающую себя за оригинал. Актуализируясь в наши дни, мистификация проникает в художественную практику (литературу, искусство, музыку, фотографию, фильм). Интерес вызыва-

ет природа мистификации в искусстве, ее специфические особенности, черты и эффективные методики, позволяющие атрибутировать ее как художественную, например, как вид сообщения от имени фиктивного автора, цель которого — эстетический, «жизнетворческий» эксперимент, игра, шутка. Мистификация показательна с позиции использования ее применимости к художественным фактам и по отношению реципиента к факту мистификации. В сфере искусства мистификацию можно оценивать с эстетической и художественной точки зрения, определяющей намерение автора, воплощение его замысла и значимость самого произведения искусства (его творческий потенциал, новизна, оригинальность творческих решений, информационная насыщенность, значительность воплощенных концептов, игровой элемент, мастерство выражения содержания в определенной форме). Художественная ценность мистификаторского произведения искусства может проявляться и при его разоблачении.

Мистификация в широком смысле этого слова включает в себя такие проблемы, как: проблема авторства и роль автора в мистификации, структура и место мистификации в культуре, архитектоника мистификации, мистификация и проблема реципиента, мистификация как метод, прием, стилизация, аллонимия, игра, миф, идеология, подделка, фальсификат, подлог, технология. Данные вопросы к настоящему времени либо остаются спорными, либо не до конца разработаны, в т. ч. не разграничены понятия «мистификация» и «подделка», часто выступающие синонимами, хотя в сфере литературы «подделка» относится больше к публикации подобия чужого творчества в качестве своего, а мистификация связана с публикацией оригинального произведения вымышленным лицом» [Galimska 2013: 65–75]. Более всего внимание исследователей сосредоточивается на мистификации фигуры автора, его биографии, художественной манеры. Меньше места уделяется игровой природе феномена мистифика-

ции, тому факту, что будучи розыгрышем, он предполагает подвижную и двойственную интерференцию сходства / различия, притворства / искренности, маски / лица и т. п. [Пасхарьян 2014: 168]. Таким образом, художественную мистификацию надо понимать не как подделку (ибо, с одной стороны, сверхзадача подделки — быть неразгаданной, сойти за подлинное) и не как стилизацию (поскольку художественная стилизация не предполагает сокрытия объекта стилизации, а направлена на демонстрацию умения представлять в стиле или жанре другого лица), а как форму художественной игры, розыгрыша, поскольку розыгрыш предусматривает диалектику введения в заблуждение — и разрушения этого заблуждения, разгадку. Розыгрыш осуществляется на границе жизни и искусства и одновременно внутри каждого из этих явлений, способствуя «онтологической двойственности» и того и другого [Jeandillou 1994: 191]. Если подделка ставит целью обман, задача которого — «заставить поверить» (*faire-croire*), то мистификация стремится разыграть реципиента, «позволить верить» (*laisser-croire*) [Jeandillou 1994: 23], одновременно поддерживая сомнения в достоверности.

Мистификация как творческая стратегия, метод, прием и художественная технология известна в разные периоды истории искусства. В XX–XXI вв. она становится одной из доминирующих арт-практик. Изначально мистификация, понимаемая как технология, вводящая в заблуждение, в современную эпоху теряет свое первоначальное значение, достигая высокого уровня обобщения различных мистификационных техник: создание псевдореальности, введение в заблуждение, провокация аутентичности, подмена значений, совмещение реального и ирреального в одном смысловом контексте и др. [Хольнева 2006: 169]. Реконструированная в эстетике постмодернизма, мистификация приобретает значение характеристики культуры второй половины XX — начала XXI вв. В ее рамках выработывается ряд характерных особенностей в творчестве

представителей этого типа художественной деятельности. Постмодернизм, как известно, окончательно отменил романтический статус художника как демиурга, творца, подорвал роль автора и перенес акцент на значимость реципиента, активно вовлекая его в процесс творчества — созерцания — участия в художественной деятельности. Примером может служить интерактивное искусство, в котором часть компетенций, связанных с возникновением эстетического сообщения, перенял реципиент-интерактор. Роль художника все чаще сводится к созданию неких рамок, контекста, среды для действий реципиента без участия которого интерактивные арт-проекты не могли бы возникнуть. Нивелирование дистанции между автором и реципиентом является также результатом определенных акций, цель которых — вывести искусство из пространства галерей и музеев и ввести его в жизнь, размыть границы искусства. Это стало возможно благодаря использованию новых средств, до сих пор искусству недоступных, что позволяет непосредственно, почти дословно, воздействовать на реципиентов, мистифицировать их. Мистификация предполагает тотальное восприятие и полное увлечение реципиента. Мистификация — это не столько цель, действие, направленное на конкретные произведения искусства, сколько определенная арт-стратегия, творческий метод, средство художественного выражения. В такой функции мистификация не вытекает непосредственно из финансовых побуждений, так как современные формы художественной деятельности, например, действия акционистов, тотальные, интерактивные инсталляции, перформансы, хэппенинги, аудиовизуальные структуры, сложные формы аранжировки, составленные из многих материалов, не являются предметом рыночной сделки как, например, картины или скульптуры. С одной стороны, мы имеем дело с исчезновением произведения как артефакта, с другой — с возможностью быстрого распространения работ с использованием современных техни-

ческих новинок. Существенным вопросом является также процессуальность творческого акта.

Хэппенинг, перформативное и интерактивное искусства придают эстетическому сообщению процессуальный характер. Важным является не только эффект, но и процесс создания, который может приобретать форму мистифицирования. Действие, имеющее мистификационный характер, может опираться на искусно сконструированный замысел, в котором должны участвовать посторонние люди.

Действие, имеющее мистификационный характер, может опираться на искусно сконструированный замысел, в котором должны участвовать посторонние люди. В постмодернистской эстетике, в которой функционален сплав высокого и низкого искусств и чувственности, в мистификациях особенно активизируется ирония и контекст традиции, дадаизма, сюрреализма, концептуализма, симуляционизма* и т. д.

Заинтересованность мистификацией возрастает главным образом из-за прогресса медиасферы, появления нового вида креативного творчества — экспериментального, междисциплинарного, многоаспектного, содержащего в себе концептуальное и аттрактивное начала — медиаискусство (media art). Оно порождает новый тип художника-мистификатора, прибегающего к разным способам выражения нового вида мистификации — медиамистификации, подаваемой, например, в виде мокьюментари, пастиша, фейка, различных видов инфотейнмента и нового, мистифицированного реципиента (индивидуального и массового). Медиамистификация — это созданные (конкретным автором, творцом, сознательно мистифицирующим публику, ауди-

* Симуляционизм — это постмодернистское направление в изобразительном искусстве 1980–1990-х гг., сторонники которого воспроизводили чужие произведения, изменяя в них что-либо или помещая предметы в иной контекст. Симуляционизм есть изображение симптомов творчества в отсутствие самого творчества, искусство апроприаторства (т. е. присвоения, усвоения, приспособления), основными признаками которого становятся самоирония и бесконечное множество интерпретаций. Использование современными художниками чужих изображений в своих проектах вписывается в проблему авторства и оригинальности.

торию) и зафиксированные в информационном поле фиктивные (вымысел, обман) события или явления, которые подкреплены рядом правдоподобных доказательств, выступающих ярким информационным поводом для средств массовой информации. Интегрированная в информационный поток, мистификация становится публичной, массовой. Ее цель — вызвать резонанс, пробудить интерес аудитории к той или иной проблеме в сфере искусства или общества. Медиамистификатор стремится создать реальность, в которую поверит большая часть реципиентов. После завершения медиамистификации она может быть раскрыта как сознательный обман, либо остаться для реципиентов действительно существовавшим явлением [Первухин 2012: 82–85]. С другой стороны, непереносимое требование игры и требование публичности всей этой деятельности, рекламы, видео- и аудио-публикаций и т.п. делает грань между шуткой и дезинформацией все более размытой.

В изобразительном искусстве мистификация долгое время отождествлялась с разнообразно понимаемой фальсификацией (копия, подделка, «фальшак»). Эти понятия стоит различать. Копия — это точное воспроизведение произведения искусства, подделка — самостоятельная работа, имитация стиля художника, т.е. «фальшак», который легче выдать за оригинал, чем за копию. На протяжении веков немало живописцев, среди них и самые выдающиеся, занималось копированием и подделками чужих картин. Мотивировкой для фальсификации могли быть: желание заработать деньги, эпатировать публику, позабавиться, поспорить, пошутить, обмануть экспертов по искусству и его любителей, помочь друзьям и т.п. Подделки подлинных произведений функционировали в виде аллонимии, т.е. один художник подписывал работы фамилией другого, известного, уважаемого. Споры вызывали произведения, которые были результатом совместной работы мастера и его учеников, но подписанные его фамилией (в этих случаях открыть правду почти невозможно). «Золотой век»

фальсификаторов начался со второй половины 1920-х гг. Хрестоматийной стала история многолетней серии имитаций картин в стиле известных нидерландских художников XVII в., которые задумывал и выполнял Хан Антониус ван Меегерен (1889–1947). Каждая из его работ с сочинением сюжета и высококачественным письмом в стиле выбранного известного мастера была авторской, оригинальной*. Эстетико-художественный резонанс вызвали особенно его картины подделки произведений Яна Вермеера на религиозные темы («Христос в Эммаусе», «Голова Христа», «Тайная вечеря», «Исаак, благословляющий Иакова», «Омовение ног», «Христос и грешница», «Молодой Христос, проповедующий в храме»), дополняющие наследие мастера. Написанные Меегереном «Вермееры», а также картины Питера де Хоха, признанные подлинными, нашлись в крупнейших художественных музеях, собраниях и коллекциях Голландии. Меегерену вынесли приговор за подделку произведений искусства, хотя он признался в авторстве выдуманных картин. Одним из самых известных арт-фальсификаторов был художник венгерского происхождения — Элмир де Хори, настоящее имя Элемер Альберт Хофман (1905–1976), который на протяжении тридцати лет создавал работы под Гогена, Ренуара, Матисса, Модильяни, Шагала, Пикассо и других известных живописцев. Мастерство де Хори в подделках стало настолько известным в мире искусства, что он удостоился выставки**, и вскоре стали появляться подделки под него самого***. Де Хори стал героем фильма «Ф — фальшивка» («Verites et mensonges» или «F for Fake», 1975), затрагивающего сложный вопрос истинного и фальшивого в искусстве. Пок-

* Отсутствие ограничений в сюжетах, технике и стилях, как кажется, можно считать общей чертой многих известных фальсификаторов.

** Стоит отметить, что специализированные выставки подделок и мистификаций происходят в разных известных музеях мира, привлекая обширную аудиторию профессионалов и любителей.

*** В 2014 году на аукционе в Новой Зеландии демонстрировались две приписанные де Хори картины в стиле Клода Моне, однако экспертом был установлен факт двойной фальсификации — подделка подделки.

лонник знаменитого «подделывателя» — режиссер Орсон Уэллс доказал, что фальсификатор может быть не менее гениальным, чем автор оригинала. Художника признали виновным в подделках и осудили, хотя он сам не считал себя фальсификатором, так как не копировал работы других мастеров и не подписывал своих. Имя Шона Гринхэлга связано с производством и сбытом (при участии отца и других членов семьи) фальсифицированных работ в сфере искусства, разнообразие которых не имело себе равных в истории. Гринхэлг изготавливал скульптуры — «древне-египетские», Бранкузи, Гогена, Ман Рэя и др., акварели XIX в., картины и рисунки художников, например, Отто Дикса, американского мастера гудзонской школы Томаса Морана и др. В 60-е гг. XX в. художник Давид Стэйн ради шутки исполнял картины в стиле известных мастеров, таких как Марк Шагал, Жорж Брак, Пауль Клее, Хуан Миро, Фернан Леже и др. За продажу фальшивых произведений он был арестован (разоблачил его Шагал), а несколько лет спустя в опубликованной книге «Три Пикассо перед завтраком» продемонстрировал возможность серийного производства «подлинных» шедевров живописи. Благодаря своему таланту, Стэйн и дальше имитировал картины знаменитых мастеров, но уже по официальному заказу коллекционеров-любителей. Не всегда авторы имитации оказывались известными. Порой известность сопровождала заказчика или посредника. В 1980-е гг. аферист Джон Коккетт, он же Джон Дрю продавал фальшивые картины английского художника и скульптора-абстракциониста Бена Николсона и других известных живописцев, написанные его сообщником, непризнанным художником Джоном Майаттом. Российский художник, искусствовед, коллекционер Валерий Дудаков, желая помочь другу, написал работу *à la* Любовь Попова «Дама с гитарой», которую аукцион Sotheby's выставил (1989) на продажу. Дудаков пытался убедить экспертов в собственном авторстве, но аукционный дом не снял лот с торгов и продал картину.

В условиях развивающихся в XX–XXI вв. в сфере искусства институционализма (музеи, галереи, аукционы), глобального интернационального арт-мира и арт-рынка изменилось отношение к проблеме авторства, оригинальности художественного произведения и роли художника (появились профессии — художник-менеджер, производитель, двойные или смешанные — куратор, выступающий в роли художника, художник в роли куратора, критик в роли куратора и художника и т.д.). Конструирование нарратива истории искусства происходит с помощью отбора одних художников и событий и замалчиванием других. При этом художники, которых одобряют, занимают в нарративе определенное, мифологизированное место, в то же время многие персонажи и события «вносятся» туда посредством подтасовок и мистификаций, так что их непосредственное существование зачастую ставится под вопрос. Сознывая это, творцы стали искать разные возможности, чтобы выйти на арт-сцену, попасть в пространство известных галерей, с успехом пробиться через конкуренцию и систему критики, а в случае неудачи подшутить над ней. Мистификация стала оружием, эффективным механизмом осмеяния явлений, провоцирующих их. Другие, благодаря масс-медиа, стремились расширить пространство влияния и увеличить количество реципиентов, мистифицируя обе сферы.

Для изобразительного искусства (при всех авангардистских эскападах XX века) создание фиктивного художника и замена им подлинного Автора не было слишком распространенным явлением. В отличие от писателей, которые прятались за псевдонимами, художники, как правило, стремились подчеркнуть собственное авторство. Часто они сами становились «персонажами», мифологизируя свою жизнь и привычки (знаковые — неизменный парик Энди Уорхола или вечная шляпа немецкого художника Йозефа Бойса). Однако на современной арт-сцене стали появляться новые виды художников — мно-

гочисленные «художники-персонажи». Под этим понятием подразумевался результат процесса, в котором автор (креатор, «создатель») творил не художественные объекты — картины, скульптуры и т. д., а главное и важнейшее свое произведение — «художника-персонажа», который затем создавал соответствующие художественные изделия: картины, скульптуры и т. д. [Кабаков 2017].

Предтечей персонажности в современном искусстве считается художник и теоретик искусства, стоявший у истоков дадаизма и сюрреализма, — Марсель Дюшан, арт-деятельность которого в начале XX в. имела провокативно-игровой характер, вплоть до мистификации — изобретения «псевдоавторов». Скандальный и знаменитый мастер подписал свой известный реди-мейд «Фонтан» (1917) названием производителя писсуара «R. Mutt» («Р. Дурак»). Самое известное его *alter ego*, которое художник придумал в 1920-е гг. — это имя эксцентрической художницы Роз Селяви. Приписав ей несколько важных для истории дадаизма произведений, Дюшан подписывал ее именем работы, например, «Эрос — это жизнь. Роз Селяви» / «Eros, c'est la vie. Rrose Sélavy» (заглавие происходило от искаженной французской фразы *c'est la vie*), вводил в названия объектов (сюрреалистическая скульптура «Почему бы не чихнуть Роз Селяви?» / «Pourquoi ne pas éternuer?», 1921) и, переодевшись женщиной, создал вместе с Ман Рэем серию фотографий. Стремясь не столько скрыть свое имя, сколько сменить пол, переодеванием и выступлением от имени другого, Дюшан эпатировал публику и давал богатый материал всем «нетрадиционно» настроенным критикам. Его действия вписывались в мистификацию в виде игры.

Принцип «художника-персонажа»* функционировал и был проработан также в московском концептуаль-

* Термин *художник-персонаж* (фигура посредника между автором произведения и его зрителем) ввел художник, поэт, музыкант, один из основателей арт-группы «Мухоморы» — Свен Гундлах, а его концепцию разработал И. Кабаков.

ном искусстве (1970–80-е гг.). Вадим Захаров работал от имени нескольких, придуманных им персонажей («Одноглазый пират», «Мадам Шлюз», «Дон Кихот», «Пастор»), ангажировал в акции и посторонних. Для акции в галерее Stella Art он пригласил известных критиков и философов, которые должны были (поочередно в интимной, будуарной обстановке) прочесть топ-модели лекцию о современном искусстве*. Юрий Альберт рисовал от имени «Карандаша», у Виктора Пивоварова был персонаж «одинокий человек», у Игоря Макаревича — «деревянный герой». Все эти художники-персонажи оставили множество картин, рисунков и текстов. Илья Кабаков, основатель жанра тотальной инсталляции (т.е. полностью переработанного пространства) и ее теоретического обоснования («О тотальной инсталляции», 1994)** в рамках концепта «среднего советского художника» создал в технике альбомов десять персонажей, тоже «художников, рисующих для себя». Работая на Западе, для своих инсталляций он изготовил картины, пользуясь стилем некоего художника. В инсталляции «Музыка воды» (1992) Кабаков дал ему имя — Степан Яковлевич Кошелев, подробно описал для каталога биографию художника и его теорию «синтетизма». Наиболее известным «художником-персонажем» Кабакова был Шарль Розенталь, которого впервые показал в виде многожанровой ретроспективы

* Как кажется, это отсылки к де Саду и к акции Й. Бойса «Как объяснить мертвому кролику, что такое искусство».

** Для Кабакова тотальная инсталляция есть новый *Gesamtkunstwerk* — синтетическое произведение искусства. Она строится на включении реципиента вовнутрь закрытого пространства (часто это несколько помещений) и рассчитанная на его реакцию. Основное значение имеет атмосфера инсталляции, возникающая из-за покраски стен, освещенности, конфигурации комнат и т. д. Включенные в инсталляцию многочисленные объекты, рисунки, картины, тексты становятся обычными компонентами целого. Выдвинутое на первый план пространство связано с типом русского мышления и происходит от театральной декорации. В отличие от индивидуалистического перформанса, характерного для западной культуры, инсталляции Кабакова являются универсалистски-коллективными проектами и выполняют функцию инсценировки контекста искусства — создают пространство не вне (как полагается), а в выставочном помещении.

в Мито (1998, Япония), а затем новый проект во франкфуртском музее Штедель (инсталляция «Жизнь и творчество Шарля Розенталя»), где сам выступил в роли художника-куратора. Таким образом, художник-куратор и фиктивный «художник-персонаж» приобретали статус соавторов. В пространстве симуляции персонаж художника и художник-куратор были равно иллюзорны. Общая концепция замысла Кабакова опиралась на проблему иного варианта развития истории модернизма, на возможность сочетания открытий и редукционной техники авангарда с элементами достижений реализма XIX в. и некоторых идей, разработанных постмодернизмом. Придуманый художник — с биографией, дневником, личными фото, живописными и графическими работами, с вымышленными статьями критиков по поводу его творчества был для Кабакова «идеальным художником XX века».

Виталий Комар и Александр Меламид, живущие в Нью-Йорке, развивая идею соавторства в искусстве, пользовались разными методами в конструировании мистификации. Они создали несуществующих художников и их произведения — одноглазого реалиста, пейзажиста Николая Бучумова, жившего в XIX в., Апеллеса Зяблова — первого русского абстракциониста, изобразившего Пустоту* и первого художника-концептуалиста — Дмитрия Тверитинова, существовавшего в XVIII в., который изобразил на своей иконе вторую заповедь «Не сотвори себе кумира» и был арестован как иконоборец. Замысел исследования его истории художники осуществили в 2002 г. в московской Галерее Марата Гельмана. На выставке демонстрировались цветные фотографии протоколов допросов человека, выглядевшие вполне правдиво. По архивным материалам Комар и Меламид воссоздали концептуальную икону (черный квадрат с красной ра-

* Предполагается, что А. Зяблов действительно существовал и был крепостным Николая Струйского (1749–1796) — деятеля русского Просвещения, поэта-дилетанта, издателя, библиофила.

мой и выполненной золотыми буквами надписью)*. Для правдоподобности и во имя идеи примирения религии и искусства художники-мистификаторы повесили перед иконой лампадку, подчеркивая культовую принадлежность произведения. Зрителям сложно было отличить игру концептуалистского воображения — вымысел от правды. На принципе соавторства основана работа Меламида и Комара с животными. Они выставляли произведения бобров, создающих деревянную архитектуру, шимпанзе, фотографирующего Москву, слонов, рисующих кисточкой абстрактные картины и т. п. Известен также и иной метод этих художников — соавторство с обыкновенным зрителем. Таким был проект «Выбор народа», т. е. «идеальная картина», созданная при помощи социологического опроса в различных странах мира. Чувство иронии и юмора, фантазия и предпринимательские способности позволяют Комару и Меламиду выдумывать все новые оригинальные проекты [Лебедева 2017]**.

* Можно увидеть здесь аллюзию на «Черный квадрат» Казимира Малевича — истинную икону в живописи, которой нужно поклоняться вместо всяких «мадонн» и «венер», как писали о картине многочисленные ее исследователи во всем мире. Противники такой интерпретации были убеждены в том, что художник вводит публику в заблуждение, смеется над зрителями. Как известно, появилось множество пародий, а юмористы гадали, что изображено на картине. Наиболее популярной версией разгадки было — «негры ночью воруют уголь». Отсюда происходило альтернативное название шедевра — «афроамериканский квадрат». В год 100-летия «Черного квадрата» (2015) искусствоведы Третьяковской галереи заявили, что эксперты с помощью рентгена нашли под «Черным квадратом» другую, цветную супрематическую картину и расшифровали надпись, оставленную Малевичем — «Битва негров в темной пещере». Можно задаться вопросом — сделал ли это Малевич в шутку или кому-то подражал. Сегодня известно, что он подражал Альфонсу Алле — французскому графику, журналисту, эксцентричному писателю и черному юмористу, известному острым языком и абсурдистскими выходками. Алле на четверть века предвосхитил известные эпатажные выставки дадаистов и сюрреалистов 1910-х — 20-х гг. В Галерее Вивьен, во время выставок «Отвязанного искусства» («Les Arts Incohérents») он экспонировал «монохромные картины». Одним из серии «художественных открытий» шутника Алле стало совершенно черное и почти квадратное полотно «Битва негров в пещере глубокой ночью» (1882). Таким образом, за тридцать лет до супрематических «откровений» Малевича, Алле сделался автором первых абстрактных картин. Отсутствие «профессионального» признания его вклада в историю искусства обусловил факт, что художник выставлял свои работы как шутку. Можно предположить, что если бы он мистифицировал публику и серьезно вещал о своем творчестве, то сейчас его картины (а не Малевича) стоили бы на аукционах десятки миллионов долларов.

** Работавшие в соавторстве английские концептуальные художники, любящие провокации и скандалы, братья Джейк и Динос Чепмены устроили в одной из лондонских галерей выставку несуществующих советских художников.

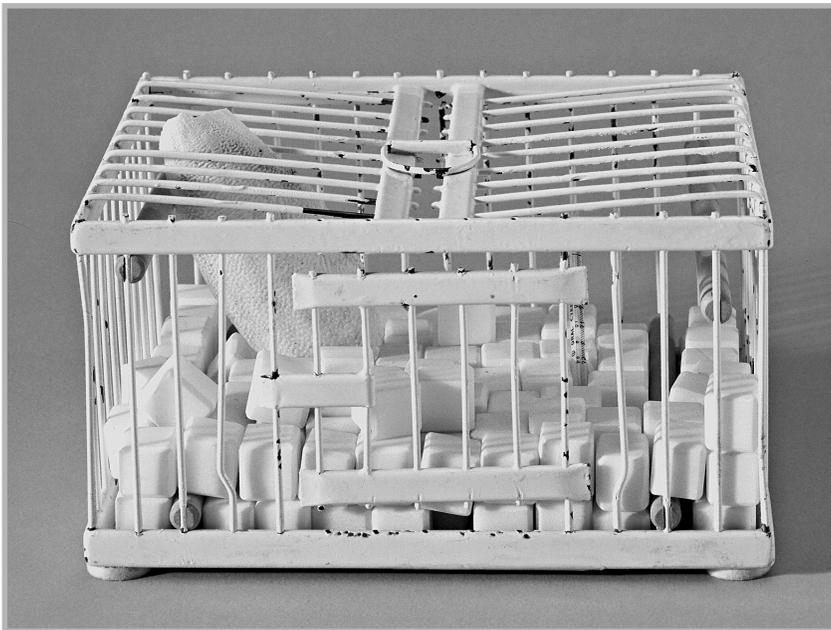
В 1998 г. писатель Уильям Бойд опубликовал биографию преждевременно умершего художника-экспрессиониста Нэта Тейта — «Nat Tate: American Artist, 1928–1960» — и пригласил на ее презентацию в Нью-Йорке коллекционеров, художников, искусствоведов, критиков и любителей искусства. Многие восприняли биографию как реальную, так как автор не указал, что все написанное является художественным вымыслом, а знавшие правду в шутку подтверждали личное знакомство с недооцененным творцом. В мистификации Бойд использовал разные приемы: имя выдуманного им художника он составил из названий известных галерей — The National Gallery и The Tate Gallery, иллюстрации к книге («картины Тейта») выполнил самостоятельно, «фотография Тейта» (неизвестный мужчина) происходила из его личной фотоколлекции, он же сфабриковал факты (галереи, работающие с Тейтом, не существовали в действительности) и высказывания. Хотя приглашенным знатоком искусства имя художника было неизвестно и лично его не знали, все серьезно отнеслись к идее переоценки наследия забытого мастера. После разоблачения мистификации совладелица издательства 21 Publishing объясняла прессе, что розыгрыш был безобидной шуткой, просто организаторам понравилось, как все безоговорочно признали существование мифического художника, чтобы не прослыть необразованными [Frankiewicz 2007: 47].

Придуманые мистификатором Рои Розеном художники-симулякры, фантомы — это пример трансформации личности, раздвоения сознания. Художник, кинорежиссер и писатель настолько отождествился со своими *alter ego*, что поверил в их существование. Одним из его двойников стала законодательница порнографии в изобразительном искусстве (она также график, иллюстратор, автор порнографического романа «Сладкий пот», 1931) — Жюстин Франк. Ее фамилию Розен позаимствовал у Якова Франка, еврейского мистика XVIII в., основателя мессиан-



Марсель Дюшан иначе Роз / Рроз Селяви /
Marcel Duchamp alias Rose / Rrose Sélavy (1921)

Фото Ман Рэй (Man Ray)



Марсель Дюшан. «Почему бы не чихнуть?». Роз Селяви /
«Pourquoi ne pas éternuer?». Rose Sélavy (1921)



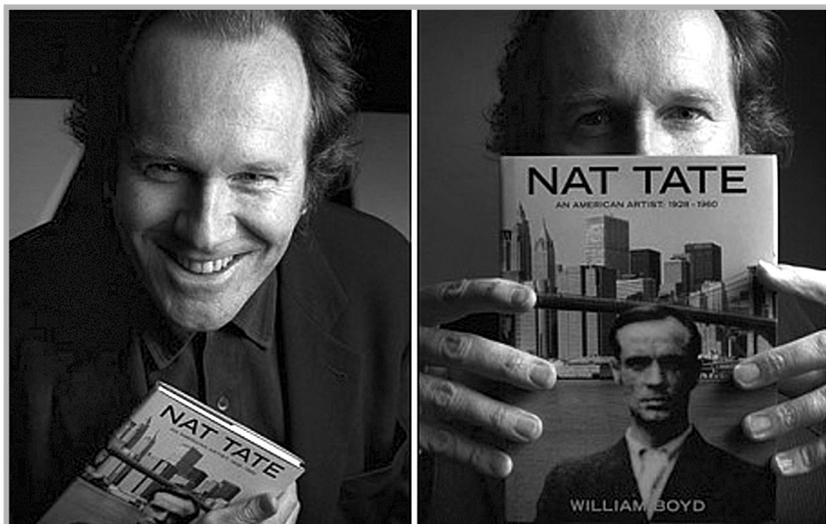
Илья Кабаков, Шарль Розенталь.
Идеальный художник XX века (1921)
Foto Stdaedelmuseum. De.



Илья Кабаков. «Протоинтернетный» шедевр
Шарля Розенталя «Три всадника» (1931–1932) (1999)
Фото Shigeo Muto. Courtesy Kunstmuseum Bern



Виталий Комар и Александр Меламид.
Шимпанзе, фотографирующий Москву



Уильям Бойд (William-Boyd).
«Nat Tate: American Artist, 1928–1960» /
«Нэт Тейт: Американский художник 1928–1960» (1998)



Рои Розен (Roe Rosen).
«Неизвестный фотограф, Жюстин Франк» /
«Unknown photographer, Justine Frank» (1928)



Рои Розен (Roe Rosen) и Жюстин Франк.
Общество Франк / Roe Rosen and Justine Frank.
Frank's Gild (1933, 2002)

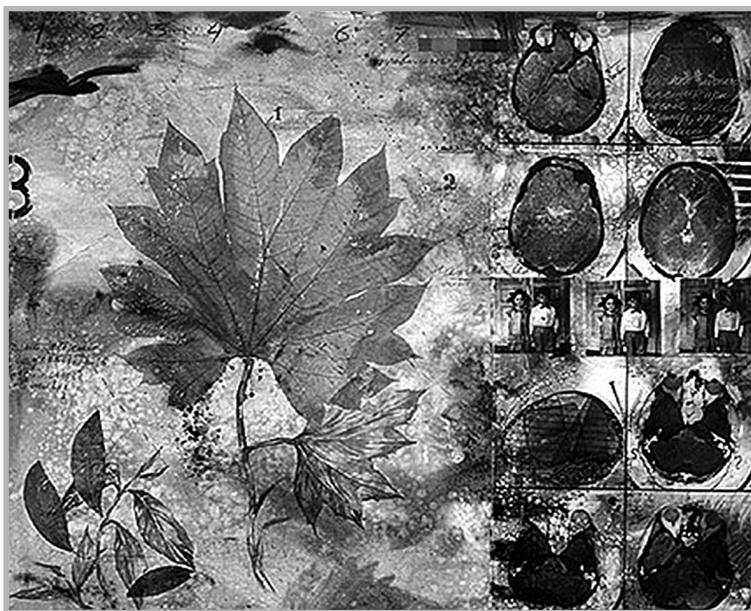


Юзеф Робаковски.
«Маскировки (Юзеф Корбеля иначе
Юзеф Робаковски) — Дама с ожерельем» /
«Kamuflaże (Józef Korbiela vel Józef Robakowski) —
Dama z naszyjnikiem» (1965)

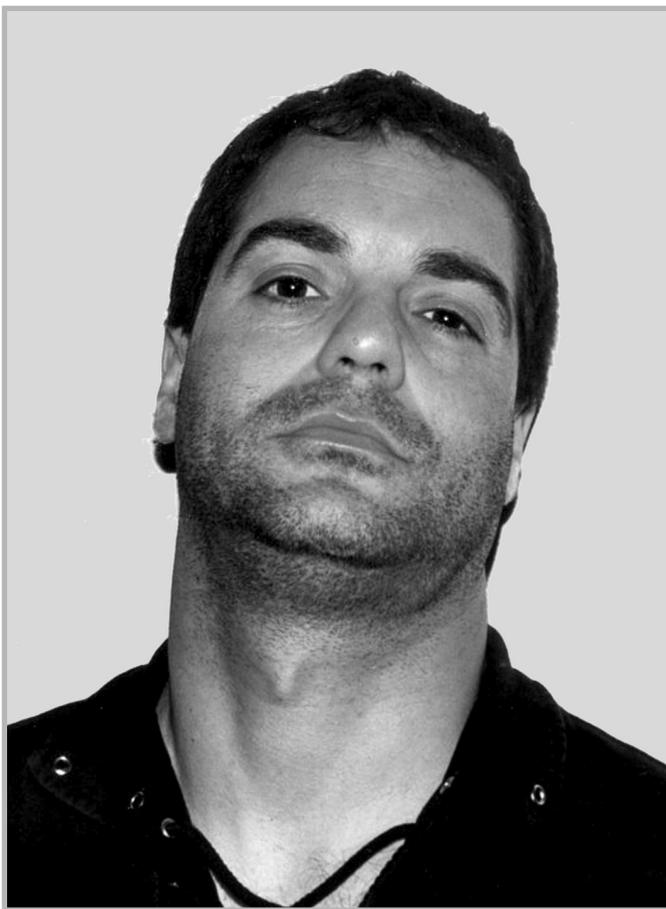


Анатолий Белкин. «Бок о бок» (2010)

Плакат



Анатолий Белкин. «Бок о бок» (2010)



Франко и Ева Маттес (Eva and Franco Maties).
«Портрет Данко Мавера» / «Danko Maver Portrait»



Франко и Ева Маттес (Eva and Franco Maties).
«Популярность» / Publicity»



Зузанна Янин.
«Я видела свою смерть / I've Seen My Death» (2003)

ского движения, а имя, возможно, взял из книги маркиза де Сада «Жюстина, или Несчастливая судьба добродетели» («*Justine ou les Malheurs de la vertu*»). Моделью для фотографий и автопортретов Франк послужила жена автора. В другой многослойной мистификации Розен использовал для псевдохудожника псевдоним Максим Комар-Мышкин, под которым скрывался эмигрировавший в Израиль в 2003 г. поэт и художник Ефим Поплавский. Поплавский, размывавший в своем творчестве границы между воображаемым и реальным, что имело трагические последствия в его жизни, основал в Израиле андеграундную художественную группу «Погребенные заживо» [Гончарская 2016]*.

Юзеф Робаковский — польский мультимедиа-художник, фотограф, автор фильмов, картин, инсталляций, многократно с критикой вмешивающийся в сферу публичного дискурса, в некоторых своих проектах-интервенциях пользовался стратегией субверсии (вид игры со штампом) и выдуманными персонажами. Одним из них был Юзеф Корбеля — *alter ego* художника, которого он придумал в 1960-е гг., будучи членом группы «Ноль 61» («Zero 61»). Фамилией фиктивного персонажа Робаковский подписывал намеренно безвкусные работы, например, «Маскировки (Юзеф Корбеля, иначе Юзеф Робаковский) — Дама с ожерельем» / «*Kamuflaże (Józef Korbiela vel Józef Robakowski) — Dama z naszyjnikiem*» (1965) или «Эпитафия Яна Гната» («*Epitafium Jana Gnata*»), которые должны были вызвать чувство смущения и изменить чрезмерно серьезное отношение к искусству и фигуре художника.

Анатолий Белкин — петербургский художник и журналист, устраивавший мистификации в виде музейных экспозиций и печатных текстов, объяснял свою склон-

* Группа молодых советских художников, актеров, музыкантов и писателей действовала в израильском подполье, при жизни ее членов их работы не выставлялись. Название группы выражало свойственное коллективу мрачное чувство юмора и шизофренический настрой их деятельности. Их Манифест (2004) свидетельствовал о решительном самоотчуждении группы от израильской культурной сцены, по отношению к которой они чувствовали внутреннее превосходство.

ность к мистифицированию реальности тем, что «Искусство и жизнь идут параллельно. И сильно перемешаны. Где кончается реальность и начинается другая реальность — непонятно» [Белкин 2014]. Его арт-проект «Бок о бок» (2010, AL Gallery, Санкт-Петербург) о сосуществовании человека с мирами растений и насекомых, взаимодействии с ними при жизни и растворении в них после смерти, который продолжал мистификацию «Золото болот» (2004–2005, Эрмитаж) и пародийный дневник энтомолога «Экспедиция № 6», это характерное для поэтики Белкина создание альтернативной реальности путем сочетания квазинаучных мистификаций с *objets d'art*. Проект характеризовали и другие приемы, такие как: иронический взгляд на жизненный процесс рождения — созревания — размножения — распада, смешение стилей и направлений, природные реди-мейды, картины-коллажи, графика, концептуальные тексты, спонтанные художественные жесты, использованные раньше или новые визуальные и вербальные компоненты, внимание к деталям и наукообразность постмодернистов. Все эти компоненты поэтики Белкина, с одной стороны служили конкретизации его личной потребности к идеальной конструкции целостного мира или отдельных частей, с другой — реализации скрытой потребности современного искусства — идеи упорядоченности. В 2007–2008 гг. Белкин экранизировал серию своих мистификаций (ранее опубликованных в «Огоньке») на канале «Культура», под названием «Повести Белкина»*. В передаче «Тайна трех охотников» автор анализировал картину Василия Перова «Охотники на привале» (1871). При детальном исследовании ее физическими методами он якобы обнаружил, что персонажи, изображенные на полотне, напоминают «ялтинскую тройку» — Сталина, Рузвельта и Черчилля. Белкин всерьез трактовал также смысл картины, в кото-

* Невольно набрасывались ассоциации с одноименно, литературной мистификацией Александра Пушкина.

рой, по его мнению, зашифрованы послания, математические формулы, пророческие предсказания. На уровне использования средств и приемов, характерных для телевизионной мистификации, показательной оказалась передача «История с журавлями». Автор применил в ней убедительную имитацию события, сочетание реального и вымышленного, технические эффекты — приемы, которые использовал О. Уэллс в мистификации-радиопостановке романа Герберта Уэллса «Война миров» («The War of the Worlds», 1938), со своей стороны добавив разнообразный изобразительный материал. Вся информация подавалась серьезно и убедительно: вставлялись научные термины, реальные имена и факты (например, орнитологические сведения о серых журавлях, исторические события времен Гражданской войны, факты из биографии Махно и других исторических персонажей), конкретные даты и географические названия. Для создания эффекта иллюзии реальности Белкин использовал фотографии, кадры кинохроники и различные артефакты [Познин 2014].

Умышленно провокационной мистификацией (1998), осуществлявшейся в течение нескольких лет, стала фигура фиктивного югославского художника, поэта и теоретика своих работ Дарко Мавера с реальной биографией и карьерой. Его имя и фамилия были позаимствованы у известного словенского криминолога. Авторами и конструкторами мистификации стали Франко и Ева Маттес*, известные как коллектив 0100101110101101.ORG., использовавшие для этого необычные, сложные технические средства: фотографию — фото вымышленного Мавера, фотодокументацию его творчества и подлинные снимки настоящих преступлений и исковерканных тел, взятые из Интернета (www.rotten.com), фильм «Darko Maver. The Art of War», сферу киберпространства. Коллектив показал

* Ева и Франко Маттес прославились в искусстве созданием различных провокаций и симулякров. Например, они провели обширную рекламную кампанию для несуществующего кинофильма «United We Stand»; присвоили эмблему Nike для публичной инсталляции в Вене и т. д.

разные возможности использования масс-медиа, которые являются инструментами как конструирования обмана, так и его разоблачения. Авторы также активно включали реципиентов в пределы мистификации, делая их силой, устанавливающей ее, одновременно насмехаясь над ними. Мистификация затрагивала широкий диапазон проблем (художник как жертва политических репрессий, контекст войны на Балканах, послевоенная травма, фиктивная смерть художника и его «новая» жизнь — быстро развивающаяся карьера, многочисленные выставки как эффекты резонанса со стороны арт-мира, определение рамок дозволенного в искусстве и расширение границ радикального боди-арта. Здесь существовала и более очевидная разоблачительная составляющая: история Мавера демонстрировала, что медиа-героем обычно становится человек, отвечающий готовым представлениям о проживании травмы, а не открывающий новые травматические зоны. Есть в мистификации и игровой элемент: Мавер был также своего рода арт-вирусом, экспериментом с громко звучащей пустотой. Почти все проекты Маттесов строились на эффекте от нулевого события*. Их действия всегда неопределимо зависали между критическим активизмом и интеллектуальным «хулиганством», изобретательным расширением границ искусства и издевательством над самой бесконечной растяжимостью этих границ. В определенный момент художники разоблачили мистификацию, сообщив в официальном пресс-релизе, что Дар-

* В конце 1990-х гг. Франко и Ева Маттес одними из первых стали заниматься интернет-искусством. Сначала они регистрировали «фальшивые» сайты, потом восстанавливали закрытые страницы, делали их своей территорией, ни для чего не используя. Интернет терял свою функцию пространства информации, и в нем мог осуществляться нулевой художественный жест — создававший зону странной свободы. Проект художников для Венецианской биеннале (2001) представлял собой компьютерный вирус, который не приносил никакого вреда, но был меркантильно ориентирован. «Viennale.ru» внедрялся только в компьютеры, использующие программы, написанные на редком языке Python. Единственной его целью было выжить, распространиться. Экспансия арт-вируса была пародией на распространение современного искусства. С таким использованием пустоты, причем с оттенком моральной и правовой двусмысленности, искусство Маттесов связано не только в интернет-ипостаси.

ко Мавер — несуществующая фигура. По их свидетельству, если бы они этого не сделали, возможно, фиктивный художник по-прежнему существовал бы в статьях арт-критиков, на выставках и в дискуссиях об искусстве*.

Эксперименты Зузанны Янин — польской мультимедиа-художницы, работающей с разными медиа (скульптура, видео, инсталляция, графика, перформанс), одной из основных художниц-феминисток, вписывались в контекст проблемы табу в современной социокультурной сфере. Способ ее презентации вводил принцип правдоподобия, являющийся главным формирующим началом в процессе творчества и исполнения. Мистификация Янин в виде многослойного художественного действия — «Я видела свою смерть / I've Seen My Death», инсталляция, состоящая из видео: «Церемонии & Игры / Funeral & Fun», «Семь смертей / Seven Deaths», «Каменные Работы / Masory», «Опросы и Цитаты / Interviews & Quotations» (2003), считалась одним из наиболее интимных и провокационных арт-проектов. Он был инициирован пережитым опытом смерти родных и близких художницы, а также необходимостью критики стереотипов, так как смерть всегда занимала в польском сознании место, связанное с военно-церковной историей страны, но не с личным опытом. Мистификации предшествовала серия фотографий «7 смертей. Corpus Delicti» (2003), в которых Янин анализировала изображения смерти, представляя себя как найденное мертвое тело (отсюда название проекта). Фотографическую документацию составляли иконография смерти в живописи и современные фотографии, найденные артисткой в прессе. Субъективно интерпретированная тема смерти, ритуала и церемонии проводов в последний путь, фиксировала взаимодействие между художником, творческим процессом и присутствующим реципиентом. Артистка построила мистификацию на выходящим за пределы искусства жесте,

* Материал разработан по нескольким интернет-источникам.

каким были ее собственные, фиктивные похороны на кладбище «Повонзки» в Варшаве, которые, переодевшись, она наблюдала вместе с посвященными в арт-процесс членами семьи и другими участниками церемонии. О похоронах информировали некрологи, состоялось отпевание в костеле. Целью артистки было спровоцировать дискуссию о табу темы смерти и проблему вытеснения ее из общественного сознания. В проекте она осуществила заинтересованность смертью как «медийным фактом» и построенной вокруг нее современной „иконографией”, понимаемой не только как некрологи и памятные фотографии, но и как вездущий в масс-медиа (в телевизионных ньюсах, газетах, журналах) образ смерти. В Польше мистификация Янин вызвала много споров и возмущенную реакцию.

Итак, выбранные репрезентации арт-мистификаций в пространстве мировой культуры XX–XXI вв. исполняют разные функции и получают различное осмысление. Они отличны по художественному замыслу, методам, арт-стратегиям, структуре, неканоническим формам конструирования и презентации разнородных *alter ego* автора, отношений между автором и реципиентом, приемам и техникам. Цель авторов-мистификаторов — конструировать альтернативную реальность, выдавать ложь за правду.

Литература

Бажанова Р. Мистификация в контексте культуры: виды и функции. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/mistifikatsiya-v-kontekste-kultury-vidy-i-funktsii>.

Белкин А. Я сам в это верю. Режим доступа: <http://www.ogoniok.com/5006/28/>.

Гончарская Л. Рои Розен: групповая выставка одного художника. Режим доступа: <http://culbyt.com/article/textid:696/>.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 2 т. Т. 2. М., 1979.

Кабакон И. Жизнь и творчество Шарля Розенталя (1898–1933). О «Художнике-персонаже». Режим доступа: <http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/kabakov.htm>.

Лебедева Ю. Хулиганы, мистификаторы, иконоборцы. Комар и Меламид в галерее Марата Гельмана. Режим доступа: http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/komar_melamid.htm.

Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.

Мистификация // Философский словарь. 2017. Режим доступа: <http://www.philosophydic.ru/mistifikasiya>

Пасхарьян Н. «Жак-фаталист» как философско-художественная мистификация Дидро // Логос. 2014. № 3 (99).

Первухин А. Теоретические аспекты понятия «мистификация» // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 32 (286).

Познин В. Современные СМИ: между правдой и вымыслом. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/1513>.

Рицци Д. Вымышленный текст и мистификация: заметки об одном рассказе Владимира Набокова // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой / Отв. ред. В. Н. Топоров. М., 2005.

Толковый словарь русского языка. В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 2. М., 1938.

Хольнева М. Особенности художественной мистификации в романе Джона Фаулза «Волхв»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2006.

Frankiewicz I. Mistyfikacja w sztuce, koncepcja mistyfikacji jako instrument badawczy // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica. 2007. № 32.

Galimska M. Мистификация как литературное явление (Черубина де Габриак) // Polilog: Studia Neofilologiczne. 2013. № 3.

Jeandillou J.-F. Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires. Paris, 1994.

Мустифиер // Новый французско-русский словарь. Режим доступа: <http://www.xn--80aacc4bir7b.xn--p1ai/словари/новый-французско-русский-словарь/mustifier>.

Сведения об авторах и редакторах

Бенчич Жива (Benčić Živa) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы философского факультета Загребского университета.

Бобилевич Гражина (Bobilewicz Grażyna) — доктор филологических наук, экстраординарный профессор Института славистики Польской Академии наук в Варшаве, заведующая Отделом литературоведения и культурологии, член Польского института исследований мирового искусства.

Войводич Ясмина (Vojvodić Jasmina) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы философского факультета Загребского университета.

Волокитина Татьяна Викторовна — доктор исторических наук, заведующая Отделом истории Восточной Европы после Второй мировой войны Института славяноведения РАН.

Злыднева Наталия Витальевна — доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, главный научный сотрудник Института мировой культуры МГУ, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Королькова Полина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований ИФИ РГГУ.

Красовец Александра Николаевна — кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Красовец Давид (Krašovec David) — доктор искусствоведческих наук, доцент ИГСУ РАНХиГС.

Кирилина Любовь Алексеевна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела истории славянских народов Центральной Европы в Новое время Института славяноведения РАН.

Куренная Наталия Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Лескинен Мария Войттовна — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела восточного славянства Института славяноведения РАН.

Луцевич Людмила Федоровна — доктор филологических наук, профессор Института русистики Варшавского университета.

Поляков Дмитрий Кириллович — кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований ИФИ РГГУ, научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Трахтенберг Лев Аркадьевич — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Филатова Наталия Маратовна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Хетени Жужа (Hetényi Zsuzsa) — доктор филологических наук, доктор Венгерской академии наук, профессор Будапештского университета ELTE.

Чепелевская Татьяна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Шемякин Андрей Леонидович — доктор исторических наук, главный научный сотрудник отдела истории славянских народов периода мировых войн Института славяноведения РАН.

Яблоков Евгений Александрович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН.

Аннотации статей

Н. М. Куренная

Документ и «документальное» как историко-культурная проблема

N. M. Kurennaja

Document and documentary as a historical and cultural problem

В статье прослеживается роль и значение документального начала в семантическом пространстве художественных текстов, варианты и особенности сосуществования документа и факта с вымыслом. Документальность рассматривается как существенный элемент современной словесности, в том числе с учетом литературной традиции. Анализируются новые механизмы «перевоплощения» факта и документа в различных сферах художественной культуры.

The article traces the role and significance of the documentary beginning in the semantic space of literary texts, variants and features of the coexistence of document and fact with fiction. Documentary is considered as essential element of modern literature, including taking into account literary tradition. Analyzes new mechanisms of «reincarnation» of fact and of documents in various fields of artistic culture.

Н. М. Филатова

Подходы к изучению эго-документов в современной исторической науке в свете «лингвистического поворота»

N. M. Filatova

Approaches to the study of ego documents in modern historical science in the light of the „linguistic turn“

Статья посвящена новым исследовательским возможностям, открывшимся перед профессиональным сообществом историков в свете «лингвистического поворота». В историческом познании эта кардинальная смена парадигм связана с осознанием решающей роли языка в формировании исторического нарратива, пересмотром отношения к субъективности, в том числе более пристальным вниманием к источникам личного происхождения. В статье рассматриваются (преимущественно на отечественном материале) различные исследовательские стратегии, связанные с использованием эго-документов (мемуаров, дневников, переписки и др.) в современных исторических исследованиях.

The article deals with the new research opportunities created for the professional community of the historians by the “linguistic turn”. In history knowledge this fundamental paradigmatic turn is associated with realizing of the determining role of language in the formation of historical narratives, revision of an attitude towards the subjectivity, including the history sources of private origins. The article focuses (particularly on the basis of history studies in Russia) on different research strategies, associated with the use of various kinds of ego-documents (memoires, diaries, private correspondence) in the works of contemporary historians.

Л. Ф. Луцевич

Документальность, эго-документ, русская писательская исповедь

L. Łucewicz

Documentary, Ego-Document, Russian Author's Confession

Структурно статья состоит из двух частей. Первая часть включает размышления о документальности в литературе. При этом документальность понимается как 1) интенция к факту (к данности события, явленности лица или вещи, психического, интеллектуального состояния и прочее); 2) качество мысли (привязанной к факту); 3) разновидность текста (культивируется дискурс правдоподобия). Вторая

часть представляет опыт изучения русской писательской исповеди в типологическом аспекте.

The article consists of two parts. The first part includes reflections about documentary in literature. In this regard actuality is understood as 1) intension to the fact (to the given of the event, phenomenon of a person or a thing, mental, intellectual condition and other); 2) quality of the thought (tied to the fact); 3) variety of text (it is cultivated the discourse of realism). The second part represents the learning experience of the Russian writer's confession in the typological aspect.

М. В. Лескинен

Полемика о нравственности русского народа: проблема документальности и научной достоверности этнографических описаний

M. V. Leskinen

Controversy about the Russian people' morality: the problem of documentary and scientific authenticity of ethnographic descriptions

В статье рассмотрен образ великорусского крестьянина в нормативных описаниях Российской империи до и после реформ 1860-х гг. Знакомство этнографов-наблюдателей, представляющих образованное, но не дворянское сословие, с реалиями жизни крестьянства в это время, привело к кризису идеалистических представлений о русском «народе-богоносце», исполненном христианских добродетелей и верноподданнических чувств. В центре внимания — проблема трактовки нравственного облика крестьянина-великоруса, призванного стать типичным представителем всей русской нации в период формирования национальной идентичности.

The image of the Great Russian peasant in the normative descriptions of Russian Empire before and after the Great re-

forms are considered. Detecting by ethnographers-observers, who represent an educated but not a noble class, the realities of the peasantries life and their manners, led to a crisis of ideal image of the Russian people as the «God-bearer», as embodiment of Christian virtues and loyal feelings. The focus is on the interpretation of the moral features of the Great Russian peasant, who has been called upon to become a typical representative of the whole Russian nation at the period of a nationalbuilding.

А. Л. Шемякин

В поисках «прототипа»: граф Алексей Вронский — Николай Раевский 3-й (Краткий опыт визуальной идентификации)

A. L. Shemyakin

In search of a «prototype»: Count Alexei Vronsky — Nikolai Rayevsky 3rd (Brief experience of visual identification)

В статье предпринята попытка установить возможный прототип графа А. К. Вронского — героя романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», опираясь на бытующую в сербской культуре версию о том, что им являлся герой русско-турецкой войны офицер Н. Н. Раевский, погибший в Сербии в 1876 году. Идентификация осуществлена на основании описаний внешнего облика, фотографий и других визуальных источников.

The article attempts to establish a possible prototype of Count Alexei Vronsky, the character of the Tolstoy's novel «Anna Karenina», relying on the Serbian version that he was N. N. Raevsky, hero of the Russian-Turkish war, who was killed in Serbia in 1876. Identification is based on descriptions of the external look, photographs of Raevsky and other visual sources.

Л. А. Трахтенберг

Письма читателей в русских сатирических журналах XVIII в.

L. A. Trahtenberg

Letters from readers in Russian satirical magazines of the XVIII century

Письмо от лица читателя — один из основных жанров в сатирической журналистике XVIII века. Читатель может быть реальным лицом или фиктивной фигурой; часто это невозможно установить, но и в том, и в другом случае противопоставление точек зрения читателя и издателя журнала важно как элемент художественного мира. В статье рассматриваются типы и функции читательских писем в структуре журнала и демонстрируется, что диалог читателя и издателя неравноправный: издателю принадлежит в нем главная роль. Точка зрения читателя важна постольку, поскольку, совпадая с позицией издателя, поддерживает ее или, напротив, не совпадая — контрастно оттеняет. Главное же, что ситуация контакта читателя и издателя в вымышленном мире служит моделью взаимоотношений журнала с аудиторией в мире реальном, утверждая дидактическую доминанту их диалога.

The reader's letter is one of the basic genres in 18th-century satirical magazines. The reader may be real or fictional; it is often impossible to tell one case from another, but the opposition of the reader and the editor is aesthetically important anyway. The types and functions of readers' letters are viewed in the paper. It is demonstrated that the dialogue between the reader and the editor is unequal, the editor playing the main role in it. The reader's viewpoint matters insofar as it supports that of the editor, if they coincide, or serves as a contrast shade, if they differ. Above all, the contact of the reader and the editor in the fictional world serves as a model for the relations between the magazine and its audience in the real world, affirming the didactic direction of their dialogue.

Т. И. Чепелевская**Путевые очерки Е. И. Витте начала XX в.: синтез художественного и документального****T. I. Chepelevskaya****Travel essays by E. I. Witte at the beginning of the 20th century: synthesis of artistic and documentary**

В статье рассматривается комплекс произведений Елизаветы Ивановны Витте (1833 г. — не позднее 1915 г.) начала XX в., созданных в жанре путевых очерков (travelogov) по материалам нескольких путешествий писательницы по славянским землям Балканского полуострова и Австро-Венгрии, а также ее публицистика (цикл очерков серии «Действительность» и др.). В ее очерках и книгах scrupulously собраны научные данные и факты действительности обогащаются личными впечатлениями автора, которые, органично переплетаясь, демонстрируют разное соотношение «географической» изобразительности и «идейной» выразительности. В центре внимания — уникальность «женского» взгляда на изучение и описание общественно-политических и культурных процессов на Балканах и в Центральной Европе начала XX в. В нем отразились серьезные раздумья Е. И. Витте об историческом прошлом и будущем славянских народов, они также запускали механизм рефлексии автора по поводу собственной идентичности (национальной или культурной).

The article deals with a set of works by Elizabeth Ivanovna Witte (1833 — no later than 1915) of the beginning of the 20th century, created in the genre of travel essays (travelogue) and based on the materials of several travels of the writer to the Slavic lands of the Balkan Peninsula and Austria-Hungary, as well as her journalism (a series of essays «Reality», etc.). In her essays and books she scrupulously collected scientific data and also enriched the facts

of reality with her personal impressions, which, organically intertwined, demonstrate a different ratio of «geographical» figurativeness and «ideological» expressiveness. Attention is mainly paid to the uniqueness of the «female « view on the study and description of socio-political and cultural processes in the Balkans and Central Europe in early 20th century. Serious thoughts of E. I. Witte on the historical past and the future of the Slavic peoples are also covered; the thoughts also launched a mechanism of reflection on the author's own identity (national or cultural).

П. В. Королькова

Документальность и вымысел в хорватском путевом очерке первой половины XIX в.

P. V. Korolkova

Documentality and fiction in the Croatian travel essays of the first half of the 19th century

В статье рассматриваются пути развития травелога в хорватской литературе первой половины XIX в., когда с наступлением эпохи Национального возрождения (иллиризма) этот литературный метажанр переживает подъем и одновременно переосмысливается в рамках новой идеологии.

The subject of this article is the analysis of the development of the travelogue in Croatian literature of the first half of the 19th century — the time when during the period of the National Renaissance (Illyrian movement) this genre becomes extremely important and popular, and changes in the correspondence with the new ideology of Illyrian movement.

Л. А. Кирилина | **История России в переломную эпоху: взгляд словенца**

L. A. Kirilina | **History of Russia in the crisis era (1914–1918): Slovenian view**

В статье рассматривается ряд еще не исследованных аспектов отношения словенцев к событиям в России в переломный период ее истории, в 1914–1918 гг. Исследование проводится прежде всего на основе мемуаров словенского патриота Ф. Л. Тумы, который провел в Петрограде почти весь период Первой мировой войны, стал очевидцем Февральской и Октябрьской революций в России. Цель автора — дать характеристику воспоминаний Тумы как ценного источника по истории России того периода, а также осветить специфику восприятия словенцем русской действительности и оценить степень объективности предпринятых им попыток ее проанализировать.

The article examines some aspects of the Slovenian attitude to the events that took place in Russia at a turning point in its history, in the years 1914–1918 that have not yet been studied. The research was carried out primarily on the basis of memoirs of the Slovenian patriot Tuma, who spent almost the entire time of the First World War in Petrograd and was an eyewitness of the February and October revolutions in Russia. The author's goal is to characterize Tuma's memories as a valuable source of the history of Russia of that period, as well as to reveal the peculiarities of the Slovenian's perception of Russian reality and to assess the degree of objectivity of his attempts at analysis.

Е. А. Яблоков | **Документ в художественном мире произведений и поэтика «отсутствия» документа в творчестве писателей 1920–1930-х гг.**

E. A. Yablokov**A document in the artistic world of the work and poetics of the „absent“ document in the 1920s – 1930s writings**

Рассмотрены формы презентации «текста в тексте» в литературном произведении — прежде всего случаи, когда «текст в тексте» представлен в виде материального документа. Особое внимание привлекают ситуации, когда материальный носитель «текста в тексте» объявляется исчезнувшим, но содержащаяся в нем информация доступна для читателя, существуя «независимо» от носителя. В качестве материала для анализа использованы произведения А. С. Грина, М. А. Булгакова и А. П. Платонова.

«Text within a text» forms in a literary work are considered, primarily cases where the «text within a text» is presenting as the real material document. Particular attention is drawn to situations where this material record «text within a text» is declared to have disappeared, but the information contained in it is accessible to the reader, so it existing «independently» from recording media. Material for analysis — A. Grin’s, M. Bulgakov’s, A. Platonov’s works.

N. V. Zlydneva**Документ в живописи 1920-х как информационный парадокс****N. V. Zlydneva****Documant in Painting as Informational Paradox**

На материале отечественной живописи и графики 1920–1930-х годов с изображением документов (писем, газет, удостоверений и квитанций) рассматривается проблема визуальной репрезентации «истинного» и «мнимого» в культуре. Репрезентация документа анализируется в контексте возросшего интереса искусства пост-авангарда к редуцированной эстетике, что позволяет трактовать этот тип изображения в связи с идеями «литературы факта».

В статье показано, что волна документов в живописи сигнализирует о повороте визуальной культуры к прагматике, о подспудной тенденции к сюрреализму, в явном виде не получившем развития в советском искусстве.

The article deals with the issue of visual representation of “real” and ‘pretended’ in culture and it has been examined on the base of painting and graphics visualizing various kinds of a document (letters, newspapers, credentials etc.) that overwhelmed Russian visual art in the 1920–1930s. Representation of a document regarded in context of inclination of post-avant-garde with reduced esthetics and it lets to consider this kind of image in connection with ideas of the so-called “literature of fact” of the 1920s. The article aims to demonstrate that the wave of documents in visual arts signalizes on the turn to pragmatics in culture as well as on latent tendency to surrealistic poetics that has not apparently developed in Soviet art.

А. Н. Красовец

Манифесты группы московских «экспрессионистов» как документ литературного процесса 1920-х гг.

A. N. Krasovec

Manifests of the Moscow group „Expressionists“ in the 1920s as a trace of German Expressionism

В качестве документа эпохи русского авангарда и процесса проникновения немецкоязычного экспрессионизма в литературную жизнь советской России рассматриваются манифесты московской поэтической группы «экспрессионисты» (1919–1922): «Хартия экспрессиониста» (1919), «Экспрессионизм» (1920), «Бедкер по экспрессионизму» (1920) и «Ренессанс XX века» (1920) под авторством основателя и лидера объединения — Ипполита Соколова (1902–1974).

In this paper we examine the manifestos of «Expressionists» (1919–1922), group of Moscow poets, as revealing

documents of the Russian avant-garde and processes of penetration of the German Expressionism in the Soviet Russian literary life. They are the Charter of Expressionism (1919), Expressionism (1920), the Baedeker of Expressionism (1920) and the Renaissance of the twentieth century (1920), wrote by the founder and the leader of the group, Ippolit Sokolov (1902–1974).

Д. Красовец | **Произведение искусства или документ?**

D. Krasovec | **Artword or Document?**

Является ли произведение искусства документом — давний вопрос, в данной статье мы обратимся к частному примеру Словении. Поставленный вопрос заставляет задуматься о наших отношениях с окружающим миром, с прошлым, а также о проблемах архивирования, сохранения наследия, национальном дискурсе и политическом проекте общества. Поскольку именно коллективный взгляд, а не художник формирует искусство, то возникает иллюзия, что искусство должно быть абсолютным и вневременным, никто не желает, чтобы оно стало небытием без взгляда извне. Статус документа таким образом — нечто промежуточное между произведением искусства и небытием, а произведение искусства — то, что избежало забвения.

Knowing if an object is an artwork or a document is an old question, and in this paper we are interested in the particular case of Slovenia. This question is about our relationship to our environment, our relationship with the past: archiving, heritage conservation, national narrative, the political project of a society. As it is the collective look that makes art, not the artist, there is the illusion that art must be absolute and timeless, no one wants art to be nothingness without an outside look. Document status is therefore an intermediary between the work and nothingness, and at the end the artwork is what has escaped oblivion.

Ж. Хетени

Факты и фикция: «Треблинский ад», «Жизнь и судьба» В. Гроссмана

Z. Hetényi

Facts and Fiction: The Hell of Treblinka and Life and Fate by Vassily Grossman

Отношение фактического и фикционального является проблемой многих областей жизни и науки, и получает особую важность в науках о фикциональном, о литературе — в эстетике, в литературной теории и анализах текстов. Моя тема — рассмотреть конкретную проблему переплетения-взаимоотношения документальности и литературности в двух произведениях В. Гроссмана, «Треблинский ад» (1944) и «Жизнь и судьба» (1953–1961/65), из которых первое было создано в жанре документа, второе — в жанре романа. При анализе затрагиваются ключевые понятия соцреализма и «правды».

Facts and fiction, factography and fictionality are crucial problems both in science and real life, and gain a special role in literature, in its theory and aesthetics of genre. I aimed to get closer to this problem and the interconnections of the two by comparing two texts of Vassily Grossman, „The Hell of Treblinka” and „Life and Fate”, a documentary essay and a novel. The notions of the time, Socialist Realism and „truth” are also touched upon among the keywords.

Т. В. Волокитина

«Записки о войне» Бориса Слуцкого как исторический источник

T. V. Volokitina

Notes on the War by Boris Slutsky as a historical source

«Записки о войне» знакомят читателя с Борисом Слуцким — прозаиком. Статья посвящена этому произведению как историческому источнику. «Записки» — пример так

называемой обобщенной мемуаристики и рассматриваются как источник личного происхождения. На основе документальных материалов предпринята попытка верифицировать приведенные автором факты и полученные выводы.

«Notes on war» acquaint the reader with Boris Slutsky — the prose writer. The article is devoted to this study as a historical source. «Notes» is an example of the so-called generalized memoirs and are considered as a source of personal origin. On the basis of documentary materials, an attempt is made to verify the facts given by the author and the conclusions obtained.

Я. Войводич

Вернуться к истокам (О документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина)

J. Vojvodić

A Return to Sources (The role of document in Sorokin's Ice Trilogy)

В тексте Вернуться к истокам (о документе в «ледяной трилогии» Владимира Сорокина) объясняется статус и значение документа, начиная с самого латинского слова *documentum*, обозначающего доказательство, официальное удостоверение.

Особый интерес уделяется «ледяной трилогии» Владимира Сорокина, в которой речь идет об игре с документом и документальностью. Документ, т. е. бумага, основанная на фактах, подвергается сомнению, и в сорокинском романе она является медиумом игры. Мы попытались показать в нашем тексте, что настоящие истины «братья света» узнают не посредством письма (слова на бумаге), ибо оно искажает истинный взгляд на мир, а посредством сердца и Света.

By departing from the Latin word *documentum* (literally, “written proof”, “official confirmation”), the essay *A Return to Sources* (the role of document in Sorokin's Ice Trilogy)

discusses status and meanings of a document in Sorokin's prose fiction, where document and associated acts of documentation play a significant role. In Russian writer's prose fiction, a document, or, more precisely, a written proof useful as evidence of a fact, turns into a playground. The essay aims to illuminate that the "real truth" becomes accessible to the so-called "brothers of light" not through words written on a piece of paper (because they distort the truth world-view), but through heart and Light.

Ж. Бенчич

**Память между фактом и мифом
(«Живите в Москве» Д. А. Пригова)**

Ž. Benčić

**The memory between the fact and the
myth (Live in Moscow by D. A. Prigov)**

Ретроспективный роман «Живите в Москве» Д.А. Пригова анализируется как интересный пример взаимопронизанности фактографического и фикционального повествования, точнее, мемуарной и фантастической прозы.

В отличие от большинства мемуаристов с художественными претензиями, Пригов не сплавляет, а открыто сопоставляет память и фикцию. Он намеренно выходит за рамки документальности и проникает в сферу неомифологической фантастики, постоянно лавируя между этими двумя сферами, но при этом стараясь не делать между ними выбора. Поэтому Пригов как мемуарист отличается памятью, постоянно «мерцающей» между проверенными биографическими и историческими фактами, с одной стороны, и заново воскрешенными советскими мифами или же архетипическими мифическими образцами — с другой. Следуя «поэтике мерцания», Пригов в любом случае создает одно из самых оригинальных мемуарных произведений в русской литературе рубежа XX и XXI века.

The paper analyzes D.A. Prigov's retrospective novel Live in Moscow as an interesting example of mutual con-

tamination of factographic and fictional narrative, in particular, memoirs and fantasy prose. Unlike most memoirists with artistic pretensions, Prigov does not amalgamate but instead openly juxtaposes memory and fiction. He deliberately goes beyond the boundaries of documentarism into the sphere of the neo-mythological fantasy and keeps wavering between these two spheres, endeavouring not to fully adhere to any of them. Therefore, Prigov as a memoirist is characterized by the memory that “teeters” all the time between verified biographical and historical facts on the one hand, and the newly revived Soviet myths or archetypical mythical patterns on the other.

Г. Бобилевич

Арт-мистификации в пространстве мировой культуры XX–XXI вв.

G. Bobilewicz

Artistic mystification in the world’s culture of the 20th and 21st centuries

Статья посвящена выбранным репрезентациям, художественным конкретизациям различных видов и типов арт-мистификации в пространстве мировой культуры XX–XXI вв. Индивидуализированные по художественному замыслу, методам, арт-стратегиям, структуре, неканоническим формам конструирования и презентации разнородных alter ego автора, отношений между автором и реципиентом, приемам и техникам, арт-мистификации получают различное осмысление, художественное воплощение, исполняют разные функции. Цель авторов-мистификаторов из разных стран мира — конструировать альтернативную реальность, выдавать ложь за правду.

The article concerns selected representations and implementations of various types of artistic mystification in the world’s culture of the 20th and 21st centuries. Artistic mystifications vary in terms of ideas, methods, artistic strategies,

structure, non-canonical forms of constructing and presenting the author's alter ego, the relation between the author and the viewer, artistic means and techniques. They are also understood and interpreted in different ways, and fulfil various functions. The aim of the authors-mystifiers from various countries of the world is to create an alternative reality in which a lie is regarded as truth.

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

**Документ и «документальное»
в славянских культурах:**

МЕЖДУ ПОДЛИННЫМ
И МНИМЫМ

*Сборник
научных трудов*

Ответственный редактор
Н. М. Куренная

Компьютерная верстка
П. Н. Морозов

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский проспект, д. 32-А, корп. «В»

Адрес электронной почты:
inslav@inslav.ru

Подписано в печать 04.07.2018. Формат 60×84¹/₁₆.
Гарнитура Century Schoolbook. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 22,32.
Объем 24,0 печ. л.

Заказ № 23.

Тираж 500 экз.