Институт славяноведения РАН

На перекрестках Востока и Запада: проблемы пограничья

в русской и центральноевропейской культурах

At the Crossroads of the East and the West: the Problems of Borderzone

in Russian and Central European Cultures

inslav

Институт славяноведения Российской академии наук

НА ПЕРЕКРЕСТКАХ ВОСТОКА И ЗАПАДА: ПРОБЛЕМЫ ПОГРАНИЧЬЯ В РУССКОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРАХ

AT THE CROSSROADS OF THE EAST AND THE WEST: THE PROBLEMS OF BORDERZONE IN RUSSIAN AND CENTRAL EUROPEAN CULTURES

Москва
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН
2021

inslav

УДК 80
ББК 71.05 (2Рус : Вен)
Н 12

Н 12 На перекрестках Востока и Запада: проблемы пограничья в русской и центральноевропейских культурах = At the Crossroads of the East and the West: The Problem of Borderzone in Russian and Central European Cultures. / редкол.: Н.В. Злыднева (отв.ред.), Ж. Хетени (отв.ред.), П.В. Королькова, А.Н. Красовец, А.П. Уракова.— М. : Институт славяноведения РАН, 2021. — 488 с., илл.

Рецензенты:
Доктор филологических наук
Надежда Николаевна Старикова
Доктор филологических наук, член-кор. РАН
Андрей Львович Топорков

Коллективный труд осуществлен в рамках российско-венгерского проекта РФФИ «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья»; грант № 18-512-23002 (2018–2020, рук. Н.В. Злыднева и Ж. Хетени).

DOI: 10.31168/4465-3095-3
ISBN 978-5-4465-3095-3
ISBN 978-5-4465-3095-3

© Институт славяноведения РАН, 2021
© Коллектив авторов, 2021

inslav

Аннотация:

Коллективный труд, созданный в рамках российско-венгерского интердисциплинарного исследовательского проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья», посвящен осмыслению понятий *Восток* и *Запад* в культуре России и Центральной Европы XX в. На широком материале языка, литературы, искусства и общественной мысли рассматриваются узловые проблемы поэтики культурного пограничья, а также реальных/воображаемых границ и форм национальной самоидентификации. Наряду с российскими и венгерскими учеными, в труде приняли участие как известные, так и молодые исследователи из Австрии, Венгрии, Германии, Польши, Хорватии, Швейцарии и Эстонии. Авторов объединяет опора на традиции русской формальной школы и исследований в русле анализа структуры текста. Книга предназначена для филологов и широкого круга гуманитариев.

inslav

Summary:

This edited collection stemmed from the Russian-Hungarian interdisciplinary research project "Russia and Hungary at the Crossroads of East and West Cultures: the Problem of Borderzone", examines the concept of the East and the West in Russian and Central European 20th-century cultures. The volume examines the key problems of the poetics of the so-called cultural borderzone as well as real / imaginary boundaries and forms of national self-identification in language, literature, art, and social thought. The contributors are Russian and Hungarian scholars as well as both established and young researchers from Austria, Hungary, Germany, Poland, Croatia, Switzerland, and Estonia. The authors develop their ideas and methodology drawing from the heritage of Russian formalism and structuralist thought. The book is intended for philologists, literary scholars, and experts in a wide range of other humanitarian disciplines.

inslav

СОДЕРЖАНИЕ:

Злыднева Н.В., Хетени Ж.
От составителей 9

Предыстория и контекст

Гюнтер Х.
Экономить или тратить? Западный и восточный экономические дискурсы в русской художественной литературе XIX в. 13

Мних Р.
«Евразийский соблазн» Дмитрия Чижевского и его исторические контексты 47

В поисках идентичности

Хетени Ж.
Антропоним как нарративный прием проблематизации идентичности автора и героя (Набоков и Шкловский в Берлине) 65

Королькова П.В.
Россия между Востоком и Западом: поиск идентичности в переходную эпоху (на материале русской литературной сказки 2000–2010-х гг.) 93

Созина Е. К.
На границе культур и народов: феномен коми писателя Каллистрата Жакова 107

Красовец А.Н.
Иммигранты в Словении и их язык: роман Горана Войновича «Чефуры вон!» 127

Кузовкина Т.Д.
Пространства юношеской биографии Ю.М. Лотмана 157

inslav

Поэтика и языки пограничья

Калавски Ж., Уракова А.П.
На границах текста и культа 175

Злыднева Н.В.
Диалог Восток/Запад в русском авангарде
и поэтика примитива 201

Майер-Фраац А.
Текст границы в творчестве Андрея Битова 229

Буренина-Петрова О.Д.
«Интерпланетарные» художественные и искусственные
языки в литературе и искусстве 1900–1920-х гг.
(Константин Циолковский, Александр Богданов,
Алексей Толстой, братья Гордины)..... 253

Сабо Т.
Антропологический и семиотический аспекты
трансгрессии в творчестве Л. Улицкой.....275

Микола Д.
Филателист из Помпеи. Спиритуализация границ
в творчестве Отто Толнаи 295

Встречи в пространстве пограничья

Калафатич Ж.
Творческая встреча на сцене трех художников:
Эден Палашовски, Николай Евреинов, Ева Цайзель
(Эпизоды из истории венгерского
театрального авангарда).....311

Калавски Ж.
Метаморфозы украинской песни «Їхав козак за Дунай»:
был ли знаком венгерскому графу поэту Ференцу Телеки
немецкий перевод Вильгельма Кюхельбекера.....327

inslav

Hansen-Kokoruš R.
The Experience of Border and its Transition
in Recent Russian Theater (Grishkovets, the brothers
Presnyakov, Vyrypayev) 351

Lugarić Vukas D.
The I as the Eye: on Poetics of Ruins in I. Brodsky's
essay "Homage to Marcus Aurelius" 371

Границы реальные и воображаемые

Поляков Д.К.
«Вариация на центральноевропейские темы».
Данило Киш как опыт конструирования
пространства 391

Бобрык Р.
Венгрия – Восток или Запад? Имидж Венгрии
в современной польской литературе
и популярных путеводителях 413

Kodres K.
The Soviet West? The Shifting Bounderies of Estonian
Culturescape 427

Щукин В.Г.
От Эльбы до Волги.
В лабиринте культурных границ 445

Özgür S.
The Aletic Republic – A Fictional World
as Inspiration for the Real World Beyond Borders.....469

Сведения об авторах.....481

Список иллюстраций.....486

inslav

inslav

Наталия Злыднева (Москва),
Жужа Хетени (Будапешт)

От составителей

Данная книга – результат совместного мультидисциплинарного проекта российских и венгерских ученых (руководители – авторы этих строк), в рамках которого при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований в течение ряда лет разрабатывались проблемы близости культур России и Венгрия. Внимание было сосредоточено, в первую очередь, на сравнительно-типологическом анализе наиболее ярких проявлений пограничья в культуре обеих стран в XX в. в аспекте дихотомии Восток/Запад. Между тем, представленный на суд читателя труд намного шире рамок первоначального замысла: диалог Востока и Запада рассматривается здесь на примере литературы, искусства и общественной мысли не только народов России и Венгрии, но и всей Центральной Европы. В него вошли как материалы международной научной конференции «Проблема пограничья: Восток–Запад», состоявшейся в Будапештском университете в 2019 г., так и многие другие исследования последних лет, результаты совещаний и симпозиумов. Труд издается под грифом Института славяноведения Российской академии наук как головной организации российских участников проекта.

О чем эта книга? О судьбах народов на перекрестке цивилизаций и времен, о путях и тупиках в поисках своего *Я* писателями, художниками и целыми народами, о страхах и заблуждениях, об обретении новых смыслов в диалоге культур на перекрестке Востока и Запада.

Для наших регионов (России и Центральной Европы) сегодня особенно важно понять культурные процессы XX столетия, принесшего сходный опыт переживания катастрофы, фрустрации и утопических проекций как на уровне индивида, так и на уровне

inslav

крупных социальных и национальных групп и конфессий. Специфические проявления этого опыта определялись не только событиями, которыми отмечено столетие во всем мире (войнами, революциями, тоталитарными режимами и их крахом), но и фактором принадлежности как России, так и стран Центральной Европы, к особого рода пограничью в культуре, где встреча Востока и Запада издавна проявила себя как парадоксальное противопоставление в тождестве, как пространство и разрывов, и связей одновременно. В этих регионах встретились славяне и романские народы, финно-угорские, балтийские и балканские племена, евреи и цыгане, разные религии с восточными и западными корнями. Здесь со времен средневековья не прекращались конфессиональные войны, соревнования культур и цивилизаций.

Между тем, в XX в. границы не только разъединяли, но и соединяли народы: сближало глубинное родство культур при всем разнообразии их генезиса. Поэтика русской, а также венгерской, балтийских и славянских культур, обнаружили общее тяготение к смешанным формам и их отзвукам: в фольклорных пластах литературы и примитивизме в живописи, в напластовании сложившихся веками стереотипов на новые социальные реалии, в топике преодоления границы. Все эти порождения пограничья особый смысл обретают на фоне размышлений об общей принадлежности пространств перекрестку цивилизаций, о транскультуральных концепциях и гибридных феноменах. Наиболее яркие события литературной жизни и изобразительного искусства явились художественным воплощением постоянно длящегося диалога. Получается двойной фокус – Восток и Запад, встретившиеся в регионе, которому принадлежат культуры Венгрии и России, а также страны Центральной Европы, как бы накладываются на полилог между культурами, на осознание ими самих себя, на проблематику имени и поиска идентичности в широкой перспективе социальных процессов и философских размышлений. Сравнительный анализ наиболее ярких проявлений этого диалога в узловых точках пограничья, нашедших воплощение в языке,

inslav

произведениях литературы, искусства, в философской мысли, и составляет предмет данной книги.

Книга содержит исследования российских и венгерских ученых, а также их коллег из Австрии, Германии, Польши, Хорватии, Швейцарии и Эстонии. Собравшиеся под обложкой авторы, при всей разности поколений и направленности интересов – научные единомышленники: всех их объединяет опора на традиции русского формализма, исследований в русле анализа структуры текста, широкий интердисциплинарный горизонт. В статьях и эссе затронуты самые разные темы, использованы разнообразные способы интерпретации и оптика. В соположении особенностей русских литературы и искусства, а также литературы и языка народов Центральной Европы, и шире – Эстонии и коренных жителей русского севера, выстраиваются типологические параллели, основанные на мотивных комплексах, индивидуальных поэтиках, художественных практиках. В аспекте категории границы аналитически описаны ментальные стереотипы, философские понятия, судьбы текстов. Особое внимание уделено пограничным формам культуры – ведь культурно-исторически обусловленные размежевания как в России, так и в Центральной Европе во многом определили императивы национальной самоидентификации и потребности в художественном самовыражении. Не только набор тем, но и диапазон затронутых проблем очень широк – от малоизученных страниц евразийства и отраженных в литературе типов хозяйствования до поэтики имени у Набокова, феноменов литературного культа, национальных стереотипов в туристическом путеводителе, воображаемых границ, а также многое, многое другое. Нашлось место и творческой фантазии. Но вся эта мозаика, все это отображение многоцветия регионов выстраивается как целое в стремлении авторов труда обнажить один из главных нервов русской и центральноевропейской жизни XX в., каковым в пространстве духа стала плодотворная дихотомия Востока и Запада, их поляризация

inslav

и взаимосвязь. Под этим углом зрения черты сходства между русской и венгерской культурами, а также культурами центральноевропейских народов проступают особенно рельефно.

Выражаем благодарность нашим коллегам, сотрудникам Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, а также уважаемым рецензентам, взявшим на себя труд ознакомиться с рукописью и сделавшим ценные замечания. Особую благодарность приносим всем авторам: их бескорыстный и заинтересованный вклад в разработку и осмысление предложенной научной проблематики невозможно переоценить.

inslav

ПРЕДЫСТОРИЯ И КОНТЕКСТ

DOI: 10.31168/4465-3095-3.01

Ханс Гюнтер
(Билефельд)

Экономить или тратить? Западный и восточный экономические дискурсы в русской художественной литературе XIX в.

1. Дух капитализма и русская культура. Предварительные соображения

В центре внимания этой статьи стоит экономика, но, вероятно, стоит начать с религии. Макс Вебер указывает на фундаментальную противоположность между «активным аскетизмом, т. е. угодной Богу *деятельностью* в качестве орудия Божия, и созерцательным *обладанием* спасением, свойственным мистике, где речь идет не о том, чтобы действовать, а о том, чтобы *иметь*, и где человек является не орудием, а *сосудом* божественной воли» [Вебер 2006: 243]. Позиция мирского аскетизма профессионального этоса характерна для протестантизма, созерцательная позиция ухода от мира – для восточной церкви. В знаменитой статье «Протестантская этика и дух капитализма» Вебером выдвигается тезис, что реформация и ее последствия внесли решающий вклад в формирование капиталистической культуры. Согласно Веберу, учение кальвинизма о предопределении (predestination) блаженства, т. е. об избранности определенного числа людей к спасению, требует от верующего строгого мирского аскетизма в форме неутомимой профессиональной деятельности. Считается, что только таким образом человек может удостоиться милости Божией. Постоянная аскетическая деятельность включает в себя методическое регламен-

inslav

тирование, т. е. постоянный самоконтроль и систематическую рационализацию всего жизненного уклада. Поскольку пуританское мироощущение в наибольшей степени способствовало установлению рационального (с экономической точки зрения) поведения, можно сказать, что «пуританизм стоял у колыбели современного "экономического человека"» [там же: 122]. Отвергая непосредственное наслаждение богатством, пуританская аскеза «*освобождала приобретательство* от психологического гнета традиционалистской этики» [там же: 121]. Вся культура модерна построена на этом рациональном профессиональном этосе – однако без религиозного обоснования.

В православной традиции мистическое начало играет по сравнению с Западом более существенную роль. Несмотря на то, что Макс Вебер не успел более подробно высказаться о восточном христианстве, он противопоставлял мистическую культуру чувства аскетической культуре действия [см. Schluchter 1988: 82], а контемплативное смирение с миром – протестантской этике овладения миром [см. Buss 1989: 37–44]. Учение восточной церкви не способствовало выработке этоса идеализированного профессионального труда[1], и отсутствие категории предопределения нельзя назвать благодатной почвой для оправдания стремления к аскетической бережливости и накоплению капитала.

Кроме того, в развитии экономической мысли в России можно констатировать наличие двух существенных факторов – подчеркнутый холизм и антропоцентрическую ориентацию [см. Zweynert 1905: 40]. Антропоцентризм отчетливо проявляется в критике представления об экономическом человеке, осуществленной Сергием Булгаковым. В статье, посвященной работам Макса Вебера о происхождении капиталистического духа, он упрекает политическую экономию в упрощенном представлении о человеке и видит в экономических категориях лишь

[1] На материале древнерусских источников Ю. Мурашов [Murašov 2004: 295–328] обращает внимание на антиэкономизм, который возникает на фоне конфликта между экономическим рационализмом и религиозной нравственностью.

inslav

«маски, закрывающие живое лицо» [см. Булгаков 1993: 344]. Подобным же образом в «Философии хозяйства», в которой рассматриваются экономические вопросы в свете учения о Софии, он критикует западную науку за то, что в ней вместо личности выступает «экономический автомат» [там же: 270][2]. В эмфатическом вознесении понятия «живого» над механическим «мертвым» проявляется одна из характерных констант русской мысли. В соответствии с этим трудовое восстановление мира в хозяйственной деятельности обозначается С. Булгаковым как «воскрешение» жизни [там же: 170].

Этот же аспект связан с другой константой – категорией целостности, которая в качестве положительной ценности противопоставляется «раздроблению» западного духа и западного общества. Запад характеризуется как царство внешней формальности, в то время как русская культура определяется стремлением к единству и пафосом неформальности, даже неточности [см. Uffelmann: 2006]. В отличие от «внешнего» абстрактно-формального подхода к экономике на Западе отличительной чертой русской экономической мысли считается связь материального хозяйства с внутренним миром человека.

В свете вышесказанного не удивительно, что западные экономические концепции вызывали в России противоречивые реакции: «In no other country was the transplantation and adoption of foreign ideas in the field of economics as strong and rapid as in Russia. The idea of Russian cultural isolation is a myth in the field of economics. No other country so peculiarly recreated foreign economic ideas and attempted to adjust them immediately to its own conditions. No other country fought against imported ideas as violently as Russia. Nowhere else was the national economic thought moving in such a humanistic fog and at the same time continuously attempting practical applications of its grandiose schemes» [Normano 1945: IX]. Ведь «экономика» – чужое,

[2] К концепции Булгакова см.: [Rosenthal 1991].

inslav

заимствованное слово[3], которое в русском языке содержит намек на «узко» расчетливую бережливость, в то время как русское (собственно говоря, татарское) слово «хозяйство» намекает на властвование хозяина, в большей мере соответствующее «широкой русской натуре»[4].

Публицистика и художественная литература как XIX, так и XX в., предоставляет богатый спектр позиций по экономическим вопросам и конструкций разных гибридных моделей. На одном конце шкалы находятся произведения, отвергающие импорт чуждых представлений, а на другом – тексты, предлагающие разные формы ассимиляции западных концепций. Как мы постараемся показать в дальнейшем, анализ с точки зрения экономического дискурса является не только внешней социологизацией литературы, но и раскрытием некоторых ее существенных культурных и эстетических аспектов. Исследование проводится на материале избранных произведений XIX в. Под грифом «экономить» рассматриваются тексты авторов, отличающихся известной склонностью к адаптации западных концептов (Гоголь, Гончаров), в то время как «тратить» обозначает противоположный полюс антиэкономического мышления (Достоевский). Особое место занимает экономический минимализм Толстого. Все проанализированные нами тексты свидетельствуют о том, что диалог культур в плане экономических представлений развивается довольно сложными путями. Одну из причин этого мы видим в асимметричности диалога. Русские авторы, конечно, понимают, что центр экономической динамики находится в Европе и что Россия по отношению к этому центру занимает периферийную позицию. Мощная эмоциональная нагрузка этого диалога объясняется тем, что в русском обществе XIX в., с одной стороны, наблюдается сильный спрос на эконо-

[3] См. строчки из «Евгения Онегина», где с иронией говорится о герое: «Зато читал Адама Смита / И был глубокий эконом» [Пушкин 1957: 12]. Отношение Пушкина к деньгам исследует Томас Гроб [Grob 2004].

[4] О происхождении слова ‘хозяин’ из тюркских языков см.: [Фасмер 1973: 254].

inslav

мические реформы и сознание, что нельзя обойтись без известного заимствования западных концепций; в то же время очень силен страх потери собственной культурной идентичности.

2. Божественное предопределение и накопление капитала – «Мертвые души» Н. Гоголя

С вопросами экономики Гоголь непосредственно сталкивается в связи с расстроенным имением его родителей, на которое ему «грустно было смотреть» [Гоголь 1937–1941. Т. 10: 239]. Среди его корреспонденции мы находим немало писем к матери, посвященных хозяйственным вопросам. Если в письмах 1830-х гг. он прежде всего жалуется на плохое экономическое состояние имения, то в 1840-е гг. на первый план выдвигаются размышления о полезном труде и советы по хозяйствованию [см. Гоголь Т. 12: 171–175]. Еще в 1832 г. Гоголь видит лишь одну причину кризиса сельского хозяйства в том, что «капиталов нет» [Гоголь Т. 10: 239]. В «Мертвых душах» автор наконец приступает к художественной обработке проблемы накопления капитала. По отношению к Чичикову Гоголь занимает глубоко амбивалентную позицию: в своем герое он видит не только подлеца и приобретателя, но и будущего хозяина [Гоголь Т. 6: 241]. Чичиков является своего рода русским вариантом homo oeconomicus. В его воспитании присутствуются определенные черты аскетической бережливости: он слушался отцовского совета – «больше всего береги и копи копейку» [там же: 225] – и еще ребенком «умел уже отказаться себе во всем» [там же: 226]. В школе он занимается спекуляцией бутербродами, а приобретенные деньги зашивает в мешок. Его дальнейший путь, однако, сильно отклоняется от идеальной пуританской модели: он впутывается в разные нечистые дела и затевает мошеннический проект покупки мертвых душ, которые он хочет отдать в залог.

Скорее всего, Чичиков соответствует типу спекулянта, мечтающего о счастливой жизни и отличающегося, по В. Зом-

inslav

барту, «суггестивной силой, с которой он осуществляет свои планы» [Sombart 1920: 21]. Согласно тезиса Д. Саврамиса, продолжающего исследовательскую линию Макса Вебера, авантюристический капитализм находится в причинной связи с восточной религиозностью, построенной на «религии чувства» [Savramis 1963: 345]. При этом Саврамис ссылается на Вебера, писавшего, что в экономике Востока нет того преломления и рационального преобразования влечения к приобретательству и его интеграции в систему рациональной этики действования, которая выработалась в протестантизме [см. Weber 1920–1921: 372]. Отказ мистической внемирской аскезы от деятельности обновления и перестройки мира привел к разрыву между учением церкви и поведением людей. Впоследствии неудержимая жажда приобретения, проявляющаяся в авантюристическом капитализме, смогла взять верх, несмотря на антимаммонистическую ориентацию церкви. Создавая образ Чичикова, Гоголь гениально предчувствует это существенное отклонение от пуританской модели аккумуляции капитала.

Развивая свой бизнес покупки мертвых душ, гоголевский герой мечтает о будущем имуществе, о семейном счастье и потомстве. Если в ранней редакции Чичиков характеризуется скорее отрицательным образом – как «прожектёр» [Гоголь Т. 6: 574], т. е. как человек, занимающийся нереальными проектами, то потом он становится полноценным «хозяином» (греч. «oikonomos»). В конце первого тома «Мертвых душ» мы находим загадочный намек на то, что «непостижимая страсть» [там же: 242] к приобретению – от мудрости неба. Это напоминает кальвинистское учение о божественном провидении, о предопределении, согласно которому человек, преследующий свои профессиональные интересы, становится орудием Божией милости. Но для этого страсть к наживе Чичикова должна быть облагорожена, т. е. направлена в положительное русло. Очищение приобретательства от шлаков «ничтожной страстишки» принимает более четкие контуры во второй части поэмы, где Чичиков

inslav

должен пройти процесс воспитания и внутреннего развития. После беседы с помещиком Костанжогло у него возникает желание сделаться владельцем не фантастического, а реального имущества. Откупщик Муразов же говорит, что благодаря своей силе воли и железному терпению Чичикову суждено стать «великим человеком», как только он осознáет, что благоустройство здешней жизни невозможно без «благоустройства душевного имущества» [Гоголь Т. 7: 122][5].

Возникает вопрос об источниках экономических воззрений Гоголя. Евангельская и святоотеческая традиция, на которую опирается Гоголь, скорее, критически относится к деятельности, направленной на накопление богатств [см. Гончаров 1997: 235; Uffelmann 2006: 484]. Некоторые идеи, близкие Гоголю, мы находим в философии Григория Сковороды, который учил, что каждый человек должен выбрать «сродный труд», соответствующий его высшему назначению, чтобы выполнить ту должность, «для которой он в мире родился, самым вышним к тому предопределен» [Сковорода 1973: 419]. Учение Сковороды о звании человека напоминает концепцию призвания (Beruf), которая возникла в эпоху немецкой реформации, в особенности у Лютера [см. Вебер 2006: 43–51]. Во втором томе «Мертвых душ» Чичиков уже находится на пути осознания своего настоящего назначения, когда чувствует, что трудное дело хозяйства «свойственно его натуре» [Гоголь Т. 7: 77]. Однако влияние идей Сковороды полностью не объясняет происхождение экономических воззрений Гоголя. Вполне можно согласиться с Чижевским, который указывает на параллели с теориями Б. Франклина и пуританизма [Tschižewskij 1964: 110]. Нам кажется несомненным, что Гоголь в «Мертвых душах» стремится к синтезу западных экономических концепций с русской православной традицией. Однако стоит указать на принципиальное противоречие, пронизывающее гоголевские размышления о хозяйстве.

[5] В другом месте [Т. 12: 222] Гоголь употребляет выражение «внутреннее хозяйство».

inslav

Так, Гоголь прославляет устами Костанжогло из второго тома «Мертвых душ» идеал патриархального хозяйства, но одновременно и симпатизирует герою, который олицетворяет процесс накопления капитала, прямо подрывающий эту ретроградную идиллию.

С особой остротой приобретательство Чичикова осуждается в трактате Д. Мережковского «Гоголь и черт», в котором гоголевский герой отождествляется с бесовской силой. Согласно Мережковскому, «странствующий рыцарь денег» – представитель буржуазной пошлости, для которого сила денег – «не грубая внешняя, а внутренняя сила духа», а в мыслях его о деньгах заключено «нечто безусловное, <...> почти религиозное» [Мережковский 1906: 45]. Сопоставление денег и религии представляется не случайным. В своей замечательной книге «Философия денег» Георг Зиммель объясняет враждебность церкви к деньгам тем, что денежный интерес считался опасной конкуренцией для религиозного мироощущения [см. Simmel 1998: 306], а Йохен Хёриш констатирует, что кодирование мира в медиуме денег осуждалось как нечто сатанинское, поскольку оно подрывает – и в значительной степени фактически заменяет – преимущество религиозного чтения действительности [см. Hörisch 1996: 53–56].

Во внешней благопристойности Чичикова Мережковский видит «общее достояние современной мещански-денежной культуры», а в его пристрастии к «комфорту»[6] – «высший культурный цвет» [Мережковский 1906: 45] буржуазного строя. Поскольку интерес Чичикова, представителя петербургского периода русской истории и прогресса, направлен лишь на «бесконечное приобретение, накопление *мертвого* капитала, – сокровища “мертвых душ”» [там же: 46], он отождествляется с Наполеоном и антихристом. Мережковский очень чутко улавливает тонкие детали мещанского менталитета гоголевского героя, но не ви-

[6] Согласно М. Веберу [2006: 121], понятие «comfort», возникшее в среде квакеров, охватывает круг «этически дозволенных способов пользования своим имуществом».

inslav

дит или не хочет видеть главную установку Гоголя, нацеленную на очищение страсти к приобретению и на превращение этой страсти в положительный стимул хозяйственного развития.

Экономическая проблематика не только определяет общую сюжетную линию поэмы, но и проникает в детали характеризации персонажей. В первую очередь это касается Чичикова, «человека без свойств», который проявляет «необыкновенную способность приспособиться ко всему» [Гоголь Т. 7: 29][7]. Перед зеркалом он умеет придать лицу «множество разных выражений» [Гоголь Т. 6: 161]. Поскольку он ни толст, ни тонок, ни молод, ни стар, он во всех отношениях воплощает срединную пошлость, являясь тем самым чистой «маской характера» и «персонификацией экономических отношений» [Marx, Engels 1975: 100]. Согласно Зиммелю, безликость и бесхарактерность людей, которые тяготеют только к деньгам, объясняются тем, что деньги лишены всякого специфического содержания [см. Simmel 1998: 273]. Удивительная моложавость и подвижность Чичикова свидетельствуют о его неутомимой энергии. Предположительно прототипом деятельного и предприимчивого героя являлся бывший соученик Гоголя по Нежинской гимназии Семен Шаржинский, который служил в самых разных местах [см. Виноградов 2001: 524]. У чичиковского проекта поселения несуществующих душ в Херсонской или Таврической губернии есть также исторический фон: в 1840 г. Гоголь собирал статистические сведения о раздаче земель в Южной России, которые содержат информацию о поддержке поселения на новороссийских территориях [там же: 399–401].

Главный атрибут Чичикова – это его шкатулка, в которой среди прочего находится «потаенный ящик для денег» [Гоголь Т. 6: 56]. Не случайно она не раз привлекала к себе внимание исследователей. Мережковский, подчеркивая квази-религиозное значение шкатулки для ее владельца, видит в ней «новый

[7] О хамелеоновской натуре Чичикова см.: М.В. Храпченко [Храпчено 1956: 380–382].

inslav

“ковчег завета”» [Мережковский 1906: 38]. Для А. Белого шкатулка – «план приобретения, таимый в футляре души, вскрываемой без свидетелей» [Белый 1934: 97]. Синявскому странный ларчик напоминает волшебный ящик из сказки, из подземного низа которого выходят купленные им мужики [Синявский 2001: 321]. О сходстве мотива склада со шкатулкой Чичикова пишет Вайскопф [см. Вайскопф 1993: 513]. Й. Хёриш обращает внимание на амбивалентность мотива шкатулки в литературе, который в то же время означает «место плодородности и богатства, как и место смерти» [Hörisch 1996: 138]. Без сомнения, шкатулка является тайным центром и концентратом загадочной деятельности Чичикова.

Помещики, с которыми Чичиков ведет переговоры о покупке мертвых душ, тоже обладают известными символическими чертами, проливающими свет на их экономическое поведение. У Манилова это курение трубки, причем горки золы он расставляет на окнах красивыми рядками. Дым и зола символизируют его хозяйственную философию: дым – это его воздушные замки, а зола – разорившееся имение вместе с крестьянами, о которых он не заботится. Для него «умершие души в некотором роде совершенная дрянь» [Гоголь Т. 6: 37]. В фамилии Коробочки уже выражена определенная программа хозяйствования. Но она кое-что знает о хозяйстве, не случайно интересуется шкатулкой Чичикова и не ленится поехать в своем экипаже-арбузе в город, чтобы узнать, «почем ходят мертвые души» [Гоголь Т. 6: 177]. В отличие от ограниченности Коробочки, навязчивый Ноздрев отличается стремлением к агрессивному переходу границ во всех отношениях. Этой черте соответствует и его чрезмерная склонность к меновой сделке. Собакевич репрезентирует распространенный в деревенской среде образ мысли, направленный на «субстанциальность» [Simmel 1998: 302], а не на меновую стоимость предметов. Это выражается, например, в его манере говорить о преимуществах мертвых крестьян, как будто

inslav

они живые, или в его взглядах на еду. Наконец, патологический собиратель Плюшкин озабочен в первую очередь не денежной, а материальной ценностью вещей, которая, однако, не реализуется им, а уничтожается бессмысленным накоплением. Имение Плюшкина отражает застывание всякой хозяйственной деятельности, и своеобразным символом гниения и смерти в нем являются вездесущие мухи [см. Hansen-Löve 1995: 238–239]. Тем самым помещики из «Мертвых душ» – тоже приобретатели и накопители, но их хозяйство статично и мертво. Лишь динамичный Чичиков обращает «приобретательство в подвиг» [Синявский 2001: 280], целеустремленно преследуя цель умножения капитала.

Если мы исходим из положения, сформулированного еще Аристотелем, что деньги делают все предметы соизмеримыми, то покупка мертвых душ, конечно, шокирует в первую очередь тем, что душа фигурирует здесь в качестве денежного эквивалента [см. Гончаров 1997: 179–201]. Мережковский видит кощунство в том, что человеческие души – будь то мертвые или живые – продаются как «бездушный товар на рынке» [Мережковский 1905: 53]. Не лишено комизма то обстоятельство, что либеральная цензура была возмущена низкой ценой, которую Чичиков дает за душу [Гоголь Т. 6: 890]. «Будучи объявленной сосудом божественной милости, человеческая душа стала несоизмеримой для всех земных масштабов и осталась таковой», пишет Г. Зиммель [Simmel 1998: 492]. В заглавии гоголевского романа мертвое и бессмертное, материальное и духовное сочетаются гротескным и парадоксальным образом. Поскольку деньги, по выражению Зиммеля, являются «тем центром, в котором соприкасаются и сходятся самые противоположные, самые чуждые друг другу и самые отдаленные предметы» [там же: 305], это определение напоминает структуру оксюморона как «соответствия несоответствуемого» [см. Lachmann 1994: 138]. Поэтому как деньгам, так и оксюморонному выражению свойственно нечто глубоко

inslav

иррациональное, мистическое. Не удивительно поэтому, что странные денежные операции Чичикова создали ему ауру антихриста и Наполеона[8].

«Мертвые души» Гоголя находятся на тонкой грани неприятия вторжения денежных отношений в хозяйственную жизнь России и одновременно понимания необходимости этого процесса. Здесь берет свое начало и неистребимая двойственность в оценке главного героя. Поскольку «Мертвые души» остались незаконченными, трудно предположить, как Гоголь намеревался примирить экономию денег и экономию души и как он собирался реализовать человеческое и экономическое «воскрешение» мертвых душ. В лирических отступлениях первого и в дошедших до нас главах второго тома мы находим лишь намеки на возможные пути таинственного преображения Чичикова и остальных героев. Конфликт между гротескной художественной манерой и нарастающим стремлением к риторике дидактики и проповеди отражает не только эстетические и идейные колебания Гоголя, но и связан с проблемой определения экономической перспективы.

3. Homo oeconomicus и русский меланхолик – «Обломов» И. Гончарова

Если у Гоголя экономическая проблематика предстает в гротескной форме торговли мертвыми душами, Гончаров устремляет свой взгляд на Запад, чтобы испытать совместимость западной экономики с русской культурной традицией. Адаптация чужого, однако, оказывается нелегкой задачей. Сам

[8] К. Богданов указывает на то, что для народа «деньги чудесны по происхождению» [Богданов 1995: 63] и что с ними часто связаны дьявольские ассоциации. Продолжение и обострение этой критики денег мы находим в романтизме, который провозглашает несоизмеримость искусства и денег [см.: Grob 2001; Гюнтер 2003]. В романтизме, как и у наследников романтической критики денег, наблюдается тенденция к обобщению «дьявольской» функции денег за счет «символической» [см.: Luhmann 1988]..

inslav

автор, который после путешествия на фрегате «Паллада» проводит «параллель между чужим и своим», признается в путевых очерках: «Мы так глубоко вросли корнями у себя дома, что, куда и как надолго бы я ни заехал, я всюду унесу почву родной Обломовки на ногах, и никакие океаны не смоют ее!» [Гончаров 1952: 73]. Лондонская жизнь с ее «выдумками, машинками, пружинками и таблицами» [там же: 66] противопоставляется им «деятельной лени и ленивой деятельности русского барина» [там же: 70]. Отметим, что мотив таблицы как регулятора человеческой жизни, который не случайно появляется в связи с отцом Штольца [Гончаров 1987: 460–461], служит в русской культуре устрашающим воплощением капиталистического человека-автомата[9]. Этот мотив восходит к классическому примеру дневника Бенджамина Франклина с его таблицами режима повседневной жизни и исчислениями экономического успеха [см. Вебер 2006: 94]. Этим педантизмом пуритане подвергали поведение человека и его избранность методичному контролю. Близок к таблице и мотив машины, который в русской культуре XIX в. осмысляется амбивалентно [Краснощекова 1993: 71–72]. Машина поражает своей функциональностью, но одновременно и пугает угрозой механизации живого. Гончаров ценит практичность английской жизни, однако ему не нравится, что «жизнь всех и каждого сложилась и действует очень практически, как машина» [Гончаров 1952: 56].

Конфронтация западного и русского менталитета во «Фрегате Паллада» предвосхищает противопоставление Штольца и Обломова. Русский немец Штольц обладает рядом черт «машины для получения дохода» (Erwerbsmaschine), описанной у Макса Вебера [2006: 120]. Худощавый и мускулистый, как «кровная английская лошадь», работающий для какой-то экспортной компании, Штольц «беспрестанно в движении»

[9] В «Записках из подполья» Достоевский высмеивает идею регулирования жизни человека таблицами [Достоевский 1972–1990. Т. 5: 113–114]. Подобным образом для С. Булгакова homo oeconomicus – это «счетная линейка, с математической правильностью» [1993: 243], реагирующая на движение рынка.

inslav

[Гончаров 1987: 127]. Когда его спрашивают, для чего он живет, он формулирует свое кредо так: «Для самого труда, больше ни для чего. Труд – образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей» [там же: 144]. Жизнь Штольца проходит под девизом крайней бережливости энергии и времени[10]: «Жил по бюджету, стараясь тратить каждый день, как каждый рубль, с ежеминутным, никогда не дремлющим контролем издержанного времени, труда, сил души и сердца» [там же: 128]. Даже лишних движений и лишней мимики у него нет. «Пуританский фанатизм» [там же: 129–130] Штольца простирается также и на его эмоциональную жизнь: он везде стремится к разумному равновесию чувств, избегает всяческих порывов страсти и провозглашает, что надо «донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно» [там же: 130]. Штольц отражает негативное отношение пуританизма «ко всем чувственно-эмоциональным элементам культуры» [Вебер 2006: 83], которые не сочетаются с его аскетическим существом. Трудно сказать, насколько преуспела русская мать Штольца, которая стремилась отвести сына «от прямой, начертанной отцом колеи и из бесцветной таблицы делала яркую, широкую картину» [Гончаров 1987: 348].

Декларативная и почти карикатурная характеристика Штольца как представителя пуританского духа во многом объясняется тем, что он явно задуман как «противоядие Обломова» [Добролюбов 1975: 206], как анти-Обломов. Его деятельный образ жизни прямо противоположен «пара-азиатскому» [Щукин 1997: 118] хозяйству Обломовки. Символом этой жизни является восточный халат Обломова «без малейшего намека на Европу» [Гончаров 1987: 8]. Жизнь его имения основана на «первобытной лени» [там же: 96], и жители смотрят на труд

[10] М. Вебер [2006: 26–27] обстоятельно цитирует классический документ Франклина 1736 г., в котором среди прочего встречается и широко известная формула «time is money». Прагматическая расчетливость изображается Гончаровым еще до «Фрегата Паллада» в образе Петра Адуева в «Обыкновенной истории» (1847).

inslav

как на «наказание, наложенное еще на праотцев наших» [там же: 97]. Они живут по принципу закрытого домашнего хозяйства [Meyer 1997: 201–209], глухи «к политико-экономическим истинам о необходимости быстрого и живого обращения капиталов, об усиленной производительности и мене продуктов» [Гончаров 1987: 101][11] и хранят деньги в сундуке. Их докапиталистический хозяйственный этос функционирует по принципу удовлетворения основных потребностей, среди которых доминирует «идея питания» [см. Sombart 1920: 14]. Дальнейшие признаки – медленные темпы работы, отсутствие любви к труду, большое число праздников, власть традиции и привычки, пренебрежение к подсчетам. Основной чертой этой жизни, которая текла «как покойная река» [Гончаров 1987: 97], является «уверенное спокойствие, свойственное всему органическому бытию» [Sombart 1920: 23]. Обломовская идиллия является потерянным раем. Запланированная постройка железной дороги, которая включает Обломовку в хозяйственный оборот, означает победу механического над органическим, принципа Штольца над принципом Обломова.

В беседе с Обломовым Штольц предстает перед нами как образцовый представитель экономического рационализма. Гончаров, однако, не удовлетворяется этим и с помощью проверенного сюжета испытания любовью пытается проникнуть еще глубже в пуританскую душу своего героя [Краснощекова 1993: 314–318][12]. В связи с женитьбой на Ольге перед Штольцем встает вопрос, «как примирится его внешняя, до сих пор

[11] К знакомству Гончарова с политэкономическими теориями своего времени см. примечания Л.С. Гейро [Гейро 1987: 655, прим. 10; 661, прим. 29].

[12] Подчеркивая сходство первой фазы работы над романом с «Фрегатом Паллада», Краснощекова [Краснощекова 1994: 314–318] показывает, что роль Штольца впоследствии была сведена от титанического «деятеля» цивилизации к более прозаичному «дельцу». Она объясняет этот факт введением в 1857 г. в роман Ольги. В этой интерпретации главной осью сюжета стало отношение Обломова к двум женским персонажам. Но можно предположить, что переоценка Штольца объясняется и растущим недоверием автора к абстрактному идеалу прогрессивного цивилизатора.

inslav

неутомимая деятельность с внутреннею, семейною жизнью» [Гончаров 1987: 350]. В ранней редакции романа этот конфликт описывается в более острой форме: «Штольц считал женитьбу гробом не любви, а своего собственного, гражданского труда, дел и существования – он понимал, что любовь в лице Ольги помешает ему ездить в Сибирь, копать золото, посылать грузы пшеницы за границу, участвовать в компаниях, даже служить казне так, как он понимал службу» [там же: 493]. В окончательном варианте романа энергичный Штольц справляется с этой проблемой благодаря своему энергичному пуританскому этосу.

Согласно Норберту Элиасу, прогрессирующее разделение функций заставляет индивидуума «регулировать свое поведение все более дифференцированно, все более размеренно и стабильно» [Elias 1969: 317] и перестраивать свое душевное хозяйство в смысле равновесной регулировки инстинктов. Именно такой долгосрочный контроль над самим собой и стремление к «средней линии» эмоциональной жизни характерны для Штольца. Его мужественно «закаленная душа» [Гончаров 1987: 348, 353], т. е. его твердое Сверх-Я, которое образовалось в жизненной борьбе, контрастирует с ребячески мягкой душой Обломова. В отличие от Обломова, Штольц одобряет активную перестройку психики в соответствии с потребностями процесса цивилизации, когда он говорит, что «человек должен сам устраивать себя и даже менять свою природу» [там же: 305]. В то время как Штольц характеризуется высоким профессиональным этосом, Обломов настойчиво отказывается играть определенную «роль» [Гончаров 1987: 49, 51] в обществе, потому что в самом определении социальной роли он видит раздробление и потерю целостности человека.

На фоне процесса дифференциации функций и экономической рационализации стоит рассмотреть вопрос целостности обоих персонажей романа, который не раз обсуждался в критике. По отношению к характеру Обломова можно говорить

inslav

о диалектике отрывочности и мнимой тотальности в том смысле, что раздроблению современного общества он противопоставляет мнимую целостность психотика с инфантильными чертами [см. Koschmal 1994: 257–259]. Другое дело – Штольц, который воображает себя целостным[13]. Однако и его целостность оказывается в конце концов мнимой. Как бы автор ни старался снабдить своего героя правдоподобной внутренней жизнью, он не мог не видеть редуцированности души экономического человека. Неразрешимая дилемма Гончарова состояла в том, что он считал экономический прогресс необходимым для России, одновременно осознавая связанные с этим процессом человеческие потери и непредсказуемость положительных результатов. Меланхолия, окружающая образ Обломова, – его презрение к суете мира и его мечта о потерянном рае – являются результатом его существования «между временем, которого уже нет и временем, которого еще нет» [Lambrecht 1996: 192]. Как человек, стоящий в стороне от общественной жизни, он расстался с тем миром, куда Штольц хотел ввести его, предпочитая этому постепенное угасание жизни.

Ольга, напротив, доверяется Штольцу как «руководителю» и «вождю», ведущему в будущее. Известно, что Гончаров был поклонником эволюционистского взгляда на историю. В соответствии с этим экономическое развитие России ему представлялось постепенным присвоением «чужого», длительным процессом гибридизации. Несмотря на «смешанные элементы» [Гончаров 1987: 130], из которых сложился его характер, полу-немец Штольц еще недостаточно укоренен в русской культуре. Это значит, что процесс ассимиляции далеко не кончился: «Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» [там же: 305]. Саму «идею» романа следует искать не в одном изолированном образе, а в процессуальной диалектике их

[13] П. Тирген [Thiergen 1989: 191], наоборот, считает, что «человек-обломок» противостоит цельному человеку Штольцу.

inslav

соотношений и в плане «общественного самовоспитания»[14]. Синтез, к которому стремился автор, воплощается в Андрюше, сыне Обломова. Он русского происхождения, но является воспитанником Штольца. В этом смысле можно понимать и обещание, данное Штольцем Обломову перед его смертью: «Но поведу твоего Андрея, куда ты не мог идти...» [Гончаров 1987: 376].

4. Бунт аффектов против капитала и логика потлача: «Подросток» и «Игрок» Ф. Достоевского

Для героев Достоевского характерно глубоко антирациональное – в экономическом смысле – отношение к деньгам[15]. Взгляд на деньги у Достоевского отличается до того мощной аффективной нагрузкой (и даже перегрузкой), что их первостепенные функции как медиума платежа уходят на второй план. Аффективная нагрузка денег проявляется в том, что в качестве эквивалента в большинстве случаев выступают не какие-либо материальные эквиваленты, а эмоциональные ценности – любовь, борьба за признание, чувство могущества и т. д. Деньги не приобретаются «экономическим образом». Лишь по крайней нужде герой зарабатывает деньги собственным трудом, он лучше возьмет их в долг, выиграет на рулетке, наследует или, в крайнем случае, приобретет преступным путем. Соответственно, деньги тратятся не согласно обычной экономической логике, а в соответствии с внезапными порывами души.

Самым ярким примером непроизводительной траты является потлач. Суть потлача – в «дарении значительных богатств,

[14] Культурные предпосылки этого развития подчеркивает и С. Булгаков [Булгаков 2006: 367], который считает, что, «преследуя цель экономического оздоровления России, не следует забывать о духовных его предпосылках, именно о выработке и соответственной хозяйственной психологии, которая может явиться лишь делом общественного самовоспитания».

[15] Согласно В. Подороге [Подорога 2006: 429], «Достоевский не видел в деньгах экономического инструмента жизни <...>, ибо не принимал во внимание социальное назначение денег. Точнее, видел в них лишь некое внешнее условие, вынуждающее принять правила общественной и экономической жизни».

inslav

публично предлагаемых с целью оскорбить и обязать соперника, бросив ему вызов» [Батай 2003: 193]. Получивший дар должен принять вызов и ответить новым, более щедрым потлачем. Существенен в потлаче его показной характер, который рассчитан на «воздействие, оказанное на другого» [там же: 61]. Действенность потлача в том, что другого заставляют изменить свое поведение. Именно логикой потлача, а не экономической логикой можно понимать аффективно насыщенные поступки героев Достоевского, в частности их «нелогичные и непреодолимые порывы к отказу от материальных или моральных благ» [там же: 204]. Разумеется, у Достоевского – как вообще в Новое время – потлач проявляется уже не в той ярко выраженной форме, как в архаическом обществе. Рядом с настоящим потлачем у героев Достоевского часто встречается лишь воображаемый потлач или жест заявленного потлача.

На примере избранных мотивов из романов «Подросток» и «Игрок» постараемся осветить антиэкономическое отношение к деньгам у Достоевского. Перед героем «Подростка» открываются три возможности приобретения капитала – «идея Ротшильда», игра и наследство. Стать Ротшильдом[16] – лишь теоретическая идея Аркадия, которая, однако, дискредитируется как ложная идея «золотого тельца». На первый взгляд идея Ротшильда похожа на пуританскую модель аккумуляции капитала, поскольку она, по словам героя, предполагает упорство и непрерывность в наживании, «монастырь и схимничество» [Достоевский 1972–1990. Т. 13: 67], т. е. мирскую аскезу. Но потом выясняется, что герой жаждет совсем не капитала, а могущества. Он понимает, что «деньги сравнивают все неравенства» и что они – «единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество» [там же: 74]. В этой связи он цитирует слова скупого рыцаря Пушкина: «Мне все послушно, я же – ничему; / Я выше всех желаний; я спокоен; / Я знаю мощь мою: с меня довольно / Сего сознанья...» [Пушкин 1957: 343].

[16] К роли и оценке Ротшильда у Достоевского см.: F. Ph. Ingold [Ingold 1981: 80–87].

inslav

Пушкинского рыцаря, как и героя Достоевского, волнует чистая возможность, которая как бы застыла и воплотилась в деньгах. Для Подростка, который считает себя ничтожным существом, капитал – лишь средство в борьбе за признание со стороны своего биологического отца Версилова и со стороны общества. Поэтому ротшильдовская идея в конечном счете сводится к воображаемому потлачу. Если герой дошел бы до неслыханного богатства и этим достиг бы общего внимания, он отдал бы все свои миллионы людям, он «бросил бы их обществу» [Достоевский Т. 13: 76], чтобы доказать, что не в деньгах дело.

Поскольку идея Ротшильда является абстрактной мечтой, она на протяжении романа постепенно теряет свою силу и заменяется более реальными стимулами – игрой на рулетке и интригой вокруг наследства, которая оказывается пружиной сюжета в собственном смысле. В руках Аркадия находится документ, имеющий решительное значение в судебном споре Версилова за наследство. Этот документ, который дает Аркадию власть над судьбой не только Версилова, но и красивой женщины, внимание которой он хочет к себе привлечь, фактически выполняет роль материального эквивалента идеи Ротшильда [см. Савченко 1964: 46–48]. Аркадий как сын Версилова, потенциально претендующий на известную долю наследства, готов отказаться от своих денег, чтобы в акте воображаемого потлача поставить себя «в высшее над Версиловым положение» и сохранить за собою «навеки высший нравственный взгляд на будущий поступок Версилова» [Достоевский Т. 13: 116].

Второй эквивалент идеи Ротшильда у Аркадия – игра: «Мне деньги были нужны ужасно, и хоть это был и не мой путь, не моя идея, но так или этак, а я тогда все-таки решил попробовать, в виде опыта, и этим путем» [там же: 229]. Как ни парадоксально, Аркадий утверждает, что вовсе не любит деньги: «Только что выиграю и тотчас на все плюну» [там же]. О крайней возбужденности героя при денежных транзакциях свидетельствует сцена, в которой он после выигрыша хочет вернуть

inslav

князю Сокольскому определенную сумму, которую он получил от него в долг. Отказ князя вызывает крайне резкую реакцию Аркадия. Он бросает «в него этой пачкой радужных, которую оставил было себе для разживы. Пачка попала ему прямо в жилет и шлепнулась на пол» [там же]. Здесь деньги функционируют исключительно как медиум аффективной коммуникации.

Денежный дискурс в романе «Игрок» свидетельствует об антизападных настроениях Достоевского не менее сильно, чем в «Подростке». Недаром в рассказе Аркадия об идее Ротшильда упоминается немецкий «фатер», который отличается упорством в накоплении капитала, но, конечно, не может сравниться с Ротшильдом в масштабах. В «Игроке» противопоставляются два способа накопления богатств – немецкий и русский. Немецкий мещанский «фатер» непрерывно и терпеливо накопляет деньги в течение десятилетий для того, чтобы создать капитал, который он передаст своим детям, так что через несколько поколений выходит что-то вроде Ротшильда или «Гоппе и Комп.». Алексей бунтует против такого представления: «Я уж лучше хочу дебоширить по-русски или разживаться на рулетке. Не хочу я быть Гоппе и Комп. через пять поколений. Мне деньги нужны для меня самого, а я не считаю всего себя чем-то необходимым и придаточным к капиталу» [Достоевский Т. 5: 226].

Герой подтверждает представление об эквивалентности игры и других видов наживы капитала: «И почему игра хуже какого бы то ни было способа добывания денег, например, хоть торговли?» [там же: 216]. В «Игроке» главным эквивалентом денег выступает любовь, что обостряет ситуацию, поскольку соизмеримость денег и любви оказывается очень проблематичной. Алексею, который чувствует себя по отношению к своей возлюбленной Полине ничтожным рабом, кажется, что с деньгами он станет для нее «другим человеком» [там же: 229]. В романе непрерывно обыгрывается сложное отношение «деньги – любовь» [см. Nohejl 1998: 77]. Между игрой и любовью существует напряженная конкуренция: побеждает то одно, то другое, причем постоянно присутствует мысль

inslav

о соотнесенности этих величин. Так, например, Алексею кажется, что в казино, когда он «стал загребать пачки денег», его «любовь отступила как бы на второй план» [Достоевский Т. 5: 300].

Напряженная ситуация достигает своего пика в диалоге между Алексеем и Полиной после значительного выигрыша героя. Когда он предлагает Полине большую сумму для того, чтобы освободить ее из зависимости от одного французского процентщика, ее охватывает истерика: «Покупай меня! Хочешь? Хочешь? За пятьдесят тысяч франков, как Де-Грие? – вырывалось у нее судорожными рыданиями» [там же: 296]. После продолжительной игры страстного привлечения и отторжения Полина отказывается брать его деньги: «Ну, так вот же твои пятьдесят тысяч франков! – Она размахнулась и пустила их в меня. Пачка больно ударила мне в лицо и разлетелась по полу» [там же: 298]. Тем не менее они вместе проводят ночь, и сцена кончается очень символичным поступком: Алексей сует все свои бумаги и кучу золота в ее постель. Вся сцена развертывает целую гамму противоречивых чувств, которые возникают при соприкосновении денег и любви.

В «Игроке» не раз всплывает многозначная символика «zéro» в рулетке[17]. В нашем контексте важную роль играет знание героя о том, что «zéro» – это «выгода банка» [там же: 263]. В конечном счете игрок, бессмысленно промотав свой выигрыш в Париже, остается без денег: «Что я теперь? Zéro» [там же: 311]. Но после выигрыша он ощущает «какое-то ужасное наслаждение удачи, победы, могущества» [там же: 295] и перед ним мелькает образ Полины. В этом же смысле надо понимать идентичные высказывания героев обоих романов Достоевского «Игрок» и «Подросток»: «Деньги все!» [там же: 299; Т. 13: 265]. Деньги дают «рабу» и «zéro» чувство, что он «человек», но как таковые они ничего не значат, и к ним относятся с презрением.

Игрок понимает, что выигрыш банка как агента накопления капитала предрешен и что ставка на игру «засасывает игрока

[17] К роли и оценке Ротшильда у Достоевского см.: F. Ph. Ingold [Ingold 1981: 80–87].

inslav

в машину игры, делает его бунтующим винтиком этой машины» [Рыклин 1995: 33]. Очень показательно, что Батай сравнивает игру с потлачем, поскольку как игра, так и потлач противоречат принципу сохранения: «Таким образом, состояние ни в коем случае не служит тому, чтобы *защитить* того, кто им владеет, *от нужды*. Напротив, функционально оно, а вместе с ним и владелец, *остается на милости у стремления к безмерной потере*» [Батай 2003: 195]. У Достоевского игра самым радикальным путем обнажает контингентность денег. Даже приобретение денег посредством наследования, которое обычно играет функцию deus ex machina, всегда чревато риском. В «Подростке» получение наследства со стороны Версилова усложняется судебным делом, а в «Игроке» надежда генерала на богатство бабушки терпит крушение, потому что она проигрывает свои деньги в рулетку.

Деньги у Достоевского обычно присутствуют в форме «кучи» золота или «пачки» купюр. Как правило, денег у героя или много, или вообще нет. Примечателен язык жестов, связанный с деньгами у Достоевского. Сначала герой, выиграв крупную сумму в рулетку, собирается считать их «дрожащими руками», но потом он обходится с деньгами крайне пренебрежительно, «загребая» их и «комкая» в карманы. Потлач обычно сопровождается определенным жестом – герой «пускает» или «бросает» деньги другому персонажу «в лицо». При мысли о деньгах он не устает повторять, что ему «плевать» на них. Словом, он относится к ним как к чему-то грязному, отвратительному[18], хотя они ему «очень нужны»[19].

[18] См.: З. Фрейд [Freud 1947: 208], который пишет о символической идентификации золота и экскрементов, в которой отражается противоречие между самым ценным, что человек знает, и отбросами, не имеющими никакой ценности.

[19] А. Гуски [Guski 2012: 7–57; 2016: 103–165] обращает внимание на то, что в реальной жизни Достоевского деньги играли совсем другую функцию, чем в его произведениях. Достоевскому деньги всегда были «очень нужны». Реальное отношение автора к деньгам скорее определяется девизом: «Деньги есть чеканная свобода» [Достоевский Т. 4: 17].

inslav

Достоевский продолжает традицию романтической критики денег[20], которая делает ставку на их несоизмеримость с искусством и вообще духовными ценностями. Он доводит эту точку зрения до крайней последовательности тем, что превращает деньги в медиум своих антикапиталистических аффектов. Герой постоянно старается «переплюнуть» капиталистический принцип. Самым ярким образом эта позиция выражается в логике потлача, т. е. нерационального расходования, которая управляет поступками его героев.

Для Достоевского деньги являются выражением европейской цивилизации, к которой он с позиции славянофильства относился крайне отрицательно. Игрок не раз противопоставляет немецкому идолу «киргизскую палатку» и свою «татарскую породу», и мадам Бланш говорит ему: «Ты ничего, ничего не наживешь! Un vrai russe, un calmouk» [Достоевский Т. 5: 314]. Эти азиатские коннотации содержат намек на отдаленность русского героя от накопительского принципа буржуазной цивилизации и словно намекают на иное, докапиталистическое отношение к деньгам[21]. Для Достоевского панацея от власти презренной маммоны в конечном счете – православная религия. В обоих романах спасение от соблазна денег – в надежде на будущее внутреннее преображение героя. В конце «Игрока» речь идет о возможном воскресении из мертвых [там же: 314, 316], а перед подростком после отказа от ложной идеи Ротшильда якобы открывается путь к истинной идее новой жизни [Достоевский Т. 13: 451].

---

[20] О романтизме Достоевского см.: М. Рыклин [Рыклин 1995: 27, 29, 34]. Т. Гроб [Grob 2004: 348] считает, что в рамках романтической модели азартная игра является самой адекватной «поэтической» возможностью приобретения денег.

[21] О. Шпенглер [Шпенглер 2003: 532] пишет: «Кто вчитывается в Достоевского, предощутит здесь новое человечество, для которого вообще нет еще никаких денег, а лишь блага по отношению к жизни, центр тяжести которой лежит не со стороны экономики».

inslav

5. Экономический минимализм Льва Толстого – «Холстомер» и «Так что же нам делать?»

Особую позицию в экономическом вопросе занимает Толстой. В повести «Холстомер» он с помощью остраненной перспективы лошади критикует сам институт собственности. «Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода» [Толстой 1928–1950. Т. 26: 19]. Лошадь не понимает, какая связь существует между словом «мой» и определенным предметом, и приходит к выводу, что «люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова» [там же: 20]. «Низкий животный и людской инстинкт» [там же: 20] собственности осуждается в особенности в том случае, если притяжательное местоимение применяется к живому существу или к объекту, к которому владелец не имеет никакого отношения[22].

Взгляды Толстого на собственность формировались под влиянием книги Пьер-Жозефа Прудона «Qu´est-ce que la propriété?» (1848), с автором которой он лично был знаком. От французского автора Толстой перенимает различение между собственностью, непосредственно связанной с телом человека и с его способностями, с одной стороны, и материальным имуществом, с другой. Только в первом случае человек имеет право говорить «мой». Толстой одобряет основной тезис Прудона, что собственность – это воровство чужой работы и средство господства одного человека над другим. Вслед за Прудоном он утверждает, что вода, воздух и свет солнца являются общими благами.

[22] Как показывает Опульская [Опульская 1961: 262], в редакции повести 1885 г. по сравнению с редакцией 1860-х гг. появилась «характерная для позднего Толстого социально-нравственная оценка взаимоотношений собственника и его собственности».

inslav

В трактате «Так что же нам делать?» (1886) Толстой излагает свои взгляды на собственность и экономические вопросы. Осуждая обладание деньгами как «что-то гадкое, безнравственное» [Толстой 1928–1950. Т. 25: 247], он видит в деньгах, в отличие от политической экономии, не безобидное средство обмена и меру ценности, а средство насилия, т. е. властвование одних людей над другими. Согласно Толстому, идеальное общество должно быть построено не на деньгах, а на натуральном хозяйстве. Подобной же критике подвергается собственность, которая представляется ему средством использования труда других людей и источником неоправданной роскоши. «Воображаемой собственности» [там же: 399] противопоставляется собственность «истинная»: «Собственным, своим человек всегда называл и будет называть себя, то, что всегда подчинено его воле, то, что составляет орудие его деятельности или средство удовлетворения его потребностей. Таким орудием и средством человек признает прежде всего свое тело, свои руки, ноги, уши, глаза, язык» [там же: 398]. Человек, убедившийся в этом, будет считать «труд делом и радостью своей жизни» [там же: 400] и удовлетворяться только тем, что необходимо для жизни. Примечательно, что институт собственности – как и вся остальная условная знаковость общественной культуры, критикуемая автором, – обозначается такими терминами, как *обман*, *фикция*, *суеверие*, *ложь*, *выдумка*, *продукт воображения* и т. д. Это совпадает в «Холстомере» с заключением лошади о том, что люди – в отличие от лошадей – руководствуются словами. Достаточно освободиться от этого «странного» покрова ложной знаковости, чтобы раскрыть «истинные», «естественные» ценности. В этом и заключается сущность центрального для толстовского приема «снятия покровов».

Экономика у Толстого выполняет – кроме удовлетворения основной потребности человека – в первую очередь антропологическую функцию обеспечения уравновешенного развития человеческих способностей, т. е. целостности человека. Для этого

inslav

надо уничтожить то «ложное разделение труда, которое существует в нашем обществе» [там же: 389] и восстановить «естественное», «справедливое» разделение труда. При этом количество производства не играет роли. Известно, что Толстой отрицательно относился к техническому прогрессу. Дело не в том, «чтобы наделать как можно больше ситцев и булавок», а в благе людей, которое мы находим в самой работе. Для человека, «полагающего смысл своей жизни в труде, а не в результатах его <...>, не может быть и вопроса об орудиях труда» [там же: 401].

Но экономические взгляды Толстого сложились не только под влиянием таких западных авторов, как Прудон или Руссо [см. Гюнтер: 2012]. Упор, который Толстой делает на целостном понимании человека и его реализации в жизненной практике, говорит о том, что, кроме западных авторов, на него влияли и представления русских крестьян и сектантов. Сам Толстой упоминает, что в своей оценке роли труда он во многом обязан двум крестьянам: «Люди эти были не русские поэты, ученые, проповедники, – это были два живущие теперь замечательные человека, оба всю свою жизнь работавшие мужицкую работу, – крестьяне Сютаев и Бондарев» [там же: 386]. Идейно близки ему были русские рационалистические секты, в частности молокане, трудолюбивая жизнь которых напоминают западное пуританство. По рассказу одного наблюдателя, у молокан даже дети непрерывно заняты домашними и полевыми работами и лишены тем самым развлечений, игр и досуга, которые считаются праздными [см. Синявский 2001: 398–399]. Но надо иметь в виду существенное отличие сектантской мысли от западного пуританского этоса: молокане удовлетворяются исполнением «ритуалов» трудовой жизни и не стремятся к накоплению капитала или росту производительности. Именно такая установка характерна и для толстовского экономического минимализма.

inslav

Литература

Батай Ж. Проклятая доля. М., 2003.

Белый А. Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934.

Богданов К. Деньги в фольклоре. СПб., 1995.

Булгаков С. Соч. в 2 томах. Т. 2. М., 1993.

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993.

Вебер М. Избранное: протестантская этика и дух капитализма. М., 2006.

Виноградов И.А. Неизданный Гоголь. Изд. подготовил И.А. Виноградов. М., 2001.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1937–1941.

Гончаров И.А. Собр. соч. в 8 томах. Т. 2. М., 1952.

Гончаров И.А. Обломов. Л., 1987.

Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.

Гюнтер Х. Между мамоном и мистикой. Проблематика художника в «Портрете» Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 178–183.

Гюнтер Х. Полезные, лишние и ложные вещи. Ж.-Ж. Руссо и концепция вещи у Л.Н. Толстого // Концепт вещи в славянских культурах. Отв. ред. Н.В. Злыднева. М., 2012. С. 157–166.

Добролюбов Н.А. Избранное. М., 1975.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 томах. Л., 1972–1990.

Краснощекова Е.А. Национальная ментальность, прогресс и религия («Фрегат Паллада» И.А. Гончарова) // Русская литература. 1993. № 4. С. 66–79.

Мережковский Д. Гоголь и черт. М., 1906.

Опульская Л.Д. Творческая история повести «Холстомер» // Литературное наследство. Т. 69. Кн. 1. М., 1961. С. 257–290.

Пушкин А. Полн. собр. соч. в 10 томах. Т. 5. М., 1957.

Рыклин М. Русская рулетка // Wiener Slawistischer Almanach. 35 (1995). С. 19–39.

inslav

Савченко Н. Как построен роман Достоевского «Подросток» // Русская литература. 1964. № 4. С. 46–48.

Синявский А. Иван-дурак. Очерк русской народной веры. М., 2001.

Синявский А. В тени Гоголя. М., 2001.

Сковорода Г. Соч. в 2 томах. Т. 1. М., 1973.

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Юбилейное изд. М., 1928–1950.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1973.

Храпченко М.В. Творчество Гоголя. М., 1956.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. М., 2003.

Щукин В. Миф дворянского гнезда. Краков, 1997.

Buss A. Die Wirtschaftsethik des russisch-orthodoxen Christentums. Heidelberg, 1989.

Drubek-Meyer N. Dostoevskijs Igrok: von нуль zu zéro // «Mein Russland» (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44). München, 1997. S. 173–210.

Elias T. Über den Prozess der Zivilisation. Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. München, 1969.

Freud S. Gesammelte Werke. Bd. 7. London, 1947.

Grob Th. Inflationäre Romantik: Kunst und Geld in der russischen Künstlererzählung der 1830er Jahre // Kultur. Sprache. Ökonomie. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 54). Wien, 2001. S. 45–65.

Grob Th. Inkommensurabilität, Tausch und Verschwendung: Puškin und das Geld // Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von A. Guski, U. Schmid. Zürich, 2004. S. 329–359.

Guski A. «Geld ist geprägte Freiheit». Paradoxien des Geldes bei Dostoevskij // Teil 1. Dostoevsky Studies Bd. 16 (2012). S. 7–57; Teil 2. Dostoevsky Studies Bd. 20 (2016). S. 103–165.

inslav

Ingold F. Ph. Dostojewski und das Judentum. Frankfurt a. M., 1981.

Hansen-Löve A. A. Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne // Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen, hrsg. von R. Fieguth. Wien, 1995. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41). S. 238–239.

Hörisch J. Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt a. M., 1996.

Koschmal W. Oblomov als imaginäre Totalität. (Eine psychopoetische Beschreibung) // Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung, hrsg. von P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 257–259.

Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede: rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994.

Lambrecht R. Der Geist der Melancholie. München, 1996.

Luhmann N. Geld als Kommunikationsmedium: Über symbolische und diabolische Generalisierungen // *N. Luhmann*. Die Wirtschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M., 1988. S. 230–271.

Marx K.; Engels F. Das Kapital. Berlin, 1975. Werke Bd. 23.

Meyer K. Gončarovs «Oblomovka»: eine geschlossene Hauswirtschaft? // Sprache – Text – Geschichte. Festschrift für Klaus-Dieter Seemann. München, 1997. S. 201–209.

Murašov Ju. Irdischer Sinnmangel und göttliche Ökonomie. Wirtschaft, Schrift und Ethik in altrussischen Heiligenviten // Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von A. Guski, U. Schmid. Zürich, 2004. S. 295–326.

Nohejl R. «Alles oder nichts». Die Gestalt des Spielers im Werk Dostojewskis // F.M. Dostojewski. Dichter, Denker, Visionär. Tübingen, 1998.

Normano J. F. The Spirit of Russian Economics. New York, 1945.

Proudhon J.-P. Qu´est-ce que la propriété? Paris, 1848.

Rosenthal B.G. The Search for a Russian Orthodox Work Ethic // Between Tsar and People, ed. by E. Clowes, S. Kassow and J. West. Princeton, 1991. P. 57–74.

inslav

Savramis D. Max Webers Beitrag zum besseren Verständnis der ostkirchlichen ‘ausserweltlichen’ Askese // Max Weber zum Gedächtnis. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 7. Köln; Opladen, 1963. S. 334–358.

Schluchter W. Religion und Lebensführung. Frankfurt a. M., 1988. Bd. 2.

Simmel G. Philosophie des Geldes. Frankfurt a. M., 1998.

Sombart W. Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen. München; Leipzig, 1920.

Thiergen P. Oblomov als Bruchstück-Mensch: Präliminarien zum Problem «Gončarov und Schiller» // *I.A. Gončarov*. Beiträge zu Werk und Wirkung, hrsg. von P. Thiergen. Köln; Wien, 1989. S.163–191.

Tschižewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 1: Die Romantik. München, 1964.

Uffelmann D. Oikonomia – икономия / экономия / экономика. Die doppelte Geschichte des Ökonomiebegriffs in Russland zwischen Wirtschaftstheorie und Kirchenrecht und einige literarisch-kulturelle Weiterungen // Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit, hrsg. von P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien, 2006. S. 477–515.

Weber M. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd. 2. Tübingen, 1920–1921.

Zweynert J. Eine Geschichte des ökonomischen Denkens in Russland. 1805–1905. Marburg, 2002.

inslav

Аннотация

Согласно Максу Веберу, протестантская этика с ее мирским аскетизмом внесла решающий вклад в формирование капиталистической экономики, в то время как у созерцательной православной традиции нет такого стимула к активному овладению миром. Экономический дискурс русской литературы XIX в. отражает широкую дискуссию о направлении будущего пути России, которая, по сравнению с европейским центром развития капитализма, занимала периферийное положение. С одной стороны, авторы осознают, что России нельзя обойтись без заимствования западных экономических концепций, но в то же самое время чувствуется страх потерять собственную культурную идентичность. Гоголь и Гончаров, авторы таких известных произведений, как «Мертвые души» и «Обломов», отличаются склонностью к адаптации капиталистической модели (в нашей статье они рассматриваются под грифом «экономить»), в то время как «тратить» обозначает противоположный полюс антиэкономического мышления Достоевского, который характерен для таких произведений, как «Подросток» и «Игрок». Особое место занимает экономический «минимализм» Толстого, который возник под влиянием крестьянских представлений о натуральном хозяйстве и воззрений таких западных авторов, как Прудон и Руссо.

Ключевые слова: протестантская этика, православная традиция, экономика, homo oeconomicus, потлач, деньги, собственность, накопление капитала.

inslav

Summary

Hans Günther

Save or Spend? Western and Eastern Economic Discourses in Russian Fiction of the 19th Century

According to Max Weber, protestant ethics with its active secular asceticism had a decisive impact on the development of capitalist economics whereas the contemplative Orthodox tradition did not favor the idea of active domination of the world. The economic discourse of the Russian nineteenth century literature reflects the widely spread discussion about the future of Russia, which, compared to advanced Western capitalism, was in the position of periphery. On the one hand, authors are aware of the fact that the adoption of certain Western economic concepts is inevitable in Russia, yet on the other hand they fear the loss of cultural identity. Gogol and Goncharov, the authors of such famous works as *The Dead Soul*s or *Oblomov*, are inclined to approve certain elements of capitalist economy – they will be treated under the catchword «economize» –, whereas the idea of anti-economic «spending» of money is characteristic of Dostoevsky´s novels such as *The Gambler* or *The Adolescent*. A special position may be ascribed to Tolstoy's economic «minimalism» which has its roots in peasant ideas of natural economy and Western authors like Proudhon or Rousseau.

Keywords: Protestant ethics, Russian Orthodox tradition, economy, homo oeconomicus, potlatch, money, accumulation of capital, property.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.02

Роман Мних
(Варшава)

«Евразийский соблазн» Дмитрия Чижевского и его исторические контексты

Проблема роли и взаимоотношения Запада и Востока в культуре России никогда не вставала с такой остротой, как во времена евразийского движения. Это обусловлено несколькими причинами: во-первых, переосмыслением наследия и извечного спора славянофилов и западников, во-вторых, тогдашним осмыслением опыта большевистского переворота 1917 г., в-третьих, судьбами русской эмиграции, в-четвертых, попыткой соединения науки и идеологии, в-пятых, наконец, разными проектами нового будущего, и не только для советской России. Но перечисленными аспектами не исчерпывается специфика *противопоставления* Запада и Востока в русской культуре, истории, литературе и даже русской эстетике 1920–1930-х гг. Интерес к петровской эпохе, который в это время возник у литературоведов (Ю. Тынянов, Г. Гуковский, Л. Пумпянский), попытки по-новому сопоставить императора Петра I и царевну Софью в литературе (знаменитое цветаевское: «*за* Софью – *на* Петра!», «родоначальник – *ты* – Советов»), аналогии между эстетикой классицизма и зарождающейся/утверждающейся эстетикой социалистического реализма – все это побуждало к осмыслению проблемы Востока и Запада в русской культуре в новых исторических условиях. Начавшаяся в XVIII в. практика освоения Запада получает новое объяснение и новую интерпретацию в теоретической рефлексии евразийцев.

В истории России евразийство было и остается весьма странным явлением как с точки зрения своей идеологии, так и в плане общей оценки наследия тех ученых и мыслителей, которые принимали или принимают в этом движении (явлении)

inslav

участие[23]. С одной стороны, идеология евразийства хорошо изучена, прокомментирована, часть материалов издана, и, казалось бы, сегодня мы уже имеем более или менее объективное научное представление о евразийстве как одном из самых масштабных явлений в русской мысли первой половины XX в. С другой стороны, масса «околоевразийского» материала, который не только напрямую связан с идеологией евразийства, но и может помочь по-новому увидеть многие другие аспекты в истории развития русской культуры, остается в тени, и историки евразийства не считают нужным к нему обращаться. Евразийский дискурс Д. Чижевского принадлежит именно к такого рода материалу, и чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с составленным Л.Г. Филоновой библиографическим указателем [Филонова 2011].

Осмысливая евразийские идеи, в том числе и те, которые интересовали Чижевского, с перспективы сегодняшнего дня, мы должны отметить не столько их разнообразие, сколько невозможность их сведения в логическую мировоззренческую систему. Изучение материалов по истории евразийского движения в очередной раз ставит нас перед вопросом о том, была ли идеология евразийства *общим* мировоззрением для целого ряда его представителей, или же мы имеем дело с разными – очень талантливыми и выдающимися – мыслителями, каждый из которых по-своему понимал историческую сущность и перспективы географического и исторического места России между Азией (Востоком) и Европой (Западом). Понятно, что обозначенное таким образом *место* соотносимо одновременно с разными аспектами истории России, а также с литературой, культурой, музыкой, религией, философией: от идей панмонголизма до присущей России экспансии в плане расширения географического пространства по принципу московской центробеж-

[23] Судя по разнообразным дискуссиям в Интернете, а также учитывая специальные тематические сайты, евразийство и сегодня можно рассматривать как живое идеологическое и культурное явление в России, имеющее отчасти политические, отчасти культурологические оттенки.

inslav

ности. В свете сказанного приходится, очевидно, согласиться с выводами современных исследователей:

> Составляющие элементы евразийства в своем сочетании представляют взрывчатую смесь самых разнородных и часто несовместимых идей. Вместо системы евразийство явилось калейдоскопом взглядов по вопросам о судьбах и путях России. Однако в научной и религиозной эклектичности, в идейной всеохватности евразийства содержалось бродильное зерно мысли, действенная сила которого до сих пор не иссякла [Казнина 2003: 282].

Личность Дмитрия Ивановича Чижевского (1894–1977), видного слависта и интеллектуала, мыслителя и издателя, исследовавшего духовную культуру практически всех славянских народов, сегодня, очевидно, не нуждается в специальном представлении – наследие ученого постепенно входит в круг интересов филологов и философов. Забегая вперед скажу, что для Д. Чижевского осмысление евразийства было задачей чрезвычайно важной: к решению *евразийских* по своему содержанию проблем ученый обращался несколько раз в жизни, создавая фундаментальные работы, посвященные духовной жизни России, отношениям России и Запада, истории русского гегельянства, русских славянофилов и западников. Отметим также, что расцвет собственно философского творчества Чижевского по времени совпал с эпохой утверждения евразийского движения, его подъемом и упадком. Поэтому понятно, что ученого интересовали все основные концепции евразийцев, он дружил и переписывался с Романом Якобсоном [Blashkiv, Mnich 2016], Георгием Флоровским [Янцен 2012], Николаем Трубецким [Янцен 2010].

Название работы Георгия Флоровского «Евразийский соблазн», напечатанной в 1929 году в «Современных записках» и вынесенной в заглавие нашей статьи, в последнее время эксплуатируется очень широко в разных семантических аспектах, в публикациях так или иначе посвященных евразийству или же истории России в XX в. Напомню, что в этом тексте Г. Флоровский не столько

inslav

подводил итоги евразийства, сколько писал о нем как об «истории духовной неудачи», подчеркивал, что «нельзя замалчивать евразийскую правду», но это «правда вопросов, а не правда ответов» [Флоровский 1998: 311]. Для русских дискуссий 1920–1930-х гг. во всех областях гуманитарного знания весьма важной была подмеченная философом «правда вопросов», которая свидетельствовала прежде всего о том, что представители евразийства увидели *реальные* исторические проблемы и открыли соответствующую дискуссию. Но основной пафос статьи сводился к тому, что «евразийство не удалось», «вместо пути предложен тупик»: тем самым отрицались ответы евразийцев на поставленные вопросы, но сами вопросы отнюдь не снимались.

На фоне приведенных цитат из статьи Г. Флоровского соотношение понятия «евразийский соблазн» с творческим наследием Дмитрия Чижевского выглядит закономерным и символичным одновременно. Закономерным, ибо Чижевский был лично знаком практически со всеми известными деятелями евразийства, а с некоторыми, как я уже упоминал, у него были достаточно близкие отношения, о чем свидетельствует сохранившаяся переписка. Назову здесь хотя бы Николая Трубецкого, его идеи об идеократии, о которых речь пойдет впереди, и его определение основной задачи евразийства: *«пересмотр с этой точки зрения современных политических течений и возможностей во всем мире», «установление связи со всеми родственными течениями разных стран и воздействие на них в смысле унификации их идеологии с целью создания четвертого интернационала»* [Селивестров 2009: 45]. Для бывшего меньшевика Чижевского такие задачи, понятно, были весьма актуальными, и ниже я вернусь еще раз к проблеме идеократии, которой Д. Чижевский посвятил отдельный текст. При этом сам вопрос о политических партиях, а также их роли в обществе и идейной сущности, интересовал ученого как в плане ретроспективном, так и в перспективе будущего, о чем Чижевский также написал специальную статью «На темы философии истории» [русский

inslav

перевод см. Янцен 2009]. Но «евразийский соблазн» и символичен для нашего ученого, потому что идеи и мысли Чижевского очень часто пересекались (слово *совпадали* здесь вряд ли уместно) с идеологией представителей евразийства. Подчеркну особо, что один из текстов (под псевдонимом А. Портнов) Чижевский опубликовал в «Евразийских тетрадях» даже в 1935 году, когда евразийство уже переживало кризис и искало новых путей развития, предлагая разнообразные проекты как ответ на вышеупомянутые вопросы Г. Флоровского.

В связи со сказанным отмечу, что наши сегодняшние интерпретации евразийского движения и сегодняшнее осмысление событий 1920–1930-х гг. во многом зависят от того, наследие какого конкретного представителя евразийства мы изучаем. В отношении славистики, в границах которой нужно рассматривать тексты Чижевского, важны прежде всего два имени – Романа Якобсона и Николая Трубецкого. Евразийское наследие обоих этих мыслителей подтверждает сочетание в их текстах по крайней мере трех тенденций – идеологической, научной и политической. Эти тенденции по-разному соединялись в каждом отдельном случае, образуя иногда весьма парадоксальный симбиоз, как, например, «аристократический православный национализм» Н. Трубецкого или «революционный, авангардистский и еврейский космополитизм» Р. Якобсона[24]. Таким же парадоксальным образом в Советском Союзе реализовывались идеи евразийцев, о чем современные исследователи пишут следующее: «*Сталин к 1920 г. с безукоризненной точностью реализовал евразийскую программу Трубецкого в виде СССР;*

[24] Ср. в этом же плане: «Трубецкой был романтический националист во имя Господне (как романтик, он любил одновременно православного Бога и экзотичного Чингисхана и мучился от непримиримости этих идеалов), он пришел к лингвистике от этнософии – из желания понять культуру; а Якобсон пришел к лингвистике от футуризма, от желания творить культуру. На лингвистическом рационализме они сошлись и создали самую стройную и трезвую научную концепцию XX века. Но для Трубецкого язык оставался средством самовыражения культуры, а для Якобсона – средством взаимообщения культур» [Автономова, Гаспаров 1999: 336].

inslav

и Сталин к 1940 г. точно также реализовал славистические поправки к ней Якобсона в виде системы стран народной демократии. И обе эти реализации очень сильно компрометировали исходные идеи» [Автономова, Гаспаров 1999: 338].

Если мы зададимся вопросом, почему изучение евразийства сегодня весьма проблематично, особенно в плане соотношения идей и концепций ведущих евразийцев – Петра Савицкого, Николая Трубецкого, Георгия Флоровского, Петра Сувчинского, то первый ответ довольно прост: нет словаря евразийской терминологии, а без него сопоставлять идеи и концепции представителей этого течения очень трудно, порой и невозможно. Ведь такие магистральные понятия, как раса, культура, миграция культуры, нация, понятие «симфоническая личность» каждый из упомянутых мыслителей употребляет по-своему. Дмитрий Чижевский в этом плане, вообще, как бы выпадает из контекста, и изучение его опубликованных и неопубликованных (архивных) материалов под таким углом зрения, то есть на фоне понятийного словаря евразийцев – дело будущего. Кстати, сами евразийцы обращались к Чижевскому за помощью при поисках новой терминологии, соответствующей их идеологии, считая его специалистом в области философии понятий и терминов; этот факт известен из часто цитируемого письма Н. Трубецкого к Д. Чижевскому [Янцен 2010: 289–290].

В связи со сказанным отмечу также, что сегодняшние исследования евразийства в лингвистическом ракурсе подтверждают очень интересные выводы о связи магистральных понятий структурной лингвистики с идеологией евразийства. Швейцарский лингвист Патрик Серио в специальной «евразийской» главе своей книги, посвященной истокам структурализма, пишет: «*Понятие структуры, которое прорисовывается в работах “русских пражан” межвоенного периода, приобретает новый смысл, если сопоставить его с ключевыми идеями системы и органической целостности в евразийском движении – как его непосредственном идеологическим обрамлении*» [Серио 2001: 59;

inslav

см. также Савицкий: 2011]. Отмеченные в приведенной цитате «новые смыслы», касаются, конечно, и целого ряда других понятий структурной лингвистики, особенно тех, которые соотносимы с терминологией евразийцев.

Еще одно замечание в связи с нашей темой касается наследия отдельных представителей евразийства. Насколько Петр Савицкий, Петр Сувчинский, даже Лев Гумилев всем свои творчеством вписываются в евразийскую концепцию, настолько же трудно соотнести идеологию евразийства ***со всем корпусом индивидуальных текстов*** таких мыслителей, как, например, Николай Трубецкой или Роман Якобсон. Достаточно привести цитаты из писем Н. Трубецкого, чтобы убедиться, что евразийство для этого русского филолога на фоне всего его научного творчества было лишь обузой, чем-то случайным и необязательным. 10 марта 1928 г. Н. Трубецкой, в частности, писал П. Сувчинскому:

> Вы себе представить не можете, до какой степени мне все это осточертело. У каждого свое призвание. Мое призвание – наука… Занимаясь писанием всего этого евразийского кошмара, я чувствую, что мог бы все это время и труд с гораздо большею пользой (и для себя, и для других) потратить на науку, что отнимаю время от науки. <…> Если бы Вы только знали, каким тяжелым бременем лежит в моем сознании этот постоянный балласт евразийских обязательств, как он мешает моей научной работе. Евразийство для меня тяжелый крест, и притом совершенно без всяких компенсаций. Поймите, что в глубине души я его *ненавижу*, и не могу не ненавидеть. Оно меня сломило, не дало мне стать тем, чем я мог бы и должен бы стать [Трубецкой 1995: 777–778] (курсив Н. Трубецкого – *Р. М.*).

В свете приведенной цитаты, конечно же, возникает сомнение в *искренности* евразийской идеологии, не говоря уже о вопросе, какую роль евразийство играло в научной судьбе самого Н. Трубецкого. Аналогичные сложности хорошо видны и на примере того, как творчество Николая Трубецкого воспринималось

inslav

Чижевским. В 1939 г. в «Современных записках» Чижевский опубликовал обширный некролог Трубецкому, в котором он писал:

> Николай же Сергеевич стал известен широким слоям русской публики как один из основателей «евразийства»; между тем «евразийство» Трубецкого типично для него, как выражение его оригинального подхода к каждому вопросу – и не так уж характерно для Трубецкого как ученого <…>. Идеи Трубецкого созвучны весьма «современным» течениям: например, феноменологии или Gestaltpsychologie или гегельянству [Чижевский 1939: 464, 468][25].

Не останавливаясь специально на дискуссиях, касающихся истории евразийского движения, его периодизации или споров вокруг последнего евразийца – Льва Гумилева, я хотел бы отметить следующее: Д. Чижевский очень внимательно следил за евразийской литературой, но высказывался о евразийстве со стороны, как независимый наблюдатель, не принимая активного и непосредственного участия в дискуссиях евразийцев, за исключением статьи, речь о которой ниже. Нужно также подчеркнуть, что имя Д. Чижевского сегодня не упоминается в публикациях, посвященных евразийству, хотя его высказывания и тексты, в которых затрагивается евразийская проблематика, чрезвычайно интересны.

В контексте рассматриваемой нами проблемы мы можем также отдельно поставить вопрос о типологических и генетических связях целого ряда идей Чижевского с мыслями и идеологией евразийцев. Речь идет не только об общих идеях представителей Пражского лингвистического кружка, но и о научных концепциях евразийских историков, географов, теологов. В некоторых случаях эти совпадения просто поразительные. Петр Савицкий, например, в статье «“Подъем” и “депрессия” в древнерусской истории» так определил основу евразийских

[25] Кстати, в этом же некрологе есть пассаж о Будапеште и венграх, которые, как считал Д. Чижевский, «особенно восприимчивы ко всяким новым течениям».

inslav

представлений о мире: «В основе евразийских представлений о мире лежит идея *периодической системы сущего*. Этим понятием евразийцы стремятся обозначить те черты *упорядоченности и ритма*, которыми пронизан весь предлежащий нам мир» [Савицкий 2018: 145] (курсив Савицкого – *Р. М.*]. Такая идея ритма и упорядоченности парадоксальным образом напоминает концепцию Чижевского о периодичности культурно-исторических эпох, упорядоченной смене парадигм Аристотеля и Платона. Ученый считал, что развитие культуры и смена культурно-исторических эпох происходит между двумя полюсами, воплощающими эмоциональное и рациональное освоение мира: раннее средневековье в этом смысле родственно Возрождению, классицизму, просвещению и реализму, а позднее средневековье – эпохе барокко, романтизму и модернизму [см. об этом подробнее – Мних, Созина 2019].

Самый важный для евразийского соблазна Дмитрия Чижевского текст – это, конечно, упомянутая выше публикация в «Евразийских тетрадях» в 1935 г., представляющая собой ответы на известную евразийскую анкету – «Идет ли мир к идеократии и плановому хозяйству?» (с одновременным ответом на вопрос, возможна ли идеократия в России). Эта статья Чижевского была продолжением предыдущих публикаций (ответов других авторов на те же вопросы), она появилась, как я уже упоминал, под псевдонимом А. Портнов, но ученый сам всегда включал ее в списки своих публикаций, так что сомнений в авторстве быть не может [Портнов/Чижевский 1935[26]]. Известно, что идеократия как форма правления государством была одним из фундаментальных концептов евразийцев, считавших именно власть идей необходимым условием для построения нового общества (частично идеократия была характерным явлением и для советского общества). Но в статье и размышлениях Чижевского для нас интересны также и другие мысли.

[26] В дальнейшем цитаты из статьи Д. Чижевского даются по этому изданию, орфография современная – Р. М.

inslav

Вспомним, что 1935 г. в истории Европы – это год дальнейшего утверждения диктатур в Германии, Италии, Советской России. В это время крепнет сотрудничество между Гитлером и Муссолини (создается известная ось Берлин – Рим), в России зарождается стахановское и так называемое виноградовское («рекорд Дуси и Маруси») движения, Германия возвращает себе Саарскую область и, вопреки Версальскому договору, наращивает вооруженные силы. Понятно, что в такой ситуации вопрос о государственном устройстве отдельно взятой европейской страны становится особо актуальным, ведь от него зависит будущее всей Европы. Потому концепция идеократии – власти идей в государственном устройстве – и становится актуальной. В статье 1928 г., озаглавленной «Идеократия и армия», Н. Трубецкой так объяснял идею идеократии:

> Согласно евразийскому учению о правящем отборе, во всяком государстве непременно должен существовать п р а в я щ и й с т р о й, но основные признаки, по которым такой строй отбирается, не во всех государствах одинаковы. Существуют разные т и п ы о т б о р а – например, аристократический, плутократический, демократический и т. д., и сообразно с этим также разные типы государств. Тип отбора определяет собой не только тип государственного устройства, но и тип социального строения общества, тип народного хозяйства и культуры. Тот тип отбора, который, согласно евразийскому учению, ныне призван установиться в мире, и в частности в России-Евразии, называется и д е о к р а т и ч е с к и м и отличается тем, что основным признаком, которым при этом типе отбора объединяются члены правящего строя, является общность м и р о в о з з р е н и я» [Трубецкой 1995: 428] (разрядка Трубецкого – *Р. М.*].

Интересующий нас текст Чижевского посвящен именно проблемам идеократии, вернее – сопоставлению условий, которые связаны с возможным утверждением идеократии в Европе и в России. В самом начале статьи автор оговаривает свою ситуацию, объясняя возможные «уклоны» в ответах тем, что он живет далеко от России:

inslav

> Позвольте мне ответить на евразийскую анкету под моим личным углом зрения. Живу я в Европе, далеко от всех центров русской эмиграции, может быть в максимальном отрыве от современной русской жизни – в России и за рубежом – и некоторый уклон в ответе на поставленные вами вопросы понятен и неизбежен [Портнов/Чижевский 1935: 28].

Дальше Чижевский пишет о важном для Европы соотношении частной жизни и частных интересов с интересами государства в ситуации кризиса демократии:

> Прежде всего: есть ли в современной Европе какие-либо элементы «идеократии» – вот вопрос, который меня интересует более всего. Может показаться – и утверждения, идущие в этом направлении я встречал, что неудержимый распад традиционной демократии, с ее тенденцией превратить «идеи» в «частное дело», в «личный вопрос» каждого индивидуума, должен неизбежно открыть путь господству каких-то (оставим в стороне вопрос об их ценности) «идей» – «мировоззрение фашизма», «национал-социализма» или просто «социализма» ставит, как кажется, во главу угла жизни европейского общества именно то, что было «частным делом» европейской единицы [Портнов/Чижевский 1935: 28].

Следующей важной мыслью Чижевского являются наблюдения, которые касаются кризиса идеологии в европейских государствах, когда желаемая идеократия вырождается в псевдоидеократию:

> К сожалению, если присмотримся к жизни европейских государств, то нам придется констатировать, что элементов подлинной идеократии не найдется в ней ни на грош, а выступающие с претензиями на «идеократичность» формы оказываются целиком псевдоидеократиями. Уже сами внешние формы слишком глубоко укреплены в традициях демократии, с ее равнодушием к частному делу индивидуума: агитация и пропаганда, несмотря на всю грандиозность их размеров, сохранили чисто внешний характер: задачей их становится только та же – по внешности «благополучная» – видимость идейного един-

inslav

> ства народа, которой с не меньшей настойчивостью стремилась достигнуть и демократия. По существу никого не интересует успех идеи, а только ее постоянное чисто внешнее – повторение, провозглашение, утверждение... «Идея» становится только внешним значком (да и носится в виде такового в петличке) внешнего, принудительного «единства». Тирания с псевдоидеократическими украшениями – а не «идеократия» [Портнов/Чижевский 1935: 28–29].

Дальнейшие размышления Чижевского касаются уже роли вождей в современных государствах: в подтексте статьи подразумеваются и сравниваются, конечно, две фигуры – Адольфа Гитлера и Иосифа Сталина. Причем в обоих случаях фигура вождя становится символом пустоты и лжи, а действия во имя вождя (лозунги одинаковые в этом смысле в Германии 1930-х гг. и в Советской России того же времени) – искажением идеократии:

> В связи с этим стоит и то, что несомненно идеократическая форма социального бытия: «гегельянство», «руководительство» и категория «вождя» принимают тоже внешний, принудительный, пустой, лживый, внутренне-лживый характер. Вождя – вождей – «во имя идеи» не знает современная Европа. От масс требуется жить и действовать «во имя вождя»: максимальное искажение идеократии [Портнов/Чижевский 1935: 29].

В характерном для себя стиле Чижевский пишет и о высших силах, действующих в истории, указывая иронически, что даже черт не мог бы придумать того, что происходит в государстве в условиях диктатуры[27]:

> Но максимально существенно даже и не это. Исторический процесс определяется не только свободною волею и деятельностью людей, но и высшими силами. Не только «благие пожелания» и «добрая воля»

[27] Среди знакомых и друзей Чижевский был известен как человек, «верующий в черта», об этом факте существуют многочисленные воспоминания и высказывания людей, знавших ученого лично.

inslav

> определяют будущее, но и отвечающая, отзывающаяся на них «благодать». Благодатность исторических событий не зависит от воли их участников. Европейские диктатуры – эта новая форма государственного строя – безблагодатны насквозь и до последней степени. Отсюда ничтожество (в большинстве случаев) или слабость или внутренняя неправда «вождей», отсюда же – беспримерное в истории человечества ничтожество «идей», ничтожных в своей борьбе за ограниченное и случайное, ничтожных в отстаивании жалких останков вчерашнего исторического дня, но наиболее ничтожных в содержании, представляющем по большей части жалкие отрывки демократических принципов, урезанных и искаженных оговорками. «Идеи» европейских псевдоидеократий настолько ничтожны, что я отказываюсь считать их изобретением черта, – что с точки зрения моего мировоззрения было бы наиболее последовательно: черт все же создал бы нечто более глубокое и существенное [Там же].

На таких мыслях заканчивается первая часть статьи, и дальше идут размышления на тему, «возможна ли идеократия в современной Европе?». На этот вопрос Чижевский отвечает утвердительно, но подчеркивает, что в таком случае нужны настоящие вожди и настоящие идеи: «*При появлении "вождей" (настоящих), при появлении "идей" (полноценных) или даже при оживлении, актуализации старых идей (например, христианских) – несомненно возможность такая есть*» [Портнов/Чижевский 1935: 30]. Но события в Европе утверждают ученого во мнении, что «возможность эта все уменьшается с каждым днем, все суживается базис, на котором может подняться идеократическое строение». Основной причиной, по которой возможность идеократии уменьшается, является, по мнению Чижевского, обыватель – «непритязательный, ограниченный (для книг нет места и даже газеты рассматриваются как бумага, а не слово), бескультурный, любитель скромных развлечений», который никогда не поднимется до идеи возделывания своего сада. Здесь же Чижевский проводит границу между фашистами и национал-социалистами, которые к этому времени еще не образовали в Германии идейного единства: «фашисты говорят зна-

inslav

чительно короче, чем национал-социалисты», поэтому фашисты убедительнее для обывателя [Портнов/Чижевский 1935: 30].

В завершение Чижевский напрямую отвечает на вопрос о возможности идеократии в Советской России, сравнивая при этом господствующий в России марксизм с господствующим в Германии национал-социализмом. Выводы ученого следующие:

> Сейчас только еще несколько слов о том, есть ли предпосылки и возможность идеократии в России. Повторю: мои информации о России очень скудны, но вдумываясь в то, что мы все же знаем, хочется сказать одно: предпосылок больше, чем в Европе. Потому что господствующая в России «идея» («марксизм») при всей ошибочности своих предпосылок и ложности делаемых из нее выводов, все же – «система» – в противоположность строящимся и перестраивающимся с сегодня на завтра «идеологиям» «Новой Европы», потому что в марксизме есть каких-то 5% истины, а в «идеологиях» европейских (например, в теории расы) нет ни зерна истины (кстати, плоскость примитивного натурализма обща марксизму и «идеологии» национал-социализма, только натурализм последней еще грубее и площе); наконец, конечно, идея социальной справедливости, стоящая за всеми теориями марксизма и оживляющая этот чужеродный продукт на русской почве, несравнимо выше идеи национального эгоизма, движущей европейскими диктатурами (а сейчас – отчасти – и демократиями). Развитие идеократии на почве идеи социальной справедливости мыслимо, на почве национального эгоизма – немыслимо и невозможно [Портнов/Чижевский 1935: 31].

Как видим, сравнение Чижевского – в пользу России, а привнесенный в Россию с Запада марксизм оказывается в глазах ученого «перспективнее» западноевропейского (немецкого) национал-социализма.

Приведенная статья Чижевского раскрывает только один (политический) эпизод связи ученого с идеологией евразийцев. Как было уже сказано выше, соотношений, сближений и перекличек между текстами евразийцей, с одной стороны, и очень богатым научным наследием Чижевского, с другой, достаточ-

inslav

но много. Сравнение научных идей ученого и концепций евразийцев в этом случае может затрагивать весьма разные уровни и аспекты: собственно мировоззрение, историко-культурные концепты, общую концепцию развития европейской и русской культур, наконец, роль Востока как для Запада, так и для России. Мы не можем, однако забывать, что для Чижевского вопрос о русском евразийстве был в большей мере вопросом об отношении России к Европе, нежели к Азии или Востоку, что и проявилось в многочисленных публикациях ученого, освещающих духовную историю России.

Литература

Автомонова Н.С., Гаспаров М.Л. Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1929–1953 // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999.

Казнина О. Евразийский комплекс идей в литературе // *Гачева А., Казнина О., Семенова С.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003.

Мних Р., Созина Е. Память культуры versus культурная память в научном наследии Дмитрия Чижевского // Уральский исторический вестник. 2019. № 2 (63).

Портнов А. [*Чижевский Д.*] Идет ли мир к идеократии и плановому хозяйству? // Евразийские тетради. 1935. № 5.

Русский узел евразийства. Восток в русской мысли. Сборник трудов евразийцев. М.,1997.

Савицкий Н.П. Пражский лингвистический кружок и евразийство // Slavia. 2011. № 2–3.

Савицкий П.Н. Научные задачи евразийства. Статьи и письма. М., 2018.

Селивестров С.В. Н.С. Трубецкой в евразийском дискурсе: начало 1930-х годов // Славяноведение. 2009. № 4.

inslav

Серио П. Структура и целостность. Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920–30-е годы. М., 2001.

Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. Вступительные статьи Н.И. Толстого и Л.Н. Гумилева. Составление, подготовка текста и комментарии В.М. Живова. М., 1995.

Филонова Л.Г. Евразийство в философско-исторической и политической мысли русского зарубежья 1920–1930-х годов. Библиографический указатель. Составитель Л.Г. Филонова. Окончание работы 2011 г. URL: http://olden.rsl.ru/datadocs/doc_4677ri.pdf. 07.01.2020 (дата обращения: 07.01.2020).

Флоровский Г. Из прошлого русской мысли. М., 1998.

Флоровский Георгий Васильевич. Под редакцией А.В. Черняева. М., 2015.

Чижевский Д. Князь Николай Сергеевич Трубецкой (1890–1938) // Современные записки. 1939. LXVIII.

Янцен В. Д. Чижевский. На темы философии истории [1925]. Перевод и комментарии В. Янцена // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2006–2007 (8). Под редакцией М.А. Колерова и Н.С. Плотникова. М., 2009.

Янцен В. Письма Н.С. Трубецкого Д.И. Чижевскому (1934–1936) // Дмитрий Чижевский и европейская культура (Colloqua Litteraria Sedlcensia, tom IV). Siedlce, 2010.

Янцен В. Другая философия: переписка Д.И. Чижевского и Г.В. Флоровского (1926–1932, 1948–1972) как источник по истории русской мысли // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2008–2009 [9]. Под редакцией М.А. Колерова и Н.С. Плотникова. М., 2012.

Blashkiv O., Mnich R. Дмитрий Чижевский versus Роман Якобсон (Opuscula Slavica Sedlcensia, tom VI). Siedlce, 2016.

inslav

Аннотация

Статья посвящена связям известного слависта и философа Дмитрия Чижевского (1894– 1977) с евразийским движением в 1920–1930-е гг. Эта связь проявила себя в трех аспектах: 1) непосредственное знакомство и общение с представителями евразийства – Романом Якобсоном, Николаем Трубецким, Георгием Флоровским и другими; 2) публикации Д. Чижевского в «Евразийских тетрадях», 3) типологическое родство некоторых идей и мыслей Д. Чижевского с теориями евразийцев и их предшественников (Н. Страхов). Во многих работах Д. Чижевского мы встречаем общую оценку евразийского движения как идеологии русской эмиграции XX в., а также интерпретацию отдельных аспектов теории евразийцев и взглядов некоторых представителей евразийства. В своей теории историко-культурных эпох ученый оказался очень близким идеям Петра Савицкого о ритмах («подъемах» и «депрессиях») истории. Но для Д. Чижевского вопрос о русском евразийстве в большей мере был вопросом об отношении России к Европе, нежели к Азии.

Ключевые слова: Дмитрий Чижевский, евразийство, эмиграция, русская культура XX века, идеократия.

Summary

Roman Mnich

“Eurasian Temptation” by Dmitry Chizhevsky and its Historical Contexts

The paper focuses on the philosopher and Slavist Dmitry Chizhevsky (1894–1977) and discusses his ties with the Eurasianism of the 1920s–1930s. The connection presents itself in three ways: 1) direct acquaintance with such representatives of the movement as Roman Jakobson, Nikolay Trubetskoy, Georges Florovsky, etc.; 2) Chizhevsky’s publications in the journal “Евразийские тетради”;

inslav

3) typological similarities of Chizhevsky's ideas and those of movement's representatives and their predecessors (N. Strakhov). In his works, Chizhevsky expresses his own assessment of the Eurasian movement as the ideology of the Russian emigration in the 20th century as well as interprets some aspects of the Eurasianism and ideas proclaimed by certain representatives of the movement. Chizhevsky 's theory of historical and cultural epochs turns to be similar to Piotr Savitsky's ideas about the rhythm in history ("rises" and "depressions"). For Chizhevsky, the Eurasian theory was about the relation of Russia to Europe rather than Russia's relation to Asia.

Keywords: Dmitry Chizhevsky, Eurasianism, emigration, twenty-century Russian culture, ideocracy.

inslav

В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

DOI: 10.31168/4465-3095-3.03

Жужа Хетени
(Будапешт)

Антропоним как нарративный прием проблематизации идентичности автора и героя (Набоков и Шкловский в Берлине)

Идентичность в данном контексте будет пониматься в узком смысле и двустронне – с одной стороны, как самоопределение индивидуума, а с другой – как определение индивидуума посторонними наблюдателями по внешним признакам (одежде, осанке, речи, жестам, поступкам и т. п.). Следует отметить, что идентичность ни в первом, ни во втором значении не бывает стабильной, она (как и одежда, речь, настроение) меняется в зависимости от меняющихся обстоятельств – среды, окружающих людей и культуры; при этом она меняется до той степени и так часто, что о ней нельзя говорить, как о константе. Национальная принадлежность, которая далеко не является постоянной в социопсихике, проявляется особенно остро, когда противостояние *Я* и *Другого/чужого* и граница между ними активно осознаются. Ситуационной почвой для такого обострения является эмиграция[28].

Опыт исследования русско-еврейских писателей был для меня плодотворен именно как матрица той пограничной ситуации, в которой они находились, не выбирая однозначной принадлежности, не примыкая ни к какой определенной групповой идентичности; они не желали быть ни евреями, ни неевреями,

[28] А когда в чужой среде оказывается личность или группа с двойной национальной принадлежностью, то проблема становится особенно сложной – как показывает пример русско-еврейских авторов, многие из которых оказались в Берлине в 1920-е гг. [см. Hetényi 2010].

inslav

ни русскими, ни нерусскими, колебались между эмигрантским и неэмигрантским состоянием или статусом. В статье я хотела бы расширить эту двойственность, считая ее симптоматичной не только для русско-еврейской литературы [Heténi 2008] и не только для узко взятой эмиграции послевоенной эпохи, но и в целом для амбивалентно настроенной космополитической[29] интеллигенции, которая сознательно берегла свою независимость и избегала ярлыков, но в то же время постоянно искала свой дом, жаждала обрести его. В своем одноименном эссе о Набокове Джордж Стайнер применил к эмигрантам термин «экстратерриториальный» [Steiner 1972: 3].

В литературе русской (и, скорее всего, не только русской) эмиграции антропомастика занимает ключевое место и обладает спецификой, ибо стратегия именования героев этими авторами прямо или косвенно выражает ущерб, нанесенный идентичности экспатриированных. Дислокация личности сопровождается неизбежным повышением пристального внимания к самому себе. Слово «дислокация» представляется мне уместным в двойном смысле: в дословном – как перемена места пребывания эмигранта, и как удачная метафора, взятая из геологии, где дислокация – это смещение пластов, дефект, нарушение решетки в структуре кристалла, таким образом это понятие выражает также и психологическую травму эмигранта.

Особенность истории концепции личных имен в том, что ранние представления и убеждения человечества об именах не стираются временем, а продолжают сосуществовать в виде разнообразных мифологических, религиозных и научных толкований. Они ставят проблему отношения человека к имени с одной стороны, и имени к личности – с другой, предлагая доводы и предположения о том, насколько имя собственное соответствует его носителю, отражает/определяет его характер и тип личности.

[29] Уточняю: это слово здесь употребляется в первичном и положительном значении.

inslav

С лингвистической точки зрения отношение между тремя элементами – именем нарицательным как знаком, наименованным предметом (например, словом «камень») и значением – отличается от отношения между именем собственным (например, антропонимом Петр) и названным им человеком именно в осмыслении, то есть в том, что значение рождается в результате свободной атрибуции значения (Петр – это камень, это твердость, это сходство с Петром I, это связь с апостолом и т. п.). Какой бы позиции мы ни придерживались в теории о происхождении слов (условное соглашение или продукт мышления, заданный магически или этимологически), тройная взаимосвязь знака, означаемого и означающего в случае антропонимов отличается от других слов. Взять, к примеру, родителей, выбирающих имя их будущего ребенка: выбор продиктован сложной субъективной логикой (безусловно, тесно связанной с культурным прошлым этого имени – см. об этом ниже). Принято считать, что наделение человека именем имеет важное значение для судьбы его носителя, при том, что сам именованный на этот выбор повлиять никак не может. То или иное отношение к своему имени вырабатывается у него только впоследствии.

Признавая, что имена выполняют важную функцию в структуре литературного текста, Франсуа Риголо различает научную и поэтическую ономастику, утверждая, что первая реконструирует апелляционную систему языка, а вторая опирается на творческое воображение и игнорирует легитимность языковых преобразований. Общепринятое толкование имен он считает третьей сферой. Согласно Риголо, повседневный язык поддерживает только денотативную функцию имен. Ученый ссылается на С. Уллмана, который говорит, что антропоним идентифицирует, индивидуализирует, но значения как такового имена собственные не несут. Риголо цитирует и Фосслера, который трактует дебаты об ономастике как борьбу «мистиков» и «магиков» и требует противопоставить им трезвых и сухих конвенционалистов [Rigolot 1992: 348–349].

inslav

В повседневной жизни люди склонны проецировать на личные имена лингвистическую аналогию, которая вне какой-либо рациональности наделяет носителей одного и того же имени общими признаками, по аналогии слов, обозначающих схожие предметы. Как если бы все Наталии в той же мере походили друг на друга, что и все стулья. В то же время в повседневном мышлении принят и другой, тот чуть ли не литературный подход, согласно которому имя – это метафора, отсылающая к носителю имени.

Присвоение имени является значимым событием во всех культурах: человек становится носителем языкового знака, частью реальности посредством самого акта обретения имени. В выборе имени до сегодняшнего дня решающую роль играет семантика имени, его аура, якобы, мистически определяющая черты его характера и будущее, судьбу. Эти мистические интерпретации могут быть обнаружены в ходе того же семантического анализа, который применяется при анализе текстов литературных произведений, где данный метод вполне оправдан, поскольку имя в произведении присваивается вымышленному персонажу, и в этом имени автор может зашифровать некоторую информацию и даже выразить свой интенциональный посыл. Литературная практика впрямую использует архетипическое представление о том, что имя оказывает магическое влияние на судьбу владельца, более того, носитель имени должен соответствовать своему имени и призванию, скрытому в нем. Наделяя персонажа тем или иным именем, автор рассчитывает на такое отношение своих читателей к имени героя.

Как в жизни, так и в литературе имя следует рассматривать лингвистически в диахронном и синхронном аспектах. Синхронически индивидуум выделяется именем внутри сообщества, которое, как правило, наделяет всех своих членов разными именами[30]. Количество же имен является конечным, поэтому имя

[30] В племенах и семьях первоначально не давались одинаковые имена. Принадлежность к семейству или группе, родовой местности была отмечена намного позже введением фамилии.

inslav

помещает человека в ряд других носителей такого же имени и в настоящем, и в историческом прошлом. Таким образом, имя обременено бесчисленными отсылками к исторической традиции, значение которых с точки зрения логики ничем не отличается от лингвистической омонимии: независимые друг от друга объекты названы одним и тем же словом. Огромное значение имеет культурная память об одноименных персонажах, национальной истории (цари Иван или Петр), о библейских или литературных героях (Илья, Евгений). В этом плане имя становится интертекстуальной метафорой и даже может расшириться до топоса и символа. Измерения поэтических значений, сконцентрированных в одном слове и доверенных одному слову, в имени могут быть особенно широкими в области литературного именования, поскольку в семантическом поле появляются уровни и слои наррации, которые отражают отношение автора к своему герою, определяют языковую, национальную и психологическую идентификацию.

Писатели 1920-х гг. испытывали на себе гнет богатой литературной, философской и культурной традиции, отдаленных и более близких поколений при всей шокирующей сложности переходной эпохи, и это отразилось в поэтике имени. Теория и стратегия литературного имени авангарда и постсимволизма начала 1920-х гг. определялись интенсивным стремлением к синтезу наследия Серебряного века: концепции иудаизма, античности, христианства, каббалы, теории логоса, имяславия Флоренского, языковых концепций трансрационального футуризма (заумь), формалистские теории авторского голоса.

Ниже я представлю сравнительный анализ некоторых стратегий именования персонажей двух писателей – функции художественных антропонимов в берлинской прозе Владимира Набокова и Виктора Шкловского в 1920–30-е гг., с целью предложить некоторые общие теоретические выводы. В ходе исследования выдвигаются следующие проблемы и проявления стратегии именования в прозе.

inslav

Писательский псевдоним, собственное авторское имя, многоименность или расплывчатость имени, андрогинность, безымянность, смена имени (в произведении), варианты имени (языковые эквиваленты), прозвище (ироническое, сатирическое, издевательское, засекречивающее), уменьшительное имя, стереотипизация имени, криптоним и антономазия (роман с ключом), анаграмматизация имени, этимологизация имени, фатальное имя, аллегорическое имя, эмблематическое (например, мифологическое) имя, называние по исторической личности или по местности, городу).

Одна из самых ярких текстовых иллюстраций эмигрантского осмысления амбивалентности стереотипа своего и чужого, отношения русского к немцам в Берлине, предложена Набоковым в романе «Дар». Речь идет об эпизоде, где Федор с неприязнью к немцам разглядывает своего попутчика в трамвае.

> Русское убеждение, что в малом количестве немец пошл, а в большом – пошл нестерпимо, было, он знал это, убеждением, недостойным художника; а все-таки его пробирала дрожь <...> На второй остановке перед Федором Константиновичем сел <...> мужчина, – севши, толкнул его коленом да углом толстого, с кожаной хваткой, портфеля – и тем самым обратил его раздражение в какое-то ясное бешенство, так что, взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации) и отчетливо знал, за что ненавидит его: за этот низкий лоб, за эти бледные глаза; за фольмильх и экстраштарк, – подразумевающие законное существование разбавленного и поддельного <...> за любовь к частоколу, ряду, заурядности; за культ конторы; за то, что если прислушаться, что у него говорится внутри (или к любому разговору на улице), неизбежно услышишь цифры, деньги; за дубовый юмор и пипифаксовый смех; за толщину задов у обоего пола, – даже если в остальной своей части субъект и не толст; за отсутствие брезгливости; за видимость чистоты – блеск кастрюльных днищ на кухне и варварскую грязь ванных комнат; за склонность к мелким гадостям, за аккуратность в гадостях, за мерзкий предмет, аккуратно нацепленный на решетку сквера; за чужую живую кошку, насквозь проткнутую в отместку соседу проволокой, к тому же ловко закручен-

inslav

ной с конца; за жестокость во всем, самодовольную, как-же-иначную; за неожиданную восторженную услужливость, с которой человек пять прохожих помогают тебе подбирать оброненные гроши; за... Так он нанизывал пункты пристрастного обвинения, глядя на сидящего против него, – покуда тот не вынул из кармана номер васильевской «Газеты», равнодушно кашлянув с русской интонацией.
«Вот это славно», – подумал Федор Константинович, едва не улыбнувшись от восхищения. Как умна, изящно лукава и в сущности добра жизнь! Теперь в чертах читавшего газету он различал такую отечественную мягкость – морщины у глаз, большие ноздри, по-русски подстриженные усы, – что сразу стало и смешно, и непонятно, как это можно было обмануться [Набоков 2000: 264–265].

Неизвестный попутчик лишь по одному знаковому предмету, газете, мгновенно превращается из немца – объекта отрицательных эмоций, в русского, достойного снисходительной любви. Газета – эмблематический предмет, воплощающий родной язык, о котором сам Набоков говорил, что этот ключ он увез с собой вместе с русской литературой и со своим детством, поэтому ему незачем даже возвращаться в Россию [Набоков URL]. Жаботинский (который, кстати, опубликовал третье издание своих знаменитых «Фельетонов» в Берлине в 1922 г.) назвал русский язык портативной родиной[31]. Он писал, что русский язык въелся в его ум: он автоматически протягивает руку за русской газетой, прислушивается к русскому языку; русский язык осудил его на пожизненную привязанность к стране, на которую из своего эмигрантского далека он смотрит с безразличием [Жаботинский 1926]. Родной язык и текст – два ключевых элемента идентичности русского писателя (и даже пишущего только на русском еврея) в эмиграции, корень и стержень принадлежности к русской литературе.

В раздумьях Федора Чердынцева о немце, оказавшемся русским, описаны вовсе не немцы или же русские; текст является нарративным зеркалом: в нем отражается комплекс

[31] Перефразируя Гейне, который говорил, что Танах, еврейская Библия, была для евреев портативной родиной в течение двух тысяч лет.

inslav

самоопределения (идентичности) самого героя, его отношение к немцам и к русским. Этот же прием применяется Набоковым и в других произведениях – например, в рассказе «Набор», этом миниатюрном, но мощном *ars poetica*, где в соответствии с жанром мы имеем дело с таким рассказчиком-писателем, ведущим повествование от первого лица, который весьма близок к автору. Федор в «Даре» – тоже писатель, но менее близкий автору персонаж, и не только по причине повествования от третьего лица, но и потому, что у него есть имя, которое в данном случае играет существенную роль в создании дистанции. В «Наборе» же у нарратора нет имени, и его отсутствие позволяет выстраивать сложную игру с идентичностью скрытого рассказчика, который вырисовывается лишь постепенно. В этом рассказе реализован метафикциональный прием: анонимный удвоенный рассказчик к концу повествования превращается во всемогущего писателя, который, в свою очередь, дает имя описанному персонажу, раскрывая фиктивность имени старика Василия Ивановича (обнажением приема). Таким образом, имя на глазах читателя становится фиктивным ярлыком.

Наличие рассказчика от первого лица без имени заманивает читателя в ловушку упрощенной интерпретации, отождествляющей автора с рассказчиком.

> Рядом, на <...> скамейку, сел господин с русской газетой. Описать этого господина мне трудно, да и незачем, автопортрет редко бывает удачен, ибо в выражении глаз почти всегда остается напряженность: гипноз *зеркала*, без которого не обойтись» [Набоков 2000: 560] (выделено мной – *Ж. Х.*).

На следующем этапе рассказчик становится интрадиегетическим «моим представителем» в третьем лице [Падучева 1996: 390]. Подобная ретардация имени применена и к старому герою, который сначала безымянен и только потом появляется его полное имя (имя-шаблон, часто используемое Набоковым

inslav

в берлинских рассказах – Василий Иванович)[32]. Самая высокая степень значимого отсутствия имени и отчества наблюдается у Набокова в «Защите Лужина», где они указаны только в последних трех строках романа, после смерти исчезнувшего героя, замещая памятью об имени его земное существование. «Почему я решил, что человека, с которым я сел рядом, зовут Василием Ивановичем? Да потому, что это сочетание имен как кресло...» [Набоков 2000: 560–561].

Кресло примет любого садящегося в него, оно, как имя, создает внешнюю оболочку, своего рода обертку для неопределяемого словесно человека – в этом одна из возможных причин безымянности. Вариацией безымянности нужно считать, например, случай Смурова в «Соглядатае», где *Я* снова по ходу текста окажется рассказчиком, который отдаляет, отклеивает от себя свое имя, говоря о себе в третьем лице. Такого рода шизофрения представляет собой акт лишения имени как противоположность акту именования. Тот же принцип повторяется в сложном и, что важно, мнимом двойничестве Германа и Феликса в «Отчаянии». В текстах конца 1930-х гг. игра с именами становится метафикциональной творческой моделью с пограничными пересечениями между полюсами нарративного треугольника идентичности «рассказчик – автор – герой».

В рассказе «Василий Шишков» игра еще сложнее. Интрадиегетический рассказчик от первого лица с авторским именем Набоков встречается с Шишковым. Однако Шишков получил зашифрованный криптоним, девичью фамилию бабушки Набокова, т. е. фактически мы имеем дело с еще одним *alter ego*. Но самовоспроизведение автора этим не ограничивается, потому что Набоков в рассказе раскрывает свой «реальный» поступок: он опубликовал свое стихотворение под псевдонимом Шишков в журнал «Современные Записки», назло Георгию

[32] В рукописи, хранящейся в Архиве Берг (Public Library, Нью Йорк), у рассказчика вначале есть только инициалы В.И., что опять указывает на его многоразовость, некоторую штампованность, в берлинских рассказах. В английском тексте имя выступает уже в первом предложении.

inslav

Адамовичу, который резко критиковал стихи Набокова и не принимал их в «Последние новости». Когда же восхищенная критика, а в их числе и Адамович, стала превозносить неизвестного поэта Шишкова, наконец-то явившегося выразителя чувств русской эмиграции, Набоков опубликовал этот рассказ и раскрыл свою мистификацию. В конце рассказа Шишков исчезает, сливается со своим *alter ego*, с которым раньше вел беседы, но при этом исчезает и персонаж Набоков, в разоблачении сливаясь со своим создателем. Однако, если отвлечься от этих трюков, дублирование диалога и дублирование имени (даже без знания о ситуации вокруг публикации) выдвигают на первый план проблему раздвоения творческой личности в эмиграции, проблему вымышленных, метафикциональных элементов повествования. Подобные литературные игры получили дальнейшее развитие в англоязычных произведениях Набокова.

В текстах русской эмиграции в Берлине целый комплекс мотивов и приемов на первый план выдвигает отношение *Я*/*Другой*, что обращает на себя внимание и в сюжете, и в наррации. Эти приемы призваны проблематизировать не только эту оппозицию, но самое *Я*. Кроме стереотипного изображения нерусских *других* как *чужих*, даются автопортреты в отражениях, и это, как правило, остраненный портрет, намекающий на раздвоение/двойственность персонажа. Фон образован открытой или представленной отдельными элементами автобиографичностью и повествованием от первого лица, чередующегося с третьим лицом (как и в «Наборе»). Наблюдается нестабильность дистанции между автором, фиктивным нарратором и действующим персонажем; соответственно, в изображении, осциллируя, меняется внутренняя и внешняя фокализация (см. выше «Василий Шишков»).

При рассмотрении ономастики/антропомастики исключительный интерес представляют те произведения, где автор не только придает герою автобиографические черты, но и одалживает ему свое имя. В таких случаях отношение двойного Эго,

inslav

скажем, Эго и *Я*, сопровождается наррацией, создающей неуверенность или колебательность позиций и дистанции.

Визуализация и концептуализация раздвоения в текстах реализуются в конкретных отстраненных автопортретах, и это проявляется и в своеобразном инвентаре сцен и предметов. Лица отражаются в стекле, в зеркале[33], в витринах, прячутся за масками, дублируются в театрализованных сценах, кадрах фильмов и чаще всего на фотографиях. Особенную роль играют фотографии в паспорте как документе идентичности (*pièce d'identité*), этом бумажном носителе не только административных, но и экзистенциально-индивидуальных проблем. В литературе паспорт в своей функции, гарантирующей «самотождественность», иронически образом ставит под вопрос именно целостность личности, подчеркивая, что личность владельца (несмотря на валидность бумаги с его именем и фотографией) не гарантирована, человек не тождественен самому себе. В парадигме, в совокупности проблем расщепления идентичности эмигранта повторяются характерные пограничные сюжеты и ситуации, эмблематизированные мотивами и предметным миром. Среди ситуаций мы видим перемещение в пространстве (путешествие, переезды с квартиры на квартиру, бесцельное блуждание по улицам), потерю вещей и близких, расставания и прощания, а среди эмблем, выражающих пограничность, такие предметы, как – наряду с паспортом – чемодан, зеркало, фотографию, а также другие вещи и действия, указывающие на раздвоенность *Я* персонажа.

Паспорт – зеркало раздвоения идентичности в эмиграции. К примеру, в «Машеньке» Набокова – которая начинается с проблемы имени в лифте (см. далее) и с того, что «всякое имя обязывает», – писатель Потягин долго хлопочет, чтобы получить паспорт и уехать в Париж, и умирает после того (и как будто даже вследствие того), как теряет свой паспорт, которого добил-

[33] Характерная ситуация проверки самотождественности в зеркале – утреннее бритье (напр. в «Родине» Льва Лунца).

inslav

ся с большим трудом. В английском варианте в описании сцены в паспортном отделе особенно подчеркнуто то, что фотография является копией человека, автоматически размноженного посредством технического устройства.

> An arrow on the wall pointed across the street to a photographer's studio, where in twenty minutes one could obtain *a miserable likeness of oneself:* half a dozen identical physiognomies, of which one was stuck onto the yellow page of the passport, another one went into the police archives, while the rest were probably distributed among the officials' private collections (курсив мой – *Ж. Х.*) [Nabokov 1973: 96][34].

Ганин зарабатывает деньги на киностудии, работая статистом. Здесь все поставлены в роль двойников, и он с ужасом обнаруживает «своего двойника» на экране в кино, к тому же в театральной (вдвойне отстраненной) сцене в фильме. В конце романа уже все жители пансиона для него «теневые двойники русских случайных статистов, тени, проданные за десять марок штука и Бог весть где бегущие теперь в белом блеске экрана» [Набоков 1999: 124] (ср. «shadowy doppelgängers»: [Nabokov 1973: 131]).

С точки зрения проблемы идентичности особый случай в наделении именем представляют собой криптонимы, эти наглядные аллегории в романах с ключом (например, в «Даре» Набокова). Здесь снова важнее само явление, т. е. сама стратегия и причина применения такого приема, нежели расшифровка и тем более этимологизация конкретных имен и героев.

Особый интерес представляет собой смена имени самих авторов: писательские псевдонимы встречаются в кругу берлинских эмигрантов нередко. Смена имени писателей, или жизнь под

[34] Ср. «Стрелка на стене указывала через улицу на мастерскую фотографа, где в двадцать минут можно было получить свое жалкое изображение: полдюжины одинаковых физиономий, из которых одна наклеивалась на желтый лист паспорта, еще одна поступала в полицейский архив, а остальные, вероятно, расходились по частным коллекциям чиновников» [Набоков 1999: 103].

inslav

двумя именами или промежуточно, в постоянном выборе между именами (например, когда пишется Сирин и когда Набоков), кажется, располагает к особому типу сознания и формирует особое отношение писателей к именам, оказывая влияние на стратегию их выбора для своих героев. Иными словами, со сменой имени самими авторами как будто связана проблематизация идентичности, отраженная в поэтике имени и персонажей.

Знаково-символической вещью в среде эмигрантов является чемодан. Он вошел и отдельным названием в берлинскую русскую литературу романом «Чемодан» Юрия Слёзкина (Берлин, 1921). Символ перемены мест, временности, переходности, сведéния прошлого к малому количеству вещей и их строгому отбору – чемодан неизбежно еще будет встречаться в текстах писателей-эмигрантов вплоть до Довлатова. Однако каждый образ заслуживает более пристального внимания, ибо его топика может расширяться целым семантическим кругом других понятий. Например, в «Машеньке» Набокова благодаря фразеологизму «сыграть в ящик», употребленному Подтягиным, и последующей сцене разбора чемодана Ганиным, эти предметы схожей фактуры – гроб, чемодан и ящик – вплетены в общий мотив.

> – Плохо мне, Клара... На улице так задохнулся, что думал: конец. Ах, ты, Боже мой, прямо теперь не знаю, что дальше делать. Разве, вот – *в ящик сыграть*...
> А Ганин, вернувшись к себе, принялся укладываться. Он вытащил из-под постели два пыльных, кожаных *чемодана*, – <...> и все содержимое вывалил на пол. <...> Из ночного столика он извлек разнородные штучки, когда-то брошенные туда... (курсив мой – *Ж. Х.*) [Набоков 1999:107].

Мотив чемодана тщательно развивается автором: фотография (зеркало лица!) Машеньки не только возникает из ящика, но и показана также из ящика Алферовым вслед за фотографией *умершей* сестры, которая любила повеселиться. Мотив ящика изначально связан со смертью, чернотой и зеркалом: «Письмен-

inslav

ный стол *покойника*, *дубовая* громада[35] с железной *чернильницей* в виде жабы и с глубоким, как *трюм*, средним ящиком...». Этот гробоподобный письменный стол окажется именно тем, в ящике которого появится фотография Машеньки.

> Ганин довольно равнодушно рассматривал снимок в открытом *ящике*.
> Алферов наклонился через его плечо.
> – Нет, это не жена, это моя сестрица. От тифа *умерла*, в Киеве. Хорошая была, хохотунья, мастерица в пятнашки играть...
> Он придвинул другой снимок.
> – А вот это Машенька, жена моя (курсив мой – *Ж. Х.*) [Набоков 1999: 63].

Если в этом сочетании созвучие трюм/трюмо[36] еще непрочно, то пятью строками ниже мы читаем: «Кларе достался и единственный приличный умывальник с *зеркалом и ящиками*» (курсив мой – *Ж. Х.*) [Набоков 1999: 49].

Переплетающиеся мотивы поддерживают линию сюжета, в которой выражено, что (1) Ганин уезжает вместо умирающего Подтягина; (2) что образ Машеньки должен принадлежать миру прошлого и похоронен в памяти; (3) что память о ней и судьба Подтягина ставят перед Ганиным зеркало смерти, которое призывает обратиться к будущему. О мотиве воскресения открыто свидетельствует завершение романа[37]. Отчасти реализованный

[35] Ассоциация с фразеологизмом «дать дуба».

[36] Соприкасаются театральное слово и корабельное. Набоков отправился в эмиграцию морем. Здесь зеркало выступает в роли границы двух миров, здешнего и иного. В «Машеньке» окна, двери и пороги играют такую же существенную роль.

[37] «Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале. И так же, как солнце постепенно поднималось выше, и тени расходились по своим обычным местам, – точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была – далеким прошлым.

Он оглянулся и в конце улицы увидел освещенный угол дома, где он только что жил минувшим, и куда он не вернется больше никогда. И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственность.

Солнце поднималось все выше, равномерно озарялся город, и улица оживала, теряла свое странное теневое очарование. Ганин шел посреди мосто-

inslav

фразеологизм, расширенный мотив чемодана (в дополнение к зеркалу, ящику, памяти, игре-театру, кораблю, смерти) по праву можно считать одним из инвариантов прозы Набокова в па-

---

вой, слегка раскачивая в руках плотные чемоданы, и думал о том, что давно не чувствовал себя таким здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу. И то, что он все замечал с какой-то свежей любовью, – и тележки, что катили на базар, и тонкие, еше сморщенные листики, и разноцветные рекламы, которые человек в фартуке клеил по окату будки, – это и было тайным поворотом, пробужденьем его.

Он остановился в маленьком сквере около вокзала и сел на ту же скамейку, где еще так недавно вспоминал тиф, усадьбу, предчувствие Машеньки. Через час она приедет, ее муж спит мертвым сном, и он, Ганин, собирается ее встретить.

Почему-то он вспомнил вдруг, как пошел проститься с Людмилой, как выходил из ее комнаты.

А за садиком строился дом. Он видел желтый, деревянный переплет, – скелет крыши, – кое-где уже заполненный черепицей.

Работа, несмотря на ранний час, уже шла. На легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь.

Золотом отливал на солнце деревянный переплет, и на нем двое других рабочих передавали третьему ломти черепицы.

Они лежали навзничь, на одной линии, как на лестнице, и нижний поднимал наверх через голову красный ломоть, похожий на большую книгу, и средний брал черепицу и тем же движеньем, отклонившись совсем назад и выбросив руки, передавал ее верхнему рабочему. Эта ленивая, ровная передача действовала успокоительно, этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем. Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем.

И кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может.

Он дождался той минуты, когда по железному мосту медленно прокатил шедший с севера экспресс. Прокатил, скрылся за фасадом вокзала.

Тогда он поднял свои чемоданы, крикнул таксомотор и велел ему ехать на другой вокзал, в конце города. Он выбрал поезд, уходивший через полчаса на юго-запад Германии, заплатил за билет четверть своего состояния и с приятным волненьем подумал о том, как без всяких виз проберется через границу, – а там Франция, Прованс, а дальше – море» [Набоков 1999: 126–127].

inslav

радигме эмиграции. В смерти-возрождении, в памяти-забвении, в зеркале и в чемодане «запакованы» ключевые вопросы эмигрантского существования.

Имя как эмблема *Я* может оказаться и пустым, и никуда не годным, и гнетущим, может стать поводом для сентиментальности – это лишь несколько вариантов. Само отношение к имени собственному, вполне автоматизированное в обычной жизни, в эмиграции ежедневно ставится под вопрос. Среди разных приемов самым симптоматичным мне кажется безымянность как квинтэссенция отсутствия, пустоты, Ничто. Идея о связи имени и идентичности в эмигрантской литературе родилась у автора этих строк под впечатлением от берлинской станции метро «Westhafen», на стене которой приведена цитата из письма Генриха Гейне.

> Здесь во Франции мое немецкое имя переводится как Анри, и я должен был примириться с этим. Но даже имя Анри Хейне оказалось для них непроизносимым, так что в большинстве случаев называли меня Мосье Анри Енн. Многие соединили это в Анриен, и некоторые называли Мосье Ан Риен (Господин Одно Ничто – *Ж. Х.*).

Имя для эмигранта является постоянным знаком его чужеродности, эмблемой его инаковости, с ним он сталкивается, как с проблемой и по причине непроизносимости-нетранслитерируемости имени в новой среде, да и как с субститутом, заменой его личности в паспорте. Остановлюсь на двух стратегиях литературного именования, которые представляют собой противоположные полюса только на первый взгляд – на безымянности (анонимности) и многоименности (полиномии).

В самом начале романа «Машенька» внимание сразу сосредотачивается на проблеме имени, и не только потому, что в лифте русского пансиона в Берлине соотечественник Льва Глебовича – Алферов с трудом произносит его имя, которое для него – «редкое соединение». Фокусировка на имени задана высказыванием Алферова: «всякое имя обязывает». Эта сентенция, которая,

inslav

характеризуя и произносящего ее персонажа, может показаться пошлой и банальной, отражает психологию магического отношения к имени, убежденность в его судьбоносности. Это – механизм художественного именования: в имени видится метафора персонажа. При этом само высказывание, конечно, является одной из типичных для Набокова ложных подсказок, а для исследователя – предостережением, указывающим на то, что все не так просто.

Проблема имени Ганина состоит в ином (об этом сообщается только к концу повествования): оказывается, это имя не настоящее, а выдуманное им же самим для подложного паспорта, где в графе «национальность» указано, что он поляк. Настоящего его имени в тексте так и не сообщается, кроме того, оба его паспорта просрочены. Он – еще один из многочисленных героев Набокова, лишенных имени. Это тем более примечательно, что писатель нередко вводил имена в названия романов: однако, Машенька, хотя и названная, так и не появляется в одноименном произведении. Самый наглядный «безымянный» роман Набокова – уже упомянутая выше «Защита Лужина», где целая семья носит общую фамилию, однако героев с настоящим именем мы найдем только среди эпизодических персонажей (исключение составляет Валентинов-лукавый [Хетени 2005]). Здесь налицо и особая форма безымянности: гротескно-цирковая редупликация имен, которая лишает носителей индивидуальности, и это обнажение приема переносит акцент сюжета в плоскость условности. Имена Курта и Карла («Защита Лужина»), Родриго и Романа («Приглашение на казнь») или же немецких попутчиков, двух Шульцев в рассказе «Облако, озеро, башня» отсылают к гоголевским Добчинскому и Бобчинскому или кинематографическим Стэну-и-Пэну, или же братьям Маркс, столь любимых Набоковым. Цинциннат Ц., Герман Герман и Гумберт Гумберт (для которого Набоков еще планировал имена Отто Отто или Ламберт Ламберт) – такие двойные, парадоксально избыточные имена, которые дезавтоматизируют имя собственное,

inslav

настоящее-реальное, подрывают возможность психологического истолкования судьбы на основе имени, аннигилируя значимость акта именования. Безымянными нужно считать и всех Василиев Ивановичей, как в «Наборе», так и в «Облаке, озере, башне»: оба раза этот прием открыт в тексте.

Имя бездомного и двуязычного эмигранта Себастиана Найта тоже раздвоено, но особым способом: дата смерти Себастиана, 1936 г., по мнению безымянного рассказчика-брата, выражает его самого, для чего дается смутное объяснение о кривых линиях цифр, соответствующих этой личности. Себастиан выступает героем жизнеописания под пером брата-рассказчика, и в то же время оба они – герои некоего автора-«фокусника». Этот маскарадный *mise-en-abyme* в конце романа соединяет воедино не только трех создателей текстов друг о друге, но и всевозможные души и маски: «любая душа может стать твоей» [Набоков 1999, т. 1: 191].

С особым случаем безымянности мы встречаемся в «Лолите»:

> Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та.
> Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита [Набоков 1999, т. 2: 17].

Здесь, казалось бы, мастерство проявляется в орнаментализме ласкательных вариаций. Обожествление Лолиты, ее сублимация, т. е. возведение ее в некий абсолют, создается путем элиминации личности героини, отчасти приемом полиномии, уже с самого начала. Множество имен бывает у богов, но это означает не только возвышенное качество, это – табуизированность криптоимен, ведь множественность имени означает, что имя не определяет однозначно, оно снято, его нет. Известно,

inslav

что, согласно гематрии, в каббале из букв/согласных имени-табу бога составляются новые слова (Всевышний имеет семьдесят два производных имени)[38].

Любопытная параллель с этим явлением наблюдается в романе в письмах В. Шкловского «Zoo, или письма не о любви, или третья Элоиза» (Берлин, 1923), гибридный жанр которого включает в себя и пласт мемуаров. Кажется, что рассказчик от первого лица совпадает с имплицитным автором: биографические факты, фокализация и голоса полностью авторские. Но этот рассказчик постоянно говорит о своем прежнем *Я*, которого уже нет: «Я оставил его (прежнего себя) в этой книге»: «я здесь не такой, как был» [Шкловский 1966: 168, 178].

Раздваивание семантизируется в гротескно-эмблематической фигуре «обезяна» (sic!) в клетке зоопарка, названного метонимически тоже иностранцем: «бедный иностранец во внутреннем Zoo» [Шкловский 1966: 191]. Для Шкловского позиция иностранца является важной поэтической категорией постороннего взгляда, вызывающего иронию, он активизирует значение морфем в слове, *ина*ковость и *страну*/позицию. Он пишет о Бабеле: «Бабель прикидывается иностранцем, потому что этот прием, как и ирония, облегчал письмо» [Шкловский 1925: 154][39]. Употребление мужской словоформы «обезян» объясняется в тексте: «обезян» показан как человек (например, он читает газеты), он становится двойником рассказчика, который хиастически и сам становится животным. В гротескной параллели преобладает трагический полюс, ибо со смертью «обезяна» умирает половина *Я*, предвещая утрату части этой ущербной

[38] Такой божественной полиномией отличается и Хулио Хуренито И. Эренбурга.

[39] Случай Бабеля тоже симптоматичен с точки зрения имени и идентичности: писатель служил в армии с паспортом на имя Кирилл Лютов, которое носит его рассказчик в «Конармии». Главной же формирующей силой и мотивом этого цикла является раздваивание, двоение личности. Бабель прибегает к этому приему также в «Одесских рассказах», где сам рассказчик имени не имеет, зато вводится второй, местный рассказчик-сказитель, Арье-Лейб. [см. Хетени 1988; Хетени 2016].

inslav

идентичности иностранца за границей, предвещая выход из пограничного состояния, и возвращение его из эмиграции на родину – обратно в советскую страну. Этот шаг можно понять как «капитуляцию русского интеллигента».

Формалист В. Шкловский применяет ряд неожиданных нарративных поворотов, усложняющих поэтическую структуру текста. *Я* рассказчика раздвоено не просто внутренне, но становится многослойным персонажем, который и действует, и наблюдает, и рассказывает, и вспоминает. Вся книга начинается с заявления о смене идентичности: достаточно переодеться, чтобы изменить себя [там же: 175]. При демонстрации разрыва логической линии композиции и введения сомнений относительно достоверности, которые доходят до крайностей (печатается глава, страницы которой перечеркнуты красным крестом в книге), совершается акт и метафиктивного расшатывания текста, «разбалтывания» словами границ между реальностью и письмом. Нестабильность и обманчивость присутствуют постоянно: «Если вы поверите в мое композиционное разъяснение, то вам придется поверить и в то, что я сам написал Алино письмо к себе. Я не советую верить… Оно Алино. Впрочем, вы вообще ничего не поймете, так как все выброшено в корректуре» [там же: 227].

Рассказчик Шкловского безымянный, и только автобиографические совпадения проецируют на него имя автора. Его имя могло бы выступать в роли адресата писем, но и эти обращения остаются метафоричными: «милый» или «милый татарчонок» [там же: 192].

Согласно Жаку Деррида, его теории имени, отсутствие имени только акцентирует то свойство знаков, что все они предполагают отсутствие или удаленность того, что́ или кого этот знак обозначает; более того, если бы мы знали имя рассказчика, это «выхолащивало» бы (*vider*) его личность, лишало бы ее содержания. Имя, как и все знаки, замещает, заменяет (*supplement*), выстраивает ту личность, которой нет – имя создано для

inslav

того, чтобы его носитель мог отсутствовать, в соответствии с пограничностью понятия Деррида «*Differance*». Но отсутствие или недостача не являются случайными, возможными, они – неотъемлемая черта любого использования знака. Там, где нет отсутствия, нет и замены или дополнения; только там, где нет замены, можно представить абсолютное присутствие без значения [Bennington, Derrida 1991: 100–103].

В книге Шкловского женщина-адресат возвышена до сакральных высот несколькими приемами. Она недостижима и недоступна, она не появляется в физическом облике как персонаж, а присутствует только в виде своих писем – текстов, которые, видимо, были написаны ее страстным поклонником. Аля выступает в обращениях как Ты, в описаниях как Она, но, главное, она названа множеством имен, и эти пустые имена ее замещают наподобие табуированных имен божества: в посвящении она фигурирует как Elsa Triolet[40]: «Посвящаю Эльзе Триоле и даю книге *имя* Третья Элоиза» [Шкловский 1966: 173] (курсив мой – *Ж. Х.*).

Отсылка к Руссо не касается имени женщины, а дает это имя самой книге, вместо названия выдвигая на первый план авторский акт, волю называния. Основные имена женщины Аля и Алик (четвертое и пятое в ряду полиномии) придают ей андрогинный характер, что опять же заставляет вспомнить мифологических существ. Это усиливает расплывчатую, двойственную сущность объекта религиозноподобного восхищения, поддержанного конкретными языковыми средствами в наррации. Мифологическое измерение расширяется до масштаба целого города и фетишизируется: «Берлин опоясан для меня твоим именем» [Шкловский 1966: 198]. «Пояс» задает и игру слов: «Скажите Але, что она снова на острове, ее дом опоясан Опоязом» [там же: 198].

> Тоска, эмигрантская любовь и трамвай № 164 завели меня сюда, я долго ходил по мостикам над путями, которые перекрещиваются здесь,

[40] По девичьему имени – Элла Каган, с 1918 года – замужем за французом Андре Триолет, с 1928 года – за Луи Арагоном.

inslav

> как перекрещиваются нити шали, проводимой через кольцо. Это кольцо — Берлин. Это кольцо для моих мыслей – твое имя [Шкловский 1966: 211, 222].

Нуминозность становится реализованной метафорой: «Автомобили тоже проснулись или еще не легли спать. Аль, Аль, Эль, — кричат они: им хочется выговорить твое имя» [Шкловский 1966: 205]. С именем Аллы созвучны сокращения теонимов: мусульманское Алла и древнееврейский Эль. Эль – частый суффикс или префикс древних библейских имен, выступающий индикатором Бога (Элиэзерь, Микаэль, Габриэль и т.п.). Аль – арабский предлог притяжательного падежа; а притяжание и отношение обладания объяснимы позицией влюбленного мужчины. «Алик, ты попадешь в мою книгу, как Исаак на костре, сложенном Авраамом. А знаешь ли, Алик, что лишнее “а” в имя Авраама бог дал ему из великой любви? Лишний звук показался хорошим подарком даже для бога» [Шкловский 1966: 189]. Шкловский здесь вынужден адаптировать эту библейскую смену имени к русским словоформам имен: в русском добавление «А» указывает на добавленное Х в библейском иврите (в котором гласные не пишутся), а этот согласный является элементом имени Бога, тетраграммы[41].

Вознесенный до небес женский персонаж становится все более и более отвлеченным, сублимируется и переходит в сферу отрицательного существования: безличие и безымянность адресата писем соединяются. «У нее как будто нет имени, нет самолюбия, она живет, не замечая себя» [Шкловский 1966: 122][42].

---

[41] Имя Сара так же изменено на Сарах.

[42] В главе, где это высказано, говорится о любви японца и горничной Маши, которые расстаются и после революции обмениваются редкими письмами, потому что Маша не хотела покинуть родину. «А ты – не Маша» [Шкловский 1966: 225]. Невольно возникает ассоциация с «Машенькой» Набокова (1925 г).

inslav

> Женщины, к которой я писал, не было никогда. Может быть, была другая, хороший товарищ и друг мой, с которой я не сумел сговориться. Аля – это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле [Шкловский 1966: 255].

В итоге читатель получает книгу, которая составлена из любовных писем, но при этом носит название «Письма не о любви»; письма пишет безымянный мужчина к несуществующей женщине, и даже сами эти письма иногда перечеркнуты. Как только возникает хоть тень жизнеподобия, последнее тут же развеивается: «Я даю в своей книге вторую повышающую разгадку женщины, к которой писал, и вторую разгадку себя самого» [Шкловский 1966: 227]. Определение каждой стадии наррации вливается в пост-гоголевское сомнение относительно самого текста, напоминающее, в свою очередь, о ежеминутной необходимости определения меняющейся самоидентификации, проверки не только того, чему мы принадлежим, но и существуем ли мы вообще.

Магия имени рассказчика и автора «Zoo...» стремится к тому, чтобы уничтожением имени создать отсутствующего Другого. Деррида пишет, что абсолютное отсутствие имени собственного осуществляет абсолютное присутствие неназванного Другого, наподобие Бога, ибо дистанция между именем и названным стирается.

У Шкловского *mise-en-abyme* как повторный образ умножает, но заодно и уменьшает все более удаляющиеся друг от друга персонажи – пишущего автора и далекого адресата его писем, которые нарративно разведены вплоть до гротескной аннигиляции коммуникационных каналов. Это отдаление, стирание очертаний и умаление хиастически противостоят богоподобному возвеличиванию в многоименности адресата. Напряжение данного хиазма основано на удвоенном эффекте создания дистанции. Тревожное напряжение текста усугубляется и монтажной формой, фрагментарностью и структуры, и логики текста. Обнажения

inslav

приемов и метафикциональность эффектов являются носителями главного смысла этого текста, согласно которому сам созданный недоступный мираж Другого означает спасение авторского *Я*, а процесс письма становится аналогичным актом спасения для одинокого в чужой культуре эмигранта, который вскоре возвращается домой – просит разрешения вернуться. «Письмо тридцатое. Заявление в ЦИК СССР. Я не могу жить в Берлине. Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Революция переродила меня, без нее мне нечем дышать» [Шкловский 1966: 255]. Этим решением, этим поражением завершается роман.

Сложный игровой мир многих произведений часто или направляет интерпретацию на путь интенционализма – стремления угадать «правила игры», т. е. мысли автора, или же может доходить до степени полного отрыва от исходных текстов. Имена героев и стратегия именования, антропомастика, в художественной литературе в плане авторского участия являются важной точкой скрещения двух позиций: имя персонажа представляет собой тот элемент, в котором почти нельзя не предполагать интенциональность автора, делающего осознанный выбор. Более того, в стратегии именования, в имени, может проступать неосознаваемая проблема идентичности самого автора, демиурга и крестного отца своих героев. Именно здесь исследователь может уловить тот момент, когда он оказывается выше автора, видит его со стороны, ибо, согласно основному правилу психологии, человеку труднее всего проникнуть в познание самого себя.

Литература

Bennington G., Derrida J. Jacques Derrida. Paris, 1991.

Hetényi Zs. In a Maelstrom. The history of Russian-Jewish Prose.1860–1940. New York – Budapest, 2008.

Hetényi Zs. Nomen est ponem? Name and Identity in Russian Jewish Emigré Prose on and in Berlin of 1920s // Transit und Trans-

inslav

formation: Osteuropäisch-jüdische Migranten in Berlin 1918–1939. Göttingen, 2010. P. 95–113.

Nabokov V. Mary. London, 1973.

Steiner G. Extraterritorial. Papers on Literature and Language Revolution. London, 1972.

Жаботинский В. Летние лагеря и святой язык // Морген Журнал. 26 июля 1926.

Левинг Ю. Вокзал-Гараж-Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб., 2004.

Набоков В. Набор // *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Т. 4. СПб., 2000. С. 557–561.

Набоков В. Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Т. 2. СПб., 1999.

Набоков В. Машенька // Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Т. 4. СПб., 1999. С. 42–127.

Набоков В. Подлинная жизнь Себастиана Найта. Пер. С. Ильина // *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода в 5 томах. Т. 1. СПб., 1999. С. 24–190.

Набоков В. Лолита // *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода в 5 тмах. Т. 2. СПб., 1999. С. 11–390.

Набоков В. URL: http://www.youtube.com/watch?v=p3fsSL4Bw9w&feature=related. (дата обращения: 18.02.2020).

Падучева Е.В. Рассказ Набокова «Набор» как эксперимент над повествовательной нормой // *Падучева Е.В*. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). М., 1996. С. 383–393.

Хетени Ж. Носил ли Лютов очки. Проблематика многоликого рассказчика в «Конармии» Бабеля // Acta Universitatis Szegediensis XIX (1988). С. 107–123.

Хетени Ж. Лед, Лета, лужа: «мост через реку». Масонский и дантовский код в романе Вл. Набокова «Защита Лужина» // Sub rosa. Szokolova D. (ред.). Budapest, 2005. С. 286–298.

Хетени Ж. Блоки, параллели и концептуальные коды цикла Исаака Бабеля «Конармия» // *Погорельская Е.* (ред.) Исаак

inslav

Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век. М., 2016. С. 74–87.

Шкловский В. Zoo, или Письма не о любви // *Шкловский В.* Жили-были. Воспоминания, мемуары, записи. М., 1966. С. 165–256.

Шкловский В. Бабель. Критический романс // ЛеФ. 1925. № 2 (6). С. 152–155.

Аннотация

Моя статья – третья в ряду моих работ в области исследования имени и идентичности в литературе.

Исключая из сферы исследования тему «говорящих имен», которая обычно широко обсуждается при подобном анализе, здесь я сосредоточусь на авторской стратегии именования в рамках парадигмы знаков и символов космополитической картины эмиграции, амбивалентности и раздвоения при поиске дома и избегании дома, мотивированности к блужданию у интеллигентов и писателей, представляющих в литературе отвлеченный концепт изгнания. К опредмеченным мотивам чемодана, паспорта и разнообразных форм раздвоения портретов (зеркало и пр.) добавлены библейские аллюзии в парадигме имени, которая включает в себя также некоторые конкретные стратегии повествования и риторики, среди которых выделяются те, которые помещают *Я* автора в различные искажения идентичности, создающие неуловимость личности.

Эта тема является широкой, междисциплинарной, аналитической и теоретической одновременно, потому что она касается самой основы теории интерпретации и текста и отношения авторства и стратегии наименования героев, которые всегда фикциональны.

Ключевые слова: литературная антропономастика, идентичность, безымянность, анонимность, полиномия, русская эмиграция, Набоков, Шкловский.

inslav

Summary

Hetényi Zsuzsa

Patterns of literary name-giving strategy and the uncertainties of identity

This is the third paper in the series of my papers on the subject of name and identity.

Leaving aside the widely discussed topic of the so-called "telling names" as well as the history and philosophy of the name in general, I focus on the authorial *naming strategies* within the paradigm of signs and symbols of the cosmopolite émigré pattern and against the ambivalent motif of wandering, eternal home-searching and home-avoiding on behalf of the intellectuals forced out of their native home by external or inner motivation. Obvious motifs such as suitcases or passports as well lesser known biblical allusions or phantom-cities extend the name-paradigm which includes specific narrative and rhetoric strategies, among them those that aim to distort the author's identity and highlight the elusiveness of her personality.

The subject of the essay is broad, interdisciplinary, analytical, and theoretical at the same time – because it concerns the very core of the theory of interpretation and the theory of the text as well as the relation of authorship and naming strategies of fictitional characters.

Keywords: literary anthroponomastics, identity, namelessness, anonymity, polynomia, Russian emigration, Nabokov, Shklovsky.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.04

Полина Королькова
(Москва)

Россия между Востоком и Западом: поиск идентичности в переходную эпоху (на материале русской литературной сказки 2000–2010-х гг.)[43]

Российское искусство и литература начиная с 1990-х гг. активно, в разных своих формах, жанрах и проявлениях обращаются к недавнему историческому опыту, осмысляя и анализируя его (в области литературы достаточно вспомнить, например, антиутопии Татьяны Толстой и Владимира Сорокина, романы Бориса Акунина в жанре исторического детектива, постмодернистские романы Виктора Пелевина и многое другое). Если говорить о прозе, то жанры романа и повести, кажется, наиболее подходят для разработки подобных серьезных, обширных и в значительной степени философских тем, однако весьма интересные модификации можно наблюдать и в литературной сказке – жанре, традиционно любимом в России и обращенном в большей мере именно ко взрослому читателю[44].

[43] Статья написана в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья» при поддержке РФФИ грант № 18-512-23002 (2018–2020).

[44] «Ядро жанра» (термин, введенный Ю.М. Лотманом и разработанный в рамках семиотической школы [Лотман 1974; Лотман 2001]) оказывается усложнено традициями сказки-сатиры, берущей начало еще в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина, а также нравственно-философской сказки Серебряного века (А.М. Ремизов, Ф.К. Сологуб, М.А. Кузмин и др.) и советской сказки-притчи (Ю.К. Олеша, Е.Л. Шварц и др.). Именно с помощью сказки многие писатели, а в XX в. и режиссеры, могли говорить со своим читателем и зрителем на социальные, политические, философские, психологические и даже экономические (можно вспомнить трилогию о Незнайке Н.Н. Носова) темы. Сказка естественным образом смыкалась с притчей, аллегорией, утопией и антиутопией (подробнее об этом см. [Овчинникова 2003; Липовецкий 1992]). Важным фактором представляется и сложившаяся в 1930-е гг. в СССР особая литературно-сказочная традиция, названная исследова-

inslav

Не случайно, таким образом, стремление современных авторов к созданию сложной обобщенной картины российской действительности в рамках циклов, а не отдельных сказочных текстов, к созданию сборников сказок и расширению в рамках одного произведения форм переосмысления сказочного канона. Предлагая читателю сложный и целостный сказочный мир, писатели помещают под одним переплетом тексты очень разные как по тематике, так и по своим жанровым характеристикам, сталкивая их и нарушая читательское ожидание. В то же время именно за счет того, что сборник воспринимается как единое произведение, сохраняется сама жанровая идентичность авторской сказки, практически исчезающая в отдельных текстах.

Современная отечественная литературная сказка по-своему осмысляет «вечный вопрос» об особом пути России и ее выборе между Востоком и Западом, проблему национальной идентичности и новые грани национального вопроса, открывшиеся после Перестройки. Нашей задачей станет выяснить, почему ряд писателей обращается именно к этому жанру, что́ авторская сказка способна дать в осмыслении подобных тем и как сам жанр трансформируется сегодня в соответствии с запросами времени, задачами и стратегиями автора, ведь на рубеже тысячелетий вновь ищут идентичность не только европейские народы, но и сами литературные жанры.

В центре нашего внимания оказались «Московские сказки» (2005) Александра Кабакова (1943–2020), «Рассказы о Родине» (2010) Дмитрия Глуховского (р. 1979), а также «Сказки не про людей» (2009) Андрея Степанова (р. 1965). Все эти тексты, безусловно, стоит отнести к сфере взрослого чтения,

---

телем русской литературной сказки М.Н. Липовецким «сказкой жизни» [Липовецкий 1992: 10]. К ней относятся «Три толстяка» Ю.К. Олеши, «Сказка о Военной тайне» А.П. Гайдара, сказки Е.Л. Шварца и др. Это произведения, построенные на взаимодействии романтической «поэмности» и «романизации», свойственной реалистическому произведению, на живом контакте сказки с современностью.

inslav

к жанру философской сказки-притчи (Степанов[45]) и к области политической сатиры (Глуховский). В сборнике Кабакова эти линии развития современной авторской сказки органично и, отметим, очень продуктивно соединяются, за счет чего тексты обретают особую глубину, оставаясь в то же время в рамках беллетристики, и привлекают большое количество читателей. Финалы всех без исключения текстов трех сборников либо трагически-философские, «андерсеновские», либо трагикомические, а смех и ирония всегда неразрывно связаны с интонациями грусти (подчас безысходной, подчас светлой – Степанов, Кабаков) или с жестоким сарказмом (Глуховский). В отношении сказочных произведений Кабакова и Степанова важно упомянуть, что они продолжают определенную традицию советской авторской сказки, возникшую еще в 1930-е гг. – традицию так называемых «сказок культуры», или «дважды литературных» сказок, берущую начало еще в творчестве О. Уайльда. Для них характерно воспроизведение и вместе с тем переосмысление известного сказочного сюжета («Тень», «Снежная королева», «Золушка» Шварца и др.). Традиция эта была продолжена в 1990-е – 2000-е гг. в произведениях Л.С. Петрушевской, Л.Е. Улицкой, А.А. Кабакова, А.П. Степанова и др., причем в качестве «текстов-доноров» выступают сегодня в их творчестве не только сказочные сюжеты, но и любые узнаваемые сюжеты в целом (библейские, мифологические и т. д.), архетипические мотивы и образы.

В «Московских сказках» Кабакова переосмыслению подвергаются такие сюжеты, как: «Летучий голландец», «Вавилонская башня», «Дон Жуан», «Вечный Жид», «Красная шапочка», «Икар», «Царевна-лягушка», «неразменный пятак», «ковер-самолет», «Спящая красавица», «человек-невидимка» и «Прометей»; в «Сказках не про людей» – сюжет о жар-птице, оловянном солдатике, докучная сказка «У попа была собака». Тексты, содержащие

[45] Стоит отметить, что А.Д. Степанов – литературовед, критик и переводчик.

inslav

непосредственное обращение к узнаваемым сказочным сюжетам, составляют в обоих сборниках меньшинство; остальные произведения содержат аллюзии на мифологические сюжеты, воспроизводят определенные узнаваемые мотивы или же не предлагают ни первого, ни второго (многие тексты Степанова в отдельности можно трактовать в качестве сказочных, только если понимать под сказкой любую неправдоподобную историю («Внутренний мир», «Барсучья нора», «Руководство по наблюдению кучевых облаков», «Иван Тургенев», «Сказка о московском муравье», «Шахматная сказка»)). «Рассказы о Родине» Глуховского отсылают нас уже не только к определенным архетипическим и узнаваемым мотивам (преисподняя и дьявол в мире людей, посещение инопланетян, строительство Вавилонской башни, непорочное зачатие, восстание машин и др.), но и к «Московским сказкам» Кабакова (об этом речь пойдет ниже).

Таким образом, игра, которую ведут с нами писатели, это игра в узнавание первоисточника и архетипических сюжетов и образов в современной российской жизни, литературных аллюзий и скрытых цитат, то есть диалог с классиками мировой литературы (Пушкиным, Гоголем, Тургеневым, Венедиктом Ерофеевым, Андерсеном, Уайльдом, Кафкой и др.) и вместе с тем, игра в изложение сложных нравственно-философских, остро социальных и политических тем средствами «несерьезного» жанра (в представлении современного читателя сказка все-таки остается прежде всего главным жанром детской литературы). Среди этих тем важнейшее место занимает тема поиска идентичности в новую эпоху, тема национальной идентификации, прошлого и будущего России.

Во всех трех случаях выбор названия может многое сказать о замысле автора, и во всех трех случаях он провокативен. «Московские сказки» привлекают внимание читателя несоответствием между заявленным топосом, ассоциирующимся с деловой жизнью, коммерцией и практичностью, и жанром, подразумевающим обязательное присутствие волшебного элемента

inslav

и чудесного хода событий. В «Сказках не про людей» провокативна сама грамматическая конструкция в названии сборника (отрицание): у читателя возникает желание узнать, о чем же эти сказки, и в конечном счете во всех речь идет именно о человеческих взаимоотношениях, моделях поведения, ошибках, выборе пути и т. д. Конечно, оказывается, что сказки Степанова написаны как раз о людях, их характерах, слабостях, ценностях, однако за этими темами встает вопрос о судьбе России, перипетиях ее истории, извечный вопрос о сущности загадочной русской души, еврейский вопрос и вопрос российско-американских отношений. Не случайно первая сказка («Жар-птица») вводит нас в перипетии национальной истории с точки зрения волшебной говорящей птицы, пятая посвящена «встрече» российской и американской цивилизации, а в последней (десятой) сказочной повести Россия предстает как огромный Восточный рынок, живущий по законам Восточного мира, а Западный мир становится недостижимым сказочным «волшебным царством».

Название сборника Глуховского «Рассказы о Родине» стоит рассматривать как аллюзию на формулировки в советских школьных учебниках, где эти «рассказы», правдивость которых не подвергалась сомнению, призваны были вызвать у учеников высокие патриотические чувства. Однако уже при чтении первого текста становится очевидным, что в названии сборника заключена не просто ирония, а горький сарказм, отсылающий нас к размышлениям о смысле самого слова «Родина» в эпоху перемен, «дикого капитализма» и ломки истории. Не удивительно, что в Венгрии сборник вышел под названием «Русские антинародные сказки» («Orosz népellenes mesék»)[46], которое обещает венгерскому читателю сказки-перевертыши и отсыла-

[46] Писателя Дмитрия Глуховского не нужно представлять европейскому, в том числе венгерскому читателю – это одно из самых известных имен на современной российской литературной сцене, автор пост-апокалиптических романов-антиутопий «Метро 2033», «Метро 2034» и «Метро 2035». «Метро» издано на 37 языках, включая венгерский. Сборник «Рассказы о Родине» вышел в 2010 г., а уже в 2012 г. был опубликован на венгерском языке.

inslav

ет его к европейской традиции «антисказки», в которой сказочный канон превращается в свою полную противоположность. Название обещает и диалог с русскими народными сказками – диалог с примесью скандальности. И в том, и в другом случае ожидания будут обмануты: контраст возникнет между высоким словом *родина,* теплым сочетанием «народные сказки» и жестокой реальностью с расчленением тел строителей-таджиков, непробудным пьянством и полным отсутствием какого-либо света в конце российского исторического тоннеля[47]. В целом же в жанровом отношении тексты Глуховского можно отнести к весьма продуктивной общей «периферии» литературной сказки, фэнтези и антиутопии; в ряде случаев эти тексты вызывают в памяти роман «Кысь» Татьяны Толстой и повесть «День опричника» Владимира Сорокина.

В «Рассказах о Родине» и «Московских сказках» столько сходного, что сложно поверить, что Глуховский не был знаком с произведениями Кабакова и не вдохновлялся его находками, которые, впрочем, как мы уже отмечали, вовсе не являются новыми в современной российской литературе, однако воплотились в современной сказке Кабакова с невероятным мастерством и остроумием. У сборников общий замысел – рассказать о «беспредельных» девяностых и «тучных» двухтысячных годах с использованием узнаваемых мотивов и сюжетов, а также фантастического элемента, вторгающегося в повседневную жизнь чиновников, политиков, олигархов, светских львиц, полицейских-взяточников, бывших спецназовцев, журналистов, мигрантов, запойных пьяниц и других представителей «новой России». Их прошлое связано с последними годами существования Советского Союза, и таким образом герои становятся свя-

[47] Российский читатель по-разному реагирует на подобную авторскую концепцию: в интернете встречается множество негативных отзывов и обвинений в очернении действительности, и в то же время тексты пользуются большой популярностью. Глуховский на протяжении нескольких лет после выхода «Рассказов о Родине» продолжал публиковать в бумажном и электронном виде «второй том» «Рассказов о Родине», в который вошло еще 14 текстов.

inslav

зующим звеном между двумя эпохами, а их судьбы воплощают и вбирают в себя судьбу государства и народа.

В обоих сборниках имеется целый ряд сквозных героев, судьбы которых тем или иным образом дополняются с каждым последующим текстом, оба автора затевают с читателями увлекательную игру в говорящие имена, фамилии и прозвища персонажей. Более того, первые два текста обоих сборников переосмысляют одинаковые мотивы: верования, связанные с представлениями о преисподней, и библейскую легенду о Вавилонской башне. И в обоих сборниках авторы задаются гоголевским вопросом, который можно перефразировать следующим образом: «Куда несешься ты? На запад или на восток?».

Принципиальная разница между «Рассказами о Родине», с одной стороны, и «Московскими сказками» и «Сказками не про людей» с другой заключается в том, что первый сборник представляет собой беспощадную, горькую, злую и шокирующую сатиру на современную социальную и политическую ситуацию в России, а другие два – ироничные, но глубоко философские и весьма тонкие и остроумные размышления о природе русского человека в целом, и при каждом последующем чтении в них открывается множество новых деталей.

В осмыслении темы России как пограничья у Глуховского можно выделить следующие ключевые сюжеты:

1. Россия как посредник между человечеством и Преисподней, проводящей свою политику через внутреннюю и внешнюю политику России;
2. Россия как посредник между Среднеазиатскими республиками и Америкой – русские олигархи монетизируют человеческий капитал Востока и организуют бизнес по продаже органов людей, работавших на огромной стройке и бесследно исчезнувших;
3. Россия как посредник между инопланетянами и человечеством, представитель цивилизации на планете Земля (установление контакта с иной цивилизацией прова-

inslav

ливается из-за того, что новости о президенте и премьер-министре оказываются важнее остальных новостей, и инопланетному существу не удается прорваться в эфир с приветствием человеческой цивилизации);

4. Россия как «территория несвободы» versus Париж как «территория свободы» в мечтах чиновника с криминальным прошлым;
5. Россия как место эксперимента по привитию гражданам рационального мышления с целью модернизации государства (эксперимент ведет к катастрофе, а рассказ заканчивается символическими словами героев, очнувшихся от обморока и задавшихся в первый раз в жизни вопросом: «А что мы здесь делаем?»);
6. Россия, с помощью особых фантастических приспособлений собирающая денежный конденсат, и ее политическая элита – либералы и коммунисты, спорящие о том, с Востока или с Запада выгоднее ловить ветер.

Повествование, включающее 16 рассказов, начинается с того, что ученый-геолог обнаруживает под территорией России настоящую преисподнюю и выясняет, что дьявол, работающий в Газпроме, поставляет стране нефть и газ в обмен на определенные международные и внутриполитические обязательства, взятые на себя правительством и ведущие к ядерной войне (как отмечает повествователь, «если подумать, других объяснений нашей истории и не найдешь» [Глуховский 2010: 33]). Заканчивается же сборник сказкой «До и После», в которой Третья мировая война, развязанная Россией и Америкой и приведшая к уничтожению мира, представлена с точки зрения жителей единственной уцелевшей глухой сибирской деревни, население которой всю свою жизнь существовало автономно и от России, и от остального мира, что явилось залогом ее спасения.

Как мы уже отмечали, совершенно иная тональность (не провокационно-циничная, а философская и подчас даже лирическая) доминирует у Кабакова. Это ироничные и тонкие раз-

inslav

мышления о природе русского человека, о пути и истории России о неизменной сущности русского характера, за какими бы новыми современными типажами он ни скрывался. В «Московских сказках» страна представлена как особенный локус, иногда с чертами волшебного сказочного пространства, находящегося между Востоком и Западом. Так, например, Вечный Жид Кузнецов-Агасфер, покинув Советский Союз, ни в одной стране мира не находит успокоения, и лишь встреча с подвыпившим олигархом Добролюбовым открывает ему глаза:

> Нет на свете ничего вечного <…> Кончается путь, пора. Да, кончается путь, ты дома, убог и холоден дом, вражда и зависть разделяют населяющих его, но это дом твой, и домашние твои, и сюда приводит дорога, в какую бы сторону она ни вела. И Агасфер пошел выпивать [Кабаков 2005: 102].

В сказке «Красная и Серый» в гоголевском духе (и даже с цитированием стиля «Мертвых душ» из лирического отступления о птице-тройке) сравниваются европейские государства и Россия:

> И примерно через два с половиною часа езды пересекаешь ты и это государство, минуешь его язык, национальную кухню, древнюю и богатую культуру, героическую кровавую историю, мощную экономику, развитую на базе продуктивного сельского хозяйства и современных технологий, взвешенную мировую политику и прочую херню. Тесно, скучно, душно! Как вы, господа, живете тут, в этой тоске? [Кабаков: 104].

В отличие от России Глуховского, у Кабакова и образ Родины, и образ Европы амбивалентны и в высшей степени неоднозначны, вызывая аллюзии на картины российской действительности у Венедикта Ерофеева в поэме «Москва – Петушки»:

inslav

> Если помните, начали мы с рассуждений о разнице между их мещанским счастьем и нашей неистребимой духовностью. Так вот, вдруг, когда сочинение это уже перевалило по крайней мере за треть, подумалось: а не свалить ли отсюда к такой-то матери? Честное слово, сил больше нет <…> Двор грязный, собаки ходят с безнадежными глазами, асфальт в дырах, мусор, перед бутиком насрано <…> блядство и беспредел! И идите вы в жопу с вашей духовностью, и подайте мне ту промытую до скрипа тоску и скучный порядок, хочу лицемерных улыбок и очереди на усыновление чужих дефективных детей, хочу чистоты и старательности, мелочности и индивидуализма, надо-ело!!! [Кабаков: 116].

> Проснешься потом на рассвете в муках, вглядишься, с трудом опираясь на локоть, в пейзаж за стеклом – а там все та же Родина, и железо то же, и дым, и поля, и жидкий проселок, будто и не проехал поезд за ночь шестисот километров <…> везде царит знакомый до последнего слова язык, впереди еще трое суток пути, и никаких границ не будет, одна страна кругом, а там, где кончается она, кончается и жизнь [Кабаков: 105].

В традициях классической русской литературы XIX–XX вв. вопросы, поставленные автором, остаются без ответа.

Сборник Степанова «Сказки не про людей» является примером еще одной авторской стратегии: некоторые тексты отмечены абстрактностью пространственно-временных характеристик и претендуют на высокий уровень философского обобщения («Барсучья нора», «У попа была собака», «Шахматная сказка»), в других же («Жар-птица», «Иван Тургенев», «Сказка о московском муравье», «Звездный Бобо») на материале современной российской действительности затрагиваются самые актуальные, острые и болезненные национальные вопросы («Иван Тургенев» – вопрос о российской интеллигенции и проблемы русско-американских отношений[48]; «Сказка о муравье»,

[48] Эти извечные вопросы задаются с интонацией легкой иронии в текстах, тяготеющих к жанру притчи, и автор не дает на них прямых ответов. Так, в сказке «Иван Тургенев» американцы рассуждают о поведении прибывшей из московского зоопарка самца гориллы следующим образом: «Ему

inslav

«Внутренний мир» и «Звездный Бобо» – еврейский, кавказский и среднеазиатский вопрос), а также острые исторические темы («Жар-птица» – времена Екатерины Второй и Октябрьская революция). Первая группа текстов отсылает нас к «памяти жанра» сказок-притч Андерсена, вторая роднит тексты Степанова и Кабакова. У обоих национальное выступает не для создания местного колорита и даже не для самодостаточной критики современной действительности, а для того, чтобы по принципу контраста подчеркнуть вневременной, общечеловеческий, философско-притчевый характер повествования. Этому способствует и множество литературных и исторических аллюзий.

Таким образом, при всех различиях в авторских стратегиях и подходах к изображению современной российской действительности, вывод, к которому подводят современного читателя все три автора, один: несмотря на, казалось бы, коренные и объективные перемены, произошедшие в стране в эпоху Перестройки, в ней по сути мало что изменилось, точнее, изменения эти затронули лишь внешнюю сторону жизни. Призраки советского прошлого (восставший из гроба Ленин-зомби, преследующий героя, подобно Медному всаднику из одноименной поэмы Пушкина, Феликс Дзержинский, говорящий со своим двойником – жар-птицей Фелицитатом-Филюшей и др.) продолжают терзать «новых русских» и светских львиц. В одном случае вывод о преемственности настоящего и прошлого, повторении в истории России универсальных архетипов окрашен скорее светлыми, иронично-философскими тонами (Кабаков, Степанов), в другом случае – мрачными саркастическими красками (Глуховский). Но в обоих случаях обращение писателей к голосам классиков европейской (в том числе отечественной) литературы, вступление с ними в живой вневременной

явно не нравится видеть себя со стороны <…> И ты знаешь <…> это очень хорошо. Так не ведут себя гориллы. Я догадываюсь, что так ведут себя русские интеллигенты. И это значит только одно: Иван недоволен собой и хочет стать лучше. Он хочет стать человеком, и мы должны ему помочь» [Степанов 2009: 84]; героями «Сказки о московском муравье» становится профессор Владимир Ильич Мурашик и муравей-еврей Кацнельсон и т.д.

inslav

диалог поднимает статус современных литературно-сказочных произведений. Возможно, именно в этом диалоге можно найти ответ на вопрос об идентичности и опоре в переходную эпоху.

В свете всего сказанного напрашивается еще один вывод относительно судьбы жанра литературной сказки в современной российской литературе. На рубеже XX и XXI вв. уже не «периферия жанра», а его «ядро», впитавшее признаки, воспринимавшиеся в свое время как маргинальные, оказывается все шире и многообразнее, демонстрируя активное и продуктивное взаимодействие со всеми возможными литературными жанрами – возникает усложненный жанровый синтез. Стремление к разного рода жанровым экспериментам и игре, интертекстуальность, обращение в иносказательной форме к самым актуальным проблемам современности, ориентированность на взрослого читателя, трансформация изначально не свойственных жанру элементов в «ядерные признаки» остаются сегодня отличительными чертами литературной сказки в России. В подобных текстах авторы в игровой форме и с неожиданных ракурсов предлагают читателю самые серьезные темы, по-новому осмысляя их. Залогом продуктивности подобного подхода становится вся история развития жанра литературной сказки в России.

Литература

Глуховский Д.А. Рассказы о Родине. М., 2010.

Кабаков А.А. Московские сказки. М., 2005.

Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки / На материале русской литературы 1920–1980-х гг. Свердловск, 1992.

Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы. М., 1974.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001.

Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика: Учеб. пособие. М., 2003.

Степанов А.Д. Сказки не про людей. М., 2009.

inslav

Аннотация

В статье речь идет о проблеме национальной идентичности в сказочных текстах для взрослого читателя, созданных современными российскими авторами – Александром Кабаковым, Андреем Степановым и Дмитрием Глуховским. Проанализировав общее и различия в поэтике их сказочных произведений и стратегиях изображения России в переходную эпоху в контексте размышлений об истории страны, мы сделали вывод о смысле и значении темы национальной идентичности в данных произведениях, а также об особенностях современного бытования жанра литературной сказки, способной говорить с читателем на любые самые актуальные темы современной жизни. Одна из них – это национальный вопрос и его новые грани, открывшиеся после Перестройки, другая – «вечный вопрос» о российской цивилизации и ее выборе между Востоком и Западом.

Ключевые слова: современная русская литература, литературная (авторская) сказка, А. Кабаков, А. Степанов, Д. Глуховский, национальная идентичность, «память жанра».

Summary:

Polina Korolkova

Russia between the East and the West: Searching for Identity in a Transitional Era (Based on the Material of the Russian Literary Tale of the 2000s – 2010s)

The essay focuses on the problem of national identity in the modern fairy tale for adult audience, on the example of texts by modern Russian writers (Alexander Kabakov, Andrey Stepanov, and Dmitry Glukhovsky). After analyzing what is common and what is different in the poetics of the fairy tales by the mentioned authors, as well as the strategies of portraying modern Russia in the transition period of Perestroika, I discuss the theme of the national identity

inslav

in these texts and its meaning. The paper also highlights the properties of the contemporary fairy tale that addresses topical issues of the day. One of such properties is the national question, another one is the so-called “eternal question” concerning Russian civilization and its choice between the East and the West.

Keywords: modern Russian literature, literary (authorial) fairy tale, A. Kabakov, A. Stepanov, D. Glukhovski, national identity, “the memory of the genre”.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.05

Елена Созина
(Екатеринбург)

На границе культур и народов: феномен коми писателя Каллистрата Жакова

Каллистрат Фалалеевич Жаков (1866–1926) – коми-зырянин и по происхождению, и, рискну утверждать, по своему самосознанию, духовному строю, характеру творчества, которое развивалось в условиях поликультурной эпохи Серебряного века. Подобно многим своим современникам, он был незаурядным философом, пытавшимся обосновать свою философию, – Жаков назвал ее лимитизмом, автором многих философских работ, а также этнографических, филологических, наконец, просто художественных произведений. В личности К.Ф. Жакова соединились очень разные грани его духовных и жизненных интересов, он весь словно соткан из «границ» и контрастов, которые стремился расширить, преодолеть в течение жизни. Практически одновременно он занимался математикой, психологией, логикой, литературой, философией, этнографией, себя же считал сказочником и поэтом (самонаименование «Гараморт» – человек памяти, помнящий). Его адресатом была самая широкая читательская аудитория тогдашней России: в своих книгах он обращался к «просвещенным» и «культурным» народам мира. Гордясь своей принадлежностью к числу «малых народов», рассматривая их как будущее человечества в эволюционной цепочке народов мира, он писал, тем не менее, исключительно на русском языке, и уже в силу использования русского языка как языка межнационального общения проблема идентичности в случае Жакова решается непросто.

Так же непросто сложилась его судьба. Учился он в Киевском университете на естественном отделении физико-математического факультета, затем перешел на историко-фило-

inslav

логический, закончив его уже в Петербурге. В конце 1900-х гг. по приглашению В.М. Бехтерева он стал приват-доцентом логики в недавно основанном этим ученым Психоневрологическом институте, там же в 1911 г. получил звание профессора. Но, несмотря на многочисленные труды Жакова, образованные круги столицы (как писатели, так и философы) не принимали его, считая выскочкой, возможно, из-за наивно-простодушной манеры его письма, странно смотревшейся на фоне изысканных штудий современников. Неслучайно П. Домокош назвал Жакова «босяком» коми литературы [Домокош 1993: 231]. Сам Жаков вспоминал, что профессор А.И. Введенский говорил о нем: «Гараморт – неизбежное зло в философии» [Жаков 1929: 32]. После 1917 г. Жаков оказался в Прибалтике – сначала в Латвии, затем в Эстонии. Последний период жизни был для него крайне тяжелым, исполненным труда, нищеты, болезней. Однако в Латвии стараниями его учеников были созданы «Общество лимитивной философии» и «Академия философии лимитизма», постоянно боровшиеся друг с другом за права на наследие Жакова. В СССР имя Жакова в течение долгих лет предавалось забвению, и едва ли не первая маленькая монография о нем была издана в Сыктывкаре в 1990 г. [Канев 1990]. Сейчас его наследием активно занимаются и в республике Коми – на его исторической родине, и за ее пределами. В частности, под ред. П.Ф. Лимерова не так давно вышел сборник не переиздававшихся дореволюционных произведений Жакова «Мифы Зырянского Севера» [Жаков 2016]; нового издания ждут его философские труды.

Принадлежность Жакова культурному пограничью проявлялась во всех сферах его жизни и творчества. Схематизируя и обобщая, можно выделить три основных пограничья, наиболее важных и существенных для самого Жакова и для исследователей его творчества. Это сфера (1) его личностной идентичности – в первую очередь этнической, но также и культурной, и социально-сословной, и даже географической[49]; (2) философ-

[49] См. об этом нашу статью: [Созина 2006].

inslav

ско-религиозной мысли, хотя и здесь можно было бы говорить о соответствующем типе идентичности Жакова; (3) его метафизически-антропологического понимания и определения сущности своего *Я* и, отсюда, человека вообще – как существа, используя слово Ф.М. Достоевского, «переходного», не всецело принадлежащего земле, своему времени и своему роду-племени. Все указанные сферы самоощущения и осмысления Жакова близки друг другу, поэтому и мы будем говорить, не разделяя их; наиболее ярко его мыслящее эго проявляло себя не в отвлеченном рассуждении, а в напряженном, чрезвычайно эмоциональном переживании той или иной мысли. По сути дела, Жаков – действительно, поэт в области философии или логики, но также и философ в области литературы. Открытое, развернутое лирическое переживание сопровождает философские максимы Жакова, что позволяет относить его сознание к экзистенциальному типу, но не отменяет метафизической проблематики его мышления – как процесса и как результата.

> «Я не аскет и не мещанин, не реалист также, и не идеалист. Не только религиозен, и не только атеист. О высшей гармонии небесных и земных элементов мечтаю я ежедневно. Некогда человек преодолеет земной “классицизм” и небесный романтизм и поднимется до согармонического идеала реализма: в нем будут пребывать небо и земля в дружной супружеской чете. Он будет анархист, но не уничтожающий других, а влекущий к себе. В нем разум будет выше всего, но чувства не будут задавлены: страсти будут течь бурным потоком в берегах разума и чувств высоких…» [Жаков 1996: 58],

– писал Жаков в автобиографической книге «Сквозь строй жизни» (1912–1914). В этой книге-романе он предстает как человек пути, вечный странник: «Изгнанник из рая первобытной наивной жизни, брожу я по земле, странник и страдалец, гонимый повсюду ограниченными людьми» [Жаков 1996: 306]. Но в траектории его движения, долгих странствий, представленных в книге, наличествует своя логика, определяемая личностным развитием

inslav

и набиранием автобиографическим героем-рассказчиком жизненного опыта, отчего кардинально меняется система его ценностей. Из наивного простака герой превращается в человека, исполненного разочарований и сомнений, в том числе в правильности своих изначальных жизненных выборов. Этот мотив характерен для многих повестей о жизни, но жаковский герой ни в коей мере не становится скептиком или циником: простодушная вера в людей и мечтательность, тяга к прекрасному не покидают его. Сами же странствия героя имеют картографическую, пространственную привязку. В начале жизни жаковский автор-герой движется на запад и на юг: из далекой зырянской деревни Давпон вместе с земляком он плывет по рекам, идет по лесам в далекий Устюг, а оттуда в Тотьму – учиться в семинарии. Спустя время едет в университет в Киеве, а потом совершает обратное движение и как бы возвращается в Петербург, чтобы оттуда спустя годы снова вернуться на родину. Мало того – в середине жизни герой, как сам автор, предпринимает далекое путешествие на восток – в Японию, где с удивлением обнаруживает родство японского и зырянского языков. Все эти поступательные и возвратные передвижения героя (и автора) совпадают с постоянными пересечениями границ цивилизации, культуры, социума. В книге «Сквозь строй жизни» важна оппозиция «диких» северных народов и народов «культурных», чаще всего реализуемая через пространственные антитезы Запад/Восток, Север/Юг. «О юные народы, отдам душу за вас! Воспою красу вашу, вознесу вашу действительность в высшие сферы поэзии, ваши легенды и наивные сказки милого севера и востока передам дальним потомкам»; «Великие перспективы истории рисуются мне. Столкновение Азии с Европой, и Азия поднимется выше по лестнице эволюции, – а за Азией – Африка, новые красоты, новые чудеса посетят землю» [Жаков 1996: 193, 237], – пророчески писал Жаков.

Будучи человеком, одновременно принадлежащим Западу и Востоку, Европе и Азии (имея в виду не географическое, но культурное значение этих понятий), в своем творчестве Жа-

inslav

ков создает совершенно особый космос, ориентированный буквально по всем четырем сторонам света. В деревне Ипатьдор (из рассказа о детстве в сборнике «Под шум северного неба», 1913) «одна изба глядит на восток окнами, а другая на север, иная на юг или на запад» [Жаков 1990: 236]. По сторонам света ориентирован пейзаж (очерк «Ыджыдвидз» из той же книги):

> …Вдали на юге видна гора, и солнце чуть поднимается над горою, а на севере за рекою еловые леса тянулись беспредельно, покрывая собою весь горизонт. <…> На полюс глядит и на холодные созвездия этот край, и угрюмо, и студено в его лесах беспредельных, в его холодных волнах спокойно текущих прозрачных рек в песчаных берегах [Жаков 1990: 218].

Вектор Север – Юг является центральным в мире, созидаемом Жаковым, а наибольшей символической значимостью обладает в этом мирокосмосе полюс севера: север *великий* и *прекрасный*, *снежный*, *холодный* и *величественный*, *пустынный* и *однообразный*, *бедный*, но, безусловно, *родной* и вместе с тем *далекий*. Это не точка на глобусе, а обширный край, путешествие по которому может длиться сколь угодно долго, ибо это родина, из которой автор-герой вышел и которую он стремится обрести заново. К 1905 г. относится книга Жакова «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом», программная для его творчества, герой которой совершает путь, обратный тому, что проделал в юности: он отправляется на родину, пытаясь собрать ускользающие песни и сказания зырян о Паме Бурморте, сыне Пама Сотника, легендарного волхва и противника Стефана Пермского, в конце XIV в. осуществившего христианизацию коми-зырян.

Сначала к югу, а потом к востоку движется герой книги Пам Бур-Морт в поисках истины жизни – «к концу земли»: «Небесные знаки – созвездия неба – влекли его куда-то на светлый юг, за лесом лежащий, на берега теплых морей; и птицы показывали ему дорогу к солнцу каждую осень, летя на зиму в полуденный край с берегов холодного моря» [Жаков 1905: 133];

inslav

«на дальний юг» стремится в юности автобиографический герой-рассказчик Жакова. Южное направление – это путь, определяющий движение человека в поисках земного знания, испытания своих сил и открытия новых перспектив жизни, путь молодости, тогда как движение с юга на север – путь зрелости, путь к предкам. Восточное направление значимо своим метафизическим, сакральным значением, ибо на востоке постигаются последние смыслы миробытия, восток – это утро жизни, которая еще не началась, которая всегда впереди.

> С *синеющего запада*[50] шла полоса
> Зеркальная вдаль к *светлому востоку*,
> И в ней свободно отражались небеса
> И чайки белые в водах глубоких.
> «Тетрадь неизвестного поэта» [Жаков 1905: 93].

Поэтому на востоке, у «великих», «небесных» гор обретает высшее знание Пам Бур-Морт, чтобы потом нести его обратно на родной север.

Книга Жакова «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» объединяет разные ипостаси его личности – писателя-сказочника, поэта, философа, творца новой религии, ученого и собирателя-этнографа. Внутренним сюжетом путешествий героя является его поиск себя, своей идентичности, родовых корней, родовой и личной памяти. Уместно привести здесь высказывание Н.М. Теребихина, во многом проясняющее мотивы движения героя Жакова и самого автора:

> Север распознается как запредельное инобытийное островное пространство, постижение которого возможно лишь на путях аскезы, опрощения, кенозиса, отречения от пут здешнего, посюстороннего мира. Северный путь пролегает через горизонты мифа о вечном возвращении мира и человека к своим родовым корням и истокам, к своей покинутой прародине [Теребихин 2004: 43].

[50] Здесь и далее в цитатах курсив наш – Е. С.

inslav

П.Ф. Лимеров отмечал: «…его научная экспедиция превращается в сакральное странствие на Север, на “землю предков”, а сам он, этнограф-чужак, становится неофитом, проходящим испытание» [Лимеров 2013: 251]. О внутренней сверхцели своего путешествия на север, в край предков рассказчик говорит устами своего лирического героя (автора-героя) в стихотворении «Дума», предваряющем наиболее яркие и значимые встречи его с земляками и с воспоминаниями детства, описанные в книге: «Но верен отныне я буду себе, / И буду искать я забытых богов…» [Жаков 1905: 69].

Но не одних «старых богов» ищет герой-рассказчик, в этом он схож со своим персонажем, следы которого он стремится найти, – Памом Бур-Мортом. Метасюжет книги определяется творением и изложением, т.е. воссозданием в нарративе новой религии и философии, позднее названной Жаковым лимитизмом и построенной на основе творческой переработки многих философских и религиозных систем, а потому, по его мнению, способной преодолеть крайности и односторонности всех существовавших и существующих систем мысли. Позднее Жаков писал: «Лимитизм стремится создать единую истину для земли, основанную на всем опыте человечества, т.е. на всех науках, философиях и религиях. Это будет предельная истина земли, и само слово “лимитизм” означает предельную мудрость земли» [Жаков 1929: 188]. В основе учения лимитизма лежал гносеологический принцип, помогающий снять принцип непознаваемости мира, вычитанный Жаковым у Канта и в молодости едва не приведший его к самоубийству. Это философия предела, по которой «познание <есть> переменная величина, идущая к своему пределу, к бытию» [Жаков 1917: 3], т. е. бытие познаваемо, но далеко не сразу и не всё целиком. Первовозможное, Первопотенциальное, потенциальное, реальное – такая цепочка, по Жакову, определяет строение мира; в религиозном плане он интерпретировал ее следующим образом: «Первовозможный – Бог Отец, Первопотенциал – Бог Сын, а связь и Гармония между Ними – Дух Святый» [Жаков 1929:

inslav

205]. Причем христианское вероучение в философии Жакова парадоксально соединялось с индийской философией: «Учение о Первопотенциале подтверждается философией Индии. Абсолют в двойной форме: Браман – пассивная субстанция божества. Брама – та же субстанция, но творящая. <…> Он вспоминает прежнее – и здесь начало творения» [Жаков 1929: 81]. «Из Первовозможного рождается Первопотенциал; из Первопотенциала возникают потенциалы; из потенциалов – реальности. Реальности вновь превращаются в потенциалы; потенциалы в Первопотенциал, а Первопотенциал воссоединяется с Первовозможным. Это цикл мировой» [Жаков 1929: 87]. Познание же человека идет в обратном направлении – от реального к потенциальному и т.д. Таким образом, остро реагируя на существующие в мире границы и зоны пограничья, Жаков и в области философии и религии стремился к их преодолению и снятию, полагая, что «цель лимитизма создать всемирный духовный союз добрых, постигающих и знание, и откровение» [Жаков 1929: 183], рассматривая свое учение как «медиальное (срединное) миропонимание» [Жаков 1929: 155].

Важно отметить, что эти теоретические выкладки рождались у Жакова в художественной форме или, по крайней мере, первоначально имели форму поэтическую, художественную. В философских работах о лимитизме Жаков дает свое новое учение как готовую истину, продуманную и неоднократно осмысленную, в книге же о Паме Бур-Морте новая религия усиленно ищется и обретается, она как бы созидается на наших глазах, точнее, она передается из уст в уста – от учителя к ученику. Своего рода диалогический принцип, принцип общения и передачи знания положен в основу всей сюжетики этой книги, и само взаимодействие первоначал мира дано в ней как взаимодействие поэтических образов, каждый из которых воплощает одну из ипостасей семейного союза.

Книга довольно сложно построена. Вслед за циклом прозаических новелл, отражающих этапы путешествия героя и на-

inslav

званных обычно по именам северных деревень, через которые он следует, идет стихотворный цикл «Тетрадь неизвестного поэта», отмечается что саму «тетрадь» герой нашел в одной из деревень; затем вновь прозаические тексты, среди них – «На Печоре. (Предание о Паме)» и «Жизнь Пама-Бурморта». Именно здесь герою-рассказчику, углубившемуся в дебри родины, наконец открывается сокровенное знание, которого он стремился достичь. Оно запечатлено в рассказе о путешествии Бурморта и его открытиях, а также в еще одном стихотворном цикле «Песни и думы Пама Бур-Морта», завершающем книгу. Это философская поэзия, где лирическая форма служит предельно эмоциональному, личному выражению уже не физического, но чисто ментального, духовного пути героя.

Два стихотворения из цикла были опубликованы в известном издании символистов «Зеленый сборник стихов и прозы» [Жаков 1905а] и вызвали одобрительную реакцию Александра Блока, похвалившего Жакова за яркость пантеистических образов [Блок 1905]. «Моя сущность и Твоя – одно; / Я – удивление Твое перед Тобой, / Твои слова, Твое сердце… / <…> Моя песня – довлеет себе. Эта песня – Твоя. / Я – Ты, я слушаю песни мои…» [Жаков 1905а: 54–55], – так был выражен поэтический, песнетворческий пантеизм Жакова. Природа/вещество/материя в его стихотворении поет и плачет устами человека. Но их единство и родство не дарят гармонии – поэт жаждет слова, чтобы «перелить» из своей души «в другие сердца Мечты, до дна волнующие душу мою» [Жаков 1905а: 55], чтобы по имени назвать Вселенную. Из лирико-философской медитации рождается напряженный лирический монолог героя-странника, испытателя, поэта, души страждущей и взыскующей. В стихотворении возникает космическая картина Вселенной, полной «неведомых существ, / Дышущих жизнью и светом…» [Жаков 1905а: 56]. Поэтическими символами постижения Вселенной и ее самой выступают образы реки познания – реки жизни, шатра / хра-

inslav

ма мира, мирового древа / плаща Парабрамы[51]. Сама Вселенная предстает в виде «неведомого дерева» – дерева Парабрамы. П.Ф. Лимеров отмечал, что Парабрама на языке Жакова – это Брахман или Брахма, в индуизме есть образ дерева-Брахмы, оно же Вселенная [Лимеров 2013: 255], и, как указали мы выше, эти образы позднее вольются в учение Жакова о лимитизме.

Чрезвычайно интересно стихотворение «О Дух мира!», третье по счету, опубликованное в составе цикла «Песни и думы Пама Бур-Морта» в книге о путешествии на Север. Весь цикл вдохновлен познанием и поиском Бога, а вместе с тем и самого себя, и души всей природы, ибо мир и его Творец постигаются автором-героем Жакова в единстве с познанием собственной души. Отсюда, его лирический герой и есть Дух мира, монолог которого составляет содержание стихотворения: «Нет мне жизни, нет мне и смерти, / Я вечен, я – Бог, я страдаю бесконечно! / Я – дух мира, и только я сам / Могу дать ответы на мои вопросы!» [Жаков 1905: 153]. В плане литературной традиции он напоминает лермонтовского Демона, но в нем просвечивает и архетип Прометея («Тогда я занялся устройством жизни земной…»), и Адама – ибо он первочеловек, «независим и свободен» [Жаков 1905: 153]. Однако осознание того, что «Все во мне и я все» не дает ему счастья и гармонии, а значит, теряется и смысл творения – возникает мотив одиночества, жажды *Другого*: «Если бы еще другой, дух, подобный мне / Был на земле, счастье осенило бы нас?!» [Жаков 1905: 154]; «Но там кто за Бесконечностью? / Я почувствовал Его бытие…» – взывает герой-Дух. «И откликнулся Он! Мой отец! <…> Ты вечен, вечен и Я. Сын и отец! / И любовь между ними!» [Жаков 1905: 154].

Здесь требуется небольшой комментарий. В новелле о Паме Бур-Морте, вошедшей в состав книги, Пам ищет и находит отца, Пан-сотника (который и вел диспут со Стефаном Пермским, был им побежден, после чего скрылся в далеких сибирских лесах), а в процессе поиска обретает нескольких учите-

[51] См. об этом [Созина 2015].

inslav

лей, из которых последний, индийский, оказывается истинным. Кроме того, исходный герой-рассказчик путешествует по северу тоже в поисках следов Пама, ощущая его как своего *духовного отца*. Отсюда можно заключить, что мотив поиска отца, мотив сыновства, крайне важный для русской литературы особенно во второй половине XIX в. (можно вспомнить произведения Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и др.), является центральным и для Жакова. Он рассказывает об отце в автобиографическом романе «Сквозь строй жизни», в рассказах «Жизнь Фалалея» и «Пильвань» из книги «Под шум северного ветра» отец остается для него вечно искомым, вечно желанным и до конца не обретаемым собеседником, источником покоя и защиты.

Представляется, что в столь часто акцентируемой Жаковым насущной необходимости отеческого, родного и родственного ему начала, да даже в его личных поисках родной души и спутницы жизни (а Жаков был женат не один раз), проявляется некая особенность финно-угорского сознания и мышления, скорее даже, мирочувствия. В православно-русском сознании есть понятие «соборность», на эмпирическом уровне выражающаяся в «социабельности», о которой писал Н.А. Бердяев, коллективизме или стремлении русских людей к «кучкованию», к тому, чтобы все важные дела совершать «миром». В финно-угорском, как пишет Дьёрдь Кадар со ссылкой на Ш. Карачоня и др., очень важен паратактический (сопоставительный) способ связи единиц языка, явлений действительности и субъектов друг с другом. Исследователь утверждает: «Финно-угорский человек… в одиночку не образует целого без своей недостающей половинки»; «…если по мнению индоевропейских народов каждый человек – автономная личность, что-то целое… то, согласно жизненным принципам финно-угорских народов, чья-то жизнь получает смысл, человеческую значимость только в единстве с жизнью своей второй “половины”» [Кадар 2006: 97, 101]. Этот семейственный, родственный принцип (возможно, связанный также с семейно-родовыми отношениями в традиционных обществах

inslav

и культурах)[52] и реализуется в произведениях Жакова. Его герой, представленный в самых разнообразных обликах, возвращается к отцу, обретая благодаря этому «Блаженство, ни с чем несравнимое / …чувствуя Друга духа, / Скрытого в недрах природы!» [Жаков 1905: 154]. Само возвращение означает вместе с тем восстановление мира, обретение времени, ибо в одиночестве героя «Жизнь прекратилась! / Погасли глаза мира – звезды небесные <…> И времени не стало… прервались все нити бытия» [Жаков 1905: 156]. Восстановление целостности мира, возрождение жизни, всего бытия и самого времени происходит через воссоединение с другим – с Отцом, как в упомянутом стихотворении «О дух мира», с *неким*, не имеющим имени и конкретного определения, как в следующем стихотворении цикла «Его искал я долго». Вне другого мир – пустыня («Пески пустыни покрыли меня»), «Смерть, небытие… ничего нет…» [Жаков 1905: 156]. Лишь с появлением «его» возрождается жизнь во Вселенной и в душе лирического *Я* Жакова, Духа мира: «Как восходящее солнце отражается / В капле бурного водопада. / В душе моей заиграл луч / Иного Восходящего Солнца <…> Он тут со мною! Теплом и любовью / Дышит прекрасная природа» [Жаков 1905: 157].

Восстановление-возобновление мира, происходящее благодаря возвращению героя стихотворения Жакова к своему Отцу, согласуется с древним мифом о «вечном возвращении» (как обозначил его М. Элиаде). Рассматривая заговорную символику в мифологии удмуртов – народа той же финно-угорской группы, что и коми, Т.Г. Владыкина указывает: «Зрительно воспринимаемые космические тела: солнце, месяц/луна, звезды движутся

[52] Согласно исследованию известного этнографа, профессора В.П. Налимова, характер коми и тип их отношений между собой во многом был определен образом жизни: «Своеобразная лесная жизнь создает определенные взаимоотношения между людьми. Здесь все основано на взаимном доверии и уважении прав другого человека. Совершенно нет государственных законов, регулирующих эту жизнь… Население выработало здесь определенное мировоззрение, которое можно назвать “религией без бога” или “религией социальной солидарности”» [Налимов 1924: 48].

inslav

от состояния видимого объекта к невидимому, то есть к "обнулению-умиранию", и снова – к видимому. Происходит процесс самовозрождения/восстановления целостности космических объектов через *воз-вращение* (букв.: оборачивание <вокруг себя>)» [Владыкина 2018: 51]. Причем в самом глаголе «бертыны» (возвращаться <к исходному пункту>), обычно используемом в заговорных формулах, «имплицитно просматриваются представления о "домах" космических тел, которые не мыслятся без присутствия "матерей", дающих новую энергию для жизни, для "возвращения-восстановления"» [Владыкина 2018: 53]. Зачастую в заговорах обращаются не к «матерям», а к Кылдысину, а это «Бог-Творец, один из триады верховных божеств наряду с Инмаром и Куазем, сохранивший синкретическое единство женского и мужского начала и отвечающий за деторождение» [Владыкина 2018: 54]. Исцеление же больного, по мифологической логике заговора (а в мифе, напоминаем, действует безусловная аналогия микро и макрокосма), происходит путем движения – через «незримое присутствие "дорог"», по которым «передвигаются и космические объекты, и болезни / духи болезней» [Владыкина 2018: 54]. Таким образом, специфика мироощущения и сама картина мира в стихотворном цикле Жакова таковы, что позволяют говорить о связи с архаическим мифологическим сознанием представленного в финно-угорской версии мифа. Одиночество и страдания покинутого автора-героя поэта сродни болезни, от которой и его, и весь мир излечивает возвращение Отца – «ярко-сияющего солнца» («И чувствую, что Он тут. / Он греет меня лучами ярко-сияющего солнца» [Жаков 1905: 157]).

Говоря о диалогически-соучастном, семейно-родственном принципе миросозерцания финно-угров, Дьёрдь Кадар приводит ряд показательных примеров из литературы, и, исходя из его подборки, стихи из цикла Жакова могут быть сопоставлены с известным стихотворением венгерского поэта Эндре Ади (1877–1919) «Szeretném ha szeretnének» («Я хочу быть любимым»). Поэты жили в один исторический период, и, хотя Эндре

inslav

Ади по лирическому пафосу близок скорее другим русским поэтам-символистам, в частности, А. Блоку[53], но именно это стихотворение позволяет нам говорить о некоторой общности Ади и Жакова, связанной с общим типом не столько даже индивидуально-поэтического, сколько этнолирического сознания. Приведем стихотворение Ади в двух переводах. Один принадлежит Натэлле Горской и дан в книге Кадара, другой любезно предоставлен нам Жужой Хетени и выполнен ею самой.

Я – не пращур и не потомок,
Я – не родич и не знакомый:
Ни для кого никто,
Ни для кого никто.

Всем чужой, хоть и схожий со всеми,
Я – величество, тайна, север,
Неуловимый свет.
Неуловимый свет.

Мне себя бы переиначить –
Стать таким, чтобы каждый зрячий
Сразу узрел меня,
Сразу узрел меня.

Все терзанья мои, все гимны –
Для того, чтобы стать любимым,
Чьим-то, хоть чьим-то стать,
Чьим-то, хоть чьим-то стать.

(пер. Натэллы Горской) [Кадар 2006: 117–118]

Ни наследником, ни предком,
Ни родным, ни знакомым
Я ни у кого не считаюсь,
Я ни у кого не считаюсь.

[53] «Поэзия Ади — это серебро с чернью: лирика с той трагической оттененностью, той вещей тревогой, которая ощутима у Блока; с теми глубокими сомнениями, опасениями и неудовлетворенностью, которые роднят отчасти Ади с другими его современниками: немецкими экспрессионистами», – пишет О. Россиянов [Ади 2002: 230].

inslav

Я, как все люди, величество,
Северный полюс, чужесть, таинство,
Призрачный, далекий свет
Призрачный, далекий свет.

О, но так остаться я не могу,
Я себя показать хочу,
Чтобы все видя видели,
Чтобы все видя видели.

Вот почему все это: самотерзанье, песни,
Я хотел бы быть любимым,
Быть чьим-нибудь,
Быть чьим-нибудь.

(пер. Жужи Хетени)

Взывание Ади, идущее словно из «ниоткуда» («величество, тайна, север, неуловимый свет» / «призрачный далекий свет»), из неотмеченного пространства небытия, отчетливо напоминает заговорную поэзию и побуждает сравнить со строфами из стихотворения Жакова:

На краю пустыни я жил
В бедной келейке своей
И думал, что небытие лучше жизни земной.
Пески пустыни покрыли меня,
И ветер пел надгробные песни свои…
<…>
Но вот тихий шепот услыхал я:
«Все умерло, но живо сердце одно».
Да, жило сердце мое, сердце мира,
И светлело внутри его.
<…>
Я открыл глаза… Он здесь!
Я чувствую Его!
Идите ко мне, я научу вас плакать…
<…>

inslav

Мы тоже созидаем пространство,
И время, и вещи, и законы.
Мы – сущность,
Вы – сущность,
Идите ко мне…

Вы не верите мне, качаете головою?
Я и сам иногда не верю себе
И слезы лью, горькие слезы… [Жаков 1905: 156–159]

Стихи Жакова космологичны, это метафизическая лирика – не случаен выбор поэтом соответствующей метрической формы, верлибров, но лирика, проникнутая искренним переживанием, напряженным поиском другого «я», отчаянной надеждой и восторгом обретения. Стихи Ади более камерны, они идут из сердцевины «уединенного сознания» поэта, чьи чувства таятся в непостижимой глубине его «я» («призрачный, далекий свет»), но и он жаждет существования рядом с ним Другого, и эта жажда рождает выход из замкнутого пространства, а с ним и возможность иной, потрясающе новой реализации своей личности.

Дьёрдь Кадар пишет: «Значит, если индоевропейский художник мечтает (единственно) о своем бессмертии, то финно-угорский художник стремится освободиться от своей бесформенности, чтобы сделаться более живым, жизнеспособным, и делает это, разыскивая себе товарищей, с которыми можно связаться, с которыми (пусть на время) может стать единым “целым”, так как для него в этом смысл жизни» [Кадар 2006: 120]. Приведя другие стихотворения Ади («Afeketezongora» («Черный рояль»), «Százhüségü hűség» («Сто верных привязанностей»), ученый отмечает своего рода коммуникативную направленность художника финно-угра: «…финно-угорский художник – прежде всего результат соотношения между ним самим и его публикой, которое осуществимо лишь посредством произведений, с их помощью. <…> Ни одну из этих сторон невозможно представить без другой» [Кадар 2006: 120, 122].

inslav

Возможно, поэтому для европейского сознания и стала когда-то таким открытием философия М.М. Бахтина, а с ним и других философов-диалогистов XX в., что поиск *Другого*, стремление избыть свое одиночество и свою «бесформенность», ориентация культуры на конвергентный тип сознания (В.И. Тюпа), – все то, что естественно и органично для финно-угорского типа сознания, «индоевропейцам» (как именует их Кадар, отличая от финно-угров) изначально было не очень свойственно.

Жаков никогда не забывал о своей родине и о своем народе. «И вот теперь опять мечтою моею я между твоими сосновыми избушками, снова переживаю мое детство. <…> Любезные дети севера! И на иных мирах не забуду я вас, ваши образы питают мою душу, очищают мой темнеющий разум, омывают затемненный мир в моих глазах и покрывают его свежими красками» [Жаков 1996: 25]. В автобиографическом романе «Сквозь строй жизни» он не раз обращается к разным лицам и фигурам из прошлого и воссоздает мифологический образ сказочника Каликаритто, воплощающий, по словам исследовательницы, «архетип коллективного бессознательного, персонификацию скрытых в хаотичности “культурной” жизни автора животворящих потенций коми-зырянской культуры» [Мелехина 2009: 174]. В 1916 г. Жаков пишет книгу «Биармия», где реконструирует эпос коми и других северных народов. Нарративная структура «Биармии» диалогична, автор-повествователь представляет в тексте книги своего двойника – комиморта, сказочника и туна-волшебника, который поет священные песни «старины певуче-громкой». В финале поэмы песнопевцем становится ее герой – князь Яур, записывающий на дощечках «Все деянья светлой Райды, / Дочери Оксора чудной» [Жаков 1993: 186], т.е. всю вереницу событий истории своего народа. Таким образом, и свое творчество, и самого себя Каллистрат Жаков видел словно в единой семье, в одном ряду с творениями легендарных летописцев, сказочников и песнопевцев родного Севера, традиции которых он стремился передать в будущее.

inslav

Литература

Ади Э. Стихи / пер. с венг. и предисл. О. Россиянова // Иностранная литература. 2002. № 11. С. 229–230.

Блок А. Зеленый сборник. Стихи и проза. Кн. изд-во «Щелканово». СПб. 1905 г. // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 215–216.

Владыкина Т.Г. Удмуртский фольклорный миротекст: образ, символ, ритуал. Ижевск, 2018.

Домокош П. Формирование литератур малых уральских народов / пер. с венг. Йошкар-Ола, 1993.

Жаков К.Ф. На север, в поисках за Памом Бур-Мортом. СПб., 1905.

Жаков К. Песни Пама-Бур-Морта // Зеленый сборник стихов и прозы. СПб., 1905 а. С. 53–56.

Жаков К. Лимитизм: первая лекция. Валк, 1917.

Жаков К.Ф. Лимитизм. Рига, 1929.

Жаков К.Ф. Под шум северного ветра. Рассказы, очерки, сказки и предания / сост., вступ. ст. и комм. А. И. Туркина. Сыктывкар, 1990.

Жаков К.Ф. Биармия: коми литературный эпос / сост., предисл., коммент. А.К. Микушева. Сыктывкар, 1993.

Жаков К.Ф. Сквозь строй жизни: роман. Сыктывкар, 1996.

Жаков К.Ф. Мифы Зырянского Севера / сост. и предисловие П.Ф. Лимеров. Сыктывкар, 2016.

Кадар Д. Контуры уральской философии. М., 2006.

Канев С.Н. Каллистрат Жаков: Жизнь и судьба. Сыктывкар, 1990.

Лимеров П.Ф. Репрезентация религиозно-философских взглядов К.Ф. Жакова в книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом» // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып 7: Литература и история – грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 томах. / Институт истории и археологии УрО РАН. Т. 2. Екатеринбург, 2013. С. 251–260.

inslav

Мелехина М.Б. «Зырянский текст» К.Ф. Жакова: постановка вопроса // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. Т. 3. Вып. 4. С. 171–175.

Налимов В.П. К этнологии Коми. (Наброски) // Коми му. 1924. № 3. С. 43–50.

Созина Е.К. Риторика идентичности в книге Каллистрата Жакова «Сквозь строй жизни» // Литература Урала: история и современность: сб. статей. Вып. 2. Материалы Всерос. науч. конференции «Литература Урала: проблема региональной идентичности и развитие художественной традиции», Екатеринбург, 5–7 окт. 2006 г. Екатеринбург, 2006. С. 103–117.

Созина Е.К. «Вечные» образы в творческой интерпретации «зырянского Фауста» Каллистрата Жакова // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / отв. ред. член-корр. РАН А.Л. Топорков. М., 2015. С. 220–237.

Теребихин Н.М. Метафизика Севера: монография. Архангельск, 2004.

Аннотация

В статье рассматривается творчество коми писателя, философа, ученого эпохи Серебряного века Каллистрата Жакова (1866–1926), создателя оригинального философского учения о лимитизме, автора коми литературного эпоса «Биармия» и других произведений. На протяжении творческого пути для Жакова была актуальна проблема личной и общенациональной, этнокультурной идентичности, он всю жизнь стремился к преодолению границ между народами и их культурами, четко осознавая свою собственную пограничность и медиальность. Эта проблематика освещается на материале книг Жакова «Сквозь строй жизни» и «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом». В цикле «Песни и думы Пама Бур-Морта» (из последней книги) выделяется диалогически-соучастный, семейно-родственный принцип миросозерцания, свойственный, как писал Дьёрдь Кадар, фин-

inslav

но-угорским народам. Исходя из этого, выдвигается предположение о некоторой близости художественного сознания Жакова и венгерского поэта той же эпохи Эндре Ади (стихотворение Ади «Szeretném ha szeretnének» («Я хочу быть любимым»)).

Ключевые слова: Каллистрат Жаков, пограничность сознания и культуры, проблема идентичности, книга «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом», метафизическая лирика, Эндре Ади.

Summary

Elena Sozina

On the Border of Cultures and Peoples: the Case of the Komi writer Callistrat Zhakov

The essay examines the work of Kailstrat Zhakov (1866-1926), a Komi writer, philosopher, and a scholar of the so-called Silver Age in the Russian literary history. He was the author of an original philosophical study of limitism as well as a Komi literary epos "Biarmia" and other works. For Zhakov, the problem of personal, social, national, and ethnocultural identity was relevant at all stages of his literary career; all his life, he was trying to cross boundaries between peoples and cultures, albeit aware of his own liminality and mediality. The chapter discusses the identity problem discussed in his books "Through the Life's Order" and "To the North, in the Search of Pam Bour-Mort". In the series, "Songs and Thought of Pam Bour-Mort" (the last book), we encounter a dialogical-engaging and family-kindred type of worldview that is peculiar, according to György Kadar, to Finno-Ugric people. Based on this observation, I draw parallels and discover some similarities between Zhakov and Hungarian poet Andre Adi (a poem "Szeretném ha szeretnének" [I want to be loved]).

Keywords: Kallistrat Zhakov, liminality of consciousness and culture, identity problem, a book "To the North, in the Search of Pam Bour-Mort", metaphysical poetry, Andre Adi.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.06

Александра Красовец
(Москва)

Иммигранты в Словении и их язык: роман Горана Войновича «Чефуры вон!»[54]

Роман словенского писателя Горана Войновича (р. 1980) «Чефуры вон!» («Čefurji raus!», 2008) поставил во главу угла важные социально-политические и этнокультурные проблемы общества. «Чефур» – это пейоративное обозначение переселенца из южных республик бывшей Югославии в Словении, а также представитель молодежной субкультуры, сформировавшейся в уникальном словенском контексте. Второе поколение иммигрантов, родившееся и выросшее в Словении и обладающее множественной культурной и языковой идентичностью, стало создателем специфической городской субкультуры, которую отличает особый стиль в одежде, музыке и языке. К ней причисляет себя и часть словенской молодежи. Главной отличительной чертой романа Войновича стало его двуязычие, построенное на постоянном переходе с одного славянского языка на другой, а также запечатленное в смешанных грамматических, лексических и синтаксических формах. Первое и второе поколения иммигрантов говорят на разных языках. Поколение родителей сформировало свой социолект, характеризующийся аграмматизмами и неправильным произношением. Напротив, второе поколение «чефуров» демонстрирует отличное владение как словенским, так и языком своих предков и не стесняется их смешивать, используя при этом широкий пласт молодежного люблянского сленга с характерными для него вульгаризмами и неологизмами.

[54] Работа написана при поддержке гранта РФФИ № 18-512-23002 в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке Востока и Запада: проблема пограничья».

inslav

О книге говорят как об уникальном феномене: об этом, помимо беспрецедентного внимания со стороны широкой публики (произведение является самым читаемым словенским романом последнего десятилетия), свидетельствуют и две наиболее престижные словенские награды, которых было удостоено произведение Войновича в 2009 г., – премия фонда Прешерна и Кресник, награда газеты «Дело» («Delo») за лучший роман года. Роман был переведен на многие языки (хорватский, сербский, боснийский, польский, чешский, шведский, итальянский, немецкий, македонский и румынский); в переводе автора этих строк на русский язык книга вышла в 2014 г. в издательстве Ивана Лимбаха, получив широкий и положительный отклик в СМИ и у читателей [см., напр., Коммерсант 2014; the Village 2014].

Ситуация с иммигрантами в Словении – особая. Во времена существования Югославии данная республика выделялась развитой экономикой и с середины 1960-х до начала 1980-х гг. принимала на своей территории значительные потоки миграции – необходимую рабочую силу из менее промышленно развитых южных республик, особенно из Боснии и Герцеговины [Dekleva, Razpotnik 2013: 25]. Как правило, речь шла о низкоквалифицированных рабочих, занятых самым тяжелым трудом на стройках, в шахтах и на заводах. Второй поток миграции – теперь уже беженцев – пришелся на начало 1990-х гг. и период югославских войн, в которых, к тому времени уже получившая независимость Словения не принимала участия (произведение Войновича отражает оба этих ключевых момента). В то время и появилось словечко «чефур» – так называли агрессивно настроенные группировки молодежи из южных республик, нередко носящие полукриминальный характер, со временем слово «чефур» стало более емким и начало применяться как негативная характеристика всех граждан с фамилией на *-ич*, то есть приезжих «с юга» некогда единой страны.

Роман предваряют три эпиграфа, задающие роману эксцессивный тон и демонстрирующие накал существующей со-

inslav

циальной напряженности. Первый эпиграф – цитата из песни словенского певца Магнифико, раскрывающая логику укоренившегося стереотипа: «Чефур – это человек, проживающий на территории определенного государства, но к национальному большинству не принадлежащий. В нашем случае он родом из земель, расположенных южнее или восточнее реки Колпы. Чефурами мы обычно называем и их потомков. От представителей основной части населения их отличают следующие внешние признаки: низкие лбы, сросшиеся брови, выдающиеся скулы и тяжелая нижняя челюсть. Особенности поведения чефуров: живут они неторопливо, вальяжно, не чураются непристойностей, обожают алкоголь, нежный пол и футбол. Еще одна их страсть – китч и золотые украшения. Они неравнодушны к боевым искусствам и часто сами бывают неоправданно агрессивны. Период их акклиматизации, как правило, длителен» [Войнович 2014: 7]. Данный эпиграф дополнен цитатой из словенского этимологического словаря, где, с пометой «презрительное», дано следующее определение: «чефуры» – это иммигранты из южных республик бывшей Югославии, слово заимствовано из серб., хорв. *чифт*, *чифут* (еврей) [Войнович 2014: 7]. Третий эпиграф – «Чефуры вон!» (по-словенски «Čefurji raus!» – прямая параллель с положением евреев в фашистской Германии), распространенное люблянское граффити, послужившее названием книге.

Действие романа происходит в середине 2000-х гг. Главный герой – семнадцатилетний подросток по имени Марко Джорджич, сын переселенцев из Боснии, обитатель люблянского окраинного района Фужины – своего рода «гетто», построенного во времена Югославии для рабочих-иммигрантов. От первого лица герой рассказывает о жизни его обитателей, о проблемах, с которыми им приходится сталкиваться: низкий уровень жизни, неблагополучные семьи, отсутствие диалога как внутри сообщества, так и со словенской средой, трудности с интеграцией в чужеродном и негостеприимном

inslav

пространстве и многое другое. Книга представляет собой роман воспитания: читатель наблюдает за процессом взросления Марко, перед которым встают вопросы идентичности, поведенческих стереотипов окружения, выбора и ответственности. Взгляду героя присуща критическая дистанцированность: соприкосновение двух культур представлено им с юмором, иронией и без прикрас. Главный герой – представитель второго поколения иммигрантов, которому не довелось выбирать, в какой стране жить – пытается решить для себя вопросы идентичности, и сделать это ему еще сложнее, чем поколению его родителей. Существующее в поле двух культур «двуязычное» молодое поколение «чефуров» продолжает сталкиваться с дискриминацией и неприязнью доминирующего словенского общества, структурным социальным насилием, ответом на которое становится как непосредственное физическое насилие со стороны иммигрантов, так и формы культурного сопротивления.

Главным поводом для написания романа стал так называемый «чефурский» язык: у автора возникло желание запечатлеть то ускользающее и эфемерное языковое своеобразие обитателей Фужин, в частности, ту уникальную смесь различных южнославянских языков (словенского, сербского, хорватского, боснийского, черногорского, македонского) и разговорного уличного сленга [Knjiga mene briga – URL]. В результате Войновичу удалось уловить сложную структуру этого лингвистического феномена и воплотить его в яркую художественную форму, передающую ту неповторимую ситуацию, которая возникает при столкновении различных культур.

В современном литературоведении изучением данных явлений занимается теория транскультурности или транснациональная теория, особое внимание уделяющая таким понятиям как гибридность, гибридная (фрагментарная) идентичность, плюрализм культурных и лингвистических кодов, экстерриториальность, билингвизм, метарефлексия, диало-

inslav

гизм, транслингвизм и др. [см., напр., Рубинс 2014]. Теория транскультурности разрабатывалась такими философами как Вольганг Вельш и Хоми К. Бхабха [см. Welsch 1997; Bhabha 1994], которые начали пристально всматриваться в зоны культурного пограничья, значимость которых возросла в последней четверти прошлого века в условиях интенсивных экономических, глобализационных и миграционных процессов. Возникло такое понятие, как «третье пространство» («third space») или «меж-пространство» («space-in-between»), разработанное в работах Бхабхы [Bhabha 1990], а также Эдварда Соджи [Soja 1996]. Речь идет о пограничной области контакта, конфронтации, наложения и смешения противоречивых и сложных по своей структуре культурных пластов, именно в этом «меж-пространстве» ведутся диалоги, переговоры, разворачиваются процессы взаимопроникновения и семиотического перевода между различными культурными, литературными и языковыми моделями. Последние также отказываются от бинарных и дихотомизирующих идентификационных конструкций и позиционируют субъект новым, «перемещенным», «децентрализованным» образом, благодаря чему и могут быть осознаны голоса преследуемых, изгнанных и маргинализированных членов социума [Jurić Pahor 2018: 59]. В транснациональной литературе, которая отражает специфику такого рода «междумирья», особая роль принадлежит явлению транслингвизма, к которому намеренно обращаются писатели в их желании включить в текст гетерогенные языковые пласты, зашифровать иную языковую реальность, их пересечение и слияние, которые неизбежно дестабилизируют язык доминирующего большинства [см. Рубинс 2014: 277–278]. Роман Войновича также обращен к функционированию этого особого межкультурного поля во всей его неоднозначности, противоречивости, изменчивости и конфликтности.

inslav

В романе можно выделить несколько языковых пластов[55], механизм взаимодействия которых мы и попытаемся описать в настоящей статье.

I Язык первого поколения иммигрантов
Родной язык иммигрантов

Родители главного героя, Радован и Ранка, – сербы из Боснии и Герцеговины: Радован родился в Високо, а Ранка – в Дервенте. Их родным языком является сербохорватский, который они также учили в школе – в то время боснийский язык еще не был стандартизован [Silaj 2011: 41]. Таким образом *первый язык* Марко (по одному из определений, это как первый усваиваемый ребенком язык, так и главный язык общения, тот, который чаще всего использует коммуникант, в котором он ощущает себя наиболее способным к интерсубъективному пониманию) – это родной язык его родителей, то есть сербохорватский, в дальнейшем мы будем условно именовать его именно так[56]. Именно на этом

[55] Исследованию языка романа посвящено ряд работ [см., напр., Strsoglavec 2010; Stabej 2010; Zupan Sosič 2015], а наиболее углубленным исследованием является дипломная работа Кристины Силай [Silaj 2011], в которой дан анализ переводов романа на хорватский, сербский и боснийский языки и вместе с тем рассмотрены явления иммигрантского социолекта первого поколения, а также смешанного языка второго поколения иммигрантов из южных республик бывшей Югославии в Словении. В нашей работе мы в основном будем опираться на представленную Силай схему межъязыкового взаимодействия.

[56] Как известно, после распада социалистической Югославии на основе сербохорватского языка сформировались четыре стандартизованных языка – хорватский, сербский, боснийский и черногорский. Ситуация вокруг выделения данных языков весьма непростая: решающими выступают социолингвистические критерии, репрезентирующие эти языки как политические, важна также их символическая роль как одного из факторов формирования национальной идентичности [о разделении сербохорватского на четыре языка см.: Кречмер, Невекловский 2017]. В романе Войновича название языка не играет значительной роли, поскольку главная функция для его носителей – коммуникативная, герои произведения используют идиоматику своего родного края. Силай, говоря о романе, в качестве наименования

inslav

языке проходит общение в семье героя, Войнович преподносит нам диалоги по-сербохорватски, встроенные в остальной массив текста, представляющий собой повествование от имени главного персонажа – описание происходящих событий и его внутренние монологи[57]. По словам автора послесловия к изданию романа Урбана Зорко, преобладающий в произведении словенский язык с примесями «босняцизмов» («bosančizmov») является «носителем рационально оформленного повествования, тогда как другая сфера языка обитает лишь в интимном, на уровне интенсивных, защитных и преимущественно негативных ощущений» [Zorko 2008: 188–189]. Сам герой заявляет, что в детстве ему читали сказку сербского писателя Бранко Чопича «Дом ежика» и стихи хорватского поэта Ратко Зврко про Гргу Чварака [Войнович 2014: 71]. Помимо общения в семье, по-сербохорватски он говорит с родственниками в Боснии. В качестве иллюстрации приведем реплики отца и сына, когда герой еще был шестилетним ребенком (в русском переводе для передачи двуязычия кое-где были оставлены выражения или отдельные слова на языке оригинала):

> …sem <...> začel vleči za rokav pa prosit: «*Idemo kući, tata, molim te, hoću kući*», on pa je cel večer ponavljal: «*Evo sad ćemo, samo da popijem do kraja*» [Vojnović 2008: 76] (курсив наш – *А. К.*).

> …я начинал дергать его за рукав и канючить: «*Идэмо кучи, тата*, ну, пожалуйста, я хочу домой», – а он весь вечер от меня отпихивался: «Эво, щас пойдем, вот только *попием до края*» [Войнович 2014: 82].

языков, возникших из бывшего сербохорватского, использует аббревиатуру BHČS, которая может означать или боснийский/бошняцкий, или черногорский, или хорватский, или сербский, то есть любой из них или же все одновременно, в данном случае исследовательница также употребляет словосочетание «чефурский язык» [Silaj 2011: 29].

[57] Диалоги в романе отличаются живостью, непосредственностью и динамичностью, в чем сказывается режиссерское образование автора. Текст изначально задумывался им как сценарий к фильму, который Войнович позднее снял по мотивам романа под одноименным названием «Čefurji raus!» и который вышел в прокат в 2013 г.

inslav

Сербохорватский, по справедливому замечанию Зорко, становится для героя языком выражения самых личных чувств, кульминацией чего становится его исповедь перед родителями, когда весь накопившийся стресс и негодование выплескиваются в эмоциональный монолог. В описании накала своих переживаний герой также переходит на язык родителей, что, по сути, является единственным примером такого рода внутреннего монолога по-сербохорватски во всем тексте романа:

> Naenkrat nešto u meni pukne i rasplačem se skroz. Do konca. Urlam, a suze teku i ne mogu ih više zadržat. Udaram šakama u zid i urlam. <...> Sve, što se skupljalo, sad se skupilo i najednom izletilo iz mene. Tuga, muka, jad, samo bijesa više nema. Plačem ko malo dijete [Vojnović 2008: 104–105].

> Что-то вдруг во мне рвется, и я начинаю рыдать. По полной. Ору вовсю, слезы текут – а я их больше сдерживать не могу. Луплю ладонями по стене и ору. <...> Все, что во мне накопилось, теперь разом наружу вылилось. Тоска страшная, обида – только злости больше нет. Реву, как дитя малое [Войнович 2014: 111–112].

Межъязычие первого поколения

Если говорить о явлении *межъязычия* (интерязыка, промежуточного языка), то оно представляет собой переходную языковую систему, которая занимает статус посредника между родным и изучаемым языком [Selinker 1972: 210] и которая формируется у изучающего иностранный язык на определенном уровне овладения им [Вагнер 1997: 15]. Интерязык имеет индивидуальные особенности и характеризуется систематическими ошибками, поскольку говорящий на нем не достигает высокого уровня владения изучаемым языком. Последний также близок к термину «пиджин», который в социолингвистике указывает на всевозможные формы контактного вторичного языка, языка-посредника, как средство общения людей, которые не гово-

inslav

рят на одном языке; пиджин формируется в результате общественной деятельности [Шаклеин, Чжэн Цяньминь – эл. публ.]. Так, рассматривая особенности словенского языка первого поколения, мы будем применять термин межъязычие, а также «пиджинизированный» словенский язык [см. Silaj 2011: 48].

Родители Марко – типичный пример экономических иммигрантов, для которых в период существования Югославии не было сложностей с получением работы в Словении. Как и большинство переселенцев, они познакомились со словенским языком уже во взрослом возрасте и усваивали его из окружения, но, живя в общем государстве, они не испытывали необходимости в его изучении. По всей видимости, их интерес к языку вынужденно проявился лишь после провозглашения Словенией независимости, когда повысился его статус: словенский становится официальным государственным языком, тогда как сербохорватский перестает быть доминирующим и престижным. Первому поколению иммигрантов для коммуникации и минимального взаимопонимания достаточно их родного языка (так как сербохорватский и словенский – близкородственные языки), этим же объясняется низкий уровень мотивации в изучении словенского языка. Их знание словенского, ограничено, как правило, элементами, которые необходимы для повседневного общения. Герой Войновича перечисляет эти словенские слова, но два из них, слова «пожалуйста» и «до свидания», все же произносятся с «южным» акцентом – *prosam* вместо *prosim*, *nasvidanje* вместо *nasvidenje*:

> Чефуры на Фужинах не то чтобы сильно ассимилировались. Пофигу им эта ассимиляция. Здесь тьма чефуров, которые вообще не знают словенского. Они могут сказать только «до свидания» и «привет», «ноль три разливного» и «пачку сигарет», «пажалста» и «спасибо», «магазин» и еще три слова – но это всё. Одной фразы по-словенски сказать не могут. Даже коротенькой [Войнович 2014: 144].

Даже те переселенцы первого поколения, которые, по собственному признанию, стараются говорить по-словенски, на са-

inslav

мом деле говорят на каком-то промежуточном языке, в котором их родной язык все еще преобладает. Марко приводит пример Пешича: «Говорят, ходил он как-то на заседание домового комитета да на родительское собрание в школе и там типа старался говорить по-словенски. Ну, это он так сам говорит, только никто кроме него этого не заметил» [Войнович 2014: 144]. Это все же не препятствует тому, чтобы словенцы их понимали – ведь эти языки родственные. Допускаемые «чефурами» ошибки хоть и режут слух словенцам, но все же не представляют существенной коммуникативной преграды: здесь заявляет о себе как раз та степень языковой терпимости, которую готовы проявить представители доминирующей группы. Специфика трудоустройства «чефуров» является одним из главных факторов слабого владения словенским, поскольку в рабочей среде они, по сути, не имеют с ним контакта. Их незнание языка, однако, представляет предмет нападок, становясь фактором социальной уязвленности иммигрантов. Марко так описывает данную ситуацию:

> Словенцы страшно бесятся, когда кто-то не умеет говорить по-словенски, – не знаю только, поможет ли им, если все Пешичи по-словенски заговорят. Можно подумать, они сразу с ними болтать начнут. По мне, так это полная чушь. Я о том, что Пешичи должны говорить по-словенски типа из уважения к Словении и все такое. Пешичи работают на стройках, всю Словению они построили, но уважают только Мирослава Илича и холодное пиво. Да эти Пешичи могут хоть по-тунгузски говорить... Можно подумать, кто-то обратил бы на это внимание. Больно нужно! Только вот словенцы напрягаются на этот счет, бесятся – зачем? Комплекс у них такой, а все потому, что никогда не умели в футбол играть [Войнович 2014: 144–145].

Промежуточный язык первого поколения чефуров подвергся фоссилизации: из-за родственности языков ошибки настолько укоренились, что носители такого рода «пиджинизированного» словенского в разговоре со словенцами не осознают несоответствия языковых форм. В качестве примера возьмем

inslav

речь одной из героинь – матери Ацо, во всех своих немногочисленных и коротких репликах эта женщина – Марина – старается говорить по-словенски, в том числе со своим сыном и с другими «чефурами» (в частности, с Марко и его отцом Радованом). Последнее, по всей видимости, связано с желанием хоть как-то интегрироваться в словенское общество, поскольку она – мать-одиночка, работающая уборщицей, – стоит на самой низкой его ступени. Ее речь, однако, также представляет форму межъязычия, которое, как и в случае с языком других персонажей, изображающих первое поколение иммигрантов, как правило проявляет себя в том, что словенские слова спрягаются и склоняются как в их родном языке, то есть получают сербохорватские окончания:

> «Ooo, Marko! Kako si zrast***o***! Kako lep fant. <...> Marko, a si lačen? Boš kaj pojed***o***? <...> ***Jedite***, fantje, da boste lahko delali pa se učili pa igrali košark***u***. A ne, Marko? Moraš dobro jest, če hočeš igrat košark***o***. A ne da?» [Vojnović 2008: 88, 90].

> – Ой, Марко! Как ты вырос! Какой красавчик! <...> Марко, ты голодный? Поешь чего-нибудь? <...> Ешьте, мальчики, чтобы были силы работать и учиться и в баскетбол играть. Да, Марко? [Войнович 2014: 92, 93, 95].

Так, формы причастия прошедшего времени словенских глаголов, которые наряду со спрягаемой формой глагола *biti* ‘быть’ участвуют в образовании прошедшего и будущего времени, вместо суффикса *-l* получают в речи героини сербохорватский суффикс *-o*: *zrast**o***, *pojed**o*** вместо словенских форм *zrast**el***, *pojed**el***. Обращает на себя внимание и резко выбивающаяся сербохорватская форма повелительного наклонения глагола *есть*: *jedite* вместо словенской формы *jejte* ‘ешьте’. В цитате мы также наблюдаем частотную ошибку первого поколения чефуров – использование сербохорватского окончания *-u* в винительном падеже существительных женского рода, единственного числа-

inslav

тогда как словенское окончание должно быть *–о*: *košark**и***, хотя уже в следующем предложении Марина использует правильную форму *košark**о***. Ее как неносителя словенского языка выдает и использование множественного числа вместо двойственного, в частности здесь в примере обращения к Ацо и Марко.

В общении у первого поколения на первом плане оказывается коммуникативная функция, поэтому для них не так важно, на каком языке они говорят: они свободно переходят со своего «пиджинизированного» словенского на родной язык, не чувствуя этого различия. По сравнению со старшим поколением, у второго поколения переселенцев более развитое осознание языка, они ощущают неправильный характер словенского языка престарелых чефуров, подшучивают над ним и пародирует их манеру говорить:

> Mi smo hodili to gledat in smo se smejali najavam starcev. Najbolj smešno je bilo seveda poslušati tiste, ki so se naučili malo slovenščine, pozabili pa malo čefurščine in so zdaj govorili neko mešanico. Fužinščino. Potem so padale najave: «*Podaj mi žogu! Zvio sam si gležanj! Ščipa me v hrbtenicu*!» [Vojnović 2008: 15].

> Мы ходили смотреть и пёрлись от того, как старики отжигают. Смешнее всего, конечно, было слушать тех, кто словенский чуток выучил, а чефурский малёк подзабыл, – на какой-то помеси балакали, по-фужински. Так и слышишь: «*Подай мне мяча! Я себя лядыжку вывыхнул! Меня поясниц прихватил!*» [Войнович 2014: 14].

Нельзя утверждать, что фужинские чефуры забывают родной язык, этому препятствует их слабая интеграция в словенское общество. Последний все же остается доминантным. В их язык, однако, вклинивается их «пиджинизированный» словенский, отражающий реалии жизни в Словении: среди них школьная лексика их детей (название предметов, оценок и пр.), элементы повседневного быта (*sestanek hišnega sveta* ‘собрание домоуправления’, *računalnik* ‘компьютер’, *urgenca* ‘скорая

inslav

помощь’, *kosovni odpad* ‘свалка мебели’) [Petrović 2006: 69], а также распространенные специфические словенские словечки, во многом утрачивающие значение при переводе на другие языки, например, *zafrkavati* ‘подшучивать, прикалываться’, *pokvarjeni* ‘испорченный’, словенские союзы *pa*, *pa še* ‘и’, ‘и еще’.

При рассмотрении явления «чефурского» межъязычия словенские исследователи применяют термин *иммигрантский маргинальный социолект* («priseljenski obrobni sociolekt») [см. Skubic 2004: 301–302], речь идет о социолекте переселенцев, которые не до конца овладели языком новой среды и которых выдают как минимум фонетические особенности родного языка. Иммигрантские социолекты получают самую низкую оценку в обществе, ибо представляют собой постыдную стигму, предмет насмешек; его носители – это маргинальная среда «чужих», чье положение в социуме оказывается крайне уязвимым. В словенском обществе носители данного социолекта чувствуют свою отверженность и униженность, хотя и признают статусность доминирующего языка. Маргинальный социолект переселенцев отражает также занятость этой социальной группы физическим трудом (большинство обитателей Фужин к тому же выходцы из рурaльной среды), что находит выражение в общей чувственной экспрессии и в первую очередь в дисфемизмах, являющихся для них чем-то повседневным и сообщающих: «мы не утонченные», «мы не вы» [Skubic 2004: 302]. В этой связи большую роль играет стремление к физическим наслаждениям, доходящее до гедонизма, – это также служит важным отличием этой группы от доминирующей в культуре и находит отражение в языке. Со сдержанностью и замкнутостью словенцев контрастирует балканский темперамент: балканцы открыты, отзывчивы, общительны и эмоциональны. В лице чефуров безразличию и разобщенности словенцев противопоставлены главные ценности переселенцев с юга – братство и солидарность.

inslav

II Язык второго поколения иммигрантов

Смешанный язык второго поколения – «чефурский» язык

Явление смешанного языка зарождается в условиях двуязычия, в ситуации контакта между носителями двух (или более) языков, владеющих ими на достаточно высоком уровне, чтобы соотнести их составляющие и заимствовать некоторые из них для спонтанного формирования нового гибридного языка. Мы говорим о смешанном языке, когда взаимовлияние языков сказывается не только в лексике, но и проявляется на уровне фонетической, морфологической и синтаксической систем. Следует, однако, различать понятие смешанного языка, которым описывается именно создание языка, с одной стороны, и типичные для билингвизма явления смешения кодов (внезапный переход говорящего с одного языка на другой), а также их переключения (вставка чужеродного слова в середину предложения) – с другой. Потребность в смешанном языке связана с конструированием особой идентичности группы, которая возникает как желание противопоставить себя доминирующей культуре. Чефурский язык как раз и представляет собой пример смешанного языка, отражающего гибридную идентичность второго поколения иммигрантов и участвующего в формировании молодежной субкультуры чефуров, одной из главных функций которой выступает сопротивление авторитету большинства. Идентификационная стратегия чефуров, таким образом, заключается в сознательном приятии уничижительного обозначения себя, то есть в самоотождествлении с негативным стереотипом, в усвоении маркированной манеры поведения, ее форсировании. Такого рода тавтология в поведении становится плодотворным полем для творчества, а примерка на себе национальных клише приводит к неизменному их подрыву, усиленной стереотипизации при этом подвергается и доминирующий культурно-языковой код.

inslav

Двуязычие второго поколения

Как уже указывалось, молодое поколение чефуров прекрасно владеет словенским языком. Доказательством может служить хотя бы последовательное использование одной из его отличительных особенностей, а именно, двойственного числа (литературных или разговорных форм), в частности там, где моноязычный носитель сербохорватского употребил бы множественное число (см. выше пример речи Марины). Наряду с поговорками, риторическими выражениями, изречениями на сербохорватском мы находим также устоявшиеся фразы по-словенски: «Zdaj sem že jaz *na tapeti*» [Vojnović 2008: 27] / «теперь моя очередь выходить на ковер» [Войнович 2014: 25]; «da ti *grejo* glasilke *po gobe*» [Vojnović 2 008: 18] (слов. *iti po gobe* (досл. ‘идти за грибами’) ‘пропасть, испортиться, умереть’) / «связки рвутся» [Войнович 2014: 17]; «*mi na kraj pameti ne pada*» [Vojnović 2008: 122] (слов. *na kraj pameti mi ne pride / ne pade* (досл. ‘не прийти на край ума’) – выражение сильного отрицания) / «мне даже в голову не придет» [Войнович 2014: 130]; «Jaz sem mislil, da me bo *pobralo*» [Vojnović 2008: 79] (слов. *pobrati* (досл. ‘забрать’) ‘привести к смерти’) / «Я думал, помру со смеху» [Войнович 2014: 83]; «je hodil *kot* največji *kup nesreče*» [Vojnović 2008: 144] (слов. *kot kup nesreče* (досл. ‘как куча несчастья’) ‘грустно, отчаянно’) / «домой поплелся» [Войнович 2014: 153], и т.д.

Тот факт, что язык Марко и его друзей богат синонимами на обоих языках, является еще одним доказательством билингвизма второго поколения и того, что они говорят на другом, смешанном языке, существенно отличающемся от межъязычия их родителей. Главная особенность пиджинизированного языка – его исключительное упрощение и сокращенный объем лексики, тогда как у молодых чефуров лексический запас вдвое больше [Silaj 2011: 70]. Так, особенно богатые семантические поля выделяются для выражений *biti pijan* ‘быть пьяным’ (до 26 лекси-

inslav

ческих единиц), *tepsti (se)* ‘драться’ (до 33 лексических единиц), *policaji* ‘полицейские’ (8 лексических единиц) [см. Silaj 2011: 71–73], а также для слов *prepirati se* ‘ругаться’, *jokati* ‘плакать’, *nor* ‘сумасшедший’, *idiot* ‘идиот’ и пр.

Смешение двух языковых систем

Герой повествования Марко конструирует свой смешанный язык следующим образом: иноязычные элементы (а именно языки бывшей Югославии) задают основу, однако при создании предложения меняется синтаксис, порядок слов или значение слова для того, чтобы соответствовать принципам словенского языка. Это также один из способов уйти от категоризации: положение героя оказывается промежуточным, он обитает в том самом «третьем пространстве» между культурами, где однозначная идентификация невозможна, следовательно, и язык стремится избежать четкого разделения и бинарности, образуя нечто третье. Будучи обитателем Фужин, персонаж, действительно, не может причислить себя лишь к тем или иным, словенцам или боснийцам. В течение романа самоопределение Марко колеблется между двумя крайностями: от абсолютно негативного отношения к Фужинам он переходит к восхвалению уникального района, тогда как первоначальная симпатия в адрес родины родителей в связи с физическим приближением к ней (отец героя отправляет его жить к родственникам в Високо) ведет к признанию жестокой реальности в Боснии. Колебания наблюдаются также и в языке романа: по мере продвижения к финалу все больше места в повествовании занимает словенский язык как язык рациональной рефлексии, тогда как элементы смешанного чефурского языка, роль которого прежде всего заключается в повышенной экспрессивности и провокационности, становятся менее частотными.

При классификации социолектов словенский писатель и исследователь Андрей Е. Скубиц относит чефурский язык молодого

inslav

поколения к так называемому *эксцессивному социолекту*, носители которого стремятся выйти из преобладающего социального соотношения сил и занять по отношению к нему дистанцированную или даже критическую позицию. Символические приемы такого рода дистанции призваны выразить провокацию и эксцесс зачастую при помощи активного, намеренно расширенного использования языковых инноваций и вульгаризмов. Ключевым отличием эксцессивного социолекта от маргинального является его стремление к релексикализации, основой для которой служат заимствования из других языков и наречий, архаизмы, неологизмы и пр. Таким образом главным правилом эксцессивного социолекта, согласно Скубицу, становится интертекстуальность: активное смешение высокого и низкого, старого и нового, родного и чужого. Данные языки не признают примата *культивированных социолектов* (третья из трех групп, предлагаемых исследователем), но открыто заявляют о себе как о более непосредственных, выразительных и искренних [Skubic 2004: 303–304]. Гибридный язык молодых чефуров как представителей городской молодежной субкультуры вбирает в себя характерные особенности эксцессивного социолекта.

Так, в смешанном языке чефуров обращают на себя внимание различные явления языковой гибридизации: во-первых, возникают «смешанные лексемы», использующие два языковых кода. В тексте романа самым распространенным примером последних являются глаголы с сербохорватской основой, которые при спряжении получают окончания словенских глаголов или же встраиваются в словенские модальные конструкции: «*lupaš lahko* z glavo ob zid» [Vojnović 2008: 176]: от серб., хорв. *lupati* ‘стучать, бить’; словенская модальная конструкция *lahko* + личная форма спрягаемого глагола – *мочь что-то делать*; (досл. *ты можешь бить головой об стену*) / «остается только биться головой об стенку» [Войнович 2014: 188]; «gledajo osmrtnice in *se prebrojavajo*» [Vojnović 2008: 180]: от серб., хорв. *prebrojavati se* ‘пересчитывать себя’; *-ajo* –

inslav

окончание 3 л., мн. ч. спрягаемой формы словенского глагола вместо серб., хорв. *-aju* / «они смотрят извещения о смерти и пересчитывают друг друга» [Войнович 2014: 193]; «na Fužinah *tamburajo* vse, k sedijo v prvi klopi» [Vojnović 2008: 125]: от серб., хорв. *tamburati* ‘бить’ / «на Фужинах *бьют* всех, кто сидит на первой парте» [Войнович 2014: 133]; «*teturajo* med bloki» [Vojnović 2008: 75]: от серб., хорв. *teturati* ‘шататься’ / «шатаются среди многоэтажек» [Войнович 2014: 80]; «ga z Dejanom *tegljiva* po Fužinama» [Vojnović 2008: 78]: от серб. *tegljiti*, хорв. *tegliti* ‘тянуть, натягивать с помощью троса’; *-va* – окончание 1 лица двойственного числа спрягаемой формы словенского глагола / «мы с Деяном прём его на себе по Фужинам» [Войнович 2014: 83]; «kako *žđereva*» [Vojnović 2008: 90]: от серб., хорв. *žđerati* ‘лопать, жрать’; *-va* – окончание 1 лица двойственного числа спрягаемой формы словенского глагола / «как мы уплетаем» [Войнович 2014: 95]; «*se* ko blesav *ljuljal*» [Vojnović 2008: 117]: от серб., хорв. *ljuljati se* ‘качаться (на качелях)’; словенский суффикс *-l* в образовании причастия прошедшего времени вместо сербохорватского *-o* / «стал качаться, как псих полный» [Войнович 2014: 124] и пр. Однако встречается и зеркальное явление, а именно использование сербохорватских окончаний в словенских временных конструкциях, например, сербохорватской формы причастия прошедшего времени на *-o*, которая встраивается в форму словенского будущего времени с вспомогательным глаголом *biti* ‘быть’ в будущем времени: na kakšno budalo *boš nalet**io*** [Vojnović 2008: 160] (вместо словенской формы *nalet**el***) / «на какого придурка можешь нарваться» [Войнович 2014: 171].

Во-вторых, процесс гибридизации происходит как на уровне лексем и морфологических форм, так и синтаксических систем. Рассмотрим отдельные примеры: «maloleten» [Vojnović 2008: 54]: от слов. *mladoleten* и серб., хорв. *malol(j)etan* / «несовершеннолетний» [Войнович 2014: 55]; «nad nami letajo *vojnička letala*» [Vojnović 2008: 62]: от слов. *vojaška le-*

inslav

tala и серб., хорв. *vojnički avioni* / «над нами истребители летают» [Войнович 2014: 65]; «s temi svojimi špijunskimi glupostmi» [Vojnović 2008: 131]: от слов. *vohunskimi neumnostmi* и серб., хорв. *špijunskim glupostima* / «этой своей шпионской фигней» [Войнович 2014: 139]; «budalo jedna največa» [Vojnović 2008: 168]: от слов. *budalo eno največje* и серб., хорв. *budala jedna najveća* / «придурок несчастный» [Войнович 2014: 179]; «*proti ogromni hrpi* kosovnega odpada» [Vojnović 2008: 149]: от слов. *proti ogromnemu kupu* и серб., хорв. *prema ogromnoj hrpi* / «в сторону огромной кучи» [Войнович 2014: 159]; «zdaj sem *razbijal mozak*» [Vojnović 2008: 87]: от слов. *razbijati si glavo* и серб., хорв. *razbiti mozak* / «теперь я голову ломаю» [Войнович 2014: 92]; «mamico mu njegovo, Samiro» [Vojnović 2008: 116]: от типичной фразы в серб., хорв. *mamicu mu njegovu* / «мать его Самиру» [Войнович 2014: 123]; «ji je padel mrak na oči» [Vojnović 2008: 114]: от серб., хорв. фразеологизма *ji je pao mrak na oči* (досл. ‘у нее в глазах потемнело’, в знач. ‘она потеряла контроль над собой’) / «у нее аж в глазах потемнело» [Войнович 2014: 122]; в тексте романа встречается также корректная серб., хорв. форма «mi je pao mrak na oči» [Vojnović 2008: 126] / «мне тут же поплохело» [Войнович 2014: 133]; «*so* radikali *dodali ulje na vatru*» [Vojnović 2008: 103]: от слов. *so prilili olje na ogenj* и серб., хорв. *su dodali ulje na vatru* / «радикалы (из телевизора) масла в огонь подлили» [Войнович 2014: 109]. Приведем примеры модифицированного синтаксиса [Silaj 2011: 79]: «Če kdo misli, da je komunizem izumrl, *se grdno vara*» [Vojnović 2008: 39]: от слов. *se grdo moti* и серб., хорв. *grdno se vara* / «Если кто думает, что коммунизм умер, так сильно ошибается» [Войнович 2014: 39]; «če bi se mi vsi čefurji v našem bloku umešaval v moje zadeve, *bi izludio*» [Vojnović 2008: 137]: от слов. *bi znorel* и серб., хорв. *izludio bi* / «я бы рехнулся» [Войнович 2014: 145].

inslav

Однако наиболее частотным приемом смешанного чефурского языка является внедрение сербхорватской лексики в структуру словенской фразы. Приведем также несколько примеров: «lahko tega Tasića *peške* odneseva na postajo» [Vojnović 2008: 79]: вместо слов. *peš odneseva* / «влёгкую этого Тасича пешочком в участок доставили» [Войнович 2014: 84]; «pa če bo *krepal* od lakote» [Vojnović 2008: 81]: вместо слов. *če bo umiral od lakote* / «даже если будет *подыхать* с голоду» [Войнович 2014: 85]; «spet me je pogledal *ravno u oči* s svojim *tužnim* pogledom» [Vojnović 2008: 167] (досл. ‘он снова посмотрел мне *прямо в глаза* своим *грустным* взглядом’): вместо слов. *naravnost v oči s svojim žalostnim pogledom* / «смотрел на меня так грустно» [Войнович 2014: 178–179]; «Ranka je trpela ko *Isus* na križu» [Vojnović 2008: 81]: вместо слов. *Jezus* / «Ранка мучилась, как Иисус на кресте» [Войнович 2014: 86]. Приведем также несколько отрывков, которые наглядно представляют, как происходит такого рода переключение кодов и встраивание их в словенскую грамматическую систему предложения:

> Hodil sem proti Golovcu in mimo mene so *šetali* po Poti spominov in tovarištva vsi možni liki s Fužin. Od tistih *luđakov*, ki so čisto *skrenuli* in zdaj *trčkarajo* po Golovcu v pajkicah in s trakom čez ušesa in strašijo *šumske životinje*, do starcev, ki do fužinskega gradu niso obdelali vseh bolezni in so *produžili* dalje [Vojnović 2008: 137].

> И вот иду я к Головцу, а мимо меня по Дороге воспоминаний и товарищества разные персонажи с Фужин топают. От *чокнутых*, которые совсем *одичали* и *бродят* по Головцу в трико, с повязкой на ушах и пугают тут *птичек и зверюшек*, – до стариков, которые по пути к фужинскому замку не успели обсудить все свои болячки и решили *пройтись* еще [Войнович 2014: 146].

Следующий пример переключения языковых кодов заключает в себе также приметы эксцессивного социолекта с характерной для него рифмованной игрой слов, а также молодежным сленгом:

inslav

Trave jaz nočem. Jebiga, če sem športnik. Čikci mi sedejo včasih. Tako malo za foro, če pa bi Radovan zvedel, da *duvam*, bi me *rasturio u paramparčad*. *Jaja bi mi zvezo oko vratu*. Ni tu zajebancije. Droga ali žoga. Cigara, ena, dve, to ni nič takega, saj je tudi Radovan *pušil*, ko je bil mlad, ampak če bi *popušil* en džoint, *letio bi kroz prozor naglavačke sa trinestog sprata*. Saj ne, da ima naš blok dvanajst štukov, ampak za to priložnost bi Радован *smislio* še trinajstega. *Ode glava* [Vojnović 2008: 36].

Не, траву я не хочу, на фиг: я спортсмен. Сигаретку могу иногда выкурить. Так, по приколу, но если бы Радован вдруг узнал, что я дую, он бы мне такой пистон вставил, полный был бы трындец. В бараний рог меня свернул бы, без шуток. Или ганч[58] – или мяч. Сигареты там, одна, две, это чухня: Радован сам молодой покуривал… Но если бы я косяк выкурил, пулей бы летел с тринадцатого этажа, из окошка. У нас, правда, только двенадцать, но по такому случаю Радован бы еще тринадцатый пристроил. Голову бы оторвал [Войнович 2014: 36].

Эксцессивный социолект молодых чефуров создает и свои неологизмы, составляющие часть языковых инноваций. Пример последних в речи второго поколения – это слова, употребляемые для разграничения двух видов наркоманов и наркотиков, которые они употребляют: главный герой использует выражения «хвойные и лиственные растения» («iglavci in listavci»), первые – это те, кто принимают тяжелые наркотики, которые необходимо вводить при помощи инъекции, вторые курят гашиш:

Čeprav Pero ni narkoman, ampak samo hašišar, samo kaj ve Radovan, da ni vsak hašišar avtomatsko *iglavec* in da je mogoče samo *listavec* [Vojnović 2008: 20].

А Перо и не наркоман вовсе – гашиш покуривает... Но откуда Радовану знать, что тот, кто на игле, – *растение игольчатое*, а Перо – всего-навсего *лиственное* [Войнович 2014: 19].

[58] Ганч – марихуана (арг.)

inslav

Сентенции Радована

Особый образец смешения языков в тексте романа – это включение в речь Марко «мудрых» изречений Радована по-сербохорватски в виде прямой речи, которая, однако, не оформляется кавычками, а идет через запятые, и каждый раз они сопровождаются фразой «как сказал бы Радован». Вот некоторые из них:

> Možeš joj drva na glavi cijepat, bi rekel Radovan [Vojnović 2008: 56]. / Как говорит Радован, ей хоть кол на голове теши [Войнович 2014: 57].
> Vsi so u govnima do guše, kot bi rekel Radovan [Vojnović 2008: 144]. / Все в говне по уши, как сказал бы Радован [Войнович 2014: 153].
> Seljaka iz sela lako, ali selo iz seljaka nikako, kot bi rekel Radovan [Vojnović 2008: 133]. / Можно вывезти крестьянина из деревни, но деревню из крестьянина – никогда, как сказал бы Радован [Войнович 2014: 141–142].

В этих фразах граница между изречениями отдельной личности (Радована) и народными присказками зачастую отсутствует. В конце концов, как справедливо замечает Силай, автором этих изречений может быть и сам Марко, который происходит из той же среды, что и Радован [Silaj 2011: 83–84]; в тексте романа мы в результате встречаем и сентенции Марко (напр.: «To se rodiš tak in si do smrti isti» [Vojnović 2008: 92] / «Каким родился, таким и помрешь» [Войнович 2014: 98]). Однако, от подобного влияния на свою идентичность герой хочет дистанцироваться или показать свое двойственное отношение к содержанию высказывания, тем самым перенося ответственность за него на Радована.

Языковые стереотипы

В разговоре молодого поколения переселенцев очевидно сознательное использование стереотипных фраз родителей, которые выдают в них неносителей словенского языка и тем самым приводят к стигматизации; в языке второго поколения

inslav

эти укрепившиеся неправильные формы, в свою очередь, становятся основой для языковой игры и иронии. Так, в качестве одного из создателей такого рода выражений Марко приводит соседа по имени Сенад: «*Naredili smo si sram*, bi rekel moj komšija Senad» [Vojnović 2008: 117]: неправильное употребление двух различных словенских выражений *naredili smo si sramoto* ‘опозориться’, *biti koga sram* ‘стыдно кому-л.’, в результате чего образуется гибридная аграмматическая форма / «*Опозорились “всем на стыд”,* как сказал бы мой *комшия* Сенад» [Войнович 2014: 125]; «Sigurno me je cel blok gledal in *sem si naredil takšen sram*, da je najbolje, da se odselim» [Vojnović 2008: 150] / «Стопудово весь подъезд видел, как я сам себе на голову нагадил, – лучше мне теперь вообще отсюда съехать» [Войнович 2014: 160].

К языковым стереотипам относятся следующие выражения [ср. Silaj 2011: 84]: серб., хорв. *na Fužinama* (наряду с правильной словенской формой *na Fužinah* ‘на Фужинах’), *živala* (гибридная форма словенского существительного женского рода *žival* ‘животное’, представляющая собой отрицательный трансфер из серб., хорв. *životinja*), серб., хорв. *hitar* (в значении слов. *hitro* ‘быстро’); *ne moreš, da verjameš*; *ne moreš verjamet* [Vojnović 2008: 159, 17] (модифицированные формы словенского выражения *ne moreš verjeti* досл. ‘ты не можешь поверить’) / «в это невозможно “поверють”» [Войнович 2014: 16]; *da mi je vedet* досл. ‘чтобы мне знать’ [Vojnović 2008: 42, 84]: от слов. *dati vedeti, daj mi vedeti, dal mi je vedeti* ‘дать знать, дай знать, он дал знать’ / «кто первый это выдумал», «если бы только знать» [Войнович 2014: 42, 90].

Чефурский язык, будучи, наряду с манерой поведения, стилем в одежде и музыке, способом противостоять доминирующей культуре, нацелен на нарушение нормы и всего конвенционального. Обращение главного героя к словенскому без примеси сербохорватского на протяжении всего текста встречается редко, и это не случайно: персонаж не хочет идентифицировать себя с носителями словенского языка.

inslav

Пародирование словенского литературного языка

Ирония в отношении словенского литературного языка и гиперкорректных высказываний становится также одним из источников языковой игры. Так, одно из наиболее выразительных мест в тексте – возмущение Марко по поводу словенских спортивных комментаторов, которые стараются соблюдать литературную норму, что для главного героя представляется нонсенсом:

> Itak mi najeda Dejan s temi svojimi srbskimi forami, ker noče dat na HTV pa da normalen komentar poslušamo. Božo Sušec ali Drago Ćosić. Ne pa da mi model prbija s temi okroglimi usnji pa kazenskimi prostori pa prepovedanimi položaji pa čuvaji mreže pa temi slovenskimi metaforami. Ko da gledam Prešerna, ne pa fuzbala [Vojnović 2008: 112].

> Достал меня Деян этими своими сербскими фишками: не хочет включить ХТВ, чтоб нормального комментатора послушать. Божа Сушеца или Драго Чосича. А вместо этого всякие круглые кожи, и штрафные площади, и запрещенные положения, и хранители сетки – весь этот словенский выпендрёж. Будто Прешерна смотришь, а не футбол [Войнович 2014: 119].

В первой главе, однако, уже чувствуется авторская ирония в пародировании пафоса словенского литературного языка, которая, правда, не была передана в русском переводе (такие выражения, как «ничейные результаты», «почетные поражения», «высшие победы»):

> Če si enkrat navijal za klub, ki je bil svetovni prvak, potem ne moreš prešaltati in se napaliti na neodločene rezultate, častne poraze, predkola Lige prvakov, Slovenski pokal in visoke zmage nad NK Beltinci [Vojnović 2008: 13].

> Если когда-нибудь болел за клуб – чемпион мира, слабаки уже не катят… Тащиться от того, что вничью сыграли, отборочные в Лигу чемпионов прошли, Кубок Словении взяли, от «Бельтинцев» оторвались? [Войнович 2014: 11].

inslav

Особенно яркую эмотивную окраску речи молодых чефуров придают вульгаризмы: герой особенно изобретателен в создании новых ругательных выражений, когда сильно рассержен и пытается таким образом выразить свои чувства и степень своего разочарования. Присутствие нецензурных выражений призвано повысить эмоциональную экспрессивность, к тому же, это способ, как уже отмечалось, дистанцироваться от преобладающих социального и языкового кодов. Дисфемизмы, которые использует герой – не столько выражение грубости, непристойности, высокомерия или агрессивности, сколько показатель неуверенности в себе, растерянности, желания найти свое место и самоутвердиться. Последнее также связано с тем, что в распоряжении молодых людей нет других средств вербализации того, что их волнует, так как в патриархальных семьях чефуров, сохраняющих множество табу, не принято обсуждать проблемы, и они не знают, «как это – говорить всерьез» [Войнович 2014: 152][59]. Дисфемизмы отличают и маргинальный социолект первого поколения переселенцев, поэтому обширное применение их в речи второго поколения представляется вполне закономерным и естественным. Эксцессивный характер им, помимо прочего, придают специфические эпитеты, которые герои добавляют к типичному обороту «мать твою»:

> «Končno evo Dejana, mamicu mu njegovu strogu, ki ga ne pusti ven» [Vojnović 2008: 47]. / «Наконец-то Деян. Мать его строгую, не пускает она его никуда» [Войнович 2014: 48].
> «Kaj me niste tepl, majku vam pandursku» [Vojnović 2008: 54]. / «Как это вы меня не били, мать вашу мордоворотскую» [Войнович 2014: 56].
> «Končno je Peši odmaglil, mamicu mu džankursku» [Vojnović 2008: 74]. / «Пеши наконец-то свалил, мать его наркоманскую» [Войнович 2014: 78].

[59] На патриархальность среды чефуров как источник многих сложностей во взаимоотношениях автор указывает на протяжении всего текста романа, особенно в главах «Почему чефуры не говорят о сексе», «Почему Радован оказался в Словении», «Почему мы все время притворяемся», «Почему нет хуже монстров, чем молодые чефурки», «Почему чефуры прикалываются».

inslav

В результате, по справедливому замечанию У. Зорко: «Совокупность текста производит впечатление насыщенной, почти поэтически сгущенной языковой плоти» [Zorko 2008: 192]. Заметим, что отражение всех языковых особенностей романа представляет сложную и практически невыполнимую задачу для переводчика: способы передачи двуязычия при переводе на русский язык стали предметом отдельных исследований [см. Красовец 2016].

О пограничном характере «междумирья» иммигрантов из южных республик бывшей Югославии в Словении говорят и слова Войновича, произнесенные им в одном из интервью и раскрывающие сложные процессы внутреннего раздвоения у обладателей транскультурной идентичности – ведь писатель и сам родился в Любляне в боснийско-хорватской семье:

> Взять хоть мой родной язык, который распался на четыре части. Граница проходит сквозь меня, и иногда у меня появляется неприятное ощущение, что я не могу добраться до самого себя, что граница закрылась и я остался на одной из сторон. Разделенный надвое. Сила границ на самом деле устрашает. Всякая граница со временем неизбежно отчуждает тебя от того, что за ней, какой бы проходимой она не была. Поэтому мой сегодняшний мир разделен границами, географически, культурно и лингвистически. Я чувствую, как он замкнут, как внутри этого нашего маленького мира каждый из нас создает для себя еще меньший. Потому что мы не можем перейти границу, поместить себя на другую сторону [Lejler 2017 – URL].

Литература

Bhabha H. K. The Location of Culture. London, New York, 1994.

Bhabha H. K. The Third Space. Interview with Homi Bhabha // Identity. Community, Culture, Difference. / Ed. J. Rutherford. London, 1990. P. 207–221.

Dekleva B., Razpotnik Š. Čefurji so bili rojeni tu: Življenje mladih priseljencev druge generacije v Ljubljani. Ljubljana, 2013.

inslav

Jurić Pahor M. Transkulturnost: vpogledi v »slovensko« manjšinsko književnost // Družba in družbena gibanja 50 let po 1968 / Slovensko sociološko srečanje 2018, Piran, 18.–20. oktober 2018. Ljubljana, 2018. S. 57–61.

Knjiga mene briga. Oddaja RTV 4. Goran Vojnović: Čefurji raus! URL: https://4d.rtvslo.si/arhiv/knjiga-mene-briga/19792765 (дата обращения: 19.08.2020).

Lejler Ž. Goran Vojnović: Figa ni krik. Je dolg, tih izdih. Spomini so brezno, iz katerega zajema snov za svoje romane // Delo. 23.06.2017. URL: https://www.delo.si/kultura/knjiga/goran-vojnovic-figa-ni-krik-figa-je-dolg-tih-izdih.html (дата обращения: 27.08.2020).

Petrović T. Ne tu, ne tam: Srbi v Beli krajini in njihova jezikovna ideologija v procesu zamenjave jezika. Ljubljana, 2006.

Selinker L. Interlanguage // IRAL. International Review of Applied Linguistics in Language Teaching. 1972. № 10 (1–4). P. 209–232.

Silaj K. Čefur v Sloveniji, Janez v Bosni: analiza prevodov romana Čefurji raus! Gorana Vojnovića v hrvaščino, srbščino in bosanščino: diplomsko delo. Ljubljana, 2011.

Skubic A. E. Sociolekti od izraza do pomena: kultiviranost, obrobje in eksces // Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem – Členitev jezikovne resničnosti. Obdobja 22. Ljubljana, 2004. S. 297–320.

Soja E. W. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge (MA), 1996.

Stabej M. Prišleki in čefurji // Sodobna slovenska književnost: 1980–2010. Obdobja 29. Ljubljana, 2010. S. 297–304.

Strsoglavec Đ. Še sreča, da je slovenščina (južno)slovanski jezik // Slovanstvo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Ljubljana, 2010. S. 83–94.

Vojnović G. Čefurji raus! Ljubljana, 2008.

Welsch W. Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen // Hybridkultur: Medien, Netze, Künste. Köln, 1997. S. 60–90.

inslav

Zorko U. Vodič po vesti neke večine // *Vojnović G.* Čefurji raus! Ljubljana, 2008. S. 183–199.

Zupan Sosič A. Govor v sodobnem slovenskem romanu // Slavistična revija. 2015. № 63/2. S. 183–195.

Вагнер В.Н. Методика преподавания русского языка англоговорящим и франкоговорящим (фонетика, графика, части речи): автореф. дис. … докт. пед. наук. М., 1997.

Войнович Г. Чефуры вон! / Пер. со словен. А. Красовец. СПб., 2014.

Красовец А.Н. Стратегия и проблемы перевода на русский язык романа Горана Войновича «Чефуры вон!» // Художественный перевод и его роль в литературном процессе Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 2016. С. 142–153.

Кречмер А.Г., Невекловский Г. Сербохорватский язык (сербский, хорватский, боснийский, черногорский языки) // Языки мира: Славянские языки / Ред. колл. А.М. Молдован, С.С. Скорвид, А.А. Кибрик и др. СПб., 2017. С. 151–212.

Планы на сезон, 16 книг на зиму // The Village. 27.11.2014. URL: https://www.the-village.ru/village/weekend/season-plans/170809-h-knig-na-non-fiction (дата обращения: 08.08.2020).

Программа для чтения. Игорь Гулин и Лиза Биргер о 35 книгах, которые нужно купить на non/fiction // Коммерсантъ Weekend. 21.11.2014. URL: https://www.kommersant.ru/doc/2608937 (дата обращения: 18.08.2020).

Рубинс М.О. Литература в контексте транснациональной теории // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды / Отв. ред. Ю.В. Меньшикова. СПб., 2014. С. 275–283.

Шаклеин В.М., Чжэн Цяньминь. Интерязык: в поисках уточнения термина // Филологические науки. Вып. № 5 (59). 2017. URL: https://research-journal.org/languages/interyazyk-v-poiskax-utochneniya-termina/ (дата обращения: 19.08.2020).

inslav

Аннотация

Роман Г. Войновича «Чефуры вон!» (2008) затрагивает жизнь двух поколений иммигрантов из южных республик бывшей Югославии в Словении, которые получили в словенском языке пейоративное обозначение «чефур». Произведение отразило особые лингвистические явления, возникшие при соприкосновении нескольких родственных культур и языков: маргинальный социолект первого поколения иммигрантов, представляющий собой форму межъязычия, и эксцессивный социолект второго двуязычного поколения, являющийся примером смешанного языка, а также существенным фактором образования городской молодежной субкультуры «чефуров». Статья рассматривает эти явления и присущие им процессы гибридизации лексических, морфологических и синтаксических систем словенского и сербохорватского языков. Положение пограничья, промежуточности мира переселенцев между двумя различными пространствами порождает сложную и противоречивую форму транскультурной самоидентификации, где язык выступает одним из ее активных орудий.

Ключевые слова: Горан Войнович «Чефуры вон!», современная словенская литература, иммигрантская проза, тема миграции в литературе, маргинальные социолекты, эксцессивные социолекты, межъязычие, смешанный язык, транслингвизм, транскультурность.

Summary

Aleksandra Krasovec

Immigrants in Slovenia and Their Language: Goran Voinovich's Novel "Southern Scum Go Home!"

A novel "Southern Scum Go Home!" (Ljubljana 2008) by G. Vojnović addresses the lives of the two generations of immigrants from the southern republics of the former Yugoslavia in Slovenia;

inslav

they received the pejorative designation "čefur" (scum) in the Slovenian language. The essay points out specific linguistic phenomena that emerge when several related cultures and languages come into contact. These phenomena include: marginal sociolect of the first generation of immigrants which is a form of interlanguage, and the excessive sociolect of the second bilingual generation, an example of the mixed language, as well as a significant factor in the devopment of the urban youth subculture of "čefurs." We examine these phenomena and the inherent processes of lexical, morphological and syntactic hybridization of the Slovenian and Serbo-Croatian language systems. The immigrant border-zone world between the two different realms creates a complex and contradictory form of transcultural self-identification, language being one of the active tools.

Keywords: G. Voinović's "Southern Scum Go Home!", contemporary Slovenian literature, immigrant prose, migration in literature, marginal sociolects, excessive sociolects, interlanguage, mixed language, translinguism, transculturalism.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.07

Татьяна Кузовкина
(Таллин)

Пространства юношеской биографии Ю.М. Лотмана[60]

В ряде работ 1970-х гг. по типологии культуры Ю.М. Лотман особенное внимание уделял проблеме пограничья, указывая на то, что человеку свойственно делить пространство на *свое* и *чужое* и переводить «социальные, религиозные, политические и родственные отношения» на «язык пространственных отношений». Границу он определял как подвижное понятие. Например, внутри города, противостоящего окружающему его пространству, могут быть свои внутренние границы; особым пространством является храм, пространство которого тоже иерархично и так далее [см. Лотман 1992: 142]. При этом Лотман неоднократно указывал на структурное и функциональное подобие между культурой как коллективным интеллектом, текстом и сознанием отдельного человека (см., например, статью «Мозг-текст-культура-искусственный интеллект» (см., например, статью «Мозг-текст-культура-искусственный интеллект»)[Лотман 1992: 29]). Особое место в поведении и сознании занимают различные «географические модели»: «…перемещаясь из одного в другое <пространство – *Т. К.*>, человек как бы теряет полную идентичность самому себе, уподобляясь данному пространству. Оставаясь собой, он становится другим» [Лотман 1992а: 142].

Эти наблюдения побуждают нас к размышлениям о значении пространственных категорий в биографии самого ученого. Лотман рос в интеллигентной еврейской семье, проживавшей в Ленинграде, городе, который уже самим фактом своего возникновения был ориентирован на Европу. Родители, чье детство

[60] Статья написана при поддержке Эстонского агентства по науке (грант PUT1366) и Научного фонда Института гуманитарных исследований Таллинского университета (проект 2_HTF00)..

inslav

и юность прошли на Украине (главным образом, в Одессе), поселились в Петербурге не ранее 1909 г. Отец, Михаил Львович Лотман (1882–1942), – родом из состоятельной семьи Финкельштейнов. В одесский период он ездил на работы в Бельгию, Англию и Францию. В юности по каким-то причинам переменил фамилию (по семейным рассказам, чтобы скрыть занятия революционной деятельностью). Переехав вместе с другими членами семьи из Одессы в Санкт-Петербург, принял лютеранско-евангелическое вероисповедание, окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета, два года проучился на математическом отделении, работал адвокатом, юрисконсультом различных издательств. Мать, Александра Самойловна (1888–1963), тоже в юности бывала заграницей, жила в Париже, где работала в швейной мастерской, потом в Петербурге выучилась на зубного врача и работала в поликлинике. Все четверо детей Лотманов учились в знаменитой Петришуле, где до 1928 г. обучение велось на немецком языке.

С 1923 г. семья жила в отдельной квартире в доме № 18 по Невскому проспекту, неподалеку от Дома книги, Казанского собора, Адмиралтейства, Эрмитажа, Русского музея, Филармонии. Родители были ориентированы на то, чтобы дать детям хорошее образование. В семье читали вслух русскую и мировую классику. Лидия Михайловна Лотман в воспоминаниях называет романы Чарльза Диккенса, Жюль Верна, Марка Твена, Вальтера Скотта, повести Артура Конан Дойля, рассказы А.П. Чехова, А.Т. Аверченко, Тэффи, баллады о Робин Гуде в переводе Вс.А. Рождественского, русскую народную сказку «Гуси-лебеди», книгу Януша Корчака «Король Матиуш Первый», повести Л.А. Чарской, повести и рассказы Анатоля Франса, пишет о том, как играли в Нибелунгов, ставили спектакли по пьесам Чехова, прекрасно знали историю Греции и Рима, брали уроки музыки и немецкого языка, постоянно посещали Эрмитаж, на прогулках отец рассказывал об архитектурных стилях [см. Л. Лотман 1995: 128–133]. Еврейское происхождение, укра-

inslav

инские детство и юность родителей, воспоминания об их заграничных поездках, внимание к немецкой культуре и языку в Петришуле, мультикультурность и ориентированность на Европу Ленинграда как особого семиотического пространства, – все это формировало интеллектуальный мир Ю.М. Лотмана, для которого граница между культурным и не-культурным была важнее национальных границ.

В предисловии к своим воспоминаниям Лидия Михайловна обобщила особенности семейного взгляда на мир:

> …где-то в глубине души у нас постоянно присутствовала стихийная вера в человека и в то, что нас окружают добрые люди, которые создали все хорошее вокруг нас, все, что мы любили: Эрмитаж, Русский музей (который наш папа называл музеем Александра III), филармонию, мосты через Неву, Невский проспект и кино «Светлая лента» против нашего дома. Конечно, не всегда подобное мировоззрение соответствовало общему настроению. Может быть, этот скрытый оптимизм придавал нашим представлениям об окружающем некоторую долю своеобразия. У нас был свой, семейный, взгляд на законы человеческих отношений. Признаки сохранения этих основ человеческой жизни мы постоянно замечали в общении с людьми [Л. Лотман 2007: 12].

Семейное пространство – первое и важнейшее в жизни Лотмана. Его органичным продолжением стало университетское пространство. В 1939 г., когда Лотман поступил на филологический факультет ЛГУ, старшая сестра Инна уже окончила композиторское отделение Ленинградской консерватории по классу Б.В. Асафьева и преподавала во Дворце пионеров. Лидия, окончив русское отделение филологического факультета ЛГУ, поступила в аспирантуру Пушкинского дома. Виктория была студенткой Первого Ленинградского медицинского института. Профессиональные интересы Юрия Михайловича сформировались под влиянием студенческого окружения Лидии. На первом курсе Лотман занимался изучением русско-немецких параллелей в фольклоре [см. Лотман 1995: 8].

inslav

Со второго курса университета в 1940 г. Лотман был призван в армию. Семейный и университетский круг сменился армейским. В письмах к родным появляются и социальные характеристики нового окружения – «…в нашем вагоне 2/3 – с 10-леткой и I-курсом ВУЗ'а, а остальн<ая> часть – ребята-слесаря (с семи-летн<им> образ<ованием>), очень милые в массе своей юноши» [письмо от 1 ноября 1940 г.][61], – и наблюдения над мировоззрением людей этого нового круга:

> У всех нас сидит еще под тонкой корочкой дикарь. Но никогда не ожидал, чтобы такое большое колич<ество> людей (молодых) верило снам, предзнаменованиям, гаданиям и даже в существование леших, русалок и прочего, что у многих уживается с довольно сносными представлениями о естеств<енных> науках в объеме 8–10 кл<ассов> [письмо от 28 декабря 1943 г.].

Лотман прошел всю войну связистом в артиллерийском полку, был награжден двумя орденами и четырьмя боевыми медалями. С июня 1941 по апрель 1942 г. полк находился на Южном фронте, до декабря 1941 г. вел тяжелые оборонительные бои; в начале октября 1941 г. вместе с частью 18 армии попал в окружение в Запорожской области Украины, затем – движение к Ростову-на-Дону, бои у Могилев-Подольска. В апреле 1942 г. полк был переформирован и после пополнения направлен на Северный Кавказ. Летом 1942 г. – отступление к Дону и переправа с огромными потерями [см. Лотман 1995: 18–21]. С января по май 1943 г. – бои в «трудном горном районе по Терскому и Сунженскому хребтам», около года – оборона на Тереке, затем – наступление на Украине и в Западной Белоруссии. В Лотмановском архиве Таллиннского университета сохранилось девять (из пятнадцати) благодарностей от Верховного Главнокомандующего гвардии сержанту Ю.М. Лотману. Первая, от 14 июля 1944 г., – за «овладение Пинском». Из Белоруссии полк был направлен в сто-

[61] Здесь и далее ссылаемся на издание: [Лотманы 2021].

inslav

рону Финляндии, но после заключения договора о перемирии (19 сентября 1944 г.) переведен в Прибалтику. Лотман участвовал в тяжелых боях под Валгой и Ригой (13 октября – благодарность за «овладение Ригой»). В конце декабря 1944 г. полк перебросили в Польшу (16 января – благодарность за боевые действия «при прорыве сильной, глубоко эшелонированной обороны противника на западном берегу Вислы южнее Варшавы»; 17 января – за «овладение Варшавой»; 18 января – за Сохачев, Скерневице и Лович; 19 января – за Лодзь, Кутно, Томашев, Гостынин и Ленчицу; 23 января – за Быдгощ). В конце января полк вступил в немецкую Померанию (29 января – благодарность за овладение городами Шенланке, Лукатц Крейц, Вольденберг и Дризен). Победу Юрий Лотман встретил на Эльбе.

Так, вместе со своим полком Юрий Михайлович прошел путь от Днестра через Ростов-на-Дону, Кавказ, Крым, Западную Украину в Белоруссию, потом в Прибалтику, Польшу и Восточную Германию. После победы он почти полтора года находился еще на военной службе в советской оккупационной зоне Германии и был демобилизован только 20 октября 1946 г.

В своих поздних «Не-мемуарах» Лотман подчеркивал:

> Однако ощущение заграницы для солдата совершенно иное, чем для штатского человека. Как сказал в одном месте Лев Толстой, солдат, даже если он пересечет весь мир, все время находится в одном полковом пространстве: все тот же фельдфебель, все та же батальонная собачка, все те же обязанности и интересы. <…> образ полка постоянно присутствовал и был как бы тем стеклом, сквозь которое просматривался весь остальной мир: направление, задачи, характер действий – все было предрешено. И если приходилось проявлять большую концентрацию индивидуальной воли, то направлена она была на то, чтобы опять влиться в это пространство [Лотман 1995: 38].

Это особое пространство полка, безусловно, пересекалось с пространством советской идеологии. Лотман – солдат (затем гвардии сержант) Красной армии, осенью 1941 г. он стал комсо-

inslav

мольцем, с сентября 1942 г. был батарейным комсоргом, в апреле 1943 г. вступил в ВКП(б). Репрезентацию некоторых советских установок находим и в его письмах (важно, однако, отметить, что письма писались с оглядкой на цензуру). Например, 25 августа 1944 г. после известий о «битве за Париж», начавшейся с восстания сторонников французского Сопротивления, Лотман сообщает:

> Сегодня мы были обрадованы известием освобождения Парижа собственными руками парижан. Это показывает, что народы Европы начинают просыпаться от летаргического сна. Возможно, что это и приведет к тому революционному взрыву, на кот<орый> я сильно надеюсь.

Эта цитата может служить иллюстрацией к одной из двух важнейших географических моделей, позже описанных Лотманом в статье 1992 г. «Современность между Востоком и Западом». Статья создавалась на том этапе позднего творчества, уже после распада СССР и обретения Эстонией независимости, когда Лотман в качестве материала исследования использовал и опыт собственной жизни. В структуре географии русской культуры он выделил две противоборствующие тенденции: «центристскую» (при которой центр мировой культуры/революции находится в Москве), приводящую к изоляционизму и замкнутости, и «эксцентрическую», предполагающую, что центр мира находится за пределами России, в Европе [см. Лотман 1997: 157–158]: «…чужая цивилизация выступает для русской культуры как своеобразное зеркало и точка отсчета, и основной смысл интереса к “чужому” в России традиционно является методом самопознания» [Лотман 1997: 160].

После окончания войны Лотман почти полтора года находился в Германии в советской зоне оккупации. В той мере, в какой это было возможно для служащего советской армии, он удовлетворял свой интерес к заграничной культуре. Семья, оставшаяся

inslav

в Ленинграде, тоже интересовалась культурной жизнью. Сестра Инна просила брата прислать из Германии ноты произведений Альфредо Казеллы, Франсиса Пуленка, Альбера Русселя, Хоакина Турины, Макса Регера и Хуго Вольфа. В письмах Юрия Михайловича, наряду с постоянным мотивом, что Германия, чужая земля, сильно надоела, находим подробные описания достопримечательностей, выставок, спектаклей. Интерес к новому – стилям, художественным решениям – соседствует с представлением о Ленинграде как центре «культурной ойкумены». Так, например, дворец Сан-Суси в Потсдаме не выдерживает сравнения с архитектурой ленинградских пригородов:

> Скажу, что любой павильон в Царскосельском парке, не говоря уже о царскосельском Эрмитаже, производит гораздо большее впечатление, хотя бы уже потому, что я себе не могу представить барокко (а он в бароккообразном стиле) без больших размеров, кот<орые> нельзя окинуть глазом за один раз, без чудес архитектуры, тянущихся километры, без огромных зал, стены кот<орых> вместо обой покрыты ценными картинами. Сан-Сусси весь размером с крупный курятник и весь отдает каким-то убожеством [письмо от 30 мая 1945 г.].

Лотман застал краткий период (с мая 1945 по август 1946 г.), когда руководство Советской оккупационной зоны поддерживало современное искусство, в том числе и авангардное, заклейменное идеологами нацизма как дегенеративное. Этот период закончился с ужесточением политики в области идеологии и культуры в СССР (постановления ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград»). Среди самых ярких событий этого периода была художественная выставка в Берлине [см. каталог Kunstausstellung 1946], на которой Лотман побывал и впечатления от которой отразились в нескольких его текстах. В позднем неопубликованном мемуарном очерке (продиктован в 1993 г.) он оценивает выставку очень высоко:

inslav

> Мы отводили душу, выпрашивая отпускные в Берлин на двое-трое суток. Там в разрушенном, голодном, наполненном советскими, американскими, английскими и французскими солдатами и сопровождавшими их «дамами» городе неожиданно бурно расцвело левое искусство. Советский комендант (кроме него еще были американский, английский и французский) генерал Берзарин <…> был покровителем левого искусства. В Берлине были открыты выставки картин, запрещенных в гитлеровскую эпоху. Это была очень левая и *очень хорошая живопись* <курсив наш. – *Т. К.*>. Выставлялись художники, которые годами прятали свои полотна на чердаках и в подвалах [Отдел редких книг и рукописей Библиотеки Тартуского университета, ф. 136, ед. хр. 296, л. 7].

В письме, написанном непосредственно после посещения выставки, отзыв более сдержан, хотя и подробен:

> Общее настроение – это растерянность, желание разобраться, все переоценить и переосмыслить. В этом отнош<ении> интересны работы Эвальда Феттера[62] – одного из лучших, на мой взгляд, художников выставки. Напр<имер>, его «Автопортрет 1945 г.» представляет мужск<ое> лицо с сумасшедше-открытыми, в пол-лица, глазами. Выражение – смесь ужаса и удивления. Другие его работы, хотя и выполнены в условном ~~сти~~ плане, тоже мне нравятся. Краски очень свежие. Хороши, на мой взгляд, также бытовые картины Кретцшмара[63]. Они сильно напоминают Курта Пайзера (помните на бельгийской выставке в Эрмитаже в 40 г.[64]) и Ван-Гога. Собственно говоря, это и все, что мне понравилось из картин. Интересны, правда, не в художеств<енном> отнош<ении> попытки проф. Целлера. Он пытается осмыслить фашизм через иконопись раннего средневековья. Его картины: «Весна годом позже»[65], «Похороны государства», «Мое царство не от мира сего» и др<угие> представляют Гитлера, Геринга и др<угих> в манере сред-

[62] На выставке было представлено шесть картин Эвальда Феттера: «Автопортрет 1945», «Ваза с магнолиями», «Встреча», «Лилии», «Портрет Кете Кольвиц», «Утешители».

[63] Были представлены четыре картины Бернхарда Кретцшмара: «Бильярдист», «Званый и незваный гость», «Облачный зверь», «Сусанна».

[64] Выставка бельгийского искусства XIX–XX вв. открылась в Эрмитаже в 1937 г.; см. [Миллер 1937].

[65] Возможно, речь идет о представленной на выставке картине «Пятьдесят лет спустя».

inslav

невековых (хотя бы Л. Кранаха) мастеров, рисующих князей тьмы, сопровожд<ая> их чертями с огненными косами и замученными жертвами, одной рукой указующими на раны, а др<угой> на истязателя[66]. В таком же «иконном» стиле и «Hitlerstaat»[67], кот<орую> я вклад<ываю> в письмо. На др<угой> стороне последняя предсмертная работа скульпторши Кете Кольвиц – «Жалоба». Вещь с настроением. Однако лучшим, по-моему, из пластики является несколько вещей берлинского скульптора Георга Кольбе[68], по манере сильно напоминающего Родена. В отделе графики тоже есть неплохие вещи. Однако все же общее впечатление далеко не отрадное: очень много странного, спорного или просто плохого и бездарного. Из всей выставки я, пожалуй, только Кретцшмара и Феттера, а из скульптуры – Кольбе хотел бы видеть в Эрмитаже. Возможно, что и тут впечатление преувеличено, тем потому что уже давно не видел путной картины.

Формула «хотел бы видеть в Эрмитаже» не случайна. Эрмитаж – один из центров главного лотмановского пространства – семейного, интеллигентского; о нем он спрашивает в письмах как о близком родственнике. 26 ноября 1944 г.: «Из газет же я узнал, что Эрмитаж открылся для посетителей. Были ли вы там? Многое ли эвакуировано, что на месте?». 28 декабря 1944 г.: «Особенно меня интересует – что сейчас есть во вновь откр<ывшемся> Эрмитаже»; «Несмотря на 5 лет у меня все картины (до мелких) и сейчас перед глазами, и я могу любую представить до мелочей».

Яркие впечатления Лотман получил и от театральной жизни того времени:

Одновременно в Берлине, разрушенном и голодном, где нельзя было найти целого кирпича (весь город был – сплошные холмы кирпичной

[66] Помимо перечисленных Юрием Михайловичем на выставке были представлены еще пять картин Магнуса Целлера: «Баррикада», «Деревня вечером», «Лесное озеро», «Осенняя улица», «Портрет моей дочери».

[67] «Гитлеровское государство» (с нем.)

[68] На выставке были представлены шесть работ Георга Кольбе: «Дорога», «Коленопрекорненная. Большая скульптура», «Макс Либерман. Бюст», «Освобожденный», «Статуэтка», «Падающий. Большая скульптура».

inslav

пыли, среди которой бродили голодные проститутки) сразу открылось несколько театров: на советской зоне Штатсопер (Государственная опера) и на английской – Берлинеропер. Штатсопер был левый театр. Там ставили запрещенные гитлеровцами пьесы, и ставили прекрасно. Лучшее, по-моему, что я там видел, была опера Оффенбаха «Сказки Гофмана». Помню потрясающую в режиссерском и постановочном отношении сцену. Весь пол был покрыт зеркалом, и по этому полу плыла венецианская гондола, в которой сидел Гофман и его возлюбленная, венская певица, исполняя дуэт: «Ночь блаженства, ночь любви». Не знаю, оставшиеся ли это у меня впечатления изголодавшихся по искусству глаз, или все это в самом деле было так сказочно прекрасно. Между тем во французской и английской зоне приступила к работе традиционная берлинская опера, которая тоже с прекрасными голосами ставила Россини в традиционной классической манере. Мы буквально купались в этой музыке [Отдел редких книг и рукописей Библиотеки Тартуского университета, ф. 136, ед. хр. 296, л. 8].

В письмах, написанных непосредственно после увиденных спектаклей, встречаем постоянные отсылки к предыдущему – ленинградскому – эстетическому опыту. В марте 1946 г. в Немецкой государственной опере Лотман посмотрел «Евгения Онегина» (инсценировка Вольфа Фелькера; художник – Карл Долл; постановка танцев – Владимир Воронцофф):

Наряду с приятным встретились и неожиданности: Ларина оказалась чересчур молода[69], а Онегин настолько стар[70], что казался дедушкой Гремина. Мы все надеялись, что по какой-либо счастливой случайности его убьют на дуэли, а Ленский – хороший тенор печковскообразного вида[71] – останется жив. Но судьба неотвратима! Старик дрожащею рукой убил симпатичного тенора, лакейски поклонился его трупу и отправился объясняться в любви Татьяне. Татьяна была очень хороша[72], и поэтому сцена с письмом вышла лучше всего.

[69] Ирмгард Лангхаммер-Клейн, которая исполняла роль Лариной, в то время было 38 лет.

[70] Вилли Домграф-Фасбендеру (Онегин) было в то время 49 лет.

[71] Партию Ленского исполнял Эрих Витте; Юрий Михайлович сравнивает его с солистом Ленинградского театра оперы и балета Н.К. Печковским.

[72] Партию Татьяны исполняла известная солистка Немецкой Государственной оперы Тиана Лемнитц.

inslav

> Я был очень ~~похож~~ польщен, увидав у няни нос раза в три больше моего. Вообще, няня и видом, и костюмом очень походила на цыганку Азучену из «Трубадура» [письмо от 23 марта 1946 г.].

В одном из писем Лотмана сохранилось редкое описание постановок Татьяны Васильевны Гзовской, сестры слависта Александра Исаченко, работами которого Юрий Михайлович позже увлекался. Татьяна Васильевна уехала из советской России в 1925 г. С 1935 г. стала известным балетмейстером, создателем стиля драматического балета. Один из ее спектаклей нацистская цензура объявила «антипатриотическим и дегенеративным». В 1945 г. Гзовская была приглашена властями советской оккупационной зоны в Немецкий оперный театр, в котором проработала до 1952 г., когда из-за отказа придерживаться социалистического реализма вступила в конфликт с властями ГДР и уехала в Западный Берлин. Лотман описывает балет «Дон-Жуан» на музыку Глюка:

> Постановка под сильным <влиянием> импрессионизма.
> Старик Глюк, наверное, не предполагал даже, что можно столько жути нагнать в его балет. Заключ<ительную> сцену постановщик несколько заострил, и мне кажется, что удачно. У Глюка кончается тем, что престарелый Дон-Жуан видит тень Донны-Анны, а потом Командора и умирает. Поставлено так, что, когда Дон-Ж<уан> бросает<ся> от одетой в черное тени Д<онны>-Анны, со всех сторон возникают женские тени, одетые в черное. Следует танец с подчеркнуто углов<атыми> движ<ениями>, рассчит<анными> на «нагонение жути». После этого постепенно освещается зеркало в глубине сцены. Обернувшись к нему, Д<он>-Ж<уан> видит в нем не Командора, а самого себя молодым, в зеркале проходят облитые фосфорич<еским> светом любовн<ые> сцены: Д.-Ж. с Церлиной, Д.-Анной, Эльвирой и т. д., причем живой Д.-Ж. копирует его движения. После этого Д.-Ж. бьется на шпагах со своим отражением и падает мертвым [письмо от 7 апреля 1946 г.].

inslav

В письмах Лотмана мы видим соседство центристской и эксцентричной моделей отношения к заграничному пространству. Значимым оказывается сам факт пересечения границы[73].

В апреле-мае 1944 г., когда полк находился на Волыни, бывшей польской территории, Лотман сообщил об этом иносказательно, отсылая адресатов к хорошо знакомому «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина: «Я совершил большой переезд из земли Гирея в землю его последней жены» [письмо от 25 апреля 1944 г.]. Есть намек и на то, что эта граница новая, образованная в результате последних политических событий (Волынь в составе других польских территорий была присоединена к Украинской ССР в 1939 г. по секретному приложению к пакту Молотова-Риббентропа): «Вдыхаю запах западно-европейских болот и кормлю многочисл<енных> заграничных комаров. Впр<очем> этих комаров можно уже считать отечественными» [письмо от 30 мая 1944 г.].

Сразу после отступления Красной армии летом 1941 г. на Волыни было восстановлено распространенное для этих мест хуторское ведение хозяйства. С 1942 г. усиливался конфликт между поляками и украинцами, приведший к массовым убийствам поляков, получившим название «волынской резни». Об этих событиях упомянуто и в письмах Лотмана: «Обстановка здесь очень интересная – с одной стороны – массовое движение красных партизан, с другой своеобразная и довольно неприятная гверилья» [письмо от 25 апреля 1944 г.]. «Здесь много нового и интересного, особенно для человека, не видавшего

[73] В лекционных курсах о Пушкине Юрий Михайлович неоднократно (и очень эмоционально) цитировал отрывок из «Путешествия в Арзрум»: «Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимою мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по Югу, то по Северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я всё еще находился в России».

inslav

ни частного владения, ни земли, ни острых национальных противоречий» [письмо от 15 мая 1944 г.].

Для Лотмана заграничное пространство – чужое, даже положительные черты национального характера он воспринимает как опасные:

> Местные жители очень вежливы и предупредительны, но я предпочел бы слушать ругань какой-либо тетки или старика в Донбассе или на Днепре, чем их вежливость, т. к. там, даже если и плохое, да свое. Вообще я за это время совсем отвык от вежливости, но зато привык к искренности [письмо от 15 мая 1944 г.].

В октябре 1944 г. полк находился уже на территории, присоединенной в 1939 г. к Латвии. Лотман сообщает об этом местонахождении теперь уже с отсылкой к биографии Петра Первого и его жены и дает понять, что он находится в районе Мариенбурга (ныне Алуксне):

> Мы каждый день продвигаемся вперед и город, где Екат<ерина> I служила горничной у пастора, уже недалеко. Наш наблюдательный пункт был на церкви, где все оказалось в полной сохранности, совершенно не разбито. <…> Церкви здесь очень забавные – со скамеечками, покрашенными масляной краской, с электрическим освещением и даже с электрич<ескими> звонками и телефоном в задней комнате [письмо от 29 сентября 1944 г.].

Попадая на новые территории, Лотман прежде всего пополнял свои книжные запасы, так как непрерывно, несмотря ни на какие трудности, занимался самообразованием[74]. Среди редких книг был и «Закат Европы» Освальда Шпенглера, чтение которого сильно повлияло на лотмановские размышления о законах развития человечества. В письмах появляются рассуждения о необходимости взаимосвязанного изучения быта, науки, философии, техники и общественной мысли. Особенно интере-

[74] См. об этом подробнее в нашей статье: [Кузовкина 2019].

inslav

сен для Лотмана процесс возникновения диалектического мышления в контексте русской культуры XIX в[75]. Критично высказывание о книге Макса Штирнера «Единственный и его собственность»: «Читаю, но поддается туго. Чуть челюсть не свернул зеваючи, но для эрудиции стараюсь прочесть; Освальд Шпенглер хоть пишет увлекательно, а это скука смертная» [письмо от 6 октября 1944 г.]. 10 ноября 1944 г.: «Недавно прочел полное собрание И. Северянина – ощущение словно съел ваты с сахаром – мягко, сладко и противно». В руки к Лотману попало и рижское издание «Дней Турбиных» М.А. Булгакова («книга очень хорошая»).

В январе 1945 г. полк вступил в немецкую Померанию: «У нас сейчас очень много разговоров о нормах поведения в Германии в связи с вопросом мести. Этот вопрос понимается многими по-разному и на этой почве идут беспрерывные дебаты» [письмо от 29 сентября 1944 г.]. Тема мести – уже в применении к собственному опыту – поднимается и в письме от 5 мая 1945 г., где Лотман делится впечатлениями от увиденного в Германии:

> Вообще, Германия последних лет совершенно не являлась страной немцев. В каждом городке или деревне иностранных рабочих столько же, сколько и немцев. <…> В мелком крестьянском хозяйстве иностранных рабочих было 3–4. Работали очень много. Бить рабочих запретили только в 45 г., после прорыва наших на Висле. На рукаве или на груди была пришита бирка – у поляков «P», у русских, украинцев или белорусов «OST». В последний год надпись «OST» заменили каким-то узором «украинского» типа. Очень силен был полицейский надзор – в 9 ч. рабочие обязательно у себя дома. Если полицейский поймает его на улице или не застанет дома – штраф. Парень, с кот<орым> мы беседовали, говорил нам, что за два с половиной года, кот<орые> он работал у своего бауера (хозяина), он первый раз при нас зашел в комнату. За ухаживание за немками иностранных рабочих вешали.

[75] См. подробнее о влиянии книги Освальда Шпенглера на творчество Лотмана в нашей статье: [Кузовкина 2020].

inslav

> Мы побывали в крупной латифундии. Одних русских рабочих там было несколько сотен. Жили все в бараках. Сам хозяин жил в особняке в Берлине, и рабочие его почти не видали (мы его застали в поместье). Всем поместьем управлял «герр инспектор».
> После того, как все женщины и особенно мальчишки нам начали жаловаться, что он всем повыбивал зубы, бил палками и т. д., мы, взяв мальчика, кот<орому> он палкой перебил руку, пошли к нему домой. Сначала он отказывался от того, что бил рабочих, но, припертый к стене, признался, что бил, но «легко», «как отец». Я еле удержался, чтобы не застрелить эту гадину. Мы отобрали у него пистолет, закопанный в огороде, револьвер и ружья, но трогать его не стали. Потом разберутся, хотя, на мой взгляд, он вполне заслуживает расстрела. Он член фашистской партии с 1933 г. Самое гнусное в нем то, что даже уличенный во всем, он начинает говорить о том, что всегда был другом русских рабочих, в нац<ионал>-соц<иалистическую> партию вступил по принуждению, а сам в душе антифашист, и т. д. и т. п.

Письма Лотмана свидетельствуют, однако, о том, что немецкую культуру он отделял от политики. Так постоянны в письмах отсылки к творчеству Гейне; обнаружены 12 переводов его стихотворений, сделанных Лотманом на фронте. Культурное пространство – мир семьи, реконструкцией которого Лотман все время занимался в своих письмах. Это пространство защищало его от воздействия чужого пространства, помогало сохранить личность в жестоких условиях войны. Характерно письмо к сестре Виктории от 31 марта 1945 г., где Лотман сообщает, что нашел том из такого же собрания сочинений Генриха Гейне, какое было у них дома:

> Не знаю, писал ли я тебе или нет, но один том лирич<еских> стихов Гейне я нашел еще на Днестре в 41 г. и после этого носил его в противогазе до самого Кавказа, вынеся из всех окружений. В заключение он по нелепой случайности погиб. Так что встреча была все равно, что со старым другом. Для меня за каждым стихотворением тянется целая борода воспоминаний.

inslav

В статье «Современность между Востоком и Западом» Лотман писал, что «соотношение реальной географии и географии мифологической» является важным фактором в динамике культуры [Лотман 1997: 157]. Рассмотренный нами материал позволяет сделать вывод о том, что это соотношение определяло и динамику развития его собственной личности. Семейное, университетское и военное пространство Лотмана, находясь в сложном взаимодействии, формировали его личность и научные интересы. В позднем творчестве особенный интерес вызывало изучение механизма влияния отдельной личности на глобальные культурные и исторические процессы.

Литература

Кузовкина Т.Д. «Жив, жив против воли богов»: Концепция воли в творчестве Ю.М. Лотмана // Категории воля и принуждение в славянских культурах. Сб. науч. статей / Сост., отв. ред. Н.В. Злыднева. М., 2019.

Кузовкина Т.Д. О книге Освальда Шпенглера в письмах с фронта: К истории формирования культурологических идей Юрия Лотмана // Освальд Шпенглер и славяне. Коллективная монография / Отв. ред. Роман Мних. Седльце, 2020.

Лотман Л.М. Мои воспоминания о брате Юрии Михайловиче Лотмане. Детские и юношеские годы // Лотмановский сборник 1 / Ред. Е.В. Пермяков. М., 1995.

Лотман Л.М. Воспоминания. СПб., 2007.

Лотман Ю.М. Миф-имя-культура-искусственный интеллект // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин, 1992.

Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин, 1992 а.

Лотман Ю.М. Не-мемуары / [Запись и публикация Е.А. Погосян] // Лотмановский сборник 1 / Ред. Е.В. Пермяков. М., 1995.

Лотман Ю.М. Современность между Востоком и Западом / [Публикация Т.Д. Кузовкиной] // Знамя. 1997. № 9.

inslav

Лотманы. Семейная переписка 1940–1946 / Составл., коммент., предисл. Т.Д. Кузовкиной, Л.Э. Найдич, Н.Ю. Образцовой, Г.Г. Суперфина. Таллинн, 2021 (в печати).

[*Миллер В.Ф.]* Бельгийское искусство XIX–XX веков. Выставка, Ленинград, 1937: [Путеводитель] / Составил В.Ф. Миллер. Л., 1937.

Gor'kij M. Meister-Erzählungen, Aus d. Russ. übers. von Bodo von Loßberg, Berlin, 1928.

Kunstausstellung – 1. deutsche Kunstausstellung der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildungin der Sowjetischen Besatzungszone. Mai–Juni 1946. Berlin, 1946.

Аннотация

В статье речь идет о динамическом взаимодействии различных пространств в биографии Ю.М. Лотмана. Материал исследования – письма семьи Лотманов 1940–1946 гг. – времени, когда Лотман находился в действующей армии. Интеллигентная семья сформировала его интерес к знанию, культурам разных народов, активной познавательной деятельности. Во время службы в армии Лотман занимался самообразованием, активно впитывал заграничные культурные впечатления. Юношеское мировоззрение военных лет стало предметом осмысления в работах последних лет. В письмах Лотмана есть примеры описанной им в 1992 г. центристской географической культурной модели: оценка СССР как центра мировой революции, а Петербурга и Эрмитажа как центра «культурной ойкумены». Но одновременно с этим письма иллюстрируют и эксцентрическую культурную модель. Лотман отмечал особенности бытового уклада и межнациональных отношений, подробно описывал впечатления от берлинских выставок и спектаклей. Взаимодействие реальной и мифологической географий определяло динамику развития личности Ю.М. Лотмана, формировало его интеллектуальные и научные интересы.

inslav

Ключевые слова: Ю.М. Лотман, биография, реальная и мифологическая география, культурное пространство, граница.

Summary:

Tatiana Kuzovkina
Realms of the Youthful Biography of Yu.M. Lotman

The essay focuses on the dynamic interaction of different spatial topoi in the biography of Yu. M. Lotman. The study bears on Lotman's letters to his family between 1940 and 1946 – a time when Lotman was in the army. His interests in the field of science and various national cultures, his cognitive activity were generated by his highly intellectual family. While serving in the army, Lotman was engaged in self-education and actively absorbed impressions of the foreign culture. The worldview of the young person during the war became the subject of reflection in the works of his later years. Lotman's letters contain examples of the centrist geographical cultural model he described in 1992: the USSR is the center of the world revolution, while Petersburg and the Hermitage are the center of the "cultural ecumene." At the same time, the letters reflect an alternative eccentric cultural model. Lotman noted peculiarities of the foreign daily life and interethnic relations and described in detail the impressions of exhibitions and performances in Berlin. Interaction of real and mythological geography determined the evolution of Lotman's personality and shaped his intellectual and scholarly fields of interest.

Keywords: Yu.M. Lotman, biography, real and mythological geography, cultural space, border-zone.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.08

Жофия Калавски
(Будапешт)
Александра Уракова
(Москва)

На границах текста и культа[76]

Феномен литературного культа стал предметом исследовательского интереса в работах венгерских, финских и российских ученых последних нескольких десятилетий[77]. Литературный культ – социокультурный феномен современной эпохи (modernity), который проявляется в сакрализации авторской фигуры читательским сообществом, придании ей особой ценности или сверхценности, извлечении этой фигуры из канона и наделении ее новым смыслом. Особое внимание уделяется вопросу иноязычного или инокультурного культа (например, романтический культ Шекспира), когда почитание автора возникает как альтернатива канону, в своем современном значении связанному с идеей нации и национального. Вместе с тем, проблема *культового текста* остается по-прежнему сравнительно малоизученной. Единственное известное нам теоретическое исследование на данную тему – глава «От текста к культу» С.Н. Зенкина в коллективной монографии, изданной в 2011 г. в ИМЛИ РАН «Культ как феномен литературного текста: автор, текст, читатель» [Зенкин 2011]. Ниже мы предлагаем два историко-литературных сюжета, объединенные общим теоретическим посылом, которые отчасти продолжают, отчасти переносят в другую пло-

[76] Статья впервые опубликована в [Калавски, Уракова 2020].

[77] Библиографию существующих исследований и анализ различных подходов см. в нашей статье [Kalavszky – Urakova 2019].

inslav

скость концептуальные идеи Зенкина. Как мы постараемся показать, именно на границах текста и культовых практик возникает неожиданное сближение «далековатых» идей и остранение привычных смыслов. В самом деле, как связаны друг с другом В.И. Ульянов-Ленин и «Хижина дяди Тома», Франц Фердинанд (престолонаследник австро-венгерской монархии) и «Евгений Онегин»? Мы покажем, что культ делает возможным случайное пересечение исторических и литературных персонажей, которые едва ли «встретились» бы в пространстве одного и того же критического или художественного текста[78].

Объектами культового поклонения могут быть не только авторские имена, но и отдельные книги. Так, можно говорить о романтическом культе «Дон Кихота» – именно «Дон Кихота», а не Сервантеса (или Сервантеса как автора «Дон Кихота»). Вместе с тем, методология изучения культового писателя – того же Шекспира – и культовой книги или текста будет различной. В частности, Зенкин предлагает различать социологический и филологический подходы: «Понятие культовой литературы связано с социологией культуры, и естественно мыслить его с помощью социологических категорий; однако здесь будет применяться главным образом филологический подход – иными словами, литература будет мыслиться не столько как совокупность авторов, сколько как совокупность текстов, произведений. Каким образом литература производит культовые *тексты* и что она с ними делает, что нужно делать с текстом, чтобы он был культовым?» [Там же: 133]. Используя предложенное русскими формалистами – в первую очередь, Ю.Н. Тыняновым – понятие литературного быта, Зенкин предлагает рассматривать культовый текст в контексте вторичной фольклоризации. В таком случае маркерами «культовости» текста будут написанные вслед за ними сиквелы или прикве-

[78] Статья написана в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья» при поддержке РФФИ грант № 18-512-23002 (2018–2020).

inslav

лы – возникает момент эрзац-творчества; вымышленный мир произведения генерирует новые тексты-воплощения, которые необязательно обладают выдающимися литературными достоинствами, но активно участвуют в поддержании культового статуса оригинального текста. Или же текст становится культовым, когда читатели начинают проецировать вымышленную реальность на быт. В таком случае происходит «нарушение границ между вымыслом и реальностью»: «содержание внутреннего мира произведения как бы перехлестывает границы текста и прорывается в реальную действительность». Вмешательство текста в жизнь может происходить, например, когда произведение оказывает «прямое социальное действие своими идеями» («Парижские тайны» Эжена Сю или «Что делать?» Чернышевского) или же когда возникает волна подражаний моде, поведению и судьбе литературного героя. Классический пример последнего – это «Страдания юного Вертера» Гёте. «Как известно, у этого романа быстро образовалось множество поклонников, которые выражали свое поклонение в разных формах: кто в ношении синего фрака и желтого жилета, а кто и в таких крайних формах, как самоубийство в подражание самоубийству Вертера» [Там же: 36]. Иными словами, текст начинает выполнять перформативную функцию, то есть оказывать прямое, непосредственное воздействие на реальность.

Говоря о культовом тексте и формирующей его культуре, Зенкин не касается двух аспектов, на которые мы хотели бы обратить внимание. Во-первых, соавтором вторичной вымышленной реальности может оказаться критик или исследователь. Хотя критик традиционно претендует на объективную дистанцию по отношению к рецензируемому или исследуемому тексту, задаваемую самим жанром критической заметки, рецензии или научной монографии, в иных случаях он эту дистанцию нарушает. Такие нарушения были зафиксированы венгерскими исследователями, для которых фигура читателя-критика очень важна. Если воспользоваться тройственной формулой Петера

inslav

Давидхази (отношение, ритуал, язык), то они заявляют о себе, прежде всего, на уровне отношения (сакрализация автора или книги) и языка (использование особым образом маркированной риторики) [Dávidházi 1994: 31]. Первый из предложенных ниже кейсов иллюстрирует именно такой случай альтернативной истории, возникающей на границах текста и его критической рецепции. Во-вторых, граница между текстом и культом может сместиться внутрь самого текста – в тех случаях, когда культ как внетекстовый, социокультурный феномен начинает непосредственно участвовать в создании художественной реальности. Мы имеем в виду не только важный феномен сиквелов и приквелов, но и феномен интертекста, когда культовый текст становится предметом игры, цитирования, переписывания. Наш второй кейс иллюстрирует внутритекстовое, если угодно, бытование культовых практик. В обоих случаях мы можем говорить о том, как культура и литература участвуют в создании культа или в поддержании существующего культового статуса.

«Хижина дяди Тома» и Октябрьская революция

Роман Хэрриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852) загадочным образом оказался связан с событием, на первый взгляд не имеющим к нему никакого отношения, – Октябрьской революцией и с фигурой В.И. Ульянова-Ленина соответственно. Прежде чем обратиться к этому курьезному сближению в американской критике, необходимо сказать несколько слов о самом романе и его раннем культе. «Хижина дяди Тома» – сентиментальный аболиционистский роман, опубликованный в США в середине XIX в., сперва как роман-фельетон в газете, затем как отдельное издание – представляет собой пример произведения, которое обрело беспрецедентную в американской литературе популярность сразу же после его выхода в свет. Произведение Бичер-Стоу справедливо называют романом-бестселлером. Более того, если следовать модели Давидхази, роман

inslav

почти сразу получил псевдо-сакральный статус, став объектом не только обожествления, но и демонизации (противники Бичер-Стоу прямо обвиняли ее в развязывании братоубийственной войны между Севером и Югом, говоря о «Хижине дяди Тома» как о ядовитой или отравляющей книге – *poisonous book*)[79]. В поддержании сакрального статуса своей книги участвовала и сама Бичер-Стоу, в частности, утверждая, что роман был продиктован Богом. Уже при жизни автора роман стал объектом многочисленных подражаний, в том числе полемических: сторонники рабства писали так называемые *anti-Tom novels*, рисуя пасторально-идиллические картины отношений хозяев и рабов. Самый известный сиквел к роману – «Беглецы» («The Refugees») Энни Джефферсон Холланд – был написан уже в конце XIX в., в 1892 г., когда ажиотаж вокруг «Хижины дяди Тома» давно остался в прошлом, но удерживал популярность не в последнюю очередь благодаря множеству театральных адаптаций.

Мы хотели бы привести менее очевидный пример, который, на наш взгляд, иллюстрирует перформативную функцию текста, концептуализированную С.Н. Зенкиным, и свидетельствует о культовом статусе романа. В 1853 г. Бичер-Стоу подала в суд на переводчика, который выпустил неавторизованный перевод романа на немецкий, настаивая на копирайте. Судья Роберт Купер Грийер принял решение в пользу переводчика, пояснив свое решение весьма лестным для автора образом:

> После публикации книги миссис Стоу плоды авторского гения и воображения стали такой же общественной собственностью (*public property*), как и создания Гомера и Сервантеса. Дядя Том и Топси – это такие же *publici jurisas*, как Дон Кихот и Санчо Панса. Все ее замыслы и изобретения могут быть использованы (в оригинале *used and abused* – то есть использованы и использованы злонамеренно – *А. У.*) подражателями, драматургами и рифмоплетами. Они уже ей не принадлежат – те, кто купил ее книгу, могут наряжать их в английские вирши, излагать их на немецком или китайском. Тем самым (то есть

[79] См. об этом, например, [Urakova 2020: 470–472].

inslav

публикацией книги – *А. У.*) она добровольно отреклась от абсолютной власти над своими созданиями. Все, что ей остается, это копирайт [цит. по Best 2004: 118].

Американский исследователь Стивен Бест остроумно доказывает, что Том и Топси пытались сбежать от их хозяйки – Хэрриет Бичер-Стоу, подобно беглым рабам, проводя параллели между сюжетной коллизией романа и судебным разбирательством [Best 2004: 118–120]. Пассаж получает важное звучание и в контексте литературного культа. Судья фактически ставит Бичер-Стоу на один уровень с Гомером и Сервантесом – и это меньше, чем через год после публикации романа! Персонажи романа, Том и Топси, сравниваются с бессмертными Дон Кихотом и Санчо Пансой. Но именно поэтому они больше не принадлежат своей создательнице; теперь у них независимая, самостоятельная жизнь. Они стали собственностью рифмоплетов (*poetasters*), которые могут делать с ними все, что им заблагорассудится.

Фактически перед нами явление вторичной фольклоризации, к тому же опосредованной письменным документом, имеющим легальный статус. Персонажи романа объявляются общей собственностью подобно фольклорным или мифологическим героям; судебное решение, как известно, всегда выполняет перформативную функцию, воздействуя на реальную действительность. Однако мы имеем дело не с конкретными примерами обытовления культового текста, описанного Зенкиным (написание продолжений, подражание поведению или внешнему виду персонажа), а с определенными риторическим конструктами. Судья, который принимает решение по делу о вымысле, выступает в роли импровизированного критика, определяя место Бичер-Стоу в мировом каноне.

История рецепции романа в XX в. представляет собой иную траекторию: в США роман долгое время оставался в небрежении, будучи заклейменным в критике как посредственная

inslav

сентиментальная или женская проза, однако на волне феминизма 1970-х гг. колесо фортуны повернулось: сегодня «Хижина дяди Тома» занимает одно из центральных мест в национальном каноне. Роман, как многие другие классические тексты XIX в., стал частью критической индустрии. Предметом нашего интереса является книга авторитетного американского исследователя Дэвида Рейнольдса «Mightier than the Sword» («Сильнее меча»), вышедшая в 2011 г. [Reynolds 2011]. Заметим, что Рейнольдс – один из критиков, участвовавших в реабилитации женской прозы середины XIX в. Книга «Сильнее меча» посвящена проблеме рецепции романа, его жизни после публикации (*afterlife*), то есть фактически это метакритическое исследование, которое, как большинство работ Рейнольдса, носит не только научный, но и популярный и отчасти популистский характер. Работа, исследующая в том числе культовые практики вокруг «Хижины дяди Тома», неожиданным образом сама участвует в производстве культового текста.

В главе, посвященной международной рецепции романа, Рейнольдс делает неожиданное заявление. Он отсылает читателя к анекдотическому эпизоду из истории финской иммиграции Ульянова-Ленина. Поздней осенью 1907 г. Ульянова нужно было переправить из Турку в Стокгольм, чтобы спасти от царской полиции, чем и занялись его союзники – группа финнов шведского происхождения Людвиг Линдстрем, Карл Фредриксон, Карл Крунберг, Карл Янссон и Юхан Шехольм. Согласно замыслу, Ульянов должен был пройти по льду Ботнического залива до условленного места, где его ожидал пароход, направляющийся в Стокгольм. Этот замысел был осуществлен, причем с риском для жизни: на последнем переходе Ульянов провалился под лед и чуть не погиб. Рейнольдс прямо соотносит историческое свидетельство с эпизодом из романа Бичер-Стоу. Героиня романа, беглая рабыня Элиза, с ребенком на руках спасалась от охотников за чернокожими рабами; для этого ей, как и Ульянову-Ленину полвека спустя, нужно было пересечь вод-

inslav

ную границу – реку Огайо, которая отделяла рабовладельческий штат Кентукки от свободного Огайо.

> Преследователи были совсем близко. Полная той силы, которая появляется у человека, доведенного до отчаяния, Элиза дико вскрикнула и в один прыжок перенеслась через мутную, бурлящую у берега воду на льдину. Такой прыжок можно было сделать только в припадке безумия, и, глядя на нее, Гейли, Сэм и Энди тоже невольно вскрикнули и взмахнули руками. Огромная зеленоватая льдина накренилась и затрещала, но Элиза не задержалась на ней. Громко вскрикивая, она бежала все дальше и дальше, прыгала через разводья, скользила, спотыкалась, падала… Туфли свалились у нее с ног, чулки были разорваны, исцарапанные ступни оставляли кровавые следы на льду. Но она ничего не замечала, не чувствовала боли и очнулась лишь тогда, когда увидела перед собой смутно, словно во сне, противоположный берег и человека, протягивающего ей руку [Бичер-Стоу 2010: 307].

Рейнольдс не первый критик, который заметил сходство между двумя событиями, вымышленным и настоящим. Так, он сам ссылается на историка, который назвал эпизод из жизни Ульянова «weird Lenin's "Uncle Tom's Cabin" night» («странная ленинская ночь Хижины дяди Тома») [Reynolds 2011: 221]. Могли ли участники операции по спасению Ульянова-Ленина знать историю Элизы? Мы полагаем, что это маловероятно. Скорее всего, мы имеем дело со случаем, похожим на те, которые описаны в книге французского теоретика Пьера Байяра «Титаник утонет» – когда литература самым неожиданным образом становится пророческой, рассказывает о событиях будущего, которые еще не произошли [Байяр 2017]. Иными словами, речь идет о знаменательной и занимательной случайности.

Что делает из этого совпадения Рейнольдс? Он включает его в собственный нарратив о рецепции романа после смерти ее автора, задаваясь вопросом: могла ли «Хижина дяди Тома» спасти жизнь Ленина и тем самым сделать возможной революцию 1917 г.? Он отвечает скорее утвердительно, ссылаясь на популярность романа в России. Гипотеза кажется сомнительной хотя бы

inslav

потому, что идея переправы по льду принадлежала не Ленину (роман хорошо знали и обсуждали в России, но читали ли «Хижину дяди Тома» в российской Финляндии?); никаких документальных оснований и свидетельств у Рейнольдса нет[80]. Однако последствия такого допущения трудно недооценить. Критик по сути возлагает на Бичер-Стоу ответственность не только за войну между Севером и Югом в США, но и за Октябрьскую революцию в России. Роман становится не просто значимым в национальном контексте, он фактически меняет ход мировой истории. «Сильнее меча» – это часть известного крылатого выражения, принадлежащего Бульверу-Литтону: перо сильнее меча (*the pen is mightier than the sword*). Таким образом, роману Бичер-Стоу приписывается функция «меча», помещая его не только за границы литературы и литературного, но и за пределы национальной истории. Роман, согласно расхожему мифу, оказавший влияние на войну между Севером и Югом, становится связующим звеном между Западом и Востоком. Защищающая угнетенных рабов Бичер-Стоу передает эстафету Ленину, представляющему интересы угнетенных рабочих в царской России.

Тем самым, мы полагаем, что текст Рейнольдса, как и приведенный выше текст судьи Гриера, относятся к корпусу текстов, непосредственно участвующих в производстве культового текста «Хижина дяди Тома», после его выхода и спустя полтора столетия, когда роман занял почетное место наравне с другими каноническими текстами американской литературной истории. В то же время критический жест Рейнольдса едва ли был бы возможен, если бы роман не наделяли перформативной функцией еще при жизни – чего стоит одно высказывание Абрахама Линкольна, который якобы назвал Бичер-Стоу «маленькой женщиной, развязавшей большую войну».

[80] Показательно, что в авторитетном исследовании рецепции романа [Бичер-Стоу 2010] в России ленинский анекдот никак не упоминается.

inslav

«...Что, в свою очередь, привело к Первой мировой войне» (Милорад Павич «Принц Фердинанд читает Пушкина»)

Во второй части статьи мы продолжим разговор о том, как чтение культового текста трансформирует историческую реальность. Тогда как в нашем первом примере феномен культового чтения и механизм производства литературного культа был рассмотрен на примере *критической литературы*, где вопрос о соотношении вымысла и реальности ставится *извне*, в следующем примере эти же вопросы перемещаются *внутрь* художественного текста, или, точнее, внутрь рассказа, жанр которого можно было бы отнести к постмодернистской *alternative history*. Пояснение различия между двумя кейсами мы считаем принципиально важным: в первом случае, речь шла о перформативной функции текста в рамках критического дискурса, во втором – мы обнаруживаем игровое смешение нескольких пластов реальности. В вымышленном мире рассказа Милорада Павича «Принц Фердинанд читает Пушкина» друг на друга накладываются разные истории: рассказ о сне и чтении Фердинанда, пушкинские сюжеты, биография Пушкина и история покушения 1914 г. Иными словами, мы обнаруживаем и горизонтально, и вертикально связанные друг с другом нарративы. В нашем первом случае говорилось о влиянии (не столь важно, реальном или мнимом) текста на историческое событие; во втором – ситуация осложнена тем, что в производстве культа в равной степени участвуют произведения и жизнь писателя как взаимосвязанные, интерпретирующие друг друга нарративы. Поэтому, прежде чем обратиться к рассказу, необходимо сказать несколько слов о культе и мифе Пушкина в Центральной Европе.

Знакомство с жизнью и творчеством Пушкина в Центральной Европе началось с немецких и французских переводов; позже он был переведен на национальные языки. Перевод на национальные языки способствовал спорадическому возникновению пушкинского культа в регионе. В частности, как было

inslav

показано в критике, в основу биографического мифа о Пушкине лег трагический «сюжет» его биографии – гибель на дуэли. Начиная со второй половины XIX в. гибель поэта на дуэли – одна из центральных тем в литературе региона, своего рода манифестация «поэтической судьбы». В произведениях многих центральноевропейских писателей Пушкин становится иконическим образцом, иллюстрирующим «конфликт между художником и властью», символом которого стали последние дни поэта. Примером могут служить написанные в XX в. пьесы польского писателя Ярослава Ивашкевича и произведения венгерского автора Ласло Немета.

Особый интерес представляют художественные тексты, где пушкинский биографический миф интерпретируется через автобиографический статус его собственных персонажей. Например, это романы «Зеленая книга» (1879) и «Красная карета» (1913) венгерских писателей Мора Йокаи и Дьюлы Круди, а также интересующий нас рассказ сербского писателя Милорада Павича «Принц Фердинанд читает Пушкина». Пушкинские произведения «переписываются» как типичные центральноевропейские истории; при этом судьбы Пушкина и его персонажей – Алеко, Онегина, Ленского, Евгения из «Медного всадника» – причудливым образом проецируются друг на друга (подробнее об этом [Kalavszky 2005], [Kalavszky 2017]). Более того, в процесс фикционализации вовлекаются значимые для Центральной Европы исторические события, будь то борьба за независимость Венгрии 1848–1849 гг. или убийство Франца Фердинанда в Сараево в 1914 г. Процесс «переписывания» пушкинских текстов происходит на фоне иконических локусов Австро-Венгерской империи – Дуная, Будапешта, Вены, Сараево. Таким образом, при помощи нарративных техник главный поэт русского национального канона оказывается *транскультурной* фигурой, связанной с иными географическими локусами, историческими эпохами, национальными языками и идентичностями. То, как работает этот механизм, мы рассмотрим на примере

inslav

текста сербского автора, который сам стал культовой фигурой современной постмодернисткой литературы, преодолев национальные и региональные границы.

«Берегись того, чье имя не можешь запомнить…» – так заканчивается рассказ в сборнике «Вывернутая перчатка» («Izvrnuta rukavica», 1989) Павича, за которым следует «Принц Фердинанд читает Пушкина» («Princ Ferdinand čita Puškina», 1982)[81]. Эта фраза могла бы стать эпиграфом к исследуемой нами новелле, где *называние* или *отсутствие такового* оказывается одним – если не важнейшим – из структурирующих ее элементов, когда повествование касается интерсубъективных связей. Персонажи новеллы – сперва безымянные, а затем названные по имени – каждый раз радикально изменяют судьбу главного героя (возвращаясь к императиву предостереженья «Берегись!»). В центре повествования – не просто проблематизация обладания именем собственным или отсутствия такового, а вопрос *знания*: знает ли главный герой, как зовут его самого и прочих героев; а если да, то чем *произнесение имени*, *догадка*, *обретение знания* оборачивается в мире постмодернистского текста? Вдобавок ко всему, текст играет с читателем: сможет ли он, пользуясь накопленным ранее культурным багажом, сам идентифицировать безымянных героев, и в какое контекстуальное, семантическое поле он включит произнесенные имена (см. Онегин, Гаврило). Эффект игры с языковым опережением здесь – своеобразный разлад между толкованиями, возникающими у главного героя и читателя: у воспринимающего текст контекстуальный запас знаний шире, чем у главного героя рассказа (Франца Фердинанда). Читатель, вероятнее всего, соотнесет имя «Гаврило» с 1914 г. в европейской исторической и культурной памяти, годом убийства престолонаследника австро-венгерской монархии (Гаврило → Гаврило Принцип) – в противоположность главному герою, который, исходя из свое-

[81] Рассказ Павича мы цитируем по изданию [Павич 2014].

inslav

го знания, ошибочно воспримет его как имя архангела (Гаврило → архангел Гавриил); значение архангельского имени («мощь Бога») для него сработает лишь как некое предзнаменование[82].

Номинация в рассказе очерчивает три круга вопросов. Первый – это идентичность, *проблематика идентичности*. Речь, с одной стороны, идет о персональной, культурной и национальной идентичности главного героя, с другой – о его *самоидентификации*, *потере идентичности*, в конечном счете, *опыте отчуждения* – как это явлено в поэтике текста. Как соотносятся между собой *имя* и *идентичность*? – вопрошает (постмодернистский) текст. Второй круг вопросов – это связь имени собственного и индексируемых им литературных, исторических, историко-архитектурных и пр. текстовых корпусов. Сто́ит лишь новому имени собственному попасть в поле интерпретации, как оно синекдохически «тащит за собой» литературные и исторические коннотации; ведь каждое имя в этом тексте принадлежит знаковым фигурам европейской культуры: книжным героям, историческим персонажам, людям с прошлым (Ольга, Онегин, Гаврило, Софья, принц Фердинанд). И, наконец, третий круг вопросов, к которому в (прозаическом) тексте ведет нас семиозис имени собственного, связан с *мифологическим* и *секулярным типами мышления*, сознания, видения, с соприсутствием совмещенного и смешанного характера функционирования культуры[83]. Франц Фердинанд читает разные тексты, преимущественно пушкинские. Чтение при этом неотделимо от толкования: главный герой излагает прочитанные произведения одно за другим, помещая себя в них в качестве рассказчика от первого лица и сам превращаясь в персонаж. Тексты становятся тождественными миру, окружающему Фердинанда, однако престолонаследник не способен провести границу между «реальностью» и «вымыслом»: процедуру распознавания выполняет «за него» читатель.

[82] Об имени Фердинанд и связанных с ним (обще)культурных реалиях см. [Kappanyos 2014].

[83] О проблеме номинации см. [Hetényi 2010: 98].

inslav

Итак, в ходе чтения-толкования Фердинанд «вписывает» себя во всевозможные сюжеты, конструируя посредством этих сюжетов собственную идентичность; все это осуществляется в рассказе с помощью поэтики и нарративов сновидения. Восприятие мира как книги – с отождествлением в процессе чтения – свойственно мифологическому сознанию; это отождествление названия и называемого, в свою очередь, определяет «представление о неконвенциональном характере собственных имен, об их онтологической сущности» [Лотман–Успенский 1992] Вопрос имени как знака становится предметом повествовательной рефлексии, а обретение нового имени происходит в результате *случайного стечения обстоятельств*.

Кто такой Фердинанд, кто такой Пушкин, кто тут Гаврило, а кто Онегин? Кто скрывается за этими именами? Как Фердинанд становится Фердинандом? Как он наделяется этим именем? Что произойдет, если один из выдающихся персонажей европейского исторического нарратива, убитый в 1914 г. престолонаследник, накануне рокового для него сараевского покушения, прочитает роман в стихах родоначальника русского литературного мифа – застреленного на дуэли русского поэта? И наоборот: что случится с Пушкиным и его образом, со всей совокупностью первичных и вторичных текстов, если погрузить их в культурную, историческую и политическую иноязычную среду рубежа XIX и XX вв.?

Милорада Павича – филолога, писателя и переводчика – всю жизнь интересовали пушкинское наследие и биография[84]. С одной стороны, он углубленно занимался Пушкиным в качестве исследователя-пушкиниста, редактора сербских изданий Пушкина, переводчика множества пушкинских произведений, в том числе «Полтавы» и «Евгения Онегина»; с другой стороны, как писатель он не раз обращался к «пушкинской теме»: во многих его рассказах и романах фигурируют и Пушкин-персонаж,

[84] Об историко-литературной и писательской «двойственности» Павича см. [Szabó 2010 и отчасти Bagi 2010].

inslav

и пушкинские произведения[85]. Особенно привлекали Павича те элементы наследия и биографии русского поэта, которые так или иначе были связаны с сюжетами и мотивами, стиховыми размерами сербской народной поэзии или сербскими историческими персонажами. Рассказ «Принц Фердинанд читает Пушкина» строится на узнаваемых аллюзиях к «Евгению Онегину», «Сказке о рыбаке и рыбке» и «Медному всаднику», одновременно демонстрируя сходство и различие, закономерную и случайную связь между гибелью поэта, убитого на дуэли, и престолонаследника, павшего жертвой покушения.

Первая часть текста Павича – декларативный парафраз пушкинского «Евгения Онегина», разумеется, с существенными расхождениями. Эти расхождения не сводимы к новым историческим, историко-культурным и географическим декорациям, хотя таковые имеют место в тексте Павича. Как становится очевидно из сопоставления вымышленных миров (у Пушкина – кони, мазурка, поместье в русской глуши; у Павича – мотоциклы, вальс «Голубой Дунай», имение в центральноевропейской провинции), – действие рассказа разворачивается в более поздний период и в иных географических пространствах, нежели роман в стихах. И хотя главный герой у Павича рассказывает свою историю от имени Ленского (и может быть назван Ленским, хотя и не носит это имя), он одновременно располагает знаниями онегинского рассказчика и Татьяны. Жизненные обстоятельства у героя схожи с судьбой Ленского – хотя по характеру (холодность и дистанция в общении), он ближе к скучающему Онегину. Утрированное изображение Онегина (см. издевательский эпитет: «ресницы, цеплявшиеся за брови») и явный перекос в передаче обстоятельств дуэли (охотничье ружье вместо пистолета) указывают на то, что мы имеем дело с шаблоном (франт-Онегин, дуэль как убийство), грубо упрощенным, наро-

[85] На венгерский переведен лишь один рассказ Павича, который сербская и русская история литературы относит к пушкинской теме [Pavić 1993]. Подробно об интересе Павича к Пушкину см., например, [Вагнер 2007, Мусий 2011, Попович 2014].

inslav

чито милитаристским прочтением пушкинского романа. Центральный фрагмент повествования – дуэль, выстрел, попадание в цель, именно тогда и происходит идентификация другого (Евгений Онегин), осознание, а также возможность окончательно определиться, кто на чьей стороне (Ленский versus Онегин). В то же время, само это событие происходит в пограничной ситуации, в момент перехода из жизни в смерть, или иначе говоря – перехода из «Онегина» в другой текст: произнесение имени Онегина и одновременного распознавание онегинского текста как мира, ничего уже больше для главного героя не значащего.

Во второй части рассказа сраженный выстрелом и увлекаемый течением реки рассказчик попадает в текстовое пространство, все явственней насыщающееся элементами (народной) сказки. Неуправляемая стихия несет беспомощного героя из реки в реку. Вода может быть интерпретирована, с одной стороны, как *живая вода*, поскольку дарит возвращающемуся к жизни герою *перевоплощение* и *воскресение*, с другой стороны – с существованием вне истории [Ср. Немзер 2000]. Чтобы утолить голод, герой пытается поймать рыбу; от недоедания и недосыпа его разум меркнет: думать нет сил, а быстрое течение уносит с собой все, включая и мысли. Наконец, он вылавливает крошечную рыбку и тут же швыряет ее обратно в воду. Рыбка не уплывает, и тогда он по-немецки спрашивает, как ее зовут. Рыбка отвечает, тоже по-немецки, что ее зовут Гаврило, как архангела Гавриила, и предлагает рассказчику исполнить три его желания. Рассказчик – в стилевых оборотах народной сказки – желает дом, жену, и саму рыбку, но чтобы пожирней, да жареной, да на тарелочке.

Во второй части произведение Павича отсылает к «Медному всаднику» – образу разъяренной, рвущейся к морю Невы и все и всех потерявшего, обезумевшего Евгения, – но тут же втягивает в свой «омут» и старика с его ветхой землянкой из «Сказки о рыбаке и рыбке». Одновременное привлечение сразу двух пушкинских текстов неожиданно. Оба могут быть прочитаны как вариации одной и той же темы (Пушкин и писал их в одно

inslav

и то же время, в Болдине, осенью 1833 г.), две несхожие попытки обуздания чуждой стихии. Согласно анализу Михаила Эпштейна, и Петр Великий в «Медном всаднике», и жена рыбака в сказке достигают одного и того же: вся земная власть становится принадлежащей им. И когда земной их власти некуда больше расти, заключает Эпштейн, оба замахиваются на морскую стихию [Об этом см.: Эпштейн 1996]. Петр ценой неимоверных потерь строит на отвоеванной у моря болотистой местности город, заключая протекающие через него воды в гранит. Старуха хочет стать *владычицей морскою* и повелевать золотой рыбкой. У обоих сюжетов кольцевая структура: оба как начинаются на берегу моря, так там и заканчиваются. Более того, сказка возвращается к своему началу – ветхой землянке и разбитому корыту. Вытребованные у рыбки дома и дворцы, каждый новый роскошнее предыдущего, и дивный царский город исчезают как сон.

В рассказе Павича герой просит у рыбки три вещи сразу, затем сплевывает по-солдатски и засыпает. И тогда, то есть *во сне*, вновь происходит утрата идентичности, и во второй раз случается чудо – пробуждение в новом обличии, причем на этот раз меняется жанровый регистр повествования. «Сказку» сменяет географическая и архитектурная справка. Главный герой дотошно, оперируя точными данными и названиями, описывает замок и парк, владельцем которых он пробудился к жизни. (Павич иронизирует: «на самом деле» Франц Фердинанд мог жить разве что в Бельведере, а тут, судя по описанию, ему принадлежит помпезнейший из императорских замков в Шёнбрунне. Вот уж воистину император!)

Сообщив рыбке третий приказ/пожелание, главный герой совершает ту же оплошность, что и Петр Великий, и старый рыбак, или точнее, его жена старуха: он покушается на власть над своим благодетелем. У Павича главный герой своего благодетеля попросту съедает. Иными словами, Франц Фердинанд съедает свою удачу по имени Гаврило. Присваивает, поглощает, обращая, теперь уже бесповоротно, в часть собственной исто-

inslav

рии – еще до того, как имя Гаврило Принципа роковым и необратимым образом свяжет с ним мировая история. В свете дальнейших событий, Гаврило – в обличии Гаврило Принципа – отомстит ему за это. И, подобно тому, как выстрел Онегина выдвинул в центр повествования второстепенного персонажа Ленского, Франц Фердинанд делает знаменитым Гаврило, как, впрочем, и наоборот: собственной мировой славой Франц Фердинанд (судя по биографиям, всю жизнь чувствовавший себя обойденным из-за отца) обязан выстрелу Гаврило.

Структура трехчастного рассказа «Принц Фердинанд читает Пушкина» строится не только на явленных и «прожитых» последовательно друг за другом сюжетах и жанрах (роман в стихах, сказка, историческая справка), но и на трехкратной трансформации главного героя; при этом у главного героя каждый раз появляется антагонист:

герой-рассказчик (в роли Ленского) – сосед (Онегин)
герой-рассказчик (в роли старика-рыбака и Евгения) – рыбка (Гаврило)
Фердинанд – убийца (Гаврило Принцип)

В тексте до самого конца сохраняется связность повествования. Относительную когерентность сообщают ему периодически возникающие немецкоязычные ремарки рассказчика: «eines schönen Tages», «kurz und gut» и др., а также различные формы проблематизации имени собственного главного героя, когда тот попадает в очередной пушкинский сюжет. Рассказчик и читатель Франц Фердинанд многократно меняют облик и имя, при том что характер нарратива и поэтики текста сохраняются. Важно, что вплоть до самого конца рассказа у героя-рассказчика нет никакого имени – это ведь мы, читатели, отождествляем его с *Ленским*, а затем, во второй части, со *старым рыбаком* и *Евгением*, героем «Медного всадника». И, наконец, подлинное историческое событие опять воссоздает ту же интерсубъективную структуру:

inslav

в момент выстрела Фердинанд не знает – или, вероятнее всего, не знает – что его противника зовут Гаврило Принцип.

Путь, вернее, «судьба» главного героя свершается сначала в притоках (*периферия*), а затем в русле Дуная (*центр*) – вода/река/Дунай связывают между собой нарративные части и сюжетные пространства текста и во времени, и в пространстве: сраженный выстрелом герой-рассказчик падает в какую-то пересекающую поместье соседа речушку, которая уносит его к болотистым придунайских берегам, где он и пытается ловить рыбу. В мире Павича поместья Онегина и Ленского, землянка старого рыбака и Шёнбруннский замок расположены в придунайских областях. Дунай при этом выступает и как связующая метафора: Онегин танцует с Ольгой под музыку «Голубого Дуная».

Отметим, что текст Павича «обращается» с пушкинским культом и мифом особым образом – так, будто этот миф был изначальной причиной, точкой отсчета «первоистории» всех (исторических и языковых) европейских событий, оставаясь при этом чуждым им, плохо вписывающимся в центральноевропейское языковое и культурное пространство. Анализируя альтернативную историю текста Павича, мы видим, что мир строящегося на пушкинских произведениях рассказа, одновременно обнаруживает признаки *связности*, *гомогенности* и *разорванности*, *гетерогенности*. За отождествлением, обретением идентичности с неизбежностью следует утрата *я*, трансформации героев неизменно сопутствует трансгрессия текстовых и пространственных границ (провинциальное поместье, болотистый берег, Вена, Сараево), и дело тут не просто в свойственной постмодернистскому тексту фрагментарности, мозаичности, а в том, что в сюжете трижды повторяется *история изгнания*. Знаменитое «Пушкин – это наше все» у Павича превращается в альтернативное: «Пушкин все, но не наше». Соединение пушкинского мифа и истории Фердинанда в одном рассказе органично и закономерно, и одновременно неорганично и случайно. Главный герой неизменно оказывается вытолкнутым из пушкинского сюжета, притом что

inslav

в сербском рассказе два события, соотносящиеся с двумя центрами культурной и политической власти на востоке и на западе (Российской и Австро-Венгерской империями) – гибель Пушкина и гибель Франца Фердинанда – проецируются друг на друга. Заговоривший по-сербски, перемещенный в центральноевропейское пространство, в контекст центральноевропейских героев и конфликтов, Пушкин выглядит здесь явным чужаком. Для самого Павича – серба, человека славянской языковой культуры, православного, и ко всему прочему еще и переводчика Пушкина – ощущение *собственной чужеродности* активизируется вдвойне. Рассказ Павича в литературной пушкинистике XX в. – явление уникальное, звучащее одновременно изнутри и за пределами пушкинского культа и мифа

В обоих рассмотренных нами сюжетах случай и закономерность неотделимы друг от друга. Сближаются структурно схожие вымышленные и исторические события – бегство от преследователей по льдинам, гибель от выстрела – вовлекая литературу в создание альтернативной, виртуальной истории. В случае с «Хижиной дяди Тома» эта история претендует на сенсационную достоверность, хотя и остается на уровне маргинального окололитературного мифа, который историки едва ли станут воспринимать всерьез. В рассказе Павича причудливое соединение русской литературы и австро-венгерской истории оправдано поэтикой постмодернистского текста, но в то же время апеллирует к глубинным механизмам бытования пушкинского культа в центральноевропейском культурном пространстве. Проецирование вымысла и реальности друг на друга становится возможным благодаря культовым текстам, сюжетам и именам – и одновременно оказывается важной техникой поддержания уже существующих литературных культов, вовлекая их в стихию вторичной фольклоризации.

inslav

Литература

Байяр П. Титаник утонет. М., 2017.

Бичер-Стоу Х. Хижина дяди Тома, или Жизнь среди униженных. Пер. Н.А. Волжиной. М., 2010.

Вагнер Е. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 2007.

Зенкин С.Н. От текста к культу // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / Под ред. М.Ф. Надъярных, А.П. Ураковой. М., 2011. С. 133–140.

Калавски Ж., Уракова А. На границах текста и литературного культа // Studia Litterarum. 2020. Т. 5. № 4. С. 66–87.

Лотман Ю. – Успенский Б. Миф–имя–культура // *Лотман Ю.* Избранные статьи в трех томах. Статьи по семиотике и топологии культуры. Т. 1. Таллин, 1992. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/mif_im.php (дата обращения: 16.09.2020).

Мусий В. А.С. Пушкин – Персонаж «Уникального романа» М. Павича // Болдинские чтения 2011. Гос. Лит-мемор. и природ. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино». Саранск, 2011. С. 230–239.

Немзер А. Поэзия Жуковского в шестой-седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 43–64. URL: https://www.ruthenia.ru/document/349563.html#p (дата обращения: 26.09.2020).

Павич М. Принц Фердинанд читает Пушкина // *Павич М.* Вывернутая перчатка (1989). Пер. Л. Савельевой. М., 2003. URL: http://knigger.com/texts.php?bid=22940&page=45 (дата обращения: 20.09.2020).

Попович Т. А.С. Пушкин – Сокровенный герой прозы М. Павича // Болдинские чтения / Отв. ред. Н.М. Фортунатов. Нижний Новгород, 2014. С. 62–71.

inslav

Эпштейн М. Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина // Знамя. 1996. № 6. С. 204–215.

Bagi I. Megjegyzések egy szószedethez (Milorad Pavić: Kazár szótár) // *Bagi I.* Rög-Eszmék. Írások a XX. századi szláv irodalmak köréből. Szeged, 2010. P. 216–223.

Best S.M. The Fugitive's Properties: Law and the Poetics of Possession. Chicago, 2004.

Dávidházi P. Cult and Criticism: Ritual in the European Reception of Shakespeare // *Dávidházi P.*, *Karafiáth, J.* eds. Literature and its Cults. An Anthropological Approach. Budapest, 1994. P. 29–47, 31.

Hetényi Zs. Nomen est ponem? Name and Identity in Russian Jewish Emigré Prose on and in Berlin of 1920s // Transit und Transformation: Osteuropäisch-jüdische Migranten in Berlin 1918–

Kalavszky Zs. «*"Le mariage de Pouchkine*" Jókai lehetséges nyugat-európai forrásai és A. Sz. Puskin alakja a *Szabadság a hó alatt, avagy a "Zöld könyv"* című regényben». ['"Le mariage de Pouchkine" Jókai's Possible Western European Sources and A.S. Pushkin's Figure in the Novel Freedom under the Snow or the Green Book"'] // «Mester Jókai»: A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón. ['"Master Jókai": Possible Readings of Jókai at the Turn of the Century']. Eds. Ágnes Hansági, and Zoltán Hermann. Budapest, 2005. P. 32–64.

Kalavszky Zs. The Pushkin Myth and Cult in Central European Literature: Gyula Krúdy's A vörös postakocsi ['The Crimson Coach'] (1913) // Hungarian Cultural Studies: E-Journal of the American Hungarian Educators Association. Vol. 10. 2017. P. 120–132.

Kalavszky Zs., Urakova A. Literary Cult and Its Discontents: Russian-Hungarian Perspective // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 169–180.

Kappanyos A. Nekünk Ferdinánd // Cseh ködképek fürkésző-je, Huszonegy írás Berkes Tamás 60. születésnapjára. / Szerk. Balogh M., Kalavszky Zs. Budapest, 2014. P. 40–48.

MacKay J. True Songs of Freedom: "Uncle Tom's Cabin" in Russian Culture and Society. Madison, 2013.

inslav

Pavić M. Sár // *Pavić M.* A tüsszögő ikon. (Ford. Bojtár B. E., Gállos O.) Újvidék – Pécs, 1993. P. 79–97.

Reynolds D.S. Mightier than the Sword: Uncle Tom's Cabin and the Battle for America. New York, 2011.

Szabó Sz. A másság-mozzanatok mentén elmozduló Pavić-olvasás. Híd 2010. 1. P. 65–90.

Urakova A. «"I do not want her, I am sure": Gifts, Commodities, and Poisonous Gifts in Uncle Tom's Cabin» // Nineteenth-Century Literature. Vol. 74. No 4. 2020. P. 448–472.

Аннотация

В статье рассматривается феномен литературного культа и культового текста. Развивая теоретические идеи С.Н. Зенкина и П. Давидхази, авторы предлагают поговорить о границах текста и культа на примере двух сюжетов. Роман Хэрриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852), оказавший огромное влияние на литературную и политическую жизнь Соединенных Штатов, был прочитан современным американским критиком Д.С. Рейнольдсом в неожиданном контексте. Героиня романа, беглая рабыня и героическая мать Элиза, пересекла границу между Кентукки и Огайо, прыгая с льдины на льдину; то же самое сделал отец Октябрьской революции Ульянов-Ленин, тайно сбегая из Финляндии и едва не поплатившись жизнью из-за треснувшего льда. В этой случайной встрече Запада и Востока, вымысла и реальности, зафиксированной в критике, мы предлагаем увидеть не случайное совпадение, анекдот или курьез, но механизм создания культового текста. «Хижина дяди Тома» становится романом, благодаря которому состоялась не только война между Севером и Югом, но и Октябрьская революция.

Что происходит, когда наследник престола Австро-Венгрии, убитый в 1914 г., перед покушением в Сараево читает произведения основателя русской литературы, поэта, который сам был убит в поединке? Рассказ Милорада Павича «Принц

inslav

Фердинанд читает Пушкина», построенный на основе точно идентифицируемых пушкинских текстов, выявляет сходства и различия, случайности и закономерности, касающиеся двух событий: смерти поэта и смерти наследника австро-венгерского престола – истории которых можно описать как изоморфные сюжеты. Рассказ и голос Павича в беллетристической пушкиниане XX в. является уникальным, так как говорит одновременно изнутри и извне пушкинского мифа и культа.

Ключевые слова: литературный культ, культовый текст, «Хижина дяди Тома», Х. Бичер-Стоу, В.И. Ульянов-Ленин, М. Павич, А.С. Пушкин, принц Фердинанд.

Summary

Zsófia Kalavszky, Alexandra Urakova

On the Borders of Text and Cult

The essay focuses on interrelated phenomena of literary cult and cultic text. Bearing on the conceptual ideas of Sergey Zenkin and Péter Dávidházi, we problematize the boundaries between text and cults on the example of two case studies. One has to do with one of the recent interpretations of *Uncle Tom's Cabin*, a nineteenth-century bestseller novel that had a great impact on literary and political life of the United States in the antebellum period. David S. Reynolds argues that Ulyanov-Lenin's escape from the Finnish mainland by breaking his way on the broken ice of the river to an island might have been inspired by his reading of *Uncle Tom's Cabin* where a fugitive slave Eliza does exactly the same thing. This essay invites to see this random encounter of the East and the West, the fictional and the "real" not as a curious anecdote or coincidence but as a mechanism of inventing cultic texts. What happens when one of the prominent figures of the European historical narrative, the crown prince assassinated in 1914, reads the works of the Russian poet before the fatal day in Sarajevo? Milorad Pavić is building his short sto-

inslav

ry „ “Prince Ferdinand Reads Pushkin” upon recognizable allusions to Pushkin texts, the similarities and differences, the fatal and the accidental in the stories of the poet shot in the duel and the Austrian crown prince being a victim of an assassination – two intersective storylines that may be described as “isomorphic plots.” Pavić’s short story is a unique voice in the so-called twentieth century “Pushkiniana,” speaking both within and beyond the Pushkin myth and cult.

Keywords: literary cult, cultic text, *Uncle Tom’s Cabin*, Harriet Beecher Stowe, Vladimir Ulyanov-Lenin, Milorad Pavić, Alexander Pushkin, Prince Ferdinand.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.09

Наталия Злыднева
(Москва)

Диалог *Восток/Запад* в русском авангарде и поэтика примитива[86]

Исторический авангард в ранней его фазе, как в России, так и на Западе, включая Центральную Европу, в значительной степени опирался на примитив, и этот факт хорошо изучен. Меньше обращалось внимания на то, что помимо участия в смене художественной парадигмы, примитив выступал как почвенное начало и знак Востока. Однако с течением времени коннотации менялись – обращение к примитиву было знаком ориентации культуры то на Восток, то на Запад. Какова корреляция между типом поэтики и формой идентификации в национальной культуре, как осмыслялась русскими/советскими художниками первой трети XX в. двойственность русской культурной традиции и в какой мере динамика соотношения Востока и Запада отражала повороты художественного сознания? Попытке ответить на эти вопросы посвящена настоящая статья.

Под примитивом понимается внестилевое, лежащее вне школьной традиции искусство – оно создается художниками, не получившими профессионального образования и не зависимыми от доминирующих художественных конвенций. Примитив – живопись «наивных» мастеров-самоучек – являлся одним из базовых отправных элементов для создания протагонистами авангарда, профессиональными мастерами, языка нового искусства. Таким образом, ориентация на примитив у примитивистов (художников, сознательно использующих приемы примитива) порождает гибридный характер поэтики: стиль и семантика за-

[86] Статья написана в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья» при поддержке РФФИ, грант № 18-512-23002 (2018–2020).

inslav

имствованы у примитива, но перенесены в план выражения, то есть, употреблены маркировано – как самостоятельная тема и/или языковое средство в диалоге с недавней академической традицией – оспаривая, вытесняя, отрицая последнюю. Общепринятым является указание на корреляцию стилистических маркеров примитива с вертикальной осью цивилизации – со временем. Иными словами, примитив для историков искусства и в восприятии художников эпохи модернизма, отнесен к архаике, а также к культуре народов, «задержавшихся» на раннем этапе исторического развития человечества. Примерами обращения к архаике и искусству примитивных народов могут служить тема скифской скульптуры в живописи Натальи Гончаровой, а также использование африканских масок в творчестве Пикассо.

Между тем, меньшее внимание привлекала проблема бытования примитива в пространстве. Известно, что авангард расширил семиосферу, включив в зону художественного то, что раньше таковым не являлось – городские вывески, детский рисунок, народные промыслы. Все это, включая искусство самодеятельных мастеров, а также т. н. *l'art brut*, располагается на периферии культуры – то есть в маргинальном пространстве в его семиотическом измерении. Однако для нашей проблематики важно принять во внимание совмещение семиосферы и с пространством в геофизическом смысле: центральная граница для искусства и культуры России в первой трети XX в. проходила между условными Востоком и Западом, именно это противопоставление явилось предметом особо острого восприятия. Колебания вокруг данной оси создавали почву для гибридных форм, форм, отмеченных типологическими чертами культурного пограничья, где Восток и Запад выступали в симбиозе, но подчас их лидирующие позиции менялись. Эта динамика особенно ярко проявилась в смене исторических фаз: различия в искусстве с 1910-х до начала 1930-х гг. обнаружили полярные крайности в функциях и кон-

inslav

нотациях примитива как объекта стилизации в связи с оппозицией Восток/Запад. Причем, отклонения в сторону того или иного полюса, превалирование восточного и западного стилистического и тематического комплексов в искусстве совпадали с семантико-синтаксическими сдвигами в типологии самого примитивизма. Целью настоящего очерка и является показать зависимость функций примитива как мотива в составе примитивизма от типа выстраиваемой примитивизмом поэтики, а также указать на внехудожественные факторы, которые определяли взлеты и падения волн интереса к примитиву у профессиональных художников, а с ними и доминирования темы Востока и/или Запада. Мы рассматриваем две большие группы различающихся между собой форм адаптации «высоким» искусством живописи примитива – они совпадают с общим художественным водоразделом эпохи: в одной группе оказался исторический авангард 1910 – начала 1920-х, во второй – поздний авангард второй половины 1920-х и начала 1930-х гг.

Как уже указывалось, завоевание примитивом сферы профессионального искусства совпадает с зачатками исторического авангарда, расширением/ускорением семиозиса. Примитив сопровождал ход истории искусства, разумеется, и раньше: его типологически схожие формы закономерно возникали на переломе веков, когда усиливалась рефлексивность изобразительности (раннее Возрождение в итальянском искусстве XIII–XIV вв., в России – поздняя народная икона, портрет конца XVIII в.), а также в стилистических формациях, тяготевших к типам поэтики, активно оперирующим категорией границы (барокко и сарматский портрет в Польше XVII в.). Однако именно в авангарде примитив выступил как ресурс освобождения изображения от миметической предметности, как она понималась академизмом, и, наряду с народной иконой, вывеской, расписными подносами и детским рисунком, выступил катализатором новой визуальности: в числе прочего – открытого цвета, беспредмет-

inslav

ной формы, плоскостной композиции. С ускорением внедрения новшеств, радикальной трансформации художественного языка расширялись и географические горизонты художников. Знаком освоения «новых земель» стало «открытие» профессиональным искусством гениальных самоучек из провинции. Так в России в 1912 г. авангардистом Кириллом Зданевичем был открыт грузин Пиросмани, а в Хорватии в 1930-е гг. Крсто Хегедушичем (художником левой ориентации, сюрреалистом) – крестьянин Иван Генералич. Все формальные признаки «неумелого» изображения – ковровая композиция, нарушенная линейная перспектива, доминанта орнаментальности и ритма, высокий горизонт, плоский задний план и основной цвет – были с энтузиазмом взяты на вооружение профессиональными мастерами, жаждущими обновления всего арсенала своих средств. Художники обратились к примитиву – он стал и вдохновителем стилевых форм, и объектом рефлексии как таковой. Через стадию примитивизма прошли все ведущие мастера авангарда – Казимир Малевич и Василий Кандинский, Давид Бурлюк и Петр Митурич. В творчестве многих мастеров в конце 1910-х гг. примитивизм стал главным стилистическим признаком. И в большинстве случаев примитив отождествлялся с понятием *Восток*. Отвечая аналогичным настроениям своих южнославянских коллег-авангардистов, В. Кандинский писал: «помимо прочих современных событий, сегодня происходит и особое событие – смещение художественного центра, которое подразумевает переход от романского к славянскому принципу – от *Запада* к *Востоку*» [цит. по: Ичин 2019: 454]. Наиболее ярко связь примитива со славянским Востоком в 1910-е гг. проявилась в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой, а также П. Филонова.

В начале XX в. Восток в Российской империи ассоциировался с областями Бессарабии, Крыма или Кавказом: дух кавказкой экзотики в столичную художественную жизнь был привнесен искусством уже упомянутого Пиросмани, а Таврида стала колыбелью футуризма (группа «Гилея»). Между тем,

inslav

в живописи Ларионова прямой связи в *русским Востоком* еще нет. Находясь под сильным впечатлением от живописи П. Гогена, художник создавал свой Таити на национальной почве – своеобразный гибрид Востока и Запада, каковым виделась Россия глазами интеллигенции начала века: с Востоком связывали грядущее обновление мира, с Западом – увядание, холод, надвигающуюся катастрофу[87]. Характерным примером примитивизма раннего Ларионова является его «Цыганка» (1908, частн. собр.): в подражание таитянскому периоду Гогена здесь затемненный передний план, контрастирующий с плоскостным, залитым солнцем фоном [илл. 1]. По наблюдению Г.Г. Поспелова, Ларионов словно «играет в Таити» [Поспелов, Илюхина 2005: 65], превращая в легендарный остров провинциальный городок Тирасполь: композиция «Синяя свинья» 1909–1910 гг. выступает именно такой гремучей смесью «французского с нижегородским» – иронически обыгранный низовой мотив (свинья, покосившийся забор, баба с лейкой, развернувшаяся к зрителю толстым задом) решен в изысканно-гогеновских тонах. В 1910 г. Ларионов ездил в Крым и в поселке Чернянка гостил у братьев Бурлюков, вдохновляясь скифской архаикой. В то же время здесь был и Хлебников, с «острым чутьем к первобытным культурам <…> поэт, поглощенный архаическим мифом» [Поспелов, Илюхина 2005: 71]. Возникает гибридный, проникнутый духом пограничья организм – слияние *своего*, народного, с ар-

[87] Вспомним у Вяч.И. Иванова: «Над опаловым востоком // В легионе светлооком / Блещет вестница Зари. / Ранних пастырей отрада, / Утра близкого лампада, / Благовестная, гори!..» (Вяч.И. Иванов «Утренняя звезда», 1902) и «Лебеди белые кличут и плещутся / Пруд — как могила, а запад — в пыланиях. / Дрожью предсмертною листья трепещутся, / Сердце в последних сгорает желаниях!» («Лебеди», 1904–1908). А в стихотворении, посвященном историку Римской империи И.М. Гревсу, поэт соединил оба понятия: «Оратая святые помнят всходы; / Восставшему с восточною звездой / На западе горит звезда свободы». А в стихотворении Николая Асеева «Тучи с Востока» (1916) звучит радостное предчувствие грядущих перемен – в культуре, искусстве, жизни российского общества в целом: «Приветствую тучи с Востока, / жестокого ветра любви, / я сжечь не умею восторга, / который мне душу обвил».

inslav

Илл. 1. М. Ларионов. Цыганка. 1908

хаической экзотикой. По мысли исследователей, две тенденции в восприятии времени, существовавшие в европейской живописи с XVII в. – ощущение «текучей стихии мира» и «стремление противостоять потоку времени» – соединились в творчестве Ларионова, где «в лубках он искал ниспровержения времени, обновления жизни, а в провинциальных вывесках – жизненный обряд, <где> время застыло» [Поспелов, Илюхина 2005: 75]. Развивая этот тезис, можно сказать: там, где время остановилось, начинается пространство – скифы (скифская ваза в натюрморте «Ноготки и филокактусы», 1910), в русской культуре идентифицированные с Востоком, как и вся отдаленно-архаическая традиция. Солдатская серия Ларионова, «заборные рисунки» словно восходят к живописи палеолита, колыбели человеческой цивилизации, а в стилистике тетраптиха «Времена года» (1912, ГТГ, Центр Ж. Помпиду в Париже, частн. собр.),

inslav

кажется, воплотилась антропологическая память о наскальных изображениях в Африке, о ближневосточных и древнеегипетских рельефах [илл. 2]. Созданная примитивизмом Ларионова модель в отношении оси Восток/Запад – это *Запад на Востоке*:

Илл. 2. М. Ларионов. Времена года. Весна. 1912

художник экстраполирует опыт западноевропейского авангарда на русскую почву, оставаясь при этом глубоко самобытным живописцем. Используя «грамматику» и «семантику» примитива (плоскостность, геометрическую угловатость фигур, ковровую композицию и «низкие» темы), он не попадает под магию открытого цвета, в полной мере реализуя свой потенциал тончайшего колориста.

По сравнению с М. Ларионовым, Н. Гончаровой в 1910-е гг. Восток гораздо ближе, хотя в предисловии к своему каталогу она и признавалась: «В начале моего пути я более всего училась

inslav

у современных французов» [Гончарова 1913: 1, цит. по Вакар 2013: 16]. В ряду тех, кто повлиял на художницу из западноевропейских современников – Ван Гог, Матисс, Пикассо. Но больше всего (как и в случае с Ларионовым) – Гоген: его явным следом можно считать скифскую тему в творчестве Гончаровой, некоторые повторяющиеся стилистические приемы, отсылающие к общей типологии примитива. По проницательному наблюдению И. Вакар, «образы Гончаровой в сравнении с французским символистом кажутся грубыми, даже варварскими; в них есть первобытная мощь, которую невозможно объяснить только стилевыми различиями. Говоря просто, Гоген — романтик, Гончарова — скорее почвенник» [Вакар 2013: 17]. В своем эссе о двух Гончаровых Марина Цветаева назвала художницу «проводником Востока на Запад», «точкой сращения Востока и Запада, Бывшего и Будущего, народа и личности, труда и дара, с точкой слияния всех рек, всех дорог» [Цветаева 1989 – URL].

Однако следует признать, что все же Восток доминировал. В 1911 г. Н. Гончарова записывает: «Я совсем не европеец. Эврика…» [Амазонки 2000: 309, цит. по: Вакар 2013: 18]. Свидетельством осознанного поворота к русскому примитиву можно считать ее натюрморты с изображением «каменной бабы», а свои ориентированные к Востоку интересы она увлеченно отстаивала в диспуте 1913 г. «Восток, национальность, Запад» [Таргулов – URL] [илл. 3, 4]. Период, предшествующий в творчестве Гончаровой лучизму, ее неопримитивизм, принято связывать с национальной темой, русскими традициями, и это трудно оспорить: истоки вдохновения – народная икона, лубок, вышивка, а также наблюдения над крестьянским трудом, который был так хорошо известен художнице с ее усадебного детства [илл. 5]. Между тем, существенно, на наш взгляд, что национальное выступает прежде всего в форме примитива: последний – объект художественного созерцания. Стилистические признаки «наивного» искусства в живописи Гончаровой сочетают в себе самые разные истоки и выступают как стилевой

inslav

Илл. 3. Н. Гончарова. Каменная баба. 1908

Илл. 4. Н. Гончарова. Мытье холста. 1910.

inslav

Илл. 5. Н. Гончарова. Павлин (стиль русской вышивки). 1911

гибрид: плоскостность композиции с ее ленточным развертыванием, акцентированный ритм, угловатые, словно вырезанные из дерева фигурки людей и деревьев. Здесь остранению подвергается сам стиль, который перерастает в мета-описание, будучи открытой демонстрацией набора формальных признаков. Но главное – примитив становится знаком *своего*, он полемически противостоит *западному* примитиву Гогена и трансформирует его посредством «перевода» на язык русских реалий. И это *свое* связывается в сознании и художественных воплощениях Гончаровой с *Востоком*.

Связь истоков национальной самости с Востоком в полной мере осознавалась мастером. В каталоге выставки в Москве 1913 г. Гончарова писала: «Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, – а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение

inslav

весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств – к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе» [Гончарова 1913: 1, цит. по: Вакар 2013: 20]. Позже, оказавшись в вынужденной эмиграции в Париже, Гончарова с удивлением констатирует: «Хотела на Восток, а попала на Запад» [Цветаева 2013: 548].

Действительно, типаж деревенских баб на картинах Гончаровой – от детской игрушки, от деревянной скульптуры. Г.Г. Поспелов справедливо отмечал, что Гончарова отождествила с Востоком саму Россию, приводя ее слова «о большой любви в понимании окружающего мира и декоративности в его передаче», характерной «для жителя Востока, в том числе и славянина» [Поспелов 2014 – URL]. И в полной мере Восток начинает доминировать в ее работах над «национальными» циклами: еврейским (1912) и восточным (известна только «Китаеска / 1912–1913, ГТГ»), навеянным китайскими, персидскими, индийскими народными картинками. Но главное – осознание художницей неразрывной связи Востока с Западом в русской культуре, о которой она так и говорила: «Русский не может сделаться европейцем, не создав раздвоенности… между своим внутренним миром и <…> способом одеваться, двигаться, писать стихи, музыку, картины…» [Вакар 2014 – URL].

Николай Гумилев поэтически подытожил восточные темы Ларионова и Гончаровой:

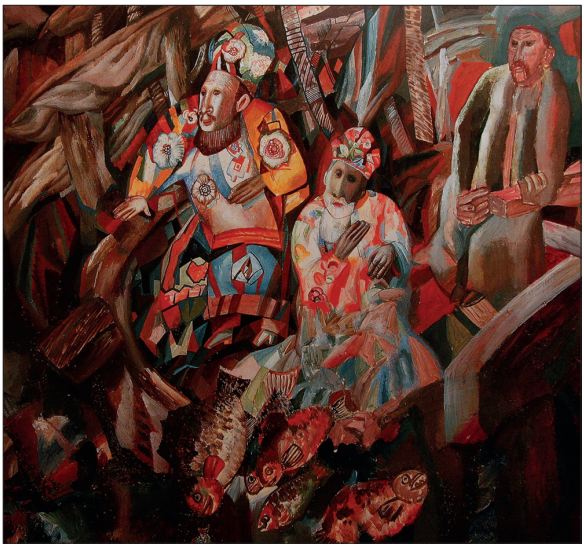
> Восток и нежный и блестящий
> В себе открыла Гончарова,
> Величье жизни настоящей
> У Ларионова сурово.
> (Н. Гумилев. Ларионов и Гончарова. 1917–1918)

Третий художник, обнаживший шов, который в русской культуре проходит по меже Запада и Востока – Павел Филонов. Своеобразие работ художника во многом базировалось на само-

inslav

бытно понятом им языке народного примитива, а также архаической традиции. Угловатые, словно одеревеневшие фигуры загадочной композиции «Пир королей» (1913, ГРМ) напоминают деревянные игрушки или персонажей ярмарочного театра кукол, а коровы с человечьими глазами на полотне «Животные» (1925–1926, ГРМ) словно визуализируют фольклорный пантеизм. Примечательно, что именно в 1910 гг., время особенной близости к примитиву, Филонов размышляет о пограничье национальной традиции, словно распятой на оси пространственных координат. Пытаясь разрешить это основное противоречие русской культуры, он писал: «Мы не делим мира на два уезда – восток и запад, но стоим в центре мировой жизни искусства, в центре маленькой передовой кучки упорных рабочих – завоевателей живописи и рисунка» [Филонов 1914, цит. по: Бузина 2006: 49].

Две картины мастера особенно примечательны тягой к осмыслению этого извечного дуализма, и не случайно названия их зеркально-симметричны: «Восток и Запад» (1912–1913, ГРМ) и «Запад и Восток» (1912– 1913, ГРМ) [илл. 6, 7]. Общая семан-



Илл. 6. П. Филонов. Восток и Запад. 1913

inslav

Илл. 7. П. Филонов. Запад и Восток. 1912–1913

тика композиций Филонова, как это часто случалось с его произведениями, закодирована, и авторский код трудно поддается расшифровке. Между тем, эта неясность сюжетного послания не намеренная, а скорее отражающая глубинные фантазмы видения мастера. На картинах представлены разные персонажи, плывущие на корабликах – чем-то среднем между деревянной ладьей и библейским ковчегом. Люди на полотне «Восток и Запад» предстают облаченными в роскошные пестрые одеяния, напоминающие древнерусские костюмы, и причудливые головные уборы. По контрасту с ними изображенные на полотне «Запад и Восток» скромны: они носят крестьянскую одежду – полотняные рубахи и широкие, заправленные в сапоги штаны. Отнесенность сюжета к мореплаванию на обоих полотнах опознается по разбросанным изображениям рыб, якорей и парусов. На картине «Запад и Восток» неуклюжие мореплаватели заняты каким-то тяжким трудом, словно в борьбе с роковой стихией, и преисполнены неистовой страстности. Это – психо-

inslav

логические проекции труда и богоискательства самого художника, осмысленные на фоне гетерогенной русской традиции. В 1914 г. Филонов так писал об этом: «Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам юго-востока, запада и России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства, и знайте, день этот близок» [Филонов 1914: б/с]. «Нечеловеческое напряжение» в предощущении «близости страшного суда» прочитывались исследователями творчества художника по-разному. Е.А. Бобринская связывала его с «алхимическими мутациями» и коллективным бессознательным, Г.Ю. Ершов акцентировал сюрреалистический принцип разрушения, деконструкцию движения памяти, писал о тотальном мимезисе Филонова как регрессивном, при котором «характер тропа метафоры-уподобления не возвращает нам реальный живой мотив или прообраз, но выводит его в асемантическую функцию знакового картинного поля в мертвой точке амнезии и психиатрии» [Бобринская 2003: 127; Ершов 2008: 15–16; Цит. по: Асоян 2015: 13]. Дж. Боулт отмечал слияние барокко и авангарда в петербургском мистицизме и латентную средневековую химеричность [Боулт 2006]. Наконец, А. Асоян усматривал сходство «знающего глаза» Филонова с древнеегипетским искусством [Асоян 2015]. Все эти суждения правомерны, хотелось бы, однако, обратить внимание и на дополнительное обстоятельство – на гео-идеологическую и/или гео-поэтическую составляющие образности Филонова, особенно периода 1910-х гг., периода примитивизма: стилистикой и именованием своих композиций мастер определенно указывает на корреляцию темы примитива (а также изобразительности, основанной на архаическом типе условности) с оппозицией Восток/Запад в русской культуре.

inslav

* * *

Художественная идеология примитивизма в позднем авангарде отличается от практики 1910-х гг. коренным образом. Искусство поздних 1920-х в одном из его наиболее значимых сегментов отмечено установкой на депрофессионализацию. Это особенно ярко проявилось в живописи, что идеологически сближает ее с «литературой факта» [Злыднева 2018]. По мысли теоретиков ЛЕФ'а, именно непрофессиональные мастера способны вырваться из наезженной колеи устарелых художественных норм и ответить на нужды массового читателя. Подобно тому, как в литературу приходят «самородки», в числе прочих неопытных, но талантливых литераторов, поддерживавшихся Максимом Горьким, в изобразительном искусстве возникает волна примитива. Однако типологически этот повторный виток обращения к примитиву встроен в уже новый разворот культуры, разворот прагматический. В 1910-е гг. обращение к полотнам грузинского мастера-самоучки Н. Пиросмани, а также к вывеске, лубку и народной иконе выполняло задачу редукции эстетического в его прежнем, основанном на мимезисе, понимании. Десятилетием позже уход от школьной традиции стал результатом верификации события, который существует не сам по себе, а как факт его предъявления зрителю. Примером широкой волны примитива, хлынувшей в художественную жизнь 1920-х, может служить живопись собственно непрофессиональных художников, таких, например, как В. Точилкин. Но еще более значимо творчество мастеров, стилизующих свои работы под примитив. Это – младшее поколение авангардистов, вышедшее на художественную арену уже в качестве адептов новой фигурации – сюжетных композиций, пропущенных сквозь опыт беспредметности. Среди них – Георгий Рублев с его плоскостным ковровым распределением деталей (см., например, нарративный натюрморт «Письмо из Киева» (1930, ГТГ), Самуил Адливанкин, опиравшийся на характерный для примитива принцип перечислительной

inslav

однородности композиций (картина «Трамвай Б» 1922, ГТГ) и «наивное» включение в большинство картин автопортретных изображений. В этом же ряду можно назвать и Климента Редько, начинавшего свой путь как беспредметник, но уже в 1925 г. создавшего полотно «Восстание» (ГТГ), где соединились элементы народной иконы и лубочного рассказа [илл. 8, 9, 10].

Илл. 8. Г. Рублев. Письмо из Киева. 1930

Позднеавангардные течения в советском искусстве 1920-х гг., представленные различными творческими объединениями (ОСТ, Нож и др.) примыкали к аналогичным процессам в западноевропейском искусстве, предощущая их и/или следуя за ними. Особая роль отводилась мотиву документа, документации факта, что повышало изображение в статусе: распространение получали бытописательные сюжеты, фиксирующие событие, дневники художников приходили в связь с их живописным творчеством (П. Филонов, К. Петров-Водкин), фрагменты изображения повседневности были ориентированы в первую очередь на документирование

inslav

Илл. 9. С. Адливанкин. Трамвай Б. 1922

Илл.10 К. Редько. Восстание. 1925

inslav

актуального исторического момента (письмо, газета, мандат). Эстетическая редукция, свойственная примитиву, в стилизациях выступала в функции основного референта изображения. То есть, заимствование арсенала выразительных средств у непрофессионального художника становилось актом документации «жизни», чье отображение как бы очищено от художественных конвенций, от предвзятого канона. Аналогичные процессы происходили в немецком экспрессионизме конца 1920-х гг. – в нем примитив также прозвучал как сертификат «подлинности». А то, что искусство западных коллег было хорошо знакомо советским мастерам этого времени, подтверждают не только многочисленные факты контактов, но и, к примеру, случаи заимствований и скрытых цитат. Так, неслучайными представляются сюжетные и композиционные совпадения картины С. Лучишкина «Шар улетел» (1926) с линогравюрой Г. Гросса «Предместье» 1917 г. (мотив повешенного/самоубийцы в окне и пр.). Таким образом, при сохранении формально-стилистической верности примитиву 1910-х гг. (линейность ритмизированной композиции и орнаментально-ковровое развертывание), помещенные в контекст идеологии и стилистической палитры пост-авангарда, работы этих примитивистов несут другой смысл и должны прочитываться в контексте веяний с Запада. Они несли с собой дух современной Европы: художники синхронно со своими западными коллегами проходили через стадию примитивизма уже на витке разворота художественного процесса к возобладавшему социальному уклону. Восток/Запад здесь не в топике – он в выборе пути, в синхронизации российского и западноевропейского художественного опыта.

Между тем, сложившиеся в конце 1920-х гг. обстоятельства внешнего характера, ужесточение социально-политического климата в стране все больше уводили художников на Восток и вскоре, по существу, нейтрализовали традиционную для русской культуры двунаправленность Восток/Запад. Место открытого диалога на продолжительное время заняла непреодолимая граница – железный занавес.

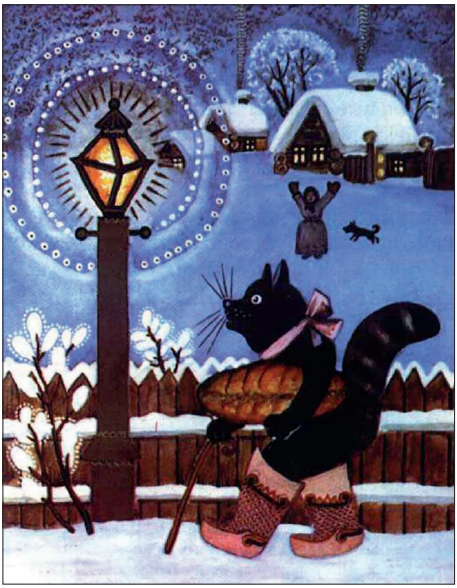
inslav

* * *

Тридцатые годы принесли новый разворот в нашу тему. Показательно, что к примитивизму как маркеру *своего* и *восточного* в этот период склонился художник Ю.А. Васнецов (1900–1973). Учившийся у Матюшина, прошедший школу ГИНХУКа и одно время работавший под руководством Малевича, он испытал на себе всю тяжесть критики формализма и вследствие этого – отчасти вынужденно – встал на путь стилизации примитива, однако сохранил авангардную остроту выразительных средств. С 1930-х гг. Васнецов работал в издательстве «Детгиз» и создавал иллюстрации для детских книжек на основе сказок и шутливых стихов, стилистически обыгрывая народные картинки – лубок, росписи бытовой утвари, традиционный орнамент. Сказочное в его композициях, полных игры, веселья и юмора, все больше обретало черты российской глубинки – уютной, диковатой, с налетом древнерусского *восточного* колорита [илл. 11].

В середине 1920-х – начале 1930-х гг. начались и поездки советских художников на уже не воображаемый, а реальный Восток – в Узбекистан, Туркмению. Отчасти это был ответ на социальный заказ, отчасти – попытка уклониться от идеологического давления соцреализма. Творчество живописцев, участвовавших в творческих командировках в советскую Азию – это самая темная страница истории русской живописи XX в. Много вещей не сохранилось или сохранилось чудом, а о жизни ряда мастеров почти ничего не известно. Можно назвать имя О.А. Соколовой (картины «Красный обоз в Ургуте» и «Женский базар в Ургуте», обе 1932 г., с типичной для примитива ковровой композицией и геометризированными фигурами людей) [илл. 12]. Отчасти природой примитива объясняется многоцветность полотен Н.А. Кашиной («Сбор хлопка», начало 1930-х), М.З. Гайдукевича («Чайхана», 1925), М.С. Гранавцевой («Сбор чая», 1930) [воспроизведено в: Ройтенберг 2004: 223, 221, 202 соответственно].

inslav



Илл. 11. Ю. Васнецов. Илл. к книге «Радуга-Дуга. Русские народные сказки».

Илл. 12. О. Соколова. Женский базар в Ургуте. 1932

inslav

Среди живописцев, писавших советский Восток в конце 1920-х – в 1930-е гг. был и тот, кто знания об азиатских краях черпал не из творческих командировок, а впитал с молоком матери. Речь идет о А.Н. Волкове (1886–1957), одном из крупнейших российских мастеров первой половины прошлого столетия, основателе целой династии замечательных живописцев. Художник родился и вырос в Туркестане, а художественное образование получил в Петербурге и Киеве. Его ранние работы – это беспредметные ритмизованные композиции, но позднее мастер перешел к фигурации. С 1916 г. и до конца жизни художник жил в Средней Азии, так что восточная тема, выступившая на картинах «Гранатовая чайхана» (1924, ГТГ), «Караван» (1926, ГМИРК им. И.В. Савицкого) и других, была не данью экзотике, а повседневным опытом. Примечательна связь мотива Востока в его творчестве с примитивизмом: реалии восточной жизни и природы генерируют на полотнах Волкова стилистику примитива – уплотненная ковровая композиция крупным планом, открытый цвет, «одеревеневшие» фигуры. В данном случае мы имеем дело с моделью, перевернувшей логику раннего авангарда: не стиль обосновывал свою природу в мотиве, а наоборот, мотив порождал стиль, так что Восток повлек за собой примитив в силу логики чисто художественной природы. [илл. 13]

Захлестнувшая живопись с конца 1920-х гг. стилизация примитива выступила и в *косвенной* связке с мотивом Востока. Примером может служить творчество А. Тышлера. В картине «Гуляй-поле» (1927, Киевский художественный музей) из серии «Махновщина» план содержания образован мотивами открытого простора, дикого разгула и насилия: скачущая по степи лихая конница с волочащимися за ней трупами покоренных врагов. Фигурки и наездников, и мертвецов уподоблены оловянным солдатикам – они только знаки человеческих тел, превращенных в цилиндрические болванки и взвихренные бешеным ритмом: так выглядели народные игрушки из дерева, приводившиеся в движение нехитрыми механизмами. Мастер, соединивший

inslav

Илл. 13. А. Волков. Фергана. Кишлак. 1926

в своем творчестве элементы экспрессионизма и сюрреализма (последний воплотился в театральных работах художника – его девушках с домами/городами на головах и пр.), создал зрительный аналог самого духа восточной анархии – безграничной вольницы и экстатического восторга перед огромным пространством *русского* Востока [илл. 14].

Линия примитивизма в русском искусстве первой трети XX в. в ее постоянной обращенности к оси Восток/Запад показывает, что Россия эпохи исторического авангарда 1910-х гг. и десятилетий, которые за ним последовали, мыслила себя на пограничье/перепутье Востока и Запада, а самоидентификация носила пограничный характер. Характерно постоянное колебание между двумя условными полюсами, из которых веками складывалась европейская традиция – эллинистическим и византийским. Это пограничье присуще и самой гибридной поэтике примитивизма,

inslav

Илл 14. А. Тышлер. Гуляй-поле. Из серии «Махновщина». 1927

основанной на парадоксе: стилизации внестилевого феномена, лежащего на грани высокой и низовой культуры, но не сводимого ни к одной из них. Поэтика примитивизма в рамках авангарда визуализировала антиномическую дихотомию Восток/Запад, основанную как на противопоставлении (как в случае Гончаровой), так и на отождествлении (как в случае поздне-авангардной новой фигурации) двух условных сторон света. Под кистью профессиональных мастеров, ищущих новых путей выражения, примитив стал орудием реформирования художественного языка и одновременно средством пространственно-идеологической рефлексии, способом поиска коллективного *Я* региона. В отношении топики Восток/Запад примитивизм выступил как своего рода *геопоэтика*, генерирующая новые смыслы.

inslav

Литература

Амазонки авангарда. Каталог выставки. Нью-Йорк, 2000 [Наталья Гончарова. Альбом (1911)].

Асоян А. Русский «очевидец незримого» и древнеегипетский канон // Космос культуры. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-ochevidets-nezrimogo-i-drevneegipetskiy-kanon (дата обращения: 05.11.2020).

Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

Боулт Дж. Таинственный сад // Павел Филонов – очевидец незримого. К выставке в ГРМ и ГМИИ им. А.С. Пушкина. СПб., 2006. С. 19–32.

Бузина О. Павел Филонов: Восток и Запад // Павел Филонов – очевидец незримого. К выставке в ГРМ и ГМИИ им. А.С. Пушкина. СПб., 2006. С. 42–53.

Вакар И.А. Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом // Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. Гос. Третьяковская галерея (каталог выставки). М., 2013. С. 10–39.

Вакар И.А. Между Востоком и Западом 2. Искусство и судьба Натальи Гончаровой // Наше наследие. 2014. № 109. URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10901.php (дата обращения: 06.11.2020).

Гончарова Н. Наталья Гончарова. Каталог выставки. М., 1913.

Ершов Г.Ю. Методологические проблемы изучения творчества Филонова // Павел Филонов: К 125-летию со дня рождения художника. СПб., 2008.

Злыднева Н.В. Документ в живописи 1920-х годов как информационный парадокс // Документ и документальное в славянских культурах: между подлинным и мнимым. Сборник статей. / Отв. ред. Н.М. Куренная / Серия «Категории и механизмы славянской культуры». М., 2018. С. 188–211.

inslav

Ичин К. Русский след в югославском журнале «Зенит» (1921–1926) // Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке. Коллективный труд. / Отв. ред. Н.В. Злыднева. М., 2019. С. 445–484.

Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов. М., 2005.

Поспелов Г.Г. Ранняя Гончарова и Гоген // Галерея. 2014 (42). № 1. URL: https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/rannyaya--goncharova-gogen (дата обращения: 06.11.2020).

Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были… Из истории художественной жизни 1925–1935. М., 2004.

Таргулов А.Д. Ориентализм // Энциклопедия русского авангарда. URL: http://rusavangard.ru/online/history/orientalizm/ (дата обращения 08.12.2020).

Филонов П.Н. Интимная мастерская живописцев рисовальщиков «Сделанные картины». СПб., 1914.

Филонов П.Н. Идеология аналитического искусства и принцип «сделанности». 1914–1915 // Павел Филонов. 1893–1941 [Каталог]. Новосибирск, 1967.

Цветаева М. Наталья Гончарова (жизнь и творчество) // *Цветаева М.* Проза (сборник). М., 1989. URL: https://www.livelib.ru/book/264454/read-proza-marina-tsvetaeva/~37 (дата обращения: 10.11.2020).

Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое Литературное Обозрение. 2013 (124). № 6.

inslav

Аннотация

В статье рассматривается проблема взаимной обусловленности мотива и поэтики в изобразительном искусстве, конкретно – мотива Восток/Запад и стиля примитивизма в русском искусстве XX в. Представлены различные формы и смыслы обращения к теме, представленные в творчестве М. Ларионова, Н. Гончаровой и П. Филонова. Показаны две модели: раннего исторического авангарда и авангарда конца 1920-х гг. Если в начале века стиль следует за сюжетом и ориентирован преимущественно на тему Востока, примитивизм следующего десятилетия выступает в контексте западноевропейского поворота искусства к документальности и тем самым имплицирует тему Запада. Третью модель образует живопись начала 1930-х, когда обращение к Востоку, обусловленное заказом официальной идеологии, порождало форму примитива, а последняя порой становилась способом уклониться от соцреализма (Васнецов, Волков). Вывод: в отношении топики Восток/Запад примитивизм выступил как своего рода *геопоэтика*, генерирующая новые смыслы. Извечный дуализм русской культуры нашел соответствие в примитивизме как пограничном типе поэтики.

Ключевые слова: живопись, русский исторический авангард, примитив, примитивизм, Восток, Запад, документальность, пограничная поэтика.

Summary

Nataliya Zlydneva
Dialogue East/West in the Russian Avant-garde and Poetics of Primitive

The essay examines interrelation between the motif and the poetics in the visual arts, specifically, as it concerns the East / West

inslav

motif and the style of primitivism in the Russian art of the twentieth century. It discusses various forms and meanings of this theme as presented in the works of M. Larionov, N. Goncharova, and P. Filonov. Two models are shown: the early historical avant-garde and the avant-garde of the late 1920s. If at the beginning of the century, the style is contingent on the plot and focuses mainly on the theme of the East, the primitivism of the next decade develops in the context of the Western European turn towards documentary in art and therefore addresses the theme of the West. The third model describes the painting of the early 1930s when the appeal to the East, required by the order of the official ideology, gave rise to a form of primitivism as a way to escape from the pressure of socialist realism (Vasnetsov, Volkov). Conclusion: in relation to the topic East / West, primitivism acted as geopoetics of a kind, generating new meanings. Inherent dualism of the Russian culture found a correspondence in primitivism as a borderline type of poetics.

Keywords: painting, historical Russian avant-garde, primitive, primitivism, East, West, documentary, boarderline poetics.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.11

Андреа Майер-Фраац
(Йена)

Текст границы в творчестве Андрея Битова

I

«Пушкин – первый наш невыездной» – так писал Андрей Битов в статье, опубликованной в 1990 г. в парижском эмигрантском журнале «Синтаксис» [Битов 1990: 168]. Можно добавить, что сам Битов был одним из последних «невыездных»[88]. Хотя в его творчестве путешествия играют важную роль[89], до второй половины 1980-х гг. он не мог выехать за пределы Советского Союза – ни на Запад, ни на Восток. Может быть, с этим связан тот факт, что в творчестве Битова с самого начала можно обнаружить разного рода границы, которые или пересекаются, или остаются закрытыми[90]. В этом отношении представляется важным то, что четырехтомное собрание самых основных сочинений советского и раннего постсоветского периода названо им «Империя в четырех измерениях» (впервые [Битов 1996])[91]. В собрание включены ранние рассказы и так называемый роман-пунктир («Первое измерение» под заглавием «Аптекарский остров» [Битов 2013а])[92], роман «Пушкинский дом» («Второе измерение» [Битов 2013б]), «Путешествие из России» («Третье

[88] Хотя в цитированном тексте Битова слово «первый» понимается как качество, а не как последовательность, в данной статье это высказывание сознательно перетолковывается.

[89] Достаточно вспомнить путешествие как жанр, которым Битов пользуется уже в раннем творчестве и результат которого представляет собой том «Семь путешествий» [Битов 1976].

[90] Эллен Чансес в своей монографии о Битове [Chances 1993: 15] указывает на всякого рода границы в творчестве Битова, упоминая и его статью «Границы жанра», о которой речь пойдет ниже.

[91] Битов называет отдельные тома «измерениями».

[92] В издании 1996 г. «Петроградская сторона».

inslav

измерение» [Битов 2013в])[93] и роман-странствие «Оглашенные» («Четвертое измерение» [Битов 2013г]). Эти четыре тома (или измерения) представляют собой не только репрезентативный выбор самых важных художественных текстов Битова, но и демонстрируют эволюцию писателя, не в последнюю очередь в связи с проблематикой границы.

Уже в новом тысячелетии Битов опубликовал книгу под заглавием «Пятое измерение. На границе времени и пространства» [Битов 2002], собравшую критические статьи, но не принадлежащую к ансамблю литературных текстов[94]. Зато понятие границы выступает на первый план – в заглавии. Еще раньше Битов назвал одну из своих статей «Границы жанра» [Битов 1969]. Кроме того, в художественных произведениях Битова, с одной стороны, тематизируется граница в прямом смысле слова, а с другой стороны, проблематика границы играет роль в абстрактном смысле, как одно из понятий семиотики культуры, особенно существенное для работ Ю.М. Лотмана.

Лотман [1999: 168–192] определяет семиосферу как отграниченное пространство со своим специфическим языком (в широком его понимании). Каждая культура состоит из разных семиосфер, граничащих друг с другом, причем каждая развитая культура имеет жесткую метаструктуру в центре, в то время как на периферии эта доминантная метаструктура оказывается слабее или даже вытесняется другими структурами [Лотман 1999: 183]. Кроме того, границы проходят через фрагменты других сфер, так что в области границы, на периферии, всегда находятся гетерогенные элементы. Другими словами, между разными семиосферами всегда есть зоны, где происходят процессы перевода с одного специфического языка на другой:

[93] В издании 1996 г. под заглавием «Кавказский пленник» в журнале «Новый мир» [Бочаров 2002].

[94] Однако критик Сергей Бочаров говорит о «лирике ума», когда он пишет об этой книге в журнале «Новый мир» [Бочаров 2002].

inslav

> Граница би- и полилингвистична. Граница – механизм перевода текстов чужой семиотики на язык «нашей», место трансформации «внешнего» во «внутреннее», это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались во внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными [Лотман 1999: 183].

Таким образом, разные языки культуры постоянно обновляются, т. е. культура развивается. Модель семиосферы вполне можно применить и к творчеству Битова, когда речь идет о понятии границы в абстрактном смысле, если понимать разные аспекты пересечения границ как перехода между разными семиосферами.

II

В творчестве Битова можно, с одной стороны, выделить его раннюю прозу, которая, будучи новаторской, все еще остается в рамках того, что можно назвать психологическим реализмом[95]. Этот период продолжается в его прозе до семидесятых годов («Большой шар» [Битов 1963], «Такое долгое детство» [Битов 1965], «Аптекарский остров» [Битов 1968а], «Путешествие к другу детства» [Битов 1968б], «Образ жизни» [Битов 1972]). В ранних рассказах Битова, начиная с книги «Большой шар» [Битов 1963], Битов, оставаясь в рамках допущенного цензурой, более или менее явно разделяет представленный мир на две части: на мир взрослых и мир детей (или молодежи), на мир коллектива и мир индивидуума, на мир приспособленных и мир неприспособленных. Так, например, девочка в рассказе «Большой шар» [Битов 2013а: 22–34] уходит с улицы, где проходит военный парад, потому что ее привлекли красные праздничные шары, но, когда она подходит к продавщице, выясняется, что все шары уже проданы. Девочка хочет добиться

[95] Сам Битов, говоря о собственном творчестве, отмечает, что он пишет, кроме прочего, о психологии людей [Битов 1988б: 11].

inslav

своего, она узнает адрес, где, как говорит продавщица, есть запасы этого дефицитного товара и, благодаря своей настойчивости в конце концов приобретает желанный шарик, спасает его от «злых мальчиков», которые хотят его своровать [ср. Битов 2013а: 31–33], и вечером счастливо засыпает. В подсознании девочки праздник и ее собственный подвиг добычи шара сливаются воедино: во сне она видит детдом, где она раньше пережила травму, подобную испугу перед мальчишками.

> «Нет! Нет!» – кричит Тоня и просыпается. В испуге смотрит в окно. / Трень-бом-динь! / Папа сидит рядом и смотрит на Тоню. И папа улыбается ей. И Тоня вдруг вспоминает, что хотела у него спросить: /– Папа, ты знаешь, где Недлинный переулок? /– Нет, Антон, не знаю. /– И никогда не слышал о нем? / – Нет... А зачем тебе? / Тоня смотрит в окно – и вдруг улыбается. Тому, что знает только она... / Трень-бом-динь! [Битов 2013а: 34].

С одной стороны, счастье Тони состоит в том, что она открыла незнакомое людям ее окружения место, Недлинный переулок. С другой стороны, если на фоне государственного праздника истинный сюжет состоит в том, что маленькая девочка борется за шарик и при этом сталкивается с тем, что в советские времена называлось дефицитом, то она переступает через границу, которая отделяет официальный мир от мира собственных желаний. По сути, она ведет себя не так, как подобает образцовому члену советского общества, но зато она – лично она – счастлива. Таким образом, субверсивно ставятся под вопрос и ценности официальной идеологии [ср. Meyer-Fraatz 2010: 232–234].

В рассказе «Бездельник» [Битов 2013а: 49–71] представленный мир разделяется на две части: мир труда и мир молодого человека, который никак не может приспособиться к требованиям коллектива. Тем, что он просто не ходит на работу, он переступает через границу дозволенного и, бродя по Ленинграду,

inslav

создает в мечтах свой собственный мир. Конец рассказа демонстрирует, что для героя граница, через которую он перешел, уже закрыта с его стороны, потому что угрозы начальника не достигают его слуха: он «убежал» в свой собственный, внутренний мир, различимый в пузырьке оконного стекла:

> А в оконном стекле, повыше кактуса, – пузырь. Удивительно в этом пузырьке! И небо, и снег, и трамвай, и деревья, и купол – все это помещается в нем. Маленькое, странно вытянутое и какое-то особенно яркое. Там снежный город. Кто-то живет в нем, вовсе крохотный... Интересно, каким он видит меня оттуда? [Битов 2013а: 71].

В обоих рассказах, «Большой шар» и «Бездельник», индивидуум выходит на передний план, а требования общества остаются фоном.

В рассказе «Пенелопа» [Битов 2013а: 84–101] главный герой Лобышев репрезентирует официальный мир, хотя он и позволяет себе уйти в рабочее время в кино, где вступает в разговор с девушкой, очевидно не приспособленной к общественной жизни. Однако он не намерен переступать границу допустимого. В конце концов, Лобышев обещает девушке рабочее место с намерением ввести ее в коллектив, хотя знает, что не может выполнить свое обещание. И здесь тоже два мира остаются отграниченными друг от друга: пересечение границы Лобышевым – лишь эпизод, а его двурушническое поведение репрезентирует ложность официального мира. В конце рассказа герой осознает, что его поступки в отношении девушки повторяются изо дня в день:

> Лобышев еще постоял в парадной. Выждал. Вышел на Невский. Солнце. Девушки не было. Ему вдруг стало так пусто и легко, словно он взлетит сейчас в воздух, как отпущенный шарик. Он почти подавился – так сильно, со свистом, глотнул этот прекрасный осенний воздух. Страх прошел. Это он понял вдруг, что его нету, и тогда же он понял, что только что этот страх был. Волнами все стало возвращаться к нему. И тогда ему стало тошно. Ничем и ничем уже нельзя было

inslav

помочь. Где она, эта платформа пятьдесят третьего километра, на которой он и не был ни разу?.. Поняла она или не поняла? Он вспомнил ее последнее лицо и подумал, что поняла. Это его не успокаивало. Он шел, и ему казалось, что все его видят, столь освещенного солнцем, что все это у него на лбу написано. «Ведь это же я делаю каждый день! Больше, меньше, но каждый день», – думал Лобышев. И как давно забытое ощущение было, что думал не вскользь, не как бы, не вроде, не забывал, не в полусне [Битов 2013а: 100–101].

Используя терминологию Ю.М. Лотмана, можно сказать, что перевод с одной семиосферы в другую (Лобышева и девушки) не удается, однако попытка пересечь границу заставила Лобышева взглянуть на себя по-новому.

III

В «Уроках Армении» [Битов 1976: 261–398; Битов 2013: 7–162] рассказчик в буквальном смысле пересекает границу, по крайней мере, внутреннюю границу между отдельными республиками СССР. Это эксплицитно тематизируется во вступительной главе «Урок языка», когда он видит здание вокзала с красующейся над ним надписью «Ереван» по-армянски:

Я шел к зданию вокзала: Երևան. Ага, значит, вот эта штука – Е, вот эта Р, а эта опять Е... <…> Так и запечатлелся во мне первый кадр: ветер и выгоревшая трава, которая не то чтобы стелилась по ветру (она была слишком короткой для этого), но была навсегда им причесана. Ветер подталкивал меня к Еревану. Это значит, В, а это вот А, а это уже Н. Красиво [Битов 2013в: 9].

Чужой алфавит как бы маркирует культурную границу между Россией и Арменией. И в дальнейшем культурные различия определяют наблюдения и описания рассказчика: долгая история страны, особая география и, не в последнюю очередь,

inslav

особый образ жизни. Все это имплицитно описывается на фоне своей, русской культуры, которая, в свою очередь, сильно отличается от армянской[96]. В середине книги, в главе с неоднозначным заглавием «Кавказский пленник» [Битов 2013в: 62–96][97], явное прежде восхищение рассказчика всем армянским сменяется ощущением плена и при этом осознанием различий между культурами:

> Я заперт, я в клетке. Каждый день меня переводят из камеры в камеру. Питание хорошее, не бьют. Сколько времени сижу, не знаю. <...> Я в клетке – на меня все смотрят. Нет, это они все смотрят на меня из клетки! А я-то как раз снаружи! Всех обманул... Девочка с пением уже сбегает с гор, несет мне свой кувшин... Кавказский пленник [Битов 2013в: 94].

Разумеется, что все это всегда описывается с тонкой иронией, так что никогда не возникает негативного взгляда на «небольшую страну»[98]; наоборот, замечание, что «они» смотрят на «него», можно понять и как намек на то, что Армения – как бы в плену у СССР. Рассказчик пересек культурную границу, которая остается закрыта для него, коль скоро он не способен приспособиться. Одна из предшествующих частей текста под подзаголовком «Аэлита из Апарана» [Битов 2013в: 77–87] это ясно демонстрирует. Любовная история между русским, от лица которого ведется повествование, и армянской девушкой (впрочем, любовной ее воспринимает только рассказчик) обречена остаться в области утопии, потому что культурная граница между персонажами непроницаема. Так называемая «виньетка» в эпилоге «Уроков Армении» описывает возвращение в Россию и упоминанием рыжих и курносых друзей

[96] Сам Битов пишет в конце «Уроков Армении», что «[п]о сути, эта моя Армения написана о России» [Битов 2013в: 147].

[97] Неоднозначным оказывается ответ на вопрос, идет ли речь о человеке в прямом или в переносном смысле плененным Кавказом.

[98] «Путешествие в небольшую страну» являлся подзаголовком ранних публикаций «Уроков Армении» [напр., Битов 1776: 261], в то время как в издании Битов [2013в: 7] выбран подзаголовок «Путешествие из России».

inslav

особо подчеркивает ту культурную границу, которую рассказчик только временно и только поверхностно смог переступить:

> И действительно, сидят передо мной Бочаров, Чудаков и Рогожин – уж такие русские, дальше некуда. Волос – русый, нечесаный, глаза – все голубые, как на подбор, немножко красные с перепою, как у кроликов, и носы все курносые, щетина же рыжая. Такие красивые, не темные – светлые, и лица как у детей, в точь такие. И вдруг слово забытое поражает меня – отрок! Это же все отроки сидят, кому за тридцать, кому за сорок, а лица-то – отроков. Нетронутые совсем. Никакой мужской побежалости на лицах их нет. Даже щетина кажется первым пухом [Битов 2013в: 150].

В первых изданиях «Уроков Армении» эти слова не были напечатаны (ср. [Битов 2013в: 153]: «Пришлось мне мою “винетку” вычеркнуть...»), потому что цензура не терпела ироническое противопоставление русских и армян, т. е. «братских народов» СССР. Учитывая, что процитированные слова произнесены рассказчиком наутро после выпивки, в состоянии похмелья, их следует воспринимать не без (авто)иронии.

Еще одну границу Битов смог решительно переступить только в постсоветское время. Глава, следующая за «Кавказским пленником», во всех советских и нескольких постсоветских изданиях «Уроков Армении» называлась «Гехард». В издании 2013 г., однако, Битов переименовал ее в очередной *урок*: «Урок веры» [Битов 2013в: 97–107]. Название главы, таким образом, становится выражением скрытого смысла произведения..

Иначе обстоит дело с отношением писателя к Грузии. В «Грузинском альбоме» [Битов 1985] (в издании [Битов 2013в: 295–481] под заглавием «Выбор натуры» с подзаголовком «Грузинский альбом»), с одной стороны, граница между Россией и Грузией формально маркируется тем, что в тексте чередуются главы, касающиеся Грузии и России[99]. С другой стороны, эта граница оказывается

[99] Подобным образом Мандельштам в своем очерке «Путешествие в Армению» чередовал главы об Армении и о России, причем он представляет Армению вполне положительно, как форпост Европы, а Россию как отста-

inslav

совершенно проницаемой, по крайней мере в сознании рассказчика, который констатирует, что «в Грузии я писал о России, в России о Грузии» [Битов 2013в: 298]. К тому же (хотя только в предисловии к немецкому переводу[100]), он пишет, что Грузия всегда казалась ему более русской, чем Россия, по крайней мере, чем Советский Союз. Таким образом, Грузия представлена восторженно, в то время как главы, касающиеся России, рисуют только самые грустные и темные стороны советской России. Так, например, в главе «Последний медведь» [Битов 2013в: 309–316] изображаются печальные условия проживания «последнего медведя» в ленинградском зоопарке: все это можно перенести на состояние страны в целом. В главе «Судьба» речь идет о провинциальном мужике-пьянице и о его безнадежной ситуации [Битов 2013в: 327–350]. В главе «Пальма первенства» советская Россия постоянно сравнивается с Западом, причем в пользу Запада [Битов 2013в: 362–386]. В главе «Похороны доктора» [Битов 2013в: 400–419] речь идет об исчезновении старого мира (символически, как постепенная утрата старого фарфора), который частично сохранился в личности тетки рассказчика: о ней идет речь в данной главе. Хотя в сравнении Грузии со старой, дореволюционной Россией (что имплицируют процитированные слова из предисловия к немецкому изданию) граница между культурами размывается, в «Грузинском альбоме» происходит пересечение и других границ. Например, в главе «Осень в Заоди» [Битов 2013в: 351–361] показан пир в одном из грузинских сел: здесь едят и пьют *без меры*. Следуя за главой, где описывается нищая русская провинция, обильное грузинское застолье подчеркивает культурную границу между современной Россией и Грузи-

---

лую Азию. Чансес [Chances 1993: 20] указывает на то, что очерк был опубликован в журнале «Знамя» как раз в то время, когда Битов работал над «Уроками Армении».

[100] В предисловии к первому немецкому изданию «Грузинского альбома» Битов пишет: «Als ob Georgien sogar mehr Rußland wäre als Rußland selbst, jedenfalls mehr Rußland als die Sowjetunion» [«Как будто Грузия была даже более Россией, чем сама Россия, по крайней мере, чем Россия как Советский Союз»] [Bitow 2003: 9].

inslav

ей. Да и пьяница в России – как правило, одинокий человек, в то время как пир в Грузии объединяет людей, наполняет их чувством родства.

«Грузинский альбом» был опубликован гораздо позднее «Уроков Армении»[101], а некоторые его тексты – раньше, если не считать фрагментов в «Семи путешествиях» [Битов 1976: 523–591] и в ряде журнальных публикаций [ср. Битов 2013в: 505], а также в альманахе «Метрополь», в «самиздате» (а позднее и за границей). Уже сама история публикаций определяет то, что границы в этой книге выражаются иначе, чем в «Уроках Армении», хотя и в последней, как упомянуто выше, добавлялись или переименовались отдельные главы и изменялся их состав. Тем не менее, в раннем творчестве Битов остается в пределах официально дозволенного и переступает определенные границы разве что субверсивно. В своей статье «Неизбежность ненаписанного» Битов вспоминает, как однажды редактор сказала ему: «Я не знаю, что с вашими текстами. На первый взгляд, как будто все в порядке, и все-таки мне хочется вычеркнуть каждое слово» [Битов 1997: 118], и это, замечает писатель, – признак того, что скрытые смыслы ранних текстов ощущались даже цензурой.

С середины 1970-х гг. Битов как автор начинает пересекать все больше границ. В статье «Границы жанра» [Битов 1969] он утверждает, он пишет, что писатель не должен придерживаться определенного жанра в процессе работы. Лучше писать то, что хочется, а вопрос жанра решится сам собой. Писателю важнее найти собственный способ выражения. В это время Битов уже работал над романом «Пушкинский дом» [Битов 1978; Битов 2013б], который насыщен пересечением разнообразных границ, и не только жанра. В этом романе не просто рассказывается история главного героя, Льва Одоевцева, но предлагаются «версии

[101] Хотя Битов указывает на то, что первые тексты «Грузинского альбома» были написаны вскоре после окончания «Уроков Армении» [Битов 2013в: 504], что создает ощущение продолжения, все-таки следует указать, что обстоятельства жизни самого писателя в период первой публикации «Грузинского альбома» отличались от того, что было в начале 1970-х.

inslav

и варианты» отдельных частей романа, а его финал имеет три варианта концовки. Во втором эпилоге один из персонажей, дядя Диккенс, воскрешается автором [ср. Битов 2013б: 362]; в конце романа, в приложении к третьей части «Ахиллес и черепаха», печатается интервью «автора» с героем в будущем [ср. Битов 2013б: 385–386]; явная метафикциональность, проявляющаяся в том, что в конце каждой части «автор», кроме предлагаемых вариантов развертывания действия, добавляет свои комментарии курсивом и в скобках указывает, надо полагать, собственное имя («Курсив мой. А. Б.»), – всем этим роман пересекает и границу реализма. Изобилием интертекстуальных связей роман переступает через границы собственного текста, причем один слой интертекстуальности, аллюзии на классическую литературу, остается в рамках «романа-музея», в то время как аллюзии на произведения, которые в те годы были запрещены, своей субверсивностью пересекают границу того, что было говорить дозволено[102]. Это можно отнести и к обсуждению табуированных тем – вспомнить, хотя бы, резкие слова дедушки героя, Модеста Платоновича, когда, рассказывая о своей лагерной жизни, он сравнивал с лагерем всю страну.. Например, в разговоре с Левой и Рудиком, своим бывшим «начлагером», Модест Платонович отрицает существование свободы личности в СССР:

> – Да все, все уже – советские! Нет несоветских. Вы же – за, против, между, – но только относительно строя. Вы ни к какому другому колу не привязаны. О какой свободе вы говорите? Где это слово? Вы сами не свободны – а это навсегда. Вы хотите сказать от себя – вы ничего

[102] В самом деле, в романе можно обнаружить воплощение двух противоположных концепций музея: для авангарда музей – это место мертвых вещей и в этом смысле аллюзии на классическую литературу представляют музейность романа. Для Н. Федорова музей – это место, где готовится воскрешение отцов, и поэтому все экспонаты свидетельствуют о живших прежде людях, и в данном отношении аллюзия на запрещенную литературу в некотором роде воскрешает забытых, т. е. при сталинизме и до перестройки не печатавшихся авторов, и репрезентирует другую концепцию музейности, воплощенную в романе [см. Meyer-Fraatz 2007: 465–466].

inslav

> не можете сказать от себя. Вы только от лица той же власти сказать можете [Битов 2013б: 75].

Тем, что в романе не только откровенно критикуется (в особенности в словах Модеста Платоновича) советская действительность того времени, но и сталинистское прошлое, Битов не остается в рамках того, что в литературе было принято критиковать[103]. Антисемитизм Митишатьева [ср. Битов 2013б: 278–312] также нарушает политическое табу. Роман пересекает и границы жанра посредством введения литературоведческих статей героя (фрагмент-«статья» «Три пророка» в 1976 г. даже была опубликована в «Вопросах литературы» и всерьез воспринята публикой как научная работа)[104]. В конце концов, автокомментарием истории публикации романа под псевдонимом Э. Хаппененн [Хаппененн 1982] Битов пересекает границу между автором и его критиками, разыгрывая роль молодого эстонского литературоведа и комментируя собственные произведения, фрагменты романа «Пушкинский дом», которые печатались в разных книгах и журналах.

Все это, конечно, соответствует принципу нарушения границ, провозглашенному теоретиками постмодернизма, такими как, например, Лезли Фидлер [Fiedler 1969]. Но в случае Битова пересечение границ никак не может замостить пропасть; наоборот, публикацией «Пушкинского дома» в Соединенных Штатах разрыв Битова с государством, до этого ощутимый только в субверсивной установке его произведений, становится очевидным. Часть текстов «Грузинского альбома» была написана в то время, когда Битов подвергался репрессиям (после публикации за границей не только «Пушкинского дома», но и альманаха «Метрополь»), чем объясняется его негативный взгляд именно на Россию.

[103] О последствиях сталинизма как основной теме романа см.: [Chances 1993: 208]; [Booker/Jooraga 1995]; [Spieker 1996: 102].

[104] Упомянутые аспекты романа «Пушкинский дом» подробнее обсуждаются в статье [Meyer-Fraatz 2007].

inslav

IV

Перестройка открыла Битову путь за границу в прямом смысле слова. Теперь можно было не только ездить на Запад, но и искать новые формы письма. Это опять-таки выражается в раз-граничивании собственного творчества. Пересекаются не только границы жанра и границы того, о чем можно говорить публично, но и другие границы. В романе «Оглашенные» 1995 г., с одной стороны, обновляется тот же самый принцип составления романа из ранее опубликованных текстов, как это было в случае романа-пунктира «Роль» [Битов 1976], который в конце 1980-х гг. вышел в новом составе (последняя глава, «Инфантьев», была заменена главой «Вкус», и добавились стихи) и под заглавием «Улетающий Монахов» [Битов 1989]. Первая часть «Оглашенных», «Птицы, или Новые сведения о человеке», вышла уже в 1976 г. в авторском сборнике «Дни человека» и представляет собой текст на грани документальности и фикции. Во второй части, «Человек в пейзаже» (впервые опубликованный в «Новом мире» в 1987 г.), пересекаются границы разнообразных существовавших прежде табу (пьянство, религия, мат), а в третьей части, кроме языковых границ (употребления мата не только в прямой речи) нарушается и граница самого табу, например, когда откровенно говорится о грузинской местности Гори, где родился Сталин, как месте, которого лучше избегать, а после того, как рассказчик туда случайно попал, ему хочется очиститься. Он иронически замечает: «Здесь ОН родился. Мы посетили эту Мекку. “Ужо тебе!”. / Надо было очиститься» [Битов 2013г: 307]. В эпиграфе «В этой книге ничего не придумано, кроме автора. Автор» [Битов 2013г: 5] пересекается и граница собственного *Я*: сам автор становится фикцией.

Еще один шаг в сторону всеобщего раз-граничения Битов делает в романе «Преподаватель симметрии», который представляет собой псевдо-перевод «из иностранного Андрея Битова» мнимого автора Э. Тайрд-Боффина. Э. Тайрд-Боффин – это не что иное, как анаграмма имени Андрей Битофф, написанного

inslav

«по-иностранному» – на основе квази-английской формы имени латинскими буквами[105]. Это намек на то, что Э. Тайрд-Боффин – *alter ego* Андрея Битова, переступившего таким образом через границу собственной идентичности. Так как роман является псевдо-переводом, примечание «переводчика» о том, что утраченный фрагмент текста был им частично дописан [Битов 2014: 8–12], в принципе не означает, что в нем смешалась своя и чужая речь. В любом случае он в избытке содержит интертекстуальные связи, как с западной литературой, так и с русской, включая собственные произведения и приемы (как, например, псевдоним Э. Хаппененн [Битов 2014: 184] или многочисленные курсивы).

Впервые под заглавием «Преподаватель симметрии» текст был опубликован как цикл из трех рассказов в журнале «Юность» в 1987 г. [Битов 1987], во второй раз – в расширенном виде в книге «Человек в пейзаже» (Битов 1988а: 309–458), куда вошел и рассказ «Фотография Пушкина». Тонкий анализ этого произведения Ульрикой Голдшвер [Goldschweer 1998: 179–185] показал, что опубликованный в 1987 г. цикл представляет собой скрытое чествование Набокова, поскольку текст (по крайней мере ко времени первой публикации) нарушает запрет на упоминание этого не публиковавшегося ранее писателя в Советском Союзе[106]. Как первый вариант цикла, состоявшего

[105] Согласно англо-немецкому словарю, слово boffin имеет следующее значение: «ученый, который имеет тайное поручение (от правительства) [Langenscheidt 1974: 161]. Э. Чансес указывает в своей монографии о Битове на возможность понять боффин как искажение английского слова buffoon (шут, паяц) [Chances 1993: 254], но в данном контексте, кроме возможности открыть в этом имени анаграмму, значение «ученый с тайным поручением» кажется наиболее подходящим, тем более, что Чансес в примечании указывает на то, что сам Битов в разговоре с ней трактовал это имя как анаграмму его собственных имени и фамилии, написанной через фф [Chances 1993: 299]. Анаграммы имени и фамилии Андрея Битова можно обнаружить и в заглавии «Вид неба Трои» [Goldschweer 1998: 184], а также, в имени Тони Бадивер и – почти – в имени доктора Роберт Давин из главы «О – цифра или буква?».

[106] Исключение составляет отрывок о шахматах из «Других берегов», напечатанный в журнале о шахматах «64» в 1986 г. [Сосонко 2016].

inslav

из рассказов «Вид неба Трои», «О – цифра или буква?», «Битва при Альфабете» и «Фотография Пушкина», пересекает границу реализма: в них описываются «факты», выходящие за пределы человеческого опыта. Так, например, заглавие «Вид неба Трои» относится к фотографии неба Трои античных времен: «Нет, это небо именно той Трои, то небо, <…>», – говорит рассказчику писатель Урбино Ваноски, к которому тот пришел в гости [Битов 2014: 24]. Здесь мы имеем дело с очередной реализацией литературно-теоретических теорем (наподобие реализации метафоры) в данном случае, диалога автора с героем, о котором в свое время писал Бахтин. В дальнейшем рассказчик рассматривает фотографии Шекспира и Бэкона [Битов 2014: 29]. С фотографией Пушкина дело обстоит немного сложнее. Хотя главный герой перемещается из 2099 г. в прошлое, в пушкинское время, ему, в конце концов, так и не удается сфотографировать русского национального поэта[107]. Главный герой следующей главы, «Тони Бадивер, по прозвищу Гумми», утверждает, что он упал с луны, и никто не может это оспорить. Тем более, что когда его находят мертвым, все обстоятельства указывают на то, что он, судя по всему, упал с гигантской высоты [Битов 2014: 104]. Действие главы «Битва при Альфабете» [Битов 2014: 233–278] происходит совсем не в эмпирическом трехмерном пространстве, а в пространстве энциклопедии.

Роман «Преподаватель симметрии» был впервые опубликован в 2008 г. [Битов 2008]: в нем старые тексты комбинируются с новыми, но «Фотографии Пушкина» уже нет. Разграничение в этом романе выражено в новом пространстве: теперь действие происходит не в России или в Советском Союзе, а в европейских странах и в Америке. Можно сказать, что пространство в целом носит, скорее, литературный характер, и это касается не только главы «Битва при Альфабете». Действие (насколько вообще можно говорить о действии романа, состоящего из отдельных рас-

[107] О рассказе «Фотография Пушкина» см. подробнее [Spieker 1995] и [Meyer-Fraatz 2016].

inslav

сказов, которые довольно слабо связаны между собой) во многом оказывается абсурдным, поскольку в нем отсутствует всякая логика. Жанровое определение романа как *романа-эха* указывает на то, что мы имеем дело скорее с мета-романом [Маглий 2015], в котором отражаются произведения как западной литературы, так и русской и, не в последнюю очередь, произведения самого Битова. К тому же, в центральной части романа, словно на оси симметрии, провозглашаются теоретические принципы повествования [Битов 2014: 147–151]. Роман представляет собой, в некотором смысле, квинтэссенцию творчества автора в целом (к этому выводу приходит и Маглий 2015): в нем доведено до совершенства то, что уже открыл Вольф Шмид в ранних рассказах Битова в связи с термином Шкловского «остранение», а именно, реализация литературных теорем [Schmid 1980: 40–48]. Заглавие «О – цифра или буква?», вопрос, который Гумми задает доктору Давину в середине главы [Битов 2014: 98] – переносит понятия «нового зрения» или «островидения» [Schmid 1991] на сами языковые знаки (в данном случае букву или цифру). В романе можно обнаружить не только реализацию классического приема остранения в сюжете, но и постструктуралистскую интертекстуальность в раз-граничении, фикционализацию автора (в данном случае в виде вымышленного английского писателя Э. Тайрд-Боффина, пишущего, как и авт ор Битов в прошлом, о других авторах и даже беседовавшего с ними (прежде всего, с Урбино Ваноским)[108]. «Понимаете, жизнь есть текст. Недочитанный живущим. Но и текст есть жизнь! В каждой строчке должна таиться тайна будущей строки. Как в жизни – необъявленность следующего мгновения» [Битов 2014: 18], – говорит старый писатель Урбино Ваноски своему создателю, Э. Тайрд-Боффину, *alter ego* своего «переводчика» Андрея Битова. Если жизнь есть текст, а текст – жизнь, тогда можно сказать, что многочисленные аллюзии на авторов западноевропейской и русской литератур представляют собой отсылки к источникам авторского вдохновения. Автоци-

[108] Маглий [2015] говорит в этом контексте о принципе матрешки.

inslav

таты (как, например, «неотходное производство» [Битов 2014: 300] или английское выражение, представляющее собой перевод заглавия разных произведений Битова, «The Inevitability of the Unwritten» [Битов 2014: 208]) демонстрируют принцип романа-эха, отражающего как прочитанное автором, так и собственное творчество в форме мнимого перевода. Последнее представляет собой, в конечном счете, не что иное, как обнажение приемов автора-переводчика. В послесловии к изданию 2014 г. Ирина Сурат подтверждает, что «Преподаватель симметрии» – это прежде всего книга о самом Битове: «Битов пишет всегда о себе и всегда при этом говорит *правду*» [Сурат 2014: 430]. Если учесть, что постоянный процесс развития разных культур как граничащих друг с другом семиосфер происходит в постоянном «переводе» сообщения с одной семиосферы на другую, этот роман представляет собой и художественное воплощение теории Ю.М. Лотмана.

В романе можно обнаружить раз-граничения и в тематическом отношении. Так, например, в нем пересекаются границы языков: русский язык смешивается с английским в беседе рассказчика с русским путешественником Антоном (буквально перешагнувшим через границу своего государства) и в письмах последнего [Битов 2014: 121–122] в главе «В конце предложения (The Talking Ear). *Из книги У. Ваноски* “Муха на корабле”». В следующей главе, «A Couple of Coffins from a Cup of Coffee», раз-граничения касаются полов:

> – А ты вообще задумывался, почему одним одно, а другим другое? Что разным разное и достается? Ну, скажем, богатые и бедные, красивые и некрасивые – это как бы понятно. Талантливые и бездарные – уже сложнее... умные или неумные – совсем не разберешь. А вот, скажем, мужчина и женщина – почему? Почему ты мужчина, а я женщина, а не наоборот? – Ну что ж, давай махнемся! – Разве я спросила, кто из нас кто?.. – А как насчет кошки и собаки... [Битов 2014: 168].

inslav

В той же главе Урбино Ваноски переступает через границу собственной личности, на время присваивая себе другую идентичность – псевдоним Рис [Битов 2014: 153–154]. Эти примеры актуализации границы и разграничения в прямом и в переносном смысле можно было бы умножить.

V

Итак, феномен границы прослеживается с самого начала творчества Битова и почти до конца. Некоторые поздние произведения писателя (например, [Битов 2005, 2010, 2013д]) носят, скорее, характер воспоминаний или собирают разные критические статьи и поэтому не были включены в настоящий обзор. В раннем творчестве граница оказывается имманентной и пересекается субверсивно. С середины 1970-х гг. пересечение границы воспроизводится все откровеннее – сначала в смысле «границы жанра», потом в смысле границ табу. Поэтому «Пушкинский дом», как и тексты альманаха «Метрополь», не публикуются в официальной печати, ибо в этом произведении пересекаются обе формы границы. Этот перелом заметен и в двух «кавказских» путешествиях, «Уроках Армении» и «Грузинском альбоме». Жесткие культурные границы между Арменией и Россией только субверсивно внушают превосходство армянской культуры и имплицируют критику тогдашней русской культуры. Зато культурные границы между Грузией и *старой* Россией размываются. Различия возникают, в первую очередь, между Грузией и Советским Союзом. Со второй половины 1980-х гг. творчество Битова характеризуется повышением разнообразия раз-граничений, что тесно связано как с постмодернизмом, так и с открытием границ Советского Союза для самого писателя.

Не случайно в книге «Неизбежность ненаписанного» [Битов 1998] автор тематизирует свое возникшее еще в молодости желание поехать за границу, в частности, в Японию (страну,

inslav

которая географически находится на Востоке, но политически принадлежит к Западу). Якобы несостоявшееся путешествие по Японии, замещается, среди прочих, поездкой в Армению, а Япония, эта недостижимая (неосуществленная) мечта, представала в книге своего рода утопией творчества [ср. Meyer-Fraatz 2019]. Тот факт, что «Япония» становится для Битова метафорой утопии творчества, утверждается и в книге «Преподаватель симметрии», где, например, писателю Урбино Ваноски приписывается японское происхождение [Битов 2014: 151].

Упомянутая нами в начале «Империя в четырех измерениях» репрезентирует эволюцию писателя не только в связи с феноменом границы. Однако тематизация непроницаемых до конца 1980-х гг. границы государства, а затем их открытия, очевидным образом прослеживается в творчестве Битова вплоть до начала нового тысячелетия.

Литература

Битов А.Г. Большой шар. Л., 1963.

Битов А.Г. Аптекарский остров. Л., 1968 а.

Битов А.Г. Путешествие к другу детства. Л., 1968 б.

Битов А.Г. Границы жанра // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 72–76.

Битов А.Г. Образ жизни. Повести. М., 1972.

Битов А.Г. Семь путешествий. Л., 1976.

Битов А.Г. Преподаватель симметрии // Юность. 1987. № 4. С. 12–50.

Битов А.Г. Человек в пейзаже. М., 1988 а.

Битов А.Г. The Habit of Fear // Index on Censorship. 1988 б. № 5. S. 11.

Битов А.Г. Свободу Пушкину // Синтаксис. 1990. № 27. С. 168–175.

Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. Харьков, 1996. Т. 1–4.

inslav

Битов А.Г. Неизбежность ненаписанного // Звезда. 1997. № 7. С. 108–154.

Битов А.Г. Неизбежность ненаписанного. М., 1998.

Битов А.Г. Пятое измерение. На границе времени и пространства. М., 2002.

Битов А.Г. Победа (1945–2005). Der Sieg. М., 2005.

Битов А.Г. Преподаватель симметрии. Роман-эхо. М., 2008.

Битов А.Г. Текст как текст. М., 2010.

Битов А.Г. Измерение I. Аптекарский остров. М., 2013 а.

Битов А.Г. Измерение II. Пушкинский дом. М., 2013 б.

Битов А.Г. Измерение III. Путешествие из России. М., 2013 в.

Битов А.Г. Измерение IV. Оглашенные. М., 2013 г.

Битов А.Г. Все наизусть. М., 2013 д.

Битов А.Г. Преподаватель симметрии. Роман-эхо. М., 2014.

Бочаров С. Лирика ума, или Пятое измерение после четвертой прозой. Рецензия. Андрей Битов. Пятое измерение. На границе времени и пространства // Новый мир. 2002. № 11. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2002_11/Content/Publication6_3985/Default.aspx (дата обращения: 12.03.2020).

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999.

Магли А.Д. Метароман А. Битова «Преподаватель симметрии»: от хаоса к метаповествованию // Вестник российского Университета Дружбы Народов. 2015. № 4. С. 84–92. URL: https://istina.msu.ru/publications/article/16516280/ (дата обращения: 29.03.2020).

Сосонко Г. Разжимая советские тиски // Chess News. 21.04.2016. URL: http://chess-news.ru/node/21339 (дата обращения: 01.04.2020).

Сурат И. Между текстом и жизнью. *(Формула трещины)* // *Битов А.Г.* Преподаватель симметрии. М., 2014. С. 418–430.

Хаппененн Э. [*Битов А.Г.*]. Роман-призрак 1964–1977. Опыт библиографии неизданной книги // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. № 9. S. 431–475.

inslav

Bitow A. Georgisches Album. Auf der Suche nach Heimat. Deutsch von Rosemarie Tietze. Frankfurt am Main, 2003.

Booker K. M., Juraga D. The House that Bitov Built. Postmodernism and Stalinism in «Puškin House» // Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction. Carnival, Dialogism, and History. Ed. by K.M. Booker and D. Juraga. Westport/Connecticut, 1995. P. 123–143.

Chances E. Andrei Bitov. The Ecology of Inspiration. Cambridge, 1993.

Fiedler L. A. Cross the Border, Close the Gap! // Playboy. 1969. Dez. 151, 230. Pp. 252– 254, 256–258 (в немецком переводе в кн. Welsch, W. (Hg.). Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmodernediskussion. Weinheim, 1988, 1994. P. 57–74.

Goldschweer U. Das Komplexe im Konstruierten. Der Beitrag der Chaos-Theorie für die Literaturwissenschaft am Beispiel der Erzählzyklen «Sogljadataj» (Vladimir Nabokov) und «Prepodavatel' simmetrii» (Andrej Bitov) // Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur. Bd. 15.Bochum, 1998.

Langenscheidt. Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. Berlin, 1974

Meyer-Fraatz A. Andrej Bitov: Puškinskij dom (Das Puškinhaus) // *Bodo Zelinsky* (Hg.). Der russische Roman. Köln, Weimar, Wien, 2007. S. 459–471 (текст); S. 556–559 (ссылки и примечания).

Meyer-Fraatz A. Prvi svibnja — subverzivnyj pogljed na praznik // Kalendar. Zbornik radova. Ur. J. Vojvodić. Zagreb 2010. S. 229–236.

Meyer-Fraatz A. Конец утопии? К рассказу «Фотография Пушкина (1799–2099)» Андрея Битова // Кризис утопии? Смены эпох и их отражение в славянских литературах 20 и 21 столетий. Utopie in der Krise? Zeitenwenden und ihre Verarbeitung in slawischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. v. A. Meyer-Fraatz u. O. Sazontchik. Wiesbaden, 2016. S. 105–127.

inslav

Meyer-Fraatz A. Автобиографический миф о Японии как утопия творчества: «Неизбежность ненаписанного» Андрея Битова // Russian Literature. 2019. № 107–108. P. 145–159.

Schmid W. Verfremdung bei A. Bitov // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. № 5. S. 25–53.

Schmid W. Андрей Битов – мастер островидения // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. № 27. S. 5–11.

Spieker S. Psychotic Postmodernism in Soviet Prose. Pushkin and the Motif of the Unidentified Past in Andrei Bitov's Prose // Wiener Slawistischer Almanach. 1995. № 35. S. 193–218.

Spieker S. Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose. Frankfurt am Main, 1996.

Аннотация

Текст границы у Андрея Битова, на первый взгляд, тесно связан с тематикой путешествия. Важную роль при этом играет не только путешествие как жанр; также прослеживаемая в его рассказах структура пути связана с тем, что протагонисты переступают определенные границы как в прямом, так и в переносном смысле. Однако понятие границы оказывается существенным для Битова не только тематически. Так, в эссе «Границы жанра» автор проблематизирует само понятие жанра, а его роман «Пушкинский дом» полон переходов через различные границы (в том числе жанровые, общественные, моральные, эпистемологические). В поздней фазе творчества Битовым все чаще тематизируется и (не)возможность пересечения границ государственных: во время советской «Империи» это было для него важным вопросом, потому что выехать за границу он смог только в конце 1980-х гг. В связи с этим он сотворил – причем не только о самом себе, но и о Пушкине – определенный биографический миф невыездного. Многослойные аспекты границы в творчестве Битова, таким образом, формируют определенную поэтику границы.

inslav

Ключевые слова: текст/поэтика границы, Андрей Битов.

Summary

Andrea Meyer-Fraatz

The Boarder Text in Andrey Bitov's works

At first glance, the border text in Andrey Bitov's works is connected with the topic of traveling. Not only does the travelogue genre play an important role in his works, his stories reveal an underlying structure of traveling: protagonists cross borders both literally and metaphorically. Yet the notion of the border is important beyond the thematic layer. In his essay "The borders of the genre," the author problematizes the notion of genre. His masterpiece, the novel *The Pushkin House* is full of border crossings, for example, generic, social, ethical, and epistemological. In his last phase, Bitov more and more thematises the (im)possibility of crossing state borders, which was a crucial question for Bitov during the Soviet "Empire", as he was allowed to travel abroad only in the late 1980s. This lead to the invention of an autobiographical myth about "the one who is not allowed to go abroad", concerning not only himself but also Pushkin. The manifold aspects of the border in Bitov's works thus establish a certain poetics of the border.

Keywords: border text/poetics of the border; Andrey Bitov.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.10
Ольга Буренина-Петрова
(Цюрих)

«Интерпланетарные» художественные и искусственные языки в литературе и искусстве 1900–1920-х гг. (Константин Циолковский, Александр Богданов, Алексей Толстой, братья Гордины)

I

Постулируя существование «войны языков», приводящей к «разделению языков[109], Ролан Барт полагал, что такое разделение обусловлено отношением языка к власти [Барт 1989: 519–534; 535–540]. Современный человек оказывается зависимым от языка, поскольку его сознание находится во власти коннотаций, навязывающих ему определенное мировидение, а также потому, что, обращаясь к языку как средству самовыражения, человек вынужден пользоваться словами, «закрепляющими» чужие смыслы [Барт 1989: 306][110]. В соответствии с этим Барт различает энкратические языки, т. е.

[109] Имеются в виду две работы Ролана Барта: «Разделение языков» и «Война языков».

[110] Монтируя фильм «Человек с киноаппаратом», Дзига Вертов отказался от титров, возможно, также потому, что поясняющие надписи он ассоциировал с навязыванием зрителю смыслов. Отсутствие пояснительных слов на экране оставляет место для мыслительной свободы. В связи с этим можно упомянуть и тот факт, что немецкая газета «Bild» выпустила 8 сентября 2015 г. номер, целиком лишенный фотографий и иллюстраций. Цель такого эксперимента заключалась в демонстрации бессилия печатного слова, если оно не сопровождается визуальным материалом. В действительности, редакция газеты фактически показывает, что в современном медиапространстве визуальный пласт, сопровождая и закрепляя пласт вербальный, по сути превратился во властную структуру, безапелляционно влияющую на коннотативные смыслы. Газета, название которой в буквальном переводе означает «изображение, картина, фотография», предстала перед читателями в качестве слепой бессмысленной конструкции.

inslav

языки, формирующиеся под влиянием власти, и акратические языки, обретающие свое существование вне давления власти или в процессе борьбы с ней:

> ... я предлагаю прежде всего разграничить два вида дискурса, две группы социолектов: *внутривластные* (осененные властью) и *вневластные* (либо безвластные, либо осиянные своей невластностью). Пользуясь учеными неологизмами – но как же обойтись без них? – будем называть первые *энкратическими,* а вторые – *акратическими.* Разумеется, связь дискурса с властью (или с вневластием) очень редко бывает прямой, непосредственной; в законе, допустим, формулируется *запрет,* но его дискурс уже опосредован целой правовой культурой, более или менее общепринятым *рацио*; источником речи, непосредственно прилегающей к власти, может быть одна лишь мифологическая фигура Тирана («Царь повелел...»). Фактически язык власти всегда оснащен структурами опосредования, перевода, преобразования, переворачивания с ног на голову (например, Маркс указал на *перевернутость* идеологического дискурса по отношению к власти буржуазии). Так же и *акратический* дискурс не выступает открыто *против* власти; скажем, психоаналитический дискурс (если взять конкретный и актуальный пример) не связан прямо, по крайней мере во Франции, с критикой власти, а между тем его можно отнести к акратическим социолектам. Почему? Потому что посредующее звено между властью и языком носит характер не политический, а культурный: пользуясь старым аристотелевским понятием *доксы* (расхожего общего мнения, «вероятного», но не «верного», не «научного»), можно сказать, что *докса* и является тем культурным, или дискурсивным, опосредованием, через которое осуществляется речь власти (или не-власти). Энкратический дискурс согласуется с *доксой,* подчиняется ее кодам, составляющим структурирующие линии ее идеологии, акратический же дискурс в своих высказываниях всегда в той или иной мере направлен против *доксы,* этот дискурс в любых своих видах всегда *парадоксален.* Данная оппозиция не исключает различных оттенков внутри каждого из типов, но со структурной точки зрения она сохраняет свою силу и простоту до тех пор, пока власть и не-власть остаются на своих местах; она нарушается, и то временно, лишь в тех редких случаях, когда происходит смена, перемещение власти [Барт 1989: 529–530].

inslav

Если следовать Барту, то «война языков», основанная на отношении к власти, по сути представляет собой языковую войну с внеязыковой действительностью. Энкратические языки, таким образом, выступают против всего, что противостоит механизмам власти, а акратические языки – против власти государственной и божественной, и сверх того, против власти биологической конечности.

Пожалуй, наиболее эксплицитно «война языков», о которой говорит Барт, отражена в произведениях научной фантастики о космосе, неизменно включающей в себя, помимо мифологических и литературных пластов, языковые компоненты, а именно: проекты моделирования искусственных языков как средства коммуникации между жителями земли и внеземных цивилизаций. Кстати, Барт в заметке «Марсиане», рассуждая о том, что «инакость – понятие, к которому “здравый смысл” испытывает больше всего неприязни» [Барт 1989: 68–69], замечает, что и сам фантастический дискурс оказывается во власти языка, поскольку описания Марса в научной фантастике как правило являют собой не что иное, как проекции на него земных представлений.

В истории культуры проекты искусственных языков были связаны преимущественно с поиском некого универсального и, по возможности, идеального средства коммуникации. Так, например, в XII в. в поисках универсального языка аббатиса Рупертсбергского монастыря Хильдегарда Бингенская в трактате «Lingua Ignota per simplicem hominem Hildegardem prolata»[111] описала одновременно на латыни и немецком проект искусственного языка, названного ею «Lingua Ignota». Его глоссарий включал в себя 1011 слов, обозначавших разные понятия, относившиеся, главным образом, к сакральному миру, который должен был, по мысли аббатисы Хильдегарды, приблизить са-

[111] Текст этот сохранился в двух рукописях: «Висбаденский кодекс» и «Берлинский манускрипт». См. об этом подробно [Пиперски 2017] в главе «Lingua ignota».

inslav

кральное к повседневному. По сути, она показала, что, перестав относиться лишь к ведению жрецов, язык может превратиться из «неизвестного языка» в язык живого употребления, т. е., если следовать Барту, в акратический язык.

Позже Рене Декарт, обдумывая проект всеобщего (lingua universalis) и общенаучного (lingua philosophica) языка, в сущности, также размышлял над созданием «вневластного» языка, способного снять иерархию между разными народами и разными социальными слоями. Для Готфрида Лейбница универсальный язык – это «универсальная характеристика, посредством которой прекрасно упорядочиваются понятия и все вещи» [Лейбниц 1984: 412]. Описывая историю идеи универсальной характеристики, Лейбниц приходит к заключению, что любые спорные моменты можно отрегулировать посредством универсального языка исчислений. Естественный язык, согласно Лейбницу, служит лишь передаче чужих мыслей, поэтому на базе логико-философских и математических понятий следует создать искусственный язык, благодаря которому можно достичь адекватности понимания и истинности толкования понятий и идей.

Джон Уилкинс, в книге «Опыт о подлинной символике и философском языке» (1668), предпринял попытку разработать универсальную систему «подлинных символов» с фиксированными значениями, которые были бы понятны всем, независимо от того, на каком языке люди разговаривают, возможно, и жителям других планет. Интерес к универсальному языку был связан и с тем, что первые книги Уилкинса – «Открытие лунного мира» (1638) и «Рассуждение о новой планете» (1640), написанные под влиянием сочинения Фрэнсиса Годвина «Человек на Луне» (1638), – были созданы в жанре научной фантастики и включали в себя рассуждения о сходстве между Землей и Луной, а также предположения о том, что на Луне обитают живые существа, названные Уилкинсом «селениты». В третье издание «Открытия лунного мира» (1640) Уилкинс включил главу о путешествиях людей на Луну.

inslav

Предложенный в 1879 г. Иоганном Мартином Шлейером искусственный язык *воляпюк* можно интерпретировать как попытку создания по-настоящему всемирного и вселенского средства коммуникации, что отражено и в этимологии названия: Volapük (← vol — ‘мир’, pük – ‘язык’, ср. английские слова: «world» и «speak»), т. е. «всемирный язык». Не случайно он переводился Шлейером на немецкий и как Weltsprache и как Kosmoglosse (греч. κόσμος – ‘мир’, ‘вселенная’, γλῶσσα или γλῶττα –‘язык’).

С лингвистическим космизмом Шлейера полемизировал создатель эсперанто Людвик Заменгоф, утверждавший, что язык должен быть не всемирным, а международным, т. е. не угрожающим существованию национальных языков. Замечу, что ранний проект протоэсперанто, имевший название «Lingwe Uniwersala», был разработан Заменгофом еще в 1878 г., то есть за год до появления воляпюка, и содержал в себе прямо противоположную идею, а именно: о вселенской универсальности единого искусственного языка. Это были не единственные проекты. К концу XIX в. их насчитывалось около сорока. Одновременно с художественными поисками искусственных языков в 1916 г. в Петрограде под сопредседательством Ивана Бодуэна де Куртенэ и основателем петроградского кружка воляпюкистов Владимира Розенбергера было создано Петроградское общество «Космоглот», целью которого стало изучение международной языковой коммуникации – космоглоттики, именуемой сегодня интерлингвистикой. Еще в 1887 г. Розенберг основал Академию воляпюка, которая, однако, увлеклась не развитием самого валяпюка, а проектами альтернативных ему искусственных языков: идеом-неутраль, латино-сине-флексионе, реформ-нейтраль. Так или иначе, искусственные языки осмыслялись их создателями и «носителями» как форма сопротивления языкам естественным, символизирующим собой различные формы принудительной власти. Барт, считавший, что в противовес языку литература олицетворяет собой «перманентную революцию слова» [Барт 1989: 550], предлагал писателям

inslav

ускользать от кодифицированных норм литературного языка, создавая в процессе письма некую искусственную смесь, к примеру, для франкоязычных писателей, из диалектов французского языка. Ссылаясь на Данте, постулировавшего право писателя на свободу выбора языка (Данте в «Пире» сам для себя избрал тосканский вместо латинского), Барт рассуждает об утопическом допущении создания авторами художественных языков, подчиняющихся индивидуальным перверсиям. Однако Барт делает оговорку, что, как только идиостиль и идиолект писателя перестают быть индивидуально-авторским художественно-когнитивным пространством и канонизируются сторонниками и последователями (т. е. не обязательно официальной культурой), они превращаются в форму подчинения и принуждения.

II

В конце XIX – начале XX вв. иллюстрации и проекты-наброски искусственных вымышленных языков предлагают писатели-фантасты. Так, в романе «Война миров» (1897) Герберт Уэллс, повествуя о конфликте разнопланетных цивилизаций, показывает, каким образом «война миров» сопровождаемая «войной языков», провоцирует поиски средств межпланетной коммуникации. По сути Уэллс ставит вопрос о противостоянии естественного языка и искусственного на том основании, что естественный язык в ситуации поиска космического диалога утрачивает способность быть средством коммуникации, поскольку эксплицирует энкратические стратегии. Поэтому его должен заменить вымышленный искусственный язык, пусть даже невербальный: в романе Уэллса «Первые люди на Луне» (1901) в качестве искусственного языка выступают, к примеру, геометрические изображения.

В романе Константина Циолковского «Греза о Земле и небе и эффекты всемирного тяготения» (1895) излагаются не только

inslav

мысли о различных физических явлениях на Земле и во Вселенной, а также идея создания искусственных спутников, но в жанре фантастического повествования описывается и межпланетное путешествие, а также перспективы заселения Космоса людьми. При этом герой романа сообщает, что мог беседовать с инопланетянами на их «зрительном языке» благодаря тому, что ему «приспособили особый механизм для “картинного” выражения своих мыслей» [Циолковский 1895: 62]. Как видим, и Уэллс, и Циолковский в качестве космического искусственного языка избирают базирующуюся на априорно-иероглифическом принципе пазиграфию с ее немотивированной интерпретацией знака. Тем самым, «война языков» в научной фантастике – это еще и «война» априорных языков с апостериорными, борьба с властью коннотаций и мотивировок значений, свойственной апостериорным искусственным языкам, их противостояние языку как константе «дома бытия» [Хайдеггер 1993: 272].

Характерно, что в более ранней фантастической повести Циолковского «На Луне» (1893) герои, прибыв на Луну, практически перестают разговаривать между собой и выражают свои чувства при помощи прыжков, скачков и полетов:

> Что такое для меня тут забор? Не более, чем порог или табурет, который на Земле я могу перешагнуть. И вот, как бы для проверки этой мысли, мы взвиваемся и без разбегу перелетаем через ограду. Вот вспрыгиваем и даже перепрыгиваем через сарай, но для этого приходится разбегаться. А как приятно бежать: ног не чувствуешь под собой. Давай-ка... кто кого?.. В галоп!.. При каждом ударе пяткой о почву мы пролетали сажени, в особенности в горизонтальном направлении. Стой! В минуту – весь двор: 500 сажен – скорость скаковой лошади... [Циолковский 1893: 16].

Циолковский писал на тему создания единого универсального языка и научные работы, предлагая, к примеру, универсализировать существующие языки:

inslav

> Каждый человек должен быть проникнут высшими идеями, ведущими всех людей к счастью и совершенству. Таковы мысли о единении и братстве всех народов. Но какое может быть братство, если вследствие различия языков, мы друг друга не понимаем! Не будем выдумывать новый язык, так как успех рискован и такие опыты (эсперанто) пока не дали практических результатов. Гораздо проще и надежнее, если все языки будут, по возможности, доступны для усвоения. Тогда естественным путем образуется международный язык [Циолковский 1927: 1].

Направления его взглядов перекликаются с утверждениями Николая Марра, полагавшего, что главным языковым процессом является конвергенция и что настанет время, когда многоязычие окажется людям совершенно ненужным и человечество придет к единому языку. Циолковский сконструировал печатное устройство с универсальным алфавитом, о котором писал, что «распространенный по всему свету этими машинами» такой «простой, всем народам понятный, и краткий алфавит» должен «будет способствовать сближению народов и распространению языков» [Циолковский 1927: 10–11]. С одной стороны, алфавит универсального языка будущего, по Циолковскому, должен исходить из факта разрыва между устной и письменной речью: «Язык устный, прогресс которого не удержит никакая грамматика и никакая броня, по мере истечения времен, все более и более будет отличаться от языка письменного, установленного навеки веков “филологами”» [Циолковский 1927: 3]. С другой стороны, алфавит будущего, согласно Циолковскому, сможет опереться на практику визуальных искусств, «художественного изображения звуков» [Циолковский 1927: 3], например, на (фото)графическую технику:

> Я хочу <...> дать основы для составления азбуки, понятной всему человеческому населению земли. Гласные должны изображаться фотографиями рта, зуб, языка, произносящих эти звуки. Надо изобразить рот прозрачным, чтобы видно было, каким способом произносятся эти звуки. Тут надо хорошие рисунки. Буквы будут не менее одного

inslav

> сантиметра каждая. Писать их можно будет только на пишущей машине. Можно, конечно, и печатать. Они понятнее глухонемым. (П) может означаться картинкой целующихся ртов. (Ф) дующим лицом. (С) – изображением ужа. (Ш) – кипящей водой, шумящим лесом и т. п. (Х) – изображением хохочущего лица. (К) – кукушкой или капелью. (Ч) – воробьем. (Щ) – сильным кипением, поджариванием или бурей в лесу. (Б) – головой овцы. Но, вообще, звуковые, соответствующие 6-ти шумовым – ими же с прибавлением рога. (Л) – льющейся водой, ручейком. (М) – мычащей коровой. (Р) – рычащей собакой. (Г) – гоготанием гуся. Может быть кто-нибудь придумает буквенные картинки и для других букв [Циолковский 1928а: 11][112].

Показательно, что эксперименты Циолковского перекликаются с изобразительной теорией языка Людвига Витгенштейна, для которого в роли образа положения вещей в мире выступает предложение как основная единица языка и синтаксиса. Усилия философов, согласно теории Витгенштейна, должны быть направлены на вскрытие и/или прояснение смысла предложений[113]. Установка на изобразительность алфавита просматривается и в следующем фрагменте из небольшой брошюры Циолковского:

> Вот что случилось со мной 31 мая 1928 г., вечером, часов в 8. После чтения или какой-то другой работы я вышел, по обыкновению, освежиться на крытый застекленный балкон. Он обращен был на северо-запад. В эту сторону я смотрел на закат солнца. Оно еще не зашло, и было вполне светло. Погода была полуоблачная и солнце было закрыто облаками. Почти у самого горизонта я увидел, почти без всяких недостатков, как бы напечатанные, горизонтально расположенные рядом три буквы *ray*. Ясно, что они составлены из облаков и были на расстоянии верст 20–30 (потому что близко к горизонту). Покамест я смотрел на них, они не изменяли свою форму. Меня очень удивила правильность букв, но что значит *ray*? Ни на каком, известном мне языке, это не имеет смысла. Через минуту я вошел в комнату, чтобы

[112] В приведенном фрагменте сохранены лексико-грамматические, орфографические и пунктуационные особенности текста Циолковского.

[113] См. об этом подробнее в книге [Stern 1996].

inslav

> записать дату и самое слово, как оно было начертано облаками. Тут же мне пришло в голову принять буквы за латынские. Тогда я прочел: «Рай». Это уже имело смысл [Циолковский 1928б: 22–23].

Внимание Циолковского привлек в этом явлении не столько сгусток космической энергии, не сложная система интерпланетарных позывных, трасцендентную тайну которых предстоит раскрыть науке во имя создания общего языка[114], сколько возможность букв алфавитов существующих языков вступать в отношения дополнительной дистрибуции и, способствуя созданию межалфавитных перекодировок, служить живой, изобразительной основой универсального языка. Мистический элемент в этом описании – это в некоторой степени эмоциональный код, дополняющий логические операции Циолковского, позволяющий ему интерпретировать естественно-научные наблюдения. В конце концов, Циолковский расшифровывает латинскую форму слова *ray* посредством английского языка, в котором это слово «означает “луч” и “скат” и читается: “рэй”. Можно подумать, хотя и натянуто, что закат (скат) жизни (смерть) дает свет (луч) познания» [Циолковский 1928б: 23][115].

Если Циолковский работал над проектом универсального языка, который мог бы быть понятен и жителям других планет, то Александр Богданов в фантастическом романе «Красная звезда» (1908) идеальным языком считает язык марсиан:

> Кроме самого Мэнни, один Нэтти говорил со мною по-русски, Стэрни и еще три-четыре человека – по-французски, другие – по-английски и по-немецки, между собою же они говорили на каком-то совершенно новом для меня – очевидно, своем родном языке. Язык этот был звучен и красив и, как я с удовольствием заметил, не представлял, по-видимому, никаких особенных трудностей в произношении [Богданов 1979: 30].

[114] Сергей Кузнецов, например, усматривает в этом описании своего рода проявление лингвистического дилетантизма Циолковского. См. об этом в: [Kuznecov 1995].

[115] Жирный шрифт сохранен в приведенной цитате без изменений.

inslav

Обладая простой грамматикой и легким произношением, именно этот язык марсиан, как показывает Богданов, стремится к универсальности: в нем отсутствует разделение существительных по родам, все названия предметов и свойств изменяются по временам, а существительные, подобно глаголам, можно спрягать:

> Разумеется, я с первых же дней принялся за изучение их родного языка, и все они с величайшей готовностью исполняли роль моих наставников, а больше всех Нэтти. Язык этот очень оригинален; и, несмотря на большую простоту его грамматики и правил образования слов, в нем есть особенности, с которыми мне было нелегко справиться. Его правила вообще не имеют исключений, в нем нет таких разграничений, как мужской, женский и средний род; но рядом с этим все названия предметов и свойств изменяются по временам. Это никак не укладывалось в моей голове.
> – Скажите, какой смысл в этих формах? – спрашивал я Нэтти.
> – Неужели вы не понимаете? А между тем в ваших языках, называя предмет, вы старательно обозначаете, считаете ли вы его мужчиной или женщиной, что, в сущности, очень неважно, а по отношению к неживым предметам даже довольно странно. Насколько важнее различие между теми предметами, которые существуют, и теми, которых уже нет, или теми, которые еще должны возникнуть. У вас «дом» – «мужчина», а «лодка» – «женщина», у французов это наоборот, – и дело от того нисколько не меняется. Но когда вы говорите о доме, который уже сгорел или который еще собираетесь выстроить, вы употребляете слово в той же форме, в которой говорите о доме, в котором живете. Разве есть в природе большее различие, чем между человеком, который живет, и человеком, который умер, – между тем, что есть, и тем, чего нет? Вам нужны целые слова и фразы для обозначения этого различия, – не лучше ли выражать его прибавлением одной буквы в самом слове? Во всяком случае, Нэтти был доволен моей памятью, а его метод обучения был превосходен, и дело продвигалось вперед быстро. Это помогало мне сближаться с марсианами, – я начинал все с большей уверенностью путешествовать по всему этеронефу, заходя в комнаты и в лаборатории моих спутников и расспрашивая их обо всем, что меня занимало [Богданов 1979: 49–50].

inslav

Таким образом, изучение языка марсиан позволяет герою приобщиться к интерпланетарному социуму.

III

В 1921 г. Эдгар де Вааль вместе с Яковом Линцбахом восстанавливает общество «Космоглот» и в 1922 г. предлагает проект международного искусственного языка Окциденталь, базирующегося на интернациональной лексике, общей для ряда западноевропейских языков. В это же время они издают на Окцидентале журнал «Kosmoglott». Язык Окциденталь представлял собой апостериорную систему натуралистического типа. Словарь заимствовался из живых европейских языков, главным образом, романских (к примеру, оформление многих слов было продумано под влиянием французского языка, а словообразование строилось по образцу ряда естественных языков). В это же время, в 1922 г., Алексей Толстой приступает к роману «Аэлита», целый ряд страниц которого содержит примеры вымышленного Толстым языка марсиан. При этом, отдельные слова и фразы заимствуются им, как в Окциденталe, из французского языка:

> – Аиу ту ира хасхе, Аэлита, – проговорил Лось, с изумлением прислушиваясь к странным звукам своих слов. Он выговорил их, как на морозе, с трудом. Его желание, – могу ли я быть с вами, Аэлита? – само претворилось в эти чужие звуки. Аэлита медленно обернула голову, сказала: – Да [Толстой 1958: 596].

Транслитерирование в приведенном примере фразы «ту ира» с помощью латинского алфавита tu iras отсылает к французскому языку и означает «ты пойдешь». В языке марсиан заметны заимствования и из других европейских языков.

Толстой детально описывает процесс освоения Лосем инопланетного языка. Желание структурировать космический язык как часть вечной вселенной, «опредметить» его и закрепить

inslav

с помощью алфавита поначалу вызывает протест у марсиан. На просьбу Лося произнести звуки геометрических букв, один марсианин вырывает записи из рук инженера и выбрасывает их. Закрепленный на бумаге алфавит, противоречит космическим установкам на безграничность и открытость вовне. Язык, переведенный в фиксированную структуру алфавита, в качестве следа процесса перевода оказывается автономным объектом и может быть расценен как один из случаев узурпации власти. Бесконечное оказывается под угрозой фетишизации письменного текста. И только выход в живую коммуникацию, подтверждая, что космический язык не зависит от закрепленности на бумаге и свободен от хода времени, помогает Лосю наладить языковой контакт с марсианами:

> Озеро начало ходить зыбью, закипело, из середины его поднялась сильная струя воды, раскинулась и опала. – Соам, – проговорил марсианин торжественно. Горный хребет кончался. На северо-западе сквозь прозрачные, зыбкие волны зноя виднелась канареечно-желтая равнина, блестели большие воды. Марсианин протянул руку в направлении туманной, чудесной дали и с длинной улыбкой сказал: – Азора [Толстой 1958: 581].

Впоследствии Лось убеждается, что алфавит у марсиан существует, однако он не закреплен на бумаге, а имеет интермедиальную, аудиовизуальную, ритмическую и музыкальную основу. Закрепление букв-фигурок алфавита в памяти происходит благодаря их движению на экране и голосовому сопровождению:

> Зеркало экрана осветилось, сверху вниз поплыли по нему фигурки марсиан, животных, дома, деревья, утварь. Аэлита называла каждую фигурку именем. Когда фигурки двигались и совмещались – она называла глагол. Иногда изображения перемежались цветными, как в поющей книге, знаками и раздавалась, едва уловимая, музыкальная фраза, – Аэлита называла понятие. Она говорила тихим голосом. Не спеша плыли изображения предметов этой странной азбуки. В тишине, в голубоватом сумраке библиотеки, глядели на Лося пепельные глаза, голос Аэлиты сильными и мягкими чарами проникал в созна-

inslav

ние. Кружилась голова. Лось чувствовал, – мозг его яснеет, будто поднимается туманная пелена, и новые слова и понятия отпечатлеваются в памяти [Толстой 1958: 594].

Язык марсиан, которым постепенно начинает овладевать герой, побуждает его разделить локус индивидуальной памяти с жителями космоса:

Аэлита всмотрелась и заслонила шар, – он теперь просвечивал сквозь ее пальцы. Взглянув на Лося, она покачала головой. – Оцео, хо суа, – сказала она, и он понял: «Сосредоточьтесь и вспоминайте». Тогда он стал вспоминать очертания Петербурга – гранитную набережную, студеные синие волны Невы, ныряющую в них лодочку, повиснувшие в тумане длинные арки Николаевского моста, густые дымы заводов, дымы и тучи тусклого заката, мокрую улицу, вывеску мелочной лавочки, старенького извозчика на углу [Толстой 1958: 593].

Вкрапление в текст фрагментов коммуникации с марсианами, а также толкования значений слов превращает повествование Толстого в художественно-лингвистический эксперимент:

Слова – сначала только звуки, затем сквозящие, как из тумана, понятия – понемногу наливались соком жизни. Теперь, когда Лось произносил имя – Аэлита, оно волновало его двойным чувством: печалью первого слова АЭ, что означало – «видимый в последний раз», и ощущением серебристого света – ЛИТА, что означало «свет звезды». Так язык нового мира тончайшей материей вливался в сознание [Толстой 1958: 595].

В экранизации Якова Протазанова язык инопланетян заменен таинственными радиосигналами «АНТА… ОДЭЛИ… УТА…», которые получают инженеры Лось и Спиридонов. В конце концов, разгадка кроется в том, что эти сигналы – всего лишь реклама компании по производству автомобильных шин. В фильме Протазанова, а также в мультипликационной пародии на этот фильм «Межпланетная революция», снятой Николаем Ходатаевым, Зеноном Комиссаренко и Юрием Меркуловым, роль универсального языка перенимает язык кинематографа.

inslav

Таким образом, в разных проектах искусственных и вымышленных художественных языков общей установкой являлась мысль о том, что естественный язык утрачивает способность быть средством коммуникации и превращается в механизм подавления личности, в машину навязывания смыслов.

В разного рода футуристические эксперименты в области языка («заумный язык» Велимира Хлебникова, идея вселенского «омоложения слов» Александра Святогора и др.) вписывается и художественный язык братьев Гординых, созданный ими для поэтической книги «Анархия духа». Идея условности любых границ является важной составляющей анархистского мировоззрения Гординых. Основной барьер, который следует преодолеть, – это власть, проявляющая себя в виде разного рода политических доктрин и волей к доминированию. Именно власть и ее представители нивелируют, по Гординым, уникальность и множественность. Власть стремится к изоляции и сохранению границ: будь то границы между государствами или языками и их носителями. Именно власть создает иерархию, а следом за ней – принцип исключения. Анархистское общество, по Гординым, напротив, никого не исключает: оно не нуждается в разделяющих границах. Анархия «по существу всемирна и ей абсолютно безразличны всякие границы и пределы, она не укладывается в рамки одного государственного организма, в пределы обитания одного народа, она для всех людей, для всего мира, она мыслится как объединение человечества, как общежитие, охватывающее весь мир» [Гордин А. 1920: 18]. В книге «Анархия духа» заумный футуристический язык «благовеста безумия» Гординых служит дефетишизации действительности, о которой, между прочим, говорится, что «За недостатком бумаги песни, написанные четверостишием, набираются и печатаются в виде прозы» [Бр. Гордины 1919: 4]. Одновременно этот язык сбрасывает оковы предписаний языковых канонов привычного поэтического языка: смысло- и словоразделы теряют свои контуры и четкие границы: «Они! Они мне говорят! Слова их пепел – не горят! На луну

inslav

красоты чувств лают, в странах золы страстей блуждают <...> Что говорят – не понимают» [Бр. Гордины 1919: 5].

В 1919 г. Один из братьев, Вольф Гордин, работает над созданием искусственного языка АО, который представлялся ему универсальным языком единого анархистского общества[116]. Авторский псевдоним Гордина («Бэоби»), под которым он начал создавать грамматику АО, прозрачно отсылает к стихотворению Хлебникова «Бобэоби пелись губы» (1908–1909), языковым экспериментам Хлебникова в области зауми и одновременно напоминает о языковых играх в творчестве дадаистов[117]. С 1920 по 1925 гг. Гордин опубликовал целый ряд работ по языку АО [1‘2‘31‘4. Бэоби 1920?]; [Гордин В.Л.? 4‘3‘5 4‘2‘4‘11 ‘130‘12‘3‘3 1920]; [Бэоби 1921?]; [+4х—0 / 1924]; [1+01√. Бэоби 1924?]; [Beoby 1925]. В «Грамматике панметодологического языка АО» (1924) он формулирует общие грамматические правила языка будущего человечества – цифрового языка неологизмов:

> Язык АО есть орудие *новой цивилизации* и потому имеет умоизобретательные и чисто цивилизационные задачи, чисто культурные задачи. Староцивилизационные языки служат архивами всех пережитков культур, музеями суеверия, являясь фетишизаторами говорящего на них. Ново-цивилизационный язык должен дефетишизировать. Питательное же место всякого фетишизма (в широком смысле), совпадающего с анимизмом, служит «нечеловеческий» язык, а главным загрязненным источником его является «старый» глагол» [+4х—0 Всеизобретальня (Гордин В.Л.) 1924: 7].

Под «нечеловеческим языком» Гордин имеет в виду любой естественный язык. Примечательно, что Гордин одновременно с созданием искусственного языка АО, вводит новое летоисчисление: «по изобретении языка человечества АО» и «по Октябрьской

[116] Первая публикация Гордина появилась в 1920 г. О языке АО написано несколько работ, самыми интересными из которых являются лингвистические исследования Сергея Кузнецова и Патрика Серио: [Kuznecov 1995; Seriot 2000].

[117] О типологическом родстве зауми и дадаизма см. статьи в сборнике: [Заумный футуризм 1991].

inslav

революции». Тем самым, он словно сополагает два центральных события начала XX в.: создание языка анархистского сообщества и Октябрьскую революцию. Драматизм последней в том, что из революционного прорыва она превратилась в аппарат легитимизации власти. Язык АО должен был, по мысли Гордина, вступить в единоборство с властью нового языка, который, не успев сформироваться, сделался для официальной культуры механизмом подавления инакомыслия. Кроме того, АО мог бы также «перехитрить» (если вновь прибегнуть к пониманию языка Бартом, который будучи анархистом, был хорошо знаком с идеями Гординых) «любой дискурс, тяготеющий к *затвердению*» [Барт 1989: 566]. В силу разного рода подвижных грамматических правил, язык АО, по замыслу Гордина, позволяет избежать участи всех естественных и искусственных языков, т. е. не тяготеет к превращению ни в инструмент официальной культуры, ни в элемент моды.

Литература

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Богданов А. Красная звезда. Роман-утопия. Инженер Мэнни. Фантастический роман. Hamburg, 1979.

Гордины, братья [Гордин А.Л.]. Анархия духа: (Благовест безумия) в XII песнях. М., 1919.

Гордин А. Анархизм-Универсализм (К обоснованию программы). М., 1920.

1‘2‘31‘4. Бэоби. 1‘20‘12,‘523‘3 1‘5‘45‘42‘4,,‘5 „‘1‘3‘4“ Грамматика языка человечества «АО». Перевод с «АО». Сокращенное изд. 1‘2‘3. Человечество. (Всеизобретатели). Аоград (Москва), Аоулица (Тверская), Ао переулок (Благовещенский) 510. Печатано Всеизобретателями во внегосударственной АО-типографии. 1-й год, 6-й месяц по изобретении АО [1920?].

[Гордин В.Л.?]. 4‘3‘5 4‘2‘4‘11 ‘130‘12‘3‘3. Что за язык «АО». М., [1920?].

inslav

Бэоби (бывш. В.Л. Гордин, «Бр. Гордины»). План человечества (внегосударственниковвсеизобретателей). Кн. 1: Перевод с языка Человечества АО и Скороизобретописи. Изд. Всеизобретальни. Печатано во внегосударственной Ао типографии. Аоград (Москва), Аоулица (Тверская), 6811 и Аопереулок Благовещенский, 5. 2-й год по изобретении человечества [1921?].

+4х—0 / Всеизобретальня *[Гордин В.Л.].* Грамматика логического языка АО / на обл.: Грамматика панметодологического языка АО. Изд. авторское. М., Тверская, 68, 5-й год по изобретении языка человечества АО (7-й год по Октябрьской революции), 1924.

1+01√. Бэоби. % х 2х50 5+2х√10 [Клятва изобретателя]. [М., 1924?].

Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под редакцией Луиджи Магоротто, Марцио Марцадури, Даниэлы Рицци. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, 1991.

Лейбниц Г. История идеи универсальной характеристики / Сочинения в 4 томах. Т. 3. М., 1984. *Пиперски А.Ч.* Конструирование языков. От эсперанто до дотракийского. М., 2017.

Толстой А.Н. Аэлита. Роман // *Толстой А.Н.* Собрание сочинений в десяти тт. Т. 3 Повести и рассказы 1917–1924. М., 1958.

Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993.

Циолковский К.Э. На Луне: фантастическая повесть с оригинал. рис. худож. А. Гофмана // Повести и рассказы. М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина и К°, 1893. (Бесплат. прил. к ж-лу «Вокруг света» за 1893 г.). С. 1–48.

Циолковский К. Грезы о Земле и Небе и эффекты всемирного тяготения. М., 1895.

Циолковский К. Общечеловеческая азбука, правописание и язык. Калуга, 1927.

Циолковский К. Моя пишущая машина. Двигатели прогресса. Новое о моем дирижабле и последние о нем отзывы. Мелочи. Калуга, 1928 а.

inslav

Циолковский К. Воля Вселенной. Неизвестные разумные силы. Калуга, 1928 б.

Beoby (W. Gordon). Inventism, or Eurologism, being the teaching of Invention. Moscow, 1925.

Bouyre C. Vivre et Aller sur la Lune en 1640 ? Les sciences du vivant dans le discours sur la pluralité des Mondes, à partir de l'œuvre de John Wilkins: *The Discovery of a New World* (1640) // Bulletin d'Histoire et d'épistémologie des Sciences de la vie. Paris, 2014. 21 (1). P. 7–37.

Kuznecov S. Linguistica cosmica: La naissance du paradigme cosmique // Patrick Sériot (Ed.). Une familière étrangeté: la linguistique russe et soviétique. Histoire Epistémologie Language. 1995. T. XVII, fasc. 2, Les Ulis Cedex. P. 211–235.

Seriot P. Le sexe des angesou la tentationiconique // O Femininonas Linguas, Culturas e Literaturas. Ed. Maria Elisete Almeida & Michel Maillard. Madeira, 2000. P. 395–402.

Stern D. G. Wittgenstein on mind and language. Oxford, 1996.

Аннотация

В истории культуры проекты искусственных языков были преимущественно связаны с поиском некого универсального и, по возможности, идеального средства коммуникации, о чем свидетельствуют, в частности, проекты Рене Декарта, Джона Уилкинса, Иоганна Мартина Шлейера, Людвика Заменгофа, Эдгар де Вааля, Якова Линцбаха и др. В конце XIX – начале XX вв. иллюстрации и проекты-наброски искусственных вымышленных языков предлагают не только ученые, но и писатели-фантасты, первым из которых был Герберт Уэллс. В статье, главным образом, рассматриваются примеры художественных искусственных языков межпланетного общения, имеющие место в некоторых произведениях русской научной фантастики («Красная звезда» Александра Богданова и «Аэлита» Алексея Толстого). Кроме того, анализируются эксперименты в области

inslav

создания интерпланетарного языка, предпринятые Константином Циолковским в ряде научно-популярных и художественных произведений, а также Вольфом Гординым в работах о панметодологическом языке АО. В русле философских представлений Ролана Барта о дискурсе власти, а также двух видах социолектов и, соответственно, двух видах языков (энкратических и акратических), искусственные языки классифицируются нами в работе как акратические, поскольку они создаются как правило с целью противостояния механизмам власти как таковой. Смысл проектов искусственных и художественных (вымышленных) языков начала XX в. заключался не только в попытке найти язык коммуникации между жителями разных планет, но и в желании, хотя бы благодаря созданию универсального средства языковой коммуникации, сблизить разобщенных революциями и войнами людей Востока и Запада.

Ключевые слова: авангард, анархизм, фантастика, искусственные языки.

Summary

Olga Burenina

The “Interplanetary” Artistic and Artificial Languages in Literature and Art of the 1900–1920s (Konstantin Tsiolkovsky, Alexander Bogdanov, Alexey Tolstoy, Brothers Gordins)

In the history of culture, projects of artificial languages were mainly associated with the search for some universal and, if possible, ideal means of communication, as evidenced, in particular, by the projects of Rene Descartes, John Wilkins, Johann Martin Schleier, Ludwik Zamenhof, Edgar de Waal, Jacob Linzbach, and others. In the late nineteenth-early twentieth centuries, not only scientists but also science fiction writers, the first of whom was H.G. Wells, offered illustrations and sketches of fictional artificial languages. The esssay mainly examines cases of artificial languages

inslav

employed for interplanetary communication that take place in Russian science fiction novels (“The Red Star” by Alexander Bogdanov and “Aelita” by Alexey Tolstoy). In addition, it covers experiments in the field of inventing an interplanetary language by Konstantin Tsiolkovsky in a number of popular science and fiction works, as well as by Wolf Gordin in his works on the pan-methodological language of AO. In line with the philosophical ideas of Roland Barthes about the discourse of power, as well as considering two types of sociolects and, accordingly, two types of languages (encratic and acratic), artificial languages are classified as acratic, since they are usually created in order to confront the mechanisms of power as such. The projects of the artificial and artistic (fictional) languages of the early twentieth century not only an attempted to find a language of communication between the inhabitants of different planets; they also urged to invent a universal means of language communication that would bring together the people of the East and the West who were separated by revolutions and wars.

Keywords: avant-garde, anarchism, fantastic, artificial languages.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.12

Тюнде Сабо
(Печ)

Антропологический и семиотический аспекты трансгрессии в творчестве Л. Улицкой

В изучении поэтики Л. Улицкой, на мой взгляд, наиболее плодотворным является подход, учитывающий «двойную направленность ее творчества» [Скокова 2010]: продолжение реалистической традиции, с одной стороны, и использование приемов, вытекающих из постмодернистского мироощущения, – с другой. В большинстве работ, анализирующих как отдельные произведения Улицкой, так и определенные периоды или жанровые формы ее творчества, акцентируются, как правило, (нео)реалистические тенденции. В настоящей же статье делается акцент на второй стороне поэтики творчества Улицкой, а именно на проявлении в ее произведениях трансгрессии – одной из основных философско-антропологических категорий постмодернизма[118].

Давно используемый в естественных науках термин «*трансгрессия*» в философии начал использоваться французскими мыслителями середины XX в. и сразу же стал одним из основополагающих терминов постмодернизма.

Термин *трансгрессия* ввел в философию Жорж Батай, исходивший из основной антиномии антропологического опыта – дискретности человеческого существования и непрерывности бытия:

> Мы – дискретные организмы, мы – особи, умирающие поодиночке, и это событие непостижимо умом, но мы испытываем ностальгию по утраченной непрерывности. Мы плохо переносим свою прикованность к своей случайной, смертной индивидуальности. Мы тревожно

[118] Эта тема впервые была разработана мною в статье «Трансгрессия в романе Л. Улицкой “Лестница Якова”» [Сабо 2019]. В настоящей статье делается попытка показать, что трансгрессия, как в антропологическом, так и семиотическом понимании, является одной из констант всего творчества Улицкой.

inslav

> желаем, чтобы эта смертная индивидуальность длилась, но в то же время одержимы изначальной непрерывностью, которая связывает нас с бытием вообще [Батай 2006: 498].

Трансгрессию Батай трактовал как способ выхода за пределы обособленности и ограниченности человеческой жизни, индивидуальной и общественной, с целью приобретения утраченной человеком целостности и подлинности бытия. Другими словами, как способность преодолеть мир труда и разума, проникнуть в сферу природного и сакрального, обрести суверенность. По представлениям Батая, трансгрессия может быть внутренним опытом индивида (например, эротизм, убийство, смех), или общественной практикой (например, жертвоприношение, праздник, война). Но в любом случае – «это жест, который обращен на предел» [Фуко 1994: 117], обозначенный в сфере человеческой культуры нормами, ограничениями и запретами, а «запрет придает тому, что под него попадает, определенный смысл, которого само по себе запрещенное действие не имело. Запрет принуждает к нарушению запрета, к его преодолению, к трансгрессии…» [Батай 1994: 295].

Мишель Фуко в своей работе «О трансгрессии», осмысляя учение Батая, воспринимает трансгрессию в более широком смысле. А именно, как опыт, приходящий на смену диалектическому мышлению классической философии: «может быть, наступит день, и этот опыт (трансгрессии – *Т. С.*) покажется столь же решающим для нашей культуры, столь же укорененным в ее почве, как это было в диалектической мысли с опытом противоречия» [Фуко 1994: 116]. Для Фуко и других постмодернистов трансгрессия – это «опыт не бытия, но становления. <…> Сущностным моментом трансгрессивного акта выступает именно то, что он нарушает линейность процесса: трансгрессия, по Бланшо, собственно, и “означает то, что радикальным образом вне направленности”» [Можейко 2002 – URL]. Как известно, в своих культурологических работах Фуко рассматривал

inslav

именно пограничные явления, тесно связанные с пересечением границы возможного или дозволенного, как например сексуальность и безумие.

Понятие границы играет важнейшую роль и в работах другого теоретика культуры, Ю.М. Лотмана. В основе его представлений о семиосфере, так же, как и в концепции Батая, лежит оппозиция дискретности и непрерывности (в его термине: континуальности). Эти категории, однако, Лотман связывает с особенностью обработки информации полушариями человеческого мозга и осмысляет их как два асимметричных, но взаимосвязанных аспекта механизма семиозиса [Лотман 1999: 46]. Этой асимметрией обусловлены проводимые им параллели между человеческим интеллектом, текстом и культурой.

Семиосфера как предпосылка и одновременно результат человеческой культуры является, согласно Лотману, неоднородной и в то же время единой, как и человеческий индивид. А «одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница» [там же: 175]. Семиосфера состоит из множества субструктур («языков») разного уровня и темпов развития, отделенных друг от друга, а также от внесемиотической реальности, границами. «Фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов, причем внутреннее пространство каждой из этих субсемиосфер имеет некоторое свое семиотическое “я”…» [там же: 185]. На границе, как утверждает Лотман, семиотическая активность сильно возрастает, ибо граница – «…это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты…» [там же: 183]. Поскольку граница принадлежит одновременно обеим пограничным системам, эта трансформация – «перевод» – всегда является пересечением границы, причем не только в одном направлении.

Художественное произведение – это особая семиотическая система, поведение которой, как утверждает Лотман, похоже на поведение живого организма. Кроме того, оно включено

inslav

в коммуникативную ситуацию, в которой одновременно происходит коммуникация типа Я–ОН и Я–Я. Можно добавить, что понимание сообщения со стороны адресата в любом случае происходит только путем пересечения границ произведения. Как отмечает Умберто Эко, «произведение в движении представляет собой возможность множественного личного вмешательства» в мир, созданный автором [Эко 2004: 58].

Художественному творчеству, в том числе литературе, отведено место и в концепции Жоржа Батая. Как утверждает О. Тимофеева, исследователь эротической философии французского мыслителя, «последний исторический и логический этап эротизма – это автономия художественного творчества, когда субъект реализует свою свободу от всех законов реальности и здравого смысла в свободной игре воображения и трансгрессии языка» [Тимофеева 2009: 75]. Батай считает, что «поэзия приводит к той же точке, что и любая форма эротики, – к неразличимости, к смешению различных объектов. Она ведет нас к вечности, она ведет нас к смерти, а через смерть к непрерывности: поэзия – это вечность…» [Батай 2006: 507]. Очевидно, что в случае поэзии речь может идти о пересечении границы исключительно семиотической, но в связи с опытом смерти и эротизма Батай часто имеет в виду и границы, которые существуют только в сфере культуры, следовательно, являются также границами семиотическими.

Из сказанного вытекает, что определенные элементы двух теорий – философии трансгрессии Батая с его антропологическим подходом и концепции семиосферы Лотмана с его структурно-семиотическим подходом – созвучны, они дополняют друг друга и могут служить, как мне представляется, плодотворной основой для анализа и интерпретации литературных произведений.

Примером может служить творчество Л. Улицкой, в котором антропологический и семиотический аспекты трансгрессии являются одним из основных поэтических принци-

inslav

пов. В ее произведениях трансгрессия осуществляется на трех уровнях. Во-первых, в изображаемом «реальном» мире произведений в качестве индивидуальных и общественных поступков и переживаний героев, соответствующих представлениям Ж. Батая о трансгрессии. Во-вторых, как художественное творчество героев, которое является одной из этих антропологических трансгрессивных практик, но в то же время в созданных героями художественных произведениях происходит пересечение границы между разными семиотическими системами. Включение в повествование вымышленных или существующих в реальности артефактов как результата художественного творчества героев создает эффект «текста в тексте» (по терминологии Ю.М. Лотмана), то есть семиотическое пространство, в котором соприкасаются разные «языки», элементы разных семиотических систем. В-третьих, о трансгрессии можно говорить на уровне чисто авторской компетенции, поскольку наблюдаются многочисленные пересечения границ между сюжетами Улицкой и внетекстовой реальностью, с одной стороны, и между художественными произведениями разного жанра и разных эпох – с другой. Благодаря этим пересечениям в произведениях писательницы активизируется проблема взаимопроникновения фикции и действительности.

Трансгрессивные практики и переживания героев

Философия трансгрессии обоснована, прежде всего, проблемами смерти и эротизма, поскольку именно в них перед человеком раскрывается непрерывность бытия. В то время как в момент смерти дискретность жизни исчезает и индивид растворяется в непрерывности бытия, в экстазе совокупления стирается граница между двумя человеческими единицами. Батай считал, что запреты на убийство и на сексуальную свободу лежат в основе любой человеческой цивилизации:

inslav

> …с самого начала оказывается, что из двух первоначальных запретов один касается смерти, а другой – сексуальной функции. Доисторические факты запрета, связанные со смертью «Не убий», «Плотское соитие твори лишь во браке...» – таковы две основополагающие библейские заповеди, которые мы, в сущности, по-прежнему соблюдаем [там же: 517].

В творчестве Л. Улицкой обе темы – смерть и эротизм – имеют особое значение. Центральная роль последней в ее произведениях отмечалась в критической литературе не раз: телесность и изображение сексуальных отношений героев вызывают и позитивные, и критические реакции[119]. С моей точки зрения, самым важным моментом представляется то, что эротические опыты и переживания героев Улицкой, как правило, выходят за пределы привычного поведения в обществе. Одни из них трансгрессивны в силу того, что отрицают неписаные нормы данного общества, а другие – потому, что в них герои испытывают именно стирание границ и непрерывность бытия, о которых писал Батай.

Для первого типа эротического опыта примером служат судьбы ряда героинь Улицкой, для которых сексуальное общение – это простой физиологический опыт, безразлично, с кем именно пережитый, и не связанный с чувством любви. Так, например, младшая сестра Медеи Александра имеет «бурную личную жизнь» на работе с несколькими партнерами подряд, иногда даже не замечая, «когда первого заменил второй» [Улицкая 2015а: 104]. А потом, оставив первого мужа, она рожает ребенка от своего шурина, мужа Медеи. Таня, дочь Сонечки из одноименной повести, испытывает не вполне осознанное гомосексуальное влечение к принятой в их дом сестре-подруге Ясе,

[119] В своей монографии о творчестве Л. Улицкой американские исследователи Э.А. Скомп и Б.М. Сатклиф подчеркивают особое значение телесности и эротики в образе ее героев: «Her holistic approach insists that the erotic belongs equally to the intellectual and physiological spheres as she argues for a tolerance that encompasses both. <…> Ulitskaya rejects the idea of eroticism as dangerous, dirty, and demeaning» [Skomp, Sutcliffe 2015: 33, 59].

inslav

при этом уже к возрасту пятнадцати лет вокруг нее образуется «настоящая собачья свадьба» [Улицкая 2007: 85]. Другая Таня, дочь Кукоцкого, отдается первому встречному парню на подоконнике чужого дома, потом, поселившись у подруги Козы, она спит с любым понравившимся ей гостем. Позднее она беременеет от «двух Гольдбергов», сыновей друга Кукоцкого, так и не узнав, кто из них настоящий отец ребенка.

Все эти поступки героинь представляют собой нарушение границы дозволенного в данном обществе, приводящее к низшей сфере сакрального – то есть являются «нисходящей», по терминологии С. Каштановой, трансгрессией, которая осуждается в профанном мире. Но иногда эти же героини испытывают другой тип эротических связей: стирание границ между партнерами. Благодаря этому они время от времени преодолевают свою обособленность и испытывают непрерывность бытия – то есть совершают «восходящую трансгрессию»[120].

Взаимоотношения Тани Кукоцкой с музыкантом Сергеем представляют собой именно такой тип трансгрессии. Их совместная жизнь предельно гармонична не только в интимных отношениях, но и в бытовом плане: «И все видели, что этот музыкант и впрямь очень подходил Тане, и видна была их однопринадлежность, однопланетность…» [Улицкая 2006: 402]. О трансгрессивности эротического опыта героини романа «Зеленый шатер» Ольги с Ильей говорится прямо:

> Оба они переживали уникальность происшедшего: через это предельное, на границе возможностей, телесное самовыражение, через

[120] Ср.: «…в большей степени законы устанавливаются на основе некоторого прецедента, то есть в результате первоначальной трансгрессии, которая прокладывает собой границу между допустимым и недопустимым. Такую трансгрессию можно условно назвать восходящей, созидающей трансгрессией – в противоположность трансгрессии нисходящей, которая не создает новых границ, но нарушает лишь уже существующие» [Каштанова 2016:49]. К этому нужно добавить, что, поскольку Батай считает, что запрет/закон и трансгрессия взаимосвязаны теснейшим образом, этическая оценка любой трансгрессии в его системе отпадает.

inslav

> сексуальный подвиг *совершился переход общеположенной границы*… За высшим наслаждением секса открылось другое, словами невыразимое блаженство *растворения собственного «я»* (курсив наш – *Т. С.)* [Улицкая 2011: 209].

Любой вариант эротического опыта может соотноситься с опытом смерти в мире романов и повестей Улицкой. Эти две основные сферы трансгрессивного опыта непосредственно связаны в эпизоде смерти мужа главной героини повести «Сонечка», где Роберт Викторович уходит из жизни во время совокупления. Главного героя повести «Веселые похороны», умирающего Алика, окружают любящие его женщины – жена, дочь и любовницы – обнаженность которых на уровне символики говорит о тесной связи Эроса и Танатоса в сюжете повести. Трансгрессивность смерти Алика передается с помощью мотивов «парома» и «брошенного с другого берега камня», отсылающих к архаическому представлению о смерти как переходе в иной мир[121].

Трансгрессивный характер опыта смерти ярче всего показан в воспоминаниях жены Кукоцкого Елены. Эта героиня в своих тетрадях подробно описывает смерть дедушки, которую она видела в детстве, и уход бабушки, свидетелем чего она

[121] Эта тема получает развитие в романе «Лестница Якова», где главная героиня Нора проводит маленькое исследование и находит следы универсальной мифологии в форме мифологемы воды, как правило, реки, через которую должна перейти душа умершего: «Картина оказалась универсальной для всех культур – человеческий мир, земной и твердый, существует в окружении великих вод, и после смерти душа обязана совершить этот переход через великие воды, чтобы добраться до другого берега, окраины иного мира, к иному существованию…» [Улицкая 2015б: 393]. В обоих произведениях к общей мифологеме пересечения границы между жизнью и смертью относится и проблема невозможности выразить этот опыт посредством языка. Говоря о связи трансгрессии с языком, М. Фуко утверждал, что в трансгрессии приобретается и опыт предела языка. Философ должен «находить недиалектический язык предела, который развертывается лишь в трансгрессивности того, кто говорит на нем» [Фуко 1994: 131], для выражения трансгрессивного опыта нужен новый недискурсивный язык. Фрагменты народных песен, которые прозвучат в обоих произведениях Улицкой, представляют собой, как мне кажется, как раз этот недискурсивный язык, его архаическое проявление.

inslav

была уже будучи замужней женщиной. В обоих случаях образы границы и ее пересечения играют важнейшую роль, как в метафизическом плане, так и на уровне изображения конкретного пространства. В описании смерти бабушки подчеркивается именно символическое значение двери и окна, их пограничная функция: «Даже ребенку ясна разница: дверь – граница. За дверью – другое помещение, другое пространство. Входишь туда – изменяешься сам» [Улицкая 2006: 117]. Елена сама в этих воспоминаниях пересекает разные границы, попадая во все новые пространства и, вместе с тем, в новые состояния: из бодрствования в сон, из сна в «третье состояние».

Особым вариантом опыта смерти является самоубийство некоторых героев Улицкой, представляющее собой пересечение границы не только в метафизическом смысле, но и в конкретном пространстве. Маша, внучка Александры в романе «Медея и ее дети», бросается с балкона, сделав «то внутреннее движение, которое поднимает в воздух…» [Улицкая 2015а: 337], а в сюжете «Зеленого шатра» один из центральных героев Миха «легко спрыгнул вниз» [Улицкая 2011: 583] с подоконника своей комнаты на шестом этаже. Примечательно, что оба героя перед самоубийством воплотили свою безысходную ситуацию в поэтических текстах, совершив таким образом другой тип трансгрессии – уход в «сакральный» мир поэзии.

Само название романа «Зеленый шатер» становится символом всеобщей смерти. Ольга, заболевшая от тоски, когда эмигрировал ее муж, видит сон, в котором перед входом в зеленый шатер толпятся ее знакомые, живые и уже мертвые, в том числе и уже покойный муж. Во сне героини полог шатра «как раз отогнулся, а оттуда музыка <…> с запахом таким, какого нельзя вообразить, и как будто светится» [там же: 177] – то есть смерть и здесь обозначается переходом в другое пространство.

Кроме сна, родственного опыту смерти и предвещающего смерть героини, в произведениях Улицкой имеют место и другие психофизические трансгрессии. Этот способ пересечения

inslav

границы в работах Батая отдельно не рассматривается, тем не менее его трансгрессивный характер очевиден.

Таким психофизическим опытом является наркозависимость Юрика, сына Норы в романе «Лестница Якова». Его трансгрессивный опыт, почти закончившийся гибелью от передозировки, также сопровождается пересечением пространственных границ между государствами и семиотических границ между культурами – Россией и США. К этому же кругу трансгрессий относится «третье состояние» Елены, жены Кукоцкого. Кроме уже упомянутых записей героини, вся вторая часть романа посвящена описанию этого состояния. Действие второй части происходит в мистическом пространстве и состоит из многообразных пересечений границ персонажами. Например, отпущенный в земную жизнь пузырек с ребенком,

> покуда не достиг какой-то невидимой преграды, возле которой замедлился, уперся в нее, с усилием пробил и исчез <…>, унося в сердцевине своего существа воспоминание *о преодолении границы раздела двух сред*… (курсив наш – *Т. С.*) [Улицкая 2006: 217].

Как мы видим, в изображаемом мире произведений Улицкой важнейшую роль играют эпизоды, связанные с основными формами трансгрессии, переживаемыми (психо)физически, и обозначаемыми, как правило, пересечением границы между конкретными или символическими пространствами. Кроме смерти, эротики и разных психофизических состояний, не менее важную роль играет художественное творчество героев, переход из «действительности» в семиотическую сферу искусства.

inslav

Художественное творчество героев

В творческой деятельности персонажей Улицкой – в поэзии, живописи, музыке или театре – проявляется прежде всего антропологический аспект трансгрессии: выход за пределы повседневного мира, по терминологии Ж. Батая – в сакральную сферу.

Объекты творчества героев, как правило, свидетельствуют о прямом пересечении границы между их «действительностью» и фикцией. Так, например, в стихотворении Маши в романе «Медея и ее дети», вдохновленном страстью к Бутонову, запечатлен незадолго до того пережитый эротический трансгрессивный опыт героини: «и в глубине телесной темноты, / в огне мгновенного пробоя / все рушится, как паводком мосты, – / *границы нет меж мною и тобою*…» (курсив наш – *Т. С.*) [Улицкая 2015а: 310]. Такой же непосредственный переход из «действительности» в сферу «сакральную» – в этот раз, изобразительного искусства – наблюдаем в главе «Беглец» романа «Зеленый шатер». Художник Муратов рисует подсмотренную им сцену купанья трех старух. В их обнаженных телах его удивляет полное отсутствие эротизма: «только усилием воображения можно было разглядеть в этих кривых костях и обвисшей коже женскую природу. <…> Жуткие картинки получились. Но почему-то и смешные» [Улицкая 2011: 359]. На глазах читателя переводит в музыку отчаяние прощания с умирающей Таней Кукоцкой ее возлюбленный Сергей:

> И сейчас музыка говорила внятно, строго и нисколько не развязно, как могло бы показаться тому, кто не владеет ее ясным и прозрачным языком: прощайтесь, прощайтесь… всегда… навсегда прощайтесь… и маленькие звуки, острые, зазубренные, металлические, были также безжалостны, как и прекрасны… <…> Сергей больше не увидел Таню живой [Улицкая 2006: 435].

inslav

Особый тип трансгрессии в творческой деятельности героев представляют собой театральные постановки Норы и/или Тенгиза в романе «Лестница Якова». В основе этих постановок, как правило, лежит не «действительный» мир героев, а литературные произведения разного жанра и разных эпох. Процесс восприятия, интерпретации и перевоплощения этих произведений в новую форму представляет собой именно тот «перевод», происходящий на грани разных семиотических систем, о котором писал Ю.М. Лотман. Примечательно, что в большинстве этих постановок при интерпретации оригинальных произведений Норой и Тенгизом акцентируются, как правило, трансгрессивные ситуации. Финалы спектаклей имеют трансгрессивный характер, соединяя, таким образом, обе концепции о пересечении границ – антропологическую Батая и семиотическую Лотмана.

Рассмотрим в качестве примера последнюю работу Норы – адаптацию мюзикла «Скрипач на крыше». Перед тем, как приступить к созданию собственной версии, Нора смотрит и обдумывает не только американскую экранную версию оригинального произведения, но и рассуждает с подругой-драматургом о его недавней постановке в маленьком московском театре. То есть она работает не только с оригинальным текстом Шолом-Алейхема, но и с его уже существующими «переводами» на разные «языки» – театра и телевидения. В интерпретации Норы финал постановки приобретает эсхатологический характер: жители Анатовки покидают земной (профанный, по терминологии Батая) мир по лестнице, ведущей в метафизическую (сакральную) сферу. Таким образом, в последней сцене спектакля осуществляется не индивидуальное, а общественное пересечение границы, значение которого распространяется Норой на весь человеческий род: «Контраст между маленькой, ничтожной жизнью <…> и великой драмой жизни человека, концом человеческого существования на земле <…> будет только ярче» [Улицкая 2015б: 640]. Именно пространственный элемент пересечения границы между профан-

inslav

ным и сакральным мирами этого эпизода – лестница Якова – акцентирован в названии самого романа и связан с судьбой его главного героя Якова Осецкого. Этот прием, конечно, относится уже к чисто авторской компетенции.

Взаимопроникновение действительности и фикции

О трансгрессии на собственно авторском уровне в произведениях Л. Улицкой можно говорить в двух аспектах. Граница между действительностью и фикцией пересекается, с одной стороны, благодаря обильному использованию прототипов при создании персонажей, с другой стороны, с помощью интертекстуальных связей, выходящих за пределы компетенции героев. В первом случае переход осуществляется из исторической действительности в фиктивный мир романа, во втором – происходит пересечение границ между разными «языками» и «текстами» семиосферы.

Прототипом для героев Улицкой, как главных, так и второстепенных, часто служат известные исторические лица и художники XX в. Самый яркий пример – образ главного героя романа «Даниэль Штайн, переводчик». Общеизвестно, что прототипом стал Освальд Руфайзен (отец Даниэль), с которым Л. Улицкая однажды встретилась лично. Она долгое время изучала жизненный путь отца Даниэля, хотела написать его биографию, но решила создать роман, частично изменив образ и биографию реального человека[122]. Рядом с полуфиктивным-полуреальным образом Даниэля в сюжете появляются и исторические лица со своими настоящими именами и жизненными ситуациями (например, папа римский Иоанн Павел), действительно существовавшие люди – иногда лично знакомые с писательницей –

[122] Сам образ Даниэля Штайна и его жизненный путь представляют собой итог многочисленных трансгрессий – пересечения границ между языками, государствами, национальностями, вероисповеданиями, физическим и метафизическим мирами. См. Войводич 2011.

inslav

с фиктивными или полуфиктивными именами и историями (например, матушка Иоанна[123]), а также полностью вымышленные персонажи. Об осознанном использовании этого приема Улицкая прямо пишет в первом из включенных в текст романа авторских писем: «Я меняю имена, вставляю своих собственных, вымышленных или полувымышленных героев, меняю то место действия, то время события...» [Улицкая 2010: 164].

Этот же прием используется почти во всех произведениях писательницы. Кроме романа «Даниэль Штайн, переводчик», выделяется в этом плане роман «Зеленый шатер», в котором как реальное историческое лицо выступает, например, академик А.А. Сахаров. За отчасти вымышленными именами и биографиями скрываются в том числе пианистка Е. Леонская и художник-карикатурист Вяч. Сысоев [Латынина 2011]. Рядом с их частично узнаваемыми биографиями разворачиваются судьбы множества вымышленных и полувымышленных персонажей.

К проблеме прототипа относится и автобиографичность некоторых персонажей. Она ощутима, например, в образе Норы, героини романа «Лестница Якова». Некоторые моменты ее жизни совпадают с биографическими данными самой Улицкой (в частности, год ее рождения, Москва как место ее проживания, единственная встреча с дедушкой Яковом, профессия сына, его опыт употребления наркотиков и борьба с наркозависимостью). Совпадает (не в последнюю очередь) и связь Норы с театром – что обеспечивает трансгрессию не только между действительной биографией писательницы и миром романа, но и возможность перевода между разными семиотическими системами, важными с авторской точки зрения.

Кроме тех «текстов в тексте», которые появляются в ткани повествования в результате творческой деятельности героев, каждое произведение Улицкой, конечно, связано с определенным кругом литературных произведений благодаря авторским интертекстуальным ссылкам, выходящим за пределы компетенции

[123] Прототипом этого персонажа послужила Ю. Рейтлингер [Сабо 2018].

inslav

героев. Эти ссылки часто направлены на такие произведения, в которых тематизирована именно проблема взаимопроникновения действительности и фикции.

Так, например, сюжет «Белых ночей» Ф.М. Достоевского, одного из важнейших претекстов повести «Сонечка», основан на переходе главного героя из мира своих мечтаний в мир «действительности», где он встречает настоящую (хоть и мимолетную) любовь в лице Настеньки. «Действительность» от воображаемого мира отделяет четкая и вполне осознанная мечтателем граница, которую он пересекает, и «одну минуту» настоящей жизни и любви он оценивает выше целой жизни, проведенной потом снова в состоянии мечтания. Подобным же образом на три фазы делится жизненный путь главной героини повести Улицкой. Детство и молодость Сонечка проводит в мире литературы: она не может отличать страдания литературных героев от переживаний в реальной жизни. Знакомство с Робертом Викторовичем выводит ее из этого состояния, она переходит в «действительный» мир материальных и семейных забот, а после измены мужа снова «отдается литературному наркозу, в котором прошла ее юность» [Улицкая 2007: 137]. Граница между мирами литературного вымысла и «действительности» маркирована в повести с помощью метафорических границ – библиотекой и мастерской художника[124].

На проблему взаимопроникновения действительности и фикции в последнем романе писательницы «Лестница Якова» указывает уже эпиграф, где цитируются заключительные строки романа Владимира Набокова «Дар»: «…продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [Набоков 2006: 380]. Эти слова отмечают как раз противоположное направление трансгрессии в связи с художественным произведением – проникновение фикции в действительность.

[124] Подробный анализ интертекстуальной связи этих двух произведений см.: [Сабо 2015].

inslav

Кроме процитированных в эпиграфе строк, которые говорят о принципиальной открытости литературного произведения для жизни, «Лестницу Якова» роднит с набоковским романом прежде всего изображение процесса восприятия и осмысления уже существующих произведений и создания новых. К роману Улицкой, так же, как и к набоковскому, применим термин «метароман» [Hetényi 2015: 435–480], поскольку в нем персонажи профессионально анализируют не только выбранные ими произведения, но и когда-либо существовавшие их сценические постановки. В «Даре» Набокова главный герой также автобиографичен, и он как поэт и писатель создает, кроме уже раннее опубликованных стихотворений, два биографических романа: один об отце, основанный на собственных переживаниях и воспоминаниях, и другой о Чернышевском, исходя из литературных источников и исторических документов. В романе же Улицкой параллельно судьбе главной героини-художницы реконструировано несколько биографий. В центре – жизненный путь деда Якова, к которому примыкают биографии бабушки Маруси, отца Генриха и Амалии, а также сына Норы. Первая биография основана на документах, остальные – на личных воспоминаниях и переживаниях героини.

Восстановленная непрерывность

Несмотря на частое проявление трансгрессии как в жизненных практиках и переживаниях героев Улицкой, так и в ее художественных приемах, на обоих уровнях – и в плане антропологии, и в плане искусства – как правило, утверждается возможность восстановления непрерывности.

В антропологическом плане важнейшую роль играет включение индивида в поток поколений, благодаря чему он теряет свою обособленность и испытывает чувство непрерывности бытия. Роман «Казус Кукоцкого» заканчивается эпизодом

inslav

рождения ребенка Жени. В этот же день Елене снится сон, в котором младенец появляется в окружении толпы людей, среди которых она «различает рослых лысых Кукоцких с их миловидными женами, Томочкину тверскую родню, бородатых евреев с Торой во лбу, и каких-то вовсе незнакомых… младенец этот принадлежит им всем, а они – ему» [Улицкая 2006: 459–460]. Именно чувство непрерывности бытия пронизывает главную героиню романа «Лестница Якова», когда она осознает себя в потоке поколений:

> Странное сильное чувство: она, Нора, одна-единственная Нора, плывет по реке, а позади нее расширяющимся веером ее предки, три поколения лиц, запечатленных на карточках, с известными именами, а за ними, в глубине этих вод, бесконечная череда безымянных предков… [Улицкая 2015б: 703].

В плане семиотики непрерывность живописной, музыкальной, литературной и театральной традиции обеспечивают, с одной стороны, художественное творчество героев, созданные ими произведения. Изображение процесса восприятия и интерпретации ими произведений разных жанров и эпох подчеркивает преодоление границ именно в сфере культуры (и также запретов советской эпохи). С другой стороны, сами романы и повести Улицкой, изображающие как антропологический, так и семиотический аспекты трансгрессии, вписываются с помощью авторских интертекстуальных отсылок в русский литературный «поток», продолжая традиции русского романа.

inslav

Литература

Батай Ж. Из Слез Эроса // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Научный редактор С.Л. Фокин. СПб., 1994. С. 269–311.

Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. Составление, общая редакция и вступительная статья С.Н. Зенкина. М., 2006.

Войводич Я. Трансферы Даниэля Штайна. Russian Literature LXIX /1. 2011. С. 141-155.

Каштанова С.М. Трансгрессия как социально-философское понятие. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. На правах рукописи. СПб., 2016. URL: https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/J77qWd42NC.pdf 15.02.2020 (дата обращения: 25.01.2020).

Латынина А. «Всех советская власть убила…». «Зеленый шатер Людмилы Улицкой» // Новый мир. 2011. № 6. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_348/Default.aspx (дата обращения: 25.01.2020).

Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М., 1999.

Можейко М.А. Трансгрессия. История философии: Энциклопедия / Сост. и глав. науч. ред. А.А. Грицанов. Минск, 2002. URL: http://velikanov.ru/philosophy/transgressija.asp (дата обращения: 25.01.2020).

Набоков В. Дар. М., 2006.

Сабо Т. Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой. Szombathely, 2015. URL: https://yadi.sk/i/lPM34vWajEU5F (дата обращения: 25.01.2020).

Сабо Т. Икона «Хвалите Господа с небес» в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Научный редактор Т. Автухович. Siedlce, 2018. С. 289–304.

Сабо Т. Трансгрессия в романе Л. Улицкой «Лестница Якова» // Literatūra. Vol. 61. № 2. 2019. С. 84–96. URL: https://

inslav

www.journals.vu.lt/literatura/issue/view/1375 (дата обращения: 28.02.2020).

Скокова Т.А. Проза Л. Улицкой в контексте русского постмодернизма. Автореферат диссертации. М., 2010. URL: https://www.dissercat.com/content/proza-lyudmily-ulitskoi-v-kontekste-russkogo-postmodernizma (дата обращения: 21.02.2020).

Тимофеева О. Введение в эротическую философию Ж. Батая. М., 2009.

Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М., 2006.

Улицкая Л. Сонечка. М., 2007.

Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. М., 2010.

Улицкая Л. Зеленый шатер. М., 2011.

Улицкая Л. Веселые похороны. М., 2012.

Улицкая Л. Медея и ее дети. М., 2015 а.

Улицкая Л. Лестница Якова. М., 2015 б.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. Научный редактор С.Л. Фокин. СПб., 1994. С. 111–133.

Hetényi Zs. Nabokov regényösvényein. Budapest, 2015.

Skomp E. A., Sutcliffe B. M. Ludmila Ulitskaya and the art of tolerance. Wisconsin, 2015.

Аннотация

В статье рассматриваются разные формы трансгрессии – пересечения границ – в творчестве Л. Улицкой. Антропологические аспекты трансгрессии, описанные и осмысленные в работах французского мыслителя середины XX в. Ж. Батая, проявляются прежде всего на уровне изображаемого мира произведений: в поступках и переживаниях героев и в их художественном творчестве. Последнее так же, как и прямые авторские интертекстуальные отсылки, можно рассматривать и с семиотической точки зрения, как пересечение границ между разными семиотически-

inslav

ми системами, как «перевод» с одного языка на другой – как это представлено в концепции Ю.М. Лотмана о семиосфере.

На фоне этих двух взаимодополняющих друг друга концепций становится очевидной ориентация Улицкой, помимо реалистических тенденций творчества, на мироощущение постмодернизма и связанные с ним поэтические приемы.

Ключевые слова: трансгрессия, литературная антропология, семиотика, Л. Улицкая, Ж. Батай, Ю.М. Лотман.

Summary

Tünde Szabó

Anthropological and Semiotic Aspects of Transgression in Works by L. Ulitskaya

This paper examines different forms of transgression, or border crossing, in the works of Lyudmila Ulitskaya. The anthropological aspects of transgression which were described and expounded by the twentieth-century French thinker, Georges Bataille, primarily manifest themselves in the actions and feelings of the characters and also in their artistic works. The latter, similarly to the author's intertextual references, can be interpreted from a semiotic point of view as transgressions between distinct semiotic systems, as "translation" from one "language" into another, as conceptualized by Yuri Lotman in his theory of the semiosphere.

With these two mutually complementary ideas in the background, it becomes clear that besides the realist tendencies of her oeuvre, Lyudmila Ulitskaya makes use of the postmodernist perception of the world and the artistic methods that stem from it.

Keywords: transgression, literary anthropology, semiotics, Lyudmila Ulitskaya, Georges Bataille, Yuri Lotman.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.13

Дьёнди Микола
(Сегед)

Филателист из Помпеи. Спиритуализация границ в творчестве Отто Толнаи

«Спиритуализация границ» – это политическое понятие, которое широко распространилась в среде венгерской интеллигенции и политических деятелей после падения режима Яноша Кадара. Эта концепция открыла новые перспективы в деле решения проблем венгерского этнического меньшинства в Румынии, бывшей Югославии и Словакии. После 1989 г. государственные границы в Центральной Европе действительно стали более транспарентными, и казалось возможным, что после расширения Европейского Союза на восток трансграничное сотрудничество понизит этническую и культурную значимость государственных границ. Однако политическая теория спиритуализации границ воплотилась в жизнь только частично. В 2013 г. Хорватия стала членом Евросоюза, и, хотя 1 марта 2012 г. Сербия тоже получила официальный статус кандидата на вступление в ЕС, она до сих пор не является его членом. Кроме того, вследствие миграционного кризиса в 2015 г. венгерское правительство выстроило на южной границе ограждение с целью защиты от нелегальных мигрантов. Пересечение сербско-венгерской границы было запрещено, а железнодорожное сообщение между Хоргошем и Сегедом и по сю пору закрыто. Сербско-венгерская граница стала одной из самых непроницаемых границ Евросоюза.

Отто Толнаи, венгерский поэт и писатель, живущий в сербской Воеводине, в своих произведениях трансформировал политическое понятие «спиритуализация границ» в эстетическую концепцию. Толнаи родился 5 июня 1940 г. в городке Мадьярканижа (Magyarkanizsa) недалеко от сербско-венгерской границы. Теперь он живет в городке Палич (Palić), недалеко от венгер-

inslav

ской границы и города Суботица. Город Палич, бывший курорт Австро-Венгерской монархии, этот особый метафизический локус, стал уникальным хронотопом в творчестве Толнаи.

Толнаи опубликовал свои первые рассказы в 1956 г., еще будуч гимназистом в городке Зента. После окончания гимназии он изучал философию в Загребском университете, но через год перевелся в университет Нови Сада и поступил на только что основанную кафедру венгерской литературы и венгерского языка, первым заведующим которой стал знаменитый писатель Эрвин Шинко. Еще в студенческие годы Отто Толнаи стал главным редактором журнала «Уй симпозион» (Új Symposion, «Новый Симпозион»), ставшего самым прогрессивным литературным и художественным журналом того времени на венгерском языке. Но эпоха относительной свободы слова в Югославии оказалась очень короткой. В 1972 г. Толнаи обвинили в антигосударственной деятельности. Он был условно приговорен к восьмилетнему тюремному заключению и уволен из редакции. Об этом очень редко упоминается в его интервью и произведениях, но в текстах, написанных им в этот период, появились скрытые суицидальные мотивы. В 1974 г. Толнаи начал работать в студии Новосадского радио, выступая редактором и художественным критиком разных программ. В 1990 г. он стал последним президентом Союза Писателей Югославии. Толнаи никогда не представлял или не представляет себя жертвой политического режима Тито. В его эстетическом мире политика является опасным и глупым занятием безумцев и даже смешным мифом повседневности.

Как поэт Толнаи очень рано обратился к неоавантгарду, прежде всего к сюрреализму. В его ранних произведениях заметно сильное влияние сербской сюрреалистической эссеистики (Милош Црнянский, Тин Уевич, Марко Ристич, Коча Попович). В своих длинных верлибрах, поэмах-эссе и стихотворениях Толнаи соединяет поэтические формы с развернутыми философическими рассуждениями, фрагментарными рассказами,

inslav

субъективными комментариями к художественным и музыкальным произведениям, театральным спектаклям, фильмам и т. п. В повестях и романах, написанных Толнаи в период балканских войн 1990-х, появляется своеобразный легион маргинальных персонажей, которых автор называет инфаустусами. Это несчастные люди, которым не повезло в жизни, не очень умные, не храбрые, иногда инвалиды, алкоголики, артисты-неудачники или юродивые.

1. Транзитная идентичность и имя автора

Идентичность диегетического автора в прозаических произведениях или лирического *Я* в стихотворениях и поэмах Толнаи выступает прежде всего как территориально-пространственная категория; она тесно связана с теми местами, которые автору довелось посетить. Можно сказать, что его поэтическая энциклопедия – это своеобразный субъективый миф о Воеводине, бывшей Югославии, Адриатическом море и в целом – великий миф о транзитности. Однако Толнаи воспринимал себя находящимся не на границе между Западом и Востоком, как это делали представители венгерской и русской культуры, а на границе между Западом и Югом.

Транзитная идентичность выражается также в автопоэтическом мифе, связанном с именем автора. Первоначально семья носила фамилию Крачун и лишь позднее взяла фамилию Толнаи. Писатель часто упоминает, что первая имеет румынское происхождение и его прадеды, скорее всего, были контрабандистами, которые тайком возили соль из Трансильвании в Воеводину. Фамилия Крачун по лингвистическим данным не обнаруживает румынского происхождения, но научная этимология не имеет никакого значения для фиктивной и иронической мифологии Толнаи. Авторское имя функционирует в его произведениях как знак литературного метанарратива и поэтической

inslav

автобиографии. Крачун как невенгерская фамилия отражает принадлежность фиктивного нарратора к полиэтнической территории. Для Толнаи очень важно это разнообразие, потому что оно отмечает уникальность Воеводины. Таким образом, идентичность автора комплексная, не поддающаяся однозначному определению. Изначальная фамилия автора отличает его и от венгров, и от сербов, и позволяет идентифицироваться как представителю актуального меньшинства.

Причина выбора новой фамилии семьей точно неизвестна. Согласно семейной легенде, семья Крачун заимствовала фамилию Толнаи у создателя популярной в 1940-е гг. Мировой энциклопедии (Tolnai Világlexikona) и «Журнала Мира» Шимона Толнаи (Tolnai Világlapja), а может, у знаменитой актрисы тех лет Клари Толнаи. В своих произведениях Толнаи использует прежде всего культурологическое содержание имени Шимона Толнаи. Хотя фамилия Толнаи звучит как венгерская, ее носитель, знаменитый и успешный предприниматель Шимон Толнаи, был евреем, и при рождении его звали Шаму Фридманн (Samu Friedmann). Он погиб в концлагере Маутхаузена в 1944 г. в возрасте 47 лет. Таким образом, новая фамилия Толнаи принадлежит и к этнокультуре, связанной с трагической судьбой группы меньшинств.

Толнаи часто использует в своих произведениях топос энциклопедии, наряду с другими повторяющимися мотивами и образами (кружево, пыль, лазурь и т. д.). Например, в автобиографическом эссе «Беседа в Нью Йорке»[125] он говорит о том, что для него создать Новую Мировую Энциклопедию Толнаи, то есть переписать, расширить, дополнить, отредактировать Энциклопедию Шимона Толнаи – это большая борхесовская игра и проект длиной в жизнь. И, наверное, именно примером Шимона Толнаи объясняется тот факт, что он сам стал редактором, и его журнал («Уй Симпозион») можно без всякого преувели-

[125] Эссе в рукописи процитировано в монографии Беаты Томка об Отто Толнаи [Thomka 1994: 150–153].

inslav

чения назвать межнациональным. Сам Шимон Толнаи написал только одну книгу, «Книгу фокусничеств», и этот факт тоже стал метафорой и топосом в фиктивной энциклопедии Отто Толнаи.

Отто – венгерское имя германского происхождения, означает «богатство». Это имя носили средневековые немецкие короли, а в X в. Отто Великий стал первым императором Священной Римской империи. Для Толнаи слава и имперская семантика имени совершенно не важны и не нужны, о них он никогда не упоминает. Хотя одно исключение все-таки можно обнаружить – это когда он пишет об Отто Габсбурге как о положительном историческом деятеле.

Вместо этнических и исторических компонентов содержания имени Отто Толнаи использует собственную эстетику характеристики, акцентируя ее визуальные и акустические особенности. Например, он иронически сравнивает две буквы О своего имени с двумя нолями на дверях туалета[126]. В другом случае буквы О ассоциируются с origo – мифологическим началом мира и жизни. А сдвоенная Т ассоциируется с геометрической фигурой креста и символизирует страдание. В связи с двумя О Толнаи не раз цитирует в своих текстах роман Набокова «Подлинная / Истинная жизнь Себастьяна Найта»: «Даму звали – и зовут – Ольга Олеговна Орлова – жаль было бы потерять эту оологическую аллитерацию» [Толнаи 2017: 208][127].

[126] Как отмечает Жужа Хетени, имя Отто играет особую роль и в творчестве Набокова, вступает инвариантом в его произведениях, начиная с графической игры в рассказе «Путеводитель по Берлину» (1925), что заставляет вспомнить Толнаи. Два кружка на двери туалета отмечены в «Машеньке» вырванными цифрами из календаря. В рассказах «Драка» и Сказка», в «Камере обскуре» (брат Магды) и в «Лолите» (возможный псевдоним Гумберта Гумберта) по ее интерпретации имя Отто связано с туннелем, ведущим в преисподнюю, со зловещей дьявольской силой [Hetényi 2015: 114, 335, 403, 606, 670, 779].

[127] В английском оригинале оологическаяз начит «яйцеобразная»: «Her name was and is Olga Olegovna Orlova – an egg-like alliteration which it would have been a pity to withhold» [Nabokov 1959: 5].

inslav

Или вот так цитирует «Розу распятия» Генри Миллера:

oTTo
o o
T T
otto
oTTo[128]

Таким образом, фамилия Толнаи в творчестве Отто Толнаи принадлежит прежде всего к территориальной и пространственной идентичности, а имя Отто – к эстетической, авторской мифологии. Обе стороны идентичности нестабильные, транзитные и изменчивые, они никогда не кристаллизуются в нечто постоянное.

2. Филателист из Помпеи – транзитная идентичность во время войны

Книга «Филателист из Помпеи» впервые была напечатана в Будапеште, в литературном ежедневнике «Жизнь и литература» (Élet és Irodalom). Произведение было создано по заказу редактора журнала; первая глава была опубликована в июле 2000 г., а последняя, тринадцатая глава, через год, в июле 2001 г. В 2007 г. дневник появился в сборнике рассказов и повестей Толнаи под заголовком «Помпейские любовники» [Tolnai 2007: 75–202].

Я называю «Филателист из Помпеи» дневником, хотя это не настоящий классический дневник об актуальных событиях ежедневной жизни. «Филателист из Помпеи» является иронической имитацией жанра дневника и представляет собой своеобразный сплав разных литературных жанров. В произведении соединяются различные приемы романа. В нем появляются вымышленные и полувымышленные герои, а также фиктивные

[128] Tolnai Ottó: New York-i beszéd (Выступление в Нью-Йорке). Текст эссе появился в приложении монографии Беаты Томка [Thomka 1994: 152].

inslav

двойники автора. Кроме этого, в тексте помещены короткие анекдоты и целые рассказы, личные воспоминания, хроника семейной жизни и эссеистический, субъективный анализ художественных произведений и политических событий. В своих произведениях Толнаи постоянно, сознательно и радикально деконструирует оппозицию между документальным и имагинативным принципами повествования. Он обладает своеобразной, опасной прежде всего для самого себя способностью превращать актуальные политические события и явления в метафоры своей эстетической мифологии.

В начале «Филателиста» отмечается запрещенный полицией митинг организации «Отпор» (Сопротивление) и политической оппозиции в городе Пожаревац. Автор дневника выражает опасение, что «Отпор», студенческое движение, направленное против диктатуры Слободана Милошевича, может быть скомпрометировано после того, как бывший сербский президент, Добрица Чосич, теоретик сербского национализма, подал заявление о вступлении в него. По мнению автора, Чосич в не меньшей мере, чем сам Милошевич, виновен в разверзшейся «черной пропасти» ненависти и агрессии в стране. Нарратор дневника рассказывает о кровавом инциденте в апреле 2000 г., когда на сельскохозяйственной ярмарке в Нови Саде человек, страдающий психическим расстройством, убил высокопоставленного деятеля Социалистической партии Сербии. Власти Милошевича обвинили в организации и совершении покушения сторонников «Отпора», и этот случай послужил поводом для запрета оппозиционного митинга в Пожареваце.

Дневник создавался в те годы, когда Малая Югославия уже была на пороге парламентских выборов. И в конце повествования читатель узнает, что Слободан Милошевич отстранен от власти, и в декабре 2000 г. премьер-министром Сербии стал Зоран Джинджич. Автор дневника с гордостью отмечает, что новый премьер страны – философ. Зоран Джинджич учился в Германии, изучал философию под руководством Юргена Ха-

inslav

бермаса. Он получил ученую степень в университете Констанца в 1979 г. и стал преподавать философию в университете Нови Сада. Конечно, тогда Толнаи еще не знал, не мог знать, что всего лишь через год, 12 марта 2002 г., в Белграде на Зорана Джинджича будет совершено покушение и он будет убит.

Однако эти печальные и кровавые события распада бывшей Югославии, а также войны, остаются лишь фоном произведения Толнаи. На первом плане представлена творческая работа и семейные будни автора. Во время натовских бомбардировок и распада страны одной из самых значимых для Толнаи книг становятся «Опыты» Монтеня – сочинение французского писателя неоднократно упоминается в дневнике. Первую главу «Филателиста» предваряет цитата из «Опытов» – она не выделена кавычками: «В наше время, когда кругом свирепствуют гражданские распри, все мое малое разумение уходит на то, чтобы они не препятствовали мне ходить и возвращаться куда и когда мне заблагорассудится» [Монтень 1992]. Цитаты в тексте без кавычек, скрытые ссылки как интертекстуальный метод или прием постмодернизма, на котором была основана, например, радикальная поэтика прозы Петера Эстерхази – все это совершенно не характерно для произведения Толнаи. Исключение из правил указывает на то, до какой степени Толнаи отождествляет свою авторскую позицию с позицией Монтеня. «Опыты» служили для него примером того, как следует жить и творить в условиях катастрофы.

Как известно, к 1572 г., когда Монтень начал писать свои «Опыты», во Франции уже 10 лет шли гражданские войны. В 1580–1581 гг. писатель путешествовал по Швейцарии, Германии, Австрии и Италии и вел записи путевых впечатлений. Чтение и ведение дневника служили для Монтеня средством самопознания, способом сохранить человеческое достоинство, преодолеть страх смерти в очень опасном мире во времена войн и эпидемий. «Тот предмет, который я изучаю больше всякого иного, – это я сам. Это моя метафизика, это моя физика», –

inslav

говорил он [Монтень 1992]. Монтень изобрел новый жанр эссе, который вскоре стал очень популярным, и опередил не только европейскую литературу, но и философию, а также другие дисциплины. Размышление в форме эссе не отрицает методов и результатов наук, но – что важно – предлагает альтернативный способ познания. Эссеистика основана на личном опыте, поверяет большие системы человеческого знания посредством индивидуального, частного переживания человека. Наряду с Книгой Бога и Книгой Науки, в XVI в. в Европе появляется и Книга Я, то есть Книга Индивида [Green 1988: 26–42]. Для Толнаи эссе – это самый важный жанр и самый значимый метод мышления.

В «Филателисте» Толнаи много пишет о самом себе, используя уникальный прием. Его авторское *Я* умножается в тексте, разделяется на фиктивных и полуфиктивных двойников, альтер эго. Один из таких двойников, Орбан Т. – профессиональный филателист, живущий в Воеводине. (После того как вышел в свет сборник «Помпейские любовники», некоторые читатели в Воеводине обвинили Толнаи в том, что он намеренно выбрал такое имя для героя-рассказчика, полагая, что Толнаи высмеивает премьер-министра Венгрии, Виктора Орбана, хотя, когда писатель придумал это имя, Виктор Орбан еще не был широко известным политиком). Позднее Толнаи стал использовать другие имена, например, Оливер Т. Эта игра с авторскими именами, замещение традиционных авторских, нарративных позиций точкой зрения персонажей отсылает к теории ризомы Делеза и Гваттари, в которой в конце 80-х гг. Толнаи нашел философское обоснование своей поэтики:

> «Анти-Эдип» мы написали вдвоем. И так как каждый из нас был одновременно несколькими, получалось уже много народа. Здесь мы использовали все, что нас сближало, самое близкое и самое далекое. Мы умело раздали псевдонимы, чтобы сделаться неузнаваемыми. Почему же в таком случае мы сохранили наши имена? По привычке, исключительно по привычке. Чтобы и нас не узнали. Чтобы сделать незаметным не нас самих, а то, что заставляет нас действовать,

inslav

> чувствовать, думать. Ну и потому, что приятно разговаривать как все и говорить, что солнце встает, тогда как каждый понимает, что это всего лишь манера говорить. Не для того, чтобы достичь той точки, где не говорится больше «Я», а той, где уже больше не имеет значения, говорить или не говорить «Я». Мы больше не мы сами. Каждый сам узнает своих. Нам уже помогли, нас восприняли, нас размножили [Делез, Гваттари 2010].

На уровне сюжета дневника филателист Орбан Т. с детства мечтает о голубых и розовых Маврикиях (Mauritius), которые являются самыми дорогими раритетами филателии[129]. Орбан Т. рассказывает, что во время Второй мировой войны марку Голубого Маврикия прятали в какой-то медной шахте Южной Африки. В воображении фиктивного нарратора тайное сияние марки там, в глубине, спасало человечество от тотального разрушения мира. Орбан Т. отлично знает историю филателии, читает журнал филателистов и особенно интересуется марками с ошибками. Он профессионально анализирует элементы любой почтовой марки, в том числе надпись, номинал, оттиск штемпеля (гашение), рисунок, даже зубцовку (перфорацию) – он называет ее ангельской пилой. Для него почтовые миниатюры являются настоящими художественными произведениями. Орбан Т. планирует создать коллекцию албанских почтовых марок, хотя боится, что во время косовской войны такая деятельность может быть воспринята как политическая провокация.

Филателия является символом неутилитарного, лежащего вне идеологии художественного творчества; она противостоит силам катастрофы, разрушения и бездумной жестокости войн. Маленькая, невзрачная или красивая, почтовая марка символизирует коммуникацию без границ, диалогичность в лучших традициях философии и литературы. Филателист-писатель собира-

[129] В 1847 г. Маврикий вслед за Великобританией выпустил почтовые марки с изображением тогдашнего регента Великобритании, Виктории. В этом году были выпущены две марки: оранжево-красный однопенсовик и синий двухпенсовик. Эти марки имеют легендарный статус в мире филателии.

inslav

ет упавшие обломки, фрагменты мира, сохраняет память о связях между людьми в мирное время, о человеческой солидарности. Филателисту известны несуществующие уже карты мира, давно исчезнувшие границы и страны, о которых свидетельствуют «ангельские» миниатюры. Марка как художественное произведение соединяет принципы визуального и вербального, эстетического и документального. Марка – это возможность, средство и документ преодоления в пространстве государственных границ, а в переносном, поэтическом значении – преодоления границ времени.

В этом смысле филателия очень схожа с нумизматикой. Нумизматика – такой же таинственный и увлекательный мир, как и филателия. В документальном плане своего дневника Толнаи пишет короткое эссе о страсти русского писателя и философа Василия Розанова к собиранию монет. Как известно, Розанов был страстным коллекционером античных монет. На сайте Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина можно прочитать, что «по свидетельству самого Розанова, его коллекция насчитывала около 6000 монет, из них 4500 греческих и 1500 римских» [Коллекция В.В. Розанова].

Толнаи цитирует исследование сербской руссистки Драгини Рамадански, которая, анализируя связь между страстью к нумизматике и литературными текстами Розанова, приходит к выводу, что для Розанова монеты такие же символы, как символы литературного текста. Монеты – это овеществленные знаки богов в теплоте ладони. Занимаясь нумизматикой, Розанов задает телесное отношение к прошлому, всматриваясь в маленькие металлические зеркала дальних миров. Толнаи приводит длинную цитату в своем свободном переводе строк о солнце из книги Розанова «Апокалипсис нашего времени» [Tolnai 2007: 143–144]:

inslav

> **Живет** ли Солнце?
> Вот самое загадочное, – и даже единственно загадочное, — о нем.
> Все решительно ученые, до единого все, от Лапласа до гимназиста, убеждены, что оно «конечно – не живет»; что оно есть «предмет»...
> Но почему не гаснет? – «Погаснет». Но ведь времени было довольно, чтобы погаснуть. Довольно ли?? О, кажется...
> «От него жизнь на земле». От *него* ли? По-видимому. Живое от механического? Странно. «Да. Но так учат атомы». «Они все стучат».
> Ну а если оно «живет»? Тогда 1-я мысль кидается к Христу. «Значит, Ты – не Бог». Странно.
> «Солнце живет». Допустим эту гипотезу. Допустим не как фразу, а как действительность. Но как же оно живет? «В таком огне?» – В таком огне прекращается жизнь. И если бы так, то значило бы, что для «жизни» пределов температуры нет. Странно [Розанов 2008].

Представления о Солнце как о живом существе, о живом космосе, о безграничной, беспредельной жизни стоят в центре поэтического мышления Отто Толнаи. Его своеобразная био-поэтика еще в молодости, в студенческие годы, развивалась под влиянием Ницше. Мне представляется, что концепция коллекционирования в его произведениях тоже тесно связано с философией Ницше. Он солидарен с Заратустрой:

> Я хожу среди людей, как среди обломков будущего: того будущего, которое вижу я. И в этом все помыслы и желания мои – собрать воедино и соединить все обломки, загадки и роковые случайности. И как перенес бы я то, что я – человек, если бы человек не был поэтом, избавителем от случая и разрешителем всех загадок? [Ницше 1990]

В этом смысле коллекционирование, филателия или нумизматика имеют значение не только для сохранения прошлого: Заратустра как поэт собирает обломки будущего. Метафоры марок и монет в «Филателисте из Помпеи» символизируют не только отражение загадочного прошлого, но и загадочного будущего, Вечное возвращение. Абстрактная политическая формула «спиритуализация границ», которая иронично упоми-

inslav

нается в литературном дневнике Толнаи, таким образом, незаметно и таинственно наполняется бесконечной жизнью.

Литература

Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато / Пер. Я.И. Свирского. Екатеринбург, М., 2010. URL: https://royallib.com/read/delez_gil/kapitalizm_i_shizofreniya_kniga_2_tisyacha_plato.html#0 (дата обращения: 16.03.2020).

Коллекция В.В. Розанова. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Отдел нумизматики. URL: http://www.coins-and-medals.ru/collection/collections/rozanov_collection/index.shtml?rus (дата обращения: 16.03.2020).

Монтень М. Об опыте // *Монтень М.* Опыты. Избранные произведения в 3 томах. / Пер. А.С. Бобовича и др. Т. 3. М., 1992. URL: http://www.lib.ru/FILOSOF/MONTEN/monten3.txt (дата обращения: 10.03.2020).

Набоков В. Истинная жизнь Себастьяна Найта. СПб., 2008. URL: https://www.litmir.me/br/?b=135012 (дата обращения: 16.03.2020).

Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. В.В. Рынкевича. М., 1990. URL: http://psylib.org.ua/books/nitzf01/index.htm (дата обращения: 10. 03. 2020).

Розанов В. Апокалипсис нашего времени. М., 2008. URL: https://royallib.com/book/rozanov_vasiliy/apokalipsis_nashego_vremeni.html (дата обращения: 16.03.2020).

Green G. The Observing Self. Rediscovering the Essay. New York, 1988.

Hetényi Zs. Nabokov regényösvényein. Budapest, 2015.

Tolnai O. A pompeji szerelmesek. Pécs, 2007.

Tolnai O. Nem könnyű. Budapest, 2017.

Thomka B. Tolnai Ottó. Pozsony, 1994.

inslav

Аннотация

Статья посвящена творчеству венгерского поэта и писателя Отто Толнаи, живущего в Воеводине, в Сербии. Главным предметом анализа является литературный дневник Толнаи под названием «Филателист из Помпеи», который Толнаи начал писать во время бомбардировок Югославии силами НАТО в 1999 г. В этом произведении, как и во всем своем творчестве, писатель трансформирует политическое понятие «спиритаулизация границ» в эстетическую концепцию. «Спиритуализация границ» – это политическое понятие, которое широко распространилась в среде венгерской интеллигенции и политических деятелей после падения режима Яноша Кадара. Эта концепция открыла новые перспективы в деле решения проблем венгерского этнического меньшинства в Румынии, бывшей Югославии и Словакии. После 1989 г. государствнные границы в Центральной Европе, действительно, стали более транспарентными, и казалось вероятным, что после восточного расширения Европейского Союза трансграничное сотрудничество отменит этническое и культурное значение государственных границ. Эстетическое понятие «спиритуализация границ» тесно связано с проблемой транзитной идентичности в автопоэтическом мире Отто Толнаи. В статье рассматриваются пространственные и временные аспекты транзитной идентичности и подробно анализируются разнообразные литературные приемы (напр. мифологизация имена, сплав жанров, эссеистические аналазы философских произведений и политических событий), с помощью которых Толнаи успешно деконструирует оппозицию между политическими категориями большинства и меньшинства.

Ключевые слова: Толнаи, спиритуализация границ, транзитная идентичность, ризома, жанр эссе, био-поэтика.

inslav

Summary

Mikola Gyöngyi
Philatelist from Pompeii. Spiritualization of Borders in the Work of Otto Tolnai

This essay is about the work of Otto Tolnai, a contemporary Hungarian poet and writer, living in Vojvodina, Serbia. In the focus of my analysis, there is his journal entitled "A Philatelist from Pompeii" which he started writing in the time of the NATO bombing of Yugoslavia in 1999. In this journal, as in his whole work, Tolnai transforms the political formula "spiritualization of borders" into an aesthetical concept. The formula "spiritualization of borders" spread among Hungarian politicians and intellectuals after the collapse of Kádár-regime. It was a new concept aimed to provide a good solution for the problems of ethnic Hungarian minorities in Romania, former Yugoslavia, and Slovakia. Since 1989 when the international borders in Central Europe have definitely become more transparent, it was hoped that after the Eastern enlargement of the EU, the transboundary cooperation could abolish the ethnic and cultural significance of state borders. Aesthetic formula „spiritualization of borders" is connected with the concept of transitive identity in Tolnai's autopoetic world. In this chapter, I study spatial and temporal aspects of transitive identity and analyse those literary tools (for example mythologisation of names, mixture of different genres, essayistic, commentaries of philosophical works, and political events), with the help of which Tolnai successfully deconstructs the opposition between the political categories of majority and minority.

Keywords: Tolnai Ottó, spiritualisation of borders, transitive identity, rhizome, genre of essay, bio-poetics.

inslav

inslav

ВСТРЕЧИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОГРАНИЧЬЯ

DOI: 10.31168/4465-3095-3.14

Жужанна Калафатич
(Будапешт)

Творческая встреча на сцене трех художников: Эден Палашовски, Николай Евреинов, Ева Цайзель (Эпизоды из истории венгерского театрального авангарда)

В Венгрии, как и во всей Европе, эпоха авангарда – это эпоха радикальных театральных экспериментов, неожиданных выходов за пределы традиционных рамок театральной коммуникации и сценической условности. Среди многочисленных попыток обновить венгерскую театральную культуру 1920-х гг. особенно выделяется деятельность Эдена Палашовски (1899–1980). В одном только десятилетии с его именем связано несколько творческих сообществ под разными названиями: театр «Зеленый осел», «Вечера Новой Земли» и «Вечера Зигзага», «Необычная сцена» и «Призма». Палашовски являлся центральной фигурой этих творческих начинаний и театральных коллективов без постоянного театра. В качестве актера, режиссера, писателя и актера-педагога он объединил вокруг себя людей, которые искали новых путей в театральном искусстве: они экспериментировали с речью, движением, искусством жеста и пластикой тела, танцем, звуковыми и световыми эффектами, хором, смешением разных жанров, разнообразными сценическими формами эстрадного искусства, кабаре и ревю.

Желание создать новую эстетику сопровождалось вполне определенной социальной и политической позицией: Палашовски и его соратники стремились обращаться к массам, поэтому становление венгерского авангардного театра происходило не в престижных театральных залах, а в рабочих домах и общественных центрах. Идея массового и коллективного искусства звучала уже в совместном манифесте Палашовски и Ивана Хе-

inslav

веши, опубликованном в 1922 г. Манифест, содержавший требование нового искусства, отличался не только критическим пафосом, но и бросал вызов романтической интерпретации образа художника, поскольку, по мнению его авторов, современное «искусство гнило», «художник глуп», «он продал себя» [Hevesy, Palasovszky 1922]. Авангардный по своей форме, лексике и тону текст стремился изменить эстетические, социальные, культурные и политические нормы обывательского общества. Необходимость смены театральных условий проявилась и в театральной практике, которая привела к созданию театра «Зеленый осел», наиболее яркому эксперименту венгерского театрального авангарда, вызвавшему громкую реакцию зрителей и критики.

Театр «Зеленый осел» был основан в 1925 г. Его название происходит от конструктивистской картины Шандора Бортника (Sándor Bortnyik), вернувшегося домой из Веймара, где он испытал сильное влияние Баухауса. Эта картина, изображающая стоящего на пьедестале зеленого осла[130], также использовалась в качестве декорации во время выступлений вместе с зеленой маской осла другого баухаусца, Фаркаша Мольнара. Драматургом театра был Дьюла Лазициус, переводчиком французских произведений – Дьюла Ийеш, музыкальным консультантом – Шандор Йемниц, режиссером – Палашовски вместе с Ласло Миттаи, а исполнителями ролей были выпускники школы кинофабрики «Звезда» [Kocsis 1973: 313]. Образ зеленого осла также может рассматриваться как провокационная дадаистская шутка, пародирующая отношения, сложившиеся в среде венгерской

[130] Шандор Бортник (1893–1976) – одна из самых значительных фигур венгерского абстрактного конструктивизма. С 1919 по 1925 год он жил в эмиграции в Вене, Веймаре и Берлине. Он принадлежал к группам «MA» и «Der Sturm». Между 1928 и 1938 гг. его школа «Műhely» («Мастерская») пыталась внедрить принципы Баухауса. Отправной точкой для написанной им в Веймаре картины «Зеленый осел» послужила конструктивистская традиция. Бортник создает тщательно сбалансированную, крепкую композицию, которая в целом производит впечатление нереальности. Трансцендентальное освещение, полнолуние и прогуливающаяся пара как романтические реквизиты выстроены в ряд, обыгрывая сентиментализм и конструктивизм тонким юмором.

inslav

театрально-культурной богемы. Однако на этом весь эпатаж был исчерпан, ведь для труппы Палашовски не были характерны громкие скандалы, драки и провокации, сопровождавшие историю театральных движений дадаистов-сюрреалистов в Цюрихе, Париже и Праге.

И все же, несмотря на то, что Палашовски и его соратники дистанцировались от всех так называемых «измов», включая дадаизм, гротескный игровой язык, присущий их творчеству, связывал их с экспериментами европейского авангарда[131]. Спектакль под названием «Зеленый осел» был основан на трех разных пьесах, включающих еще театрализованные стихи Ивана Голля, а также яркую дадаистскую драму Жана Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни». В качестве конферансье выступил Иван Хевеши, который прочитал вводную лекцию о новых видах драматургии и экспериментальных сценических формах, стремясь тем самым облегчить процесс восприятия зрителем увиденного, помочь с интерпретацией. Экспериментальный характер спектаклей также подчеркивался уникальным обозначением жанра пьес: «оркестр пишущей машинки», «джаз-бэнд речитатив» и «граммофонная пантомима». Были найдены и специфические театрально-сценические формы пародирования так называемых гражданских идеалов. Например, Орфей, роль которого играл Палашовски, диктовал текст поэмы о своей любви четырем секретаршам-машинист-

[131] См. «За этим маленьким театром стоят молодые люди. Мы подчеркиваем, что они не имеют ничего общего с давней зарубежной модой, футуризмом, экспрессионизмом, дадаизмом. Они действительно не вписываются в первые два направления. Но что касается их склонностей, я вижу, что они все еще связаны узами родства с дадаизмом. Они не признают эти отношения. Все, что они хотят сделать – это создать сатирический театр, где они могут подавать горчицу для современного общества, которому не хватает морали и верований. <...> Окажется ли их начинание жизнеспособным, зависит не от них, а от того, смогут ли зарубежные и отечественные представители этой своеобразной, не готовой к развитию литературы создать соответствующие произведения. Зеленый осел ревел правильно. Во всяком случае, не так скучно, как другие серые ослы» [Kosztolányi 1925] (Перевод наш – Ж. К.).

inslav

кам, которые акцентировали основные идеи посредством повторения текста и «музыки» печатных машин. Режиссер инсценировок поэм Голля Ласло Миттаи использовал современную версию греческого хора и джазового аккомпанемента вместо эпического повествования в поэме «Париж горит». Трое мужчин и три женщины составляли два хора, каждый со своим дирижером, все одновременно пели, повторяли, заглушали и усиливали повествование руководителя хором. Пьесу Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни» Палашовски поставил средствами гротескной бурлескной пантомимы. В конструктивистских декорациях Бортника рассказчики выступали в масках в виде граммофонов под звуки джазовой пародии Шандора Йемница [Tóth 2011: 25]. Текст драмы больше напоминает сценарий фильма, состоящий из отдельных изобразительных фрагментов. По сюжету фотограф хочет сделать снимок компании, празднующей свадьбу на башне, однако его аппарат воспроизводит всевозможные абсурдные, но глубоко аллегорические «вещи» (неживого танцора, велосипедиста, малыша, льва, страуса). Справа и слева от сцены стояли фонографы, эти предметы разговаривали, а актеры просто изображали движениями то, что произносилось аппаратами. Танец и движение заполняли сцену как вертикально, так и горизонтально.

В структуре представления узнавались черты кабаре: музыкальные, танцевальные развлекательные номера чередовались со сценами, в которых разворачивалась основная сюжетная линия. Изобразительные, музыкальные и сценические решения в сочетании с элементами танца и искусством движения создавали своеобразное единство. Зритель видел произведение синкретического характера, сфокусированное на изображении жизни современного города. Поиски синкретического театрального языка имеют явные переклички со сценическими экспериментами Пискатора в Берлине и Таирова в Москве. Будапештский опыт, впрочем, оказался не слишком удачным: после этих двух спектаклей театр «Зеленый осел» распался.

inslav

Однако Палашовски и его соратники продолжили свои «кощунственные» сценические эксперименты и после провала. С весны 1926 по весну 1927 г. в Малом зале будапештской Музыкальной академии прошло пять вечеров «Новой Земли», явившейся новым начинанием Палашовски. Были показаны комедии Тристана Тцара и пьесы Ивана Голля. Молодые художники считали важным представить передовые литературные и музыкальные начинания, в том числе – произведения Аполлинера, Арагона, Элюара, Тракля, Верфеля и Кафки, а также вызвавшую скандал поэму Палашовски «Пуналуа», ставшую первым и единственным в венгерской авангардной литературной традиции словесным произведением, открыто декларирующим панэротизм. Молодые музыканты, присоединившиеся к группе (Пал Кадоша, Ференц Сабо, Иштван Селеньи, Пал Арма и Йожеф Козма), представили свои собственные экспериментальные композиции, а также произведения Стравинского, Хонеггера, Хиндемита, Скрябина, Шенберга и Берга [Tóth 2011: 28].

Палашовски проводил эксперименты с массовыми сценами, хорами чтецов, современным сценическим танцем и пантомимой. Хор и в этом творческом кружке считался отправной точкой массового искусства[132]. Палашовски и его единомышленники были хорошо знакомы с опытом советских и немецких режиссеров, экспериментировавших с хором, но они в то же время следовали своим собственным представлениям. В вече-

[132] Хор ранее использовал Янош Маца (1893–1974), с именем которого связано одно из первых венгерских хоровых речетативных выступлений: в 1922 г. под его руководством Пролеткульт в г. Кошице организовал массовый праздник трудящихся по случаю 1 мая, где речитативные хоры изображали на сцене рабочую массу. Становление традиции хоровой формы было осложнено тем фактом, что большинство ее создателей были вынуждены эмигрировать. Маца переехал в Москву в 1923 г. Только Юдит Санто могла передавать свой опыт пролеткульта в Кошице будапештским организаторам хоров чтецов, деятельность которых начиналась в середине 20-ых гг. и которые, впрочем, хотели подчеркнуть отсутствие предпосылок в возглавляемом ими движении. Золотой век вокального хорового речетатива приходится на период с 1926 по 1933 г., однако в 1933 г. распространявшееся хоровое движение было запрещено [Szolláth 2008].

inslav

рах «Новой Земли» впервые выступал рабочий хор, исполнивший произведения Маяковского «150 000 000» и «Левый марш» речитативом. Идея Палашовски заключалась в том, чтобы соединить хоры чтецов с движением и таким образом вернуться к архаическим истокам театра[133]. Эксперимент такого рода удалось осуществить весной 1928 г. в вечерах театральной группы «Зигзаг». Использование полинезийских женских песнопений, египетских похоронных песен, тибетского танца дьявола и огненной проповеди Будды ясно указывало на интерес группы к восточным культурам, и вся постановка строилась по принципу симультанизма [Jákfalvi 2005: 884]. Зрители могли видеть действия, происходившие одновременно и в общем пространстве, стихотворные тексты звучали одновременно с радионовостями, сопровождаясь пантомимами на темы зубной боли и ревности. Таким образом, зрителям было необходимо прочувствовать определенные взаимосвязи между разрозненными сценами, не вписывающимися в привычное восприятие.

В период между вечерами «Новой земли» и «Зигзага» Палашовски создал еще один новый жанр, вовлекающий публику в откровенную полемику и названный им мировоззренческим конферансом. Эту жанровую форму он применил в постановках театра «Необычная сцена» осенью 1928 г. Лишь три раза в Малом зале Музыкальной Академии были представлены композиции, включавшие пантомиму, прозаические и поэтические тексты, которые исполнялись соло, трио и в хоре, игру теней, «конферанс-ревю», звуковую и световую композиции и одноактные сценки. Одновременные визуальные и акустические эффекты, используемые в этих спектаклях, производили на зрителей сильнейшее впечатление, иногда повергая их в шок. Каждое представление развивало отдельную тему. Так, 13 октября темой театрального вечера

[133] В таком восприятии масса стала элементом пространственной композиции, речетативный хор превратился в пластическую, движущуюся в пространстве форму. Конечно, движущийся хор воспроизводил биомеханический метод Мейерхольда и инсталляции Ласло Мохой-Надья [Jákfalvi 2005: 882].

inslav

стал вопрос о счастье («Вечер Happy end»), 27 октября – противодействие автоматизации («Механизированный человек»), а 10 ноября – стремление к свободе («Дышащие»). Каждый спектакль состоял из ряда сцен, мировоззренческое и художественное единство которых задавалось текстом конферансье. Конечно, здесь очевидна параллель с политическим театром-ревю немецкого режиссера-экспериментатора Эрвина Пискатора, однако в представлениях «Необычной сцены» явно ощущалось и влияние (буда)пештского и чешского кабаре [Jákfalvi 2006: 58].

Вместе с Андором Тисаи Палашовски создал синтетический жанр конферанс-ревю. Спектакль «Вечер Happy end» изображал человека, мечущегося между своей общественной жизнью и стремлением к личному счастью. Ключевой вопрос в формулировке Палашовски звучал следующим образом:

> ...можно ли преодолеть тот колоссальный дисбаланс между желаниями, наклонностями, убеждениями, кровью современного человека и его общественным бытием, которое обусловлено современным образом мышления и устройством жизни? А именно то, что мы ходим, работаем, страдаем, без всякой надежды на чистоту, силу и величие. Мы терзаемся, голодаем, ненавидим, любим и т. д. Темп деловой жизни, работа, отмирающие формы семьи, воспитания, любви – мы попадаем в сети закона и права – конторские звонки, договоры купли-продажи, графики определяют ход наших хороших и плохих дел. Мы находимся в почти мертвенно холодном и механизированном мире. Удастся ли нам уловить подлинный принцип жизни? [Palasovszky1980].

Стихи Горация и Шандора Петефи, тексты Заратустры, учение Будды, боевой клич Занзибара напоминали о еще вчера теплившихся надеждах на простое человческое счастье, в то время как брачные объявления газеты Пешти Хирлап (Pesti Hírlap), произведение Ивана Голля «Станция Монпарнас», а также монодрама «В кулисах души» Николая Евреинова отображали уже совсем другие проблемы – и проблемы современности [Kocsis 1973: 330–331].

inslav

Включенная в «Вечер Happy end» экспериментальная пьеса Евреинова[134] полностью соответствовала театральной концепции Палашовски. Это совершенно понятно, ведь в своих теоретических работах Евреинов тоже отказался от любых форм жизнеподобия и искал новые театральные формы, которые увели бы театр от рутины. Во всем творчестве Евреинова наблюдается устойчивый интерес к пародийно-гротесковой эстетике. В 1910 г. он стал главным режиссером петербургского театра миниатюр «Кривое зеркало», название которого было заимствовано из эпиграфа к комедии Гоголя «Ревизор». Первый русский театр пародий в утрированной, гротесковой форме обыгрывал самые разные театральные языки[135], но в то же время в его спектаклях смех и комическое всегда сочетались с постановкой серьезных проблем современной жизни и искусства. Монодрама «В кулисах души» была написана для «Кривого зеркала» в 1912 г., постановку осуществил сам Евреинов. Миниатюру можно считать пародией как на психоанализ, так и на евреиновскую концепцию монодрамы

[134] Пьеса Евреинова ранее уже демонстрировалась в Англии (1915) и в Вене (1920). С немалой гордостью автор называет свою работу наиболее оригинальной пьесой в истории театрального мира. Например, презентация на немецком языке вспоминается им следующим образом: «Тем не менее и К. Этлингеру пришлось немало похлопотать, прежде чем удалось убедить дирекцию "Wiener Renaissansbühne" принять "Кулисы души" к постановке, каковая состоялась лишь 27 апреля 1920 г. при участии самого К. Этлингера в роли "я" эмоционального и О.Ф. Верндорфа, создавшего исключительно оригинальные декорации. Успех данного спектакля был выдающимся, и "Die Kulissen der Seele" прошли, как свидетельствует Чокор и такие журналы, как "Neue Freie Presse", на сценах всей тогдашней послевоенной Германии. Появился целый ряд статей о моем принципе "monodramatisches Lustspiel", каковой повлиял на форму не только некоторых театральных постановок, но и кинематографических, как, например, на форму незабываемого фильма "Кабинет доктора Калигари"» [Евреинов 1998: 286].

[135] Среди пародийных постановок режиссера Евреинова особенно ярко выделяется постановка комедии Гоголя «Ревизор». Первый акт пьесы режиссер поставил, гротескно пародируя пять различных направлений (классического, в духе Станиславского, Рейнхардта, Крэга и кинематографического). Об экспериментировании с новыми драматическими формами, преобладавшими в начале XX в., см.: [Ичин 2017].

inslav

[Джурова 2010]. Наличие самоиронии доказывает определение, которое дает автор пьесе: «пустой водевиль, лишенный производ-смысла и агит-значения» [Евреинов 1923: 33].

Согласно Евреинову, «монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, т. е. чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий» [Евреинов 1909: 15]. Как видно, Евреинов с помощью монодрамы пытается разрушить «четвертую стену» и активизировать зрительское восприятие. Но ни в архитектонике пьесы, ни в ее постановке не соблюдалось ни одно из условий монодрамы [Джурова 2010]. Вместо одного героя-протагониста, которому можно было бы сопереживать, в миниатюре «В кулисах души» представлены целых три *Я*: *Я* первое – эмоциональное (представленное восторженным богемным юношей), *Я* второе – рациональное (явлено в лице скромного ученого) и, наконец, *Я* третье, подсознательное начало души, которое «в черной полу-маске, с чемоданом под рукой, спит на авансцене в позе уставшего путешественника» [Евреинов 1923: 34]. Таким образом, Евреинов театрализовал понятия модной в те годы теории психофизиологии Вундта, Рибо и Фрейда. Эти имена упомянуты и профессором, который выступает как самостоятельное действующее лицо произведения, слова которого, пародирующие научную лекцию, являются вступлением к монодраме.

В центре действия оказывается столкновение эмоционального и рационального начал. Персонифицированные разными сценическими героями, эти два начала по-разному воспринимают образы жены и любовницы. Жена появляется на сцене или в образе заботливой матери с ребенком на руках, или в виде крикливой, нервной, небрежно одетой женщины. Любовница, кабаретная певичка – в образах обаятельной, соблазнительной девушки и вульгарной шлюхи. Конфликт двух *Я* имеет фарсовый характер. Персонажи вступают в подчеркнуто бытовые склоки и перебранки и сближаются с аллегорическими персо-

inslav

нажами средневекового моралите, борющимися между собой за обладание душой человека [Джурова 2010]. Противоречие двух *Я* превращается в столкновение, и в этой борьбе эмоции разрушают и душат интеллект. В конце пьесы эмоциональное *Я*, неспособное сделать свой выбор, застреливается. Пока оно истекает кровью, *Я* подсознательное просыпается и переселяется в другого человека.

Согласно евреиновской ремарке, монодраматическое действие разворачивается в «декорациях» тела, точнее – внутри грудной клетки, между «портьерами легких» и «гигантским сердцем». То есть пространство сцены заполнено этим разросшимся, огромным телом, обителью души. Внутренности человека становятся театральным зрелищем. Декорация к постановке Палашовски производила впечатление чего-то самодельного, но именно в этом проявилась творческая изобретательность. Сценографом и художником-оформителем спектакля была молодая Ева Штрикер – на своем творческом пути она сумела соединить различные виды искусства, культуры, образа жизни и языка.

Ева Штрикер происходила из семьи Поланьи, подарившей миру всемирно известных ученых – Майкла Поланьи (физика, химика и философа) и Карла Поланьи (экономиста, социолога и политического мыслителя). Ева училась живописи у Яноша Васари, а затем, решив освоить гончарное ремесло, стала подмастерьем гончара. В качестве художника-ремесленника она нашла работу в Германии, сначала в Гамбурге, а затем начала работать и в качестве дизайнера на фабрике майолики в Шрамберге. Ее художественную студию, созданную в Берлине в 1929 г., посещали ученые, художники и писатели, в том числе Лео Силард, Енё Вигнер, Анна Зегерс, Артур Кестлер, Виктор Вайскопф [Szapor 2016: 124–125]. Став женой физика Александра Вайсберга, который еще в университетские годы в Вене увлекся коммунистическими идеями, Ева последовала за ним в Харьков. Вскоре после приезда в Советский Союз она устроилась на работу: начала курировать украинские фарфоровые

inslav

и стекольные заводы, а начиная с лета 1932 г. вместе со скульптором Натальей Данко и художником-супрематистом Николаем Суетиным работала на Ломоносовском фарфоровом заводе в Ленинграде. Ее карьера продолжала неуклонно развиваться вплоть до 1936 г.: в 1934 г. Ева Штрикер становится художественным директором Дулевского фарфорового завода, а в возрасте 29 лет – художественным руководителем всей фарфорово-стекольной промышленности СССР. Однако в 1936 г. она была арестована и по обвинению в покушении на Сталина сначала заключена в тюрьму на Лубянке, а затем в Крестах в Ленинграде. Точно неизвестно, почему ее освободили после полутора лет тюремного заключения: возможно, ей удалось спастись благодаря личным контактам и интернациональным связям ее друзей и семьи [Szapor 2016: 143–144]. О своем тюремном опыте Ева впоследствии рассказала другу детства Артуру Кестлеру, и исследователи творчества Кестлера считают, что ее воспоминания были использованы писателем в его романе «Тьма в полдень». Со временем Ева начала новую жизнь в Америке со вторым мужем, Хансом Цайзелем. В 1946 г. она стала первой женщиной, для которой была организована персональная выставка в Музее современного искусства в Нью-Йорке под названием «Новые формы в современном Китае от Евы Цайзель».

В 1920-е гг. Ева Штрикер начала сотрудничать с театром Палашовски при посредничестве соратницы по искусству Агнеш Кёвешхази. Декорация Евы Штрикер для спектакля «В кулисах души», выполненная из бумаги и холста, изображала огромные легкие, пронизанные артериями, и бьющееся сердце. Во время спектакля преобладали сумерки и тьма, освещались только сердце и легкие на заднем плане сцены. Через дырки окрашенной бумаги мигала установленная позади лампа, создавая эффект живого и бьющего сердца. Сидя за кулисами, Ева Штрикер управляла светом лампы, замыкая и разъединяя электрические провода [Lenkei 2012: 31]. В сценическом действии были активно задействованы кулисы, изображавшие живой организм,

inslav

и сердце, которое, передавая то или иное душевное состояние персонажа, пульсировало быстрее или медленнее. Декорации, как и спектакль, имели успех.

Все эксперименты Палашовски и его кружка в Будапеште 1920-х гг. вполне вписывались в европейские авангардные театральные эксперименты, целью которых были поиски новых выразительных средств и обновление театрального языка. Спектакли Палашовски сделали возможной встречу Запада и Востока, театральных культур разных стран на венгерской сцене. Помимо влияния Мейерхольда, Евреинова и Таирова, в его спектаклях заметно влияние Пискатора, Рейнхардта, Крэга и Пиранделло. Театральные эксперименты Палашовски были совершенно уникальными в венгерской среде. Однако из-за отсутствия институциональной поддержки новаторским постановкам Палашовски не удалось оказать существенного влияния на венгерский театральный мейнстрим тех лет, и лишь в конце XX – начале XXI вв. они, наконец, получили заслуженное признание.

Литература

Джурова Т. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб., 2010. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Dzhurova/teatralnost. 19.02.2020 (дата обращения: 16.03.2020).

Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб., 1909.

Евреинов Н.Н. В кулисах души // Евреинов Н.Н. Драматические сочинения. Т. 3. Петроград, 1923.

Евреинов Н.Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998.

Ичин К. Театрократия Н. Евреинова и «Кривое зеркало» // Русская развлекательная культура Серебряного века, 1908–1918. / Сост. Н.Я. Букс, Е.Н. Пенская. М., 2017.

Hevesy I., Palasovszky Ö. Új művészetet: kiáltvány a tömegek új kultúrájáért. Budapest, 1922.

inslav

Jákfalvi M. Avantgárd, színház, politika. Budapest, 2006.

Jákfalvi M. A magyar avantgárd színház története // Magyar színháztörténet 1920–1949 / Под ред. Gajdó T. Budapest, 2005.

Kocsis R. Igen és nem. A magyar avantgarde színjáték története. Budapest, 1973.

Kosztolányi D. Zöld szamár // Nyugat. 1925. № 7. URL: https://epa.oszk.hu/00000/00022/00374/11413.htm (дата обращения: 16.03.2020).

Lenkei J. Pillanatkép a magyar szcenika történetéből // Critikai lapok. 2012. № 3.

Palasovszky Ö. A lényegretörő színház. Budapest, 1980.

Szapor J. A világhírű Polányiak. Egy elfelejtett család regényes története. Budapest, 2017.

Szolláth D. A forradalom rítusai // 2000. 2008. № 12. URL: http://ketezer.hu/2008/12/a-forradalom-ritusai/ (дата обращения: 16.03.2020).

Tóth D. Az avantgárd hercege. Budapest, 2011.

Аннотация

Среди попыток обновить венгерскую театральную культуру 1920-х гг. особенно выделяются экспериментальные театральные объединения, во главе которых стоял Эден Палашовски. Размышляя о природе и возможностях театрального искусства, молодые экспериментаторы во главе с Палашовски поставили перед собой цель создать рефлексирующее искусство, нацеленное на построение нового общества. В поисках новых выразительных средств они обращались к различным сценическим формам, жанрам и приемам: кабаре, эстрада, конферанс, хоровой речитатив, симультанная игра, основанная на принципе монтажа, искусство движения, использование всевозможных сценических нововведений. В качестве одного из примеров авангардной режиссуры Палашовски в статье рассматривается постановка монодрамы русского драматурга Николая Евреи-

inslav

нова «В кулисах души» (1928), осуществленной Палашовски совместно с созданной им труппой «Необыкновенная сцена». Автор анализирует сценографию спектакля, в создании которой приняла участие Ева Цайзель (Ева Штрикер, 1906–2011), венгерская художница, испытавшая влияние Баухауса. В 1930-х гг. она стала известным дизайнером-керамистом в Германии, позже работала в Советском Союзе, затем в Соединенных Штатах. В оформлении спектакля Палашовски ей удалось создать декорацию, изображающую живой организм, и она была активно вовлечена в сценическое действие, что сделало весь спектакль одним из самых оригинальных экспериментов в истории венгерского авангардного театра.

Ключевые слова: венгерский авангард, театральные эксперименты, Эден Палашовски, монодрама, пьеса Евреинова «В кулисах души», Ева Штрикер (Ева Цайзель).

Summary

Zsuzsanna Kalafatics

Creative Meeting on Stage of Three Artists: Eden Palashovsky, Nikolay Evreinov, Eva Zeisel (Episodes from the History of the Hungarian Theatrical Avant-Garde)

Experimental theaters led by Ödön Palasovszky stand out among the attempts to renew the Hungarian theatrical culture of the 1920s. He was the central figure of the creative community that worked under different names, but the performances were results of a collective work. Contemplating on the nature and possibilities of theatrical art, young experimenting artists set themselves the goal of creating a reflective art aiming at the creation of a new society. In search of new ways of expression, they turned to various forms of cabaret, revue, compere-entertainer, choral genres, simultaneous play based on the principle of montage and eurhythmics, and they used many scenic innovations. In my paper, I will focus on the anal-

inslav

ysis of the staging of Nikolay Evreinov's monodrama *The Theater of the Soul*. The performances of the *Extraordinary Stage* (Rendkívüli Színpad) were built around the typical problems of the modern human. The play by Evreinov was performed only once, on October 3, 1928, during the evening of *Happy end*. On of the contributors to the stage design was Eva Zeisel (Éva Striker, 1906–2011), who worked in the Soviet Union in the 1930s, and later became a world-famous ceramist in the USA. Since the scenery depicting a living organism was presented on the stage as part of the action, the performance may be considered one of the most original experiments in the Hungarian avant-garde theater history.

K**eywords:** Hungarian avant-garde, theatrical experiments, Ödön Palasovszky, monodrama, Evreinov's play *The Theater of the Soul*, Eva Striker (Eva Zeisel).

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.15

Жофия Калавски
(Будапешт)

Метаморфозы украинской песни «Їхав козак за Дунай»: был ли знаком венгерскому графу поэту Ференцу Телеки немецкий перевод Вильгельма Кюхельбекера?

В своей статье я попытаюсь проследить историю распространения и смены функции одной украинской песни в Европе в первые два десятилетия XIX в. Под сменой функции я подразумеваю то, как по-разному преображается, пересекая национальные, языковые и культурные границы, изначально звучавшая в темпе *Andante* лирическая песня. Так в одном из венгерских вариантов песни текст становится жанрово гибридным: сохраняя лирическую основу, обретает признаки *военного марша*; то есть, адаптируясь как минимум к двум каналам распространения – к авторскому и к (квази)фольклорному, отдаляется от своего первичного жанра *прощальной песни*. Непосредственный исторический фон, на котором претерпевает изменения изначальная функция песни, создают бушующие по всей Европе наполеоновские войны, культурный и литературный фон связанные с походами Наполеона народные или стилизованные эпические и лирические тексты на общественно-историческую тематику, на территории Венгрии это т. н. инсургентная/инсуррекционная (повстанческая) поэзия.

Под влиянием шедших с конца XVIII в. наполеоновских войн родилось множество фольклорных и авторских стихотворных текстов на территориях, где говорили на венгерском языке. Внутри Габсбургской монархии (с 1804 года Австрийской империи), на землях Королевства Венгрии доподлинно зафиксировано, как дворянские ополчения 1797, 1800, 1805 и 1809 гг. нередко становились источником поэтического вдохновения. На призыв монарха к дворянству встать на защиту границ страны стихотворцы дворянского происхождения откликались мар-

inslav

шами и духоподъемными песнями. В память об этих четырех дворянских ополчениях (лат. *generalis insurrectio*) в венгерской специальной литературе они объединены общим термином *инсургентной поэзии*. Такие песни, «частушки», рифмованные воззвания авторы обычно сочиняли на мотив известных народных песен или по крайней мере в духе последних. Наряду с воспевающими собственно регулярную армию, эти сочинения являют собой особую группу текстов. Напечатанные в виде прокламаций, они были в ходу на больших территориях, передавались из уст в уста, переписывались. Исследования показали, что в корпус инсуррекционной поэзии попало и множество более ранних текстов, которые, всплывая в войсковых лагерях, актуализировались, нередко меняли функцию [Porkoláb 2014].

«Їхав козак за Дунай»

Песня, начинающаяся со слов «Їхав козак за Дунай» («Ехал казак за Дунай»), считалась в XIX в. самой популярной украинской песней на всем украинско- и русскоязычном пространстве. И, пожалуй, не будет преувеличением сказать, что уже с начала 1800-х гг. была на слуху у всей Европы, по крайней мере, всей Восточной Европы. Своей международной славой она была обязана общему для народов европейских стран опыту войн с Наполеоном. Сегодня существует три гипотезы происхождения песни. По одной, автором песни был современник Петра Великого, казак-сочинитель по имени Семен Климовский (Климов). Согласно другой, песня возникла в первой половине XVIII в., а авторство Климовского не опровергается, но ставится под сомнение[136].

[136] «Свидетельств тому, что в первой половине XVIII в. на Украине пели песню “Їхав козак за Дунай” у нас нет. Не встречается она и в рукописных сборниках тех лет. Зато под конец XVIII столетия эта песня была очень популярной на Украине и за ее пределами. Принимая в расчет, что при тогдашних условиях песня быстро не могла стать столь популярной, можно предположить, что она возникла где-то в первой половине XVIII века» [Нудьга 1960: 58] (перевод с украинского мой – Ж. К.).

inslav

Согласно третьей, она возникла во второй половине XVIII в., автор анонимен, и позднее она перешла в фольклор. Семисложный силлабо-тонический размер, безукоризненная строфа склоняет исследователей к выводу, что это блестяще, последовательно скомпонованное произведение принадлежит перу человека, хорошо знакомого с украинским фольклором и владеющего техникой стихосложения [Прийма 1960: 172]. Широко известной на украинских и русских землях она была уже задолго до наполеоновских войн, однако с 1812 г. стала встречаться в песенниках куда чаще[137]. Один из самых известных первых русских печатных песенников, собрание Львова-Прача, попавший даже в Западную Европу, издавался трижды за пятнадцать лет. В издании 1806 г. к текстам песен прилагались и ноты; здесь наша песня фигурирует под номером 147[138].

Популярности песне добавили – при этом успешно ею воспользовавшись – драматург Александр Шаховской и композитор Катерино Кавос. 15 мая 1812 г. в петербургском Императорском театре состоялась премьера их одноактной оперы-водевиля с анекдотическими элементами «Казак-стихотворец»; постановка шла с таким успехом, что с 28 мая 1814 г. ее давали уже дважды в месяц. Позднее водевиль ставили и на украинских землях,

[137] Впервые опубликована в Санкт-Петербурге, в журнале «Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de guitarre par J. B. Hainglaise» (Saint-Pétersbourg: L'aut.; Gerstenberg et Dittmar. 1796. № 3). Затем И. Герстенберг и Ф. Дитмар включили ее в «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и прочих песен для фортепиано, собранных издателями» (Санкт-Петербург, ч. 1–3. 1797–1798). О дальнейших публикациях нам известно из работ Михаила Сперанского. Сперанский уточнял, как именно и когда в конце XVIII – начале XIX вв. украинские песни включались в русские песенные собрания. Исследователь перечисляет пятнадцать печатных русских песенников, в которых фигурирует «Їхав козак за Дунай». Из дат их публикации явствует, что всплеск популярности песни был напрямую связан с наполеоновским войнами: так и в 1812 г., и в отдельные годы в период с 1816–1822 ее печатали сразу в нескольких сборниках [см. Сперанский 1909: 143].

[138] Сегодня экземпляры песенника Львова – Прача (составлял его Н.А. Львов, а Иван Прач делал нотные переложения) являются раритетом; в своей работе я ссылаюсь на одно из его изданий, переизданное специально для исследовательской работы, дополненное предисловием и комментариями [см. Беляева 1955].

inslav

в частности, в театрах Харькова и Полтавы[139]. Добрался он и прямиком до студентов Царскосельского лицея: граф Варфоломей Толстой поставил его в своем крепостном театре в Царском Селе. А в 1815 г. либретто вышло отдельным изданием[140].

Известно, что после контрнаступления 1812 г. – с победой над французами у села Тарутино – и донские, и украинские казаки еще более оказались в центре внимания как в России, так и за рубежом[141]. На русских землях образ героя-казака был поднят мощной национально-патриархальной волной, стал ее символом, «храбрый донской казак» стилизовался в литературный персонаж. В Западной Европе также возрос интерес к царским войскам и к казакам, в частности. В 1814 г. император Александр I победоносно вошел в Париж, как вошел до этого во множество других городов, в том числе и в Берлин[142]. На немецкоязычной территории Австрийской империи и в прусских землях тема освободительного казацкого воинства привлекала не одну лишь прессу; помимо журналистов и карикатуристов живой спрос публики на экзотику подхватили и кустари с лавочниками, в ходу были изображавшие казаков литографии, фарфоровые, деревянные и бумажные поделки. По свидетельству одного исследования, непременным атрибутом австрийской салонной культуры тех лет стали живопись и скульптура на темы казачества. Известно также, что письменный стол Бетховена долгие годы украшали две изображающие казаков статуэтки [Кириллина 2003: 199].

---

[139] [См. Гозенпуд 1965].

[140] В начале XIX в. публикация театральной инсценировки считалась большой редкостью.

[141] Эрхард Хексельшнайдер на основании современных прусских публикаций приходит к выводу: «Zum Symbol der russ. Truppen wurden die Kosaken. Man kann für diese Zeit von einer wahren Kosakenbegeisterung sprechen, die breiteste Volksschichten erfasste» [Hexelschneider 1963: 677].

[142] Об этом сохранился иллюстрированный отчет: в 1814 г. Георг Опиц (Georg Emanuel Opiz 1775–1841), германский художник, родившийся в Праге, был в Париже, когда туда вошли русские войска. Свои тогдашние впечатления он отобразил в цикле из сорока жанровых акварелей «Казаки в Париже»: см. [Русские казаки 2014].

inslav

Вильгельм Кюхельбекер: [Der Kosak und das Mädchen]

Конечно же, наполеоновские войны и роль России в них чрезвычайно волновали и царскосельских лицеистов; уже разразилась «гроза 1812 года», и в свободные часы они заполняли газетную комнату, где «читались наперерыв русские и иностранные журналы, при неумолкаемых толках и прениях» [Пущин 1998: 70]. А «началось с того – вспоминает Пущин – что мы провожали все гвардейские полки, потому что они проходили мимо самого Лицея; мы всегда были тут, при их появлении <…> напутствовали воинов сердечною молитвой...» [там же].

В 1814 г. один из лучших друзей и лицейский товарищ Пушкина, Вильгельм Кюхельбекер, набрасывает на листке бумаги стихотворение в четыре строфы, без названия, на немецком языке[143]. «Der Kosak und das Mädchen» – как позднее был назван этот текст в специальной литературе – без каких бы то ни было примечаний, нашли в лицейских бумагах Кюхельбекера, и лишь позднее он был идентифицирован как перевод украинской песни, начинающейся со слов «Їхав козак за Дунай». Известно, что Кюхельбекер намеревался опубликовать его вместе с другими своими переводами в книге под рабочим названием «О древней российской словесности»[144]. О том, что такая всеохватывающая вещь готовится, в Лицее знали многие. Антон Дельвиг рассказывает об этом в одной своей статье, а Алексей Илличевский в частном письме [Прийма 1960: 171].

[143] К. Грот в издании, где публикует бумаги I–го курса Царскосельского лицея, собранные его отцом, бывшим лицеистом, пишет следующее: «Еще сохранились два листка с двумя немецкими пьесами-песнями, писанными Кюхельбекером (автографы)...», а ниже приводит и сами тексты [Грот 1998: 244, 246–247] (курсив оригинала – Ж. К.).

[144] В одно и то же время Кюхельбекер переводит казацкую песню, Пушкин пишет стихотворение «Козак», а чуть позже Антон Дельвиг балладу «Поляк». О тесной взаимосвязи этих трех текстов и последующей фольклоризации пушкинского текста [см. Kalavszky 2019].

inslav

Песня, послужившая Кюхельбекеру первоисточником, снискала себе, как я уже упоминала, громкую славу не только на русских и украинских землях, но и за их рубежами.

Достоверно известно, что на редкость популярный песенник Львова – Прача, включавший и нашу песню, был не только в библиотеке Лицея, но добрался и до Вены. Так, многие исследователи склонны полагать, что граф Андрей Кириллович Разумовский (1752 –1836), посол России в Вене, богач и меломан, музыкант камерного оркестра, собиратель книг и меценат, мог подарить один экземпляр самому Бетховену[145]. Бетховен не единственный, кто ‑ даже дважды – создал музыкальную обработку этой песни. В течение всего XIX в. она вдохновляла множество композиторов. Существует и немало других письменных и изобразительных свидетельств тому, что русские и украинские песни достигали немецкоязычных земель, когда с проходящими русскими войсками, благодаря связям императора Александра I и прусского короля Фридриха Вильгельма III, в прусскую армию зачисляли русские военные хоры[146].

Христофор-Август Тидге: «Schöne Minka, ich muss scheiden»

Своей известностью в Западной Европе песня обязана поэту Х.-А. Тидге (Christophor-August Tiedge, 1752‑1841), который в 1808 г. перевел ее на немецкий. Она начинается со слов «Schöne Minka, ich muss scheiden». В случае Тидге точнее говорить о переложении, так как немецкий поэт весьма вольно отнесся к размеру, структуре, да и к лексике оригинального текста. Эрхард Хексельшнайдер в своих исследованиях приходит

[145] О связях Разумовского и Бетховена см. [Кириллина 2015], [Clive 2001].

[146] В 1814 г. в лейбцигской газете «Allgemeine Musikalische Zeitung» были опубликованы статьи на тему русских солдатских песен и хоров, см., например, «Über russische Soldatenlieder», 1814. Такой русский, причисленный к прусской армии хор изображается на одной литографии 1815 г [см.: Файбисович 2017].

inslav

к выводу, что необычайная популярность «Прекрасной Минки» Тидге, помимо живого интереса к русскому и украинскому казачеству, объясняется еще и тем, что множеством характерных черт она напоминала немецкую городскую песню. Когда русская армия входила в Берлин, пишет исследователь, «“Schöne Minka” «разносилась из каждого окна» [Hexelschneider 1963: 676–688]. Свидетельством популярности перевода Тигде стали и многочисленные его подражания; песни эти известны под собирательным названием «Minkalieder» [Исаков 1966: 199]. Немецкая публика настолько сроднилась с «Прекрасной Минкой», что та в конце концов «утратила родословную» и попала в немецкий сборник народных песен[147]. Она была одной из самых любимых солдатских песен[148] и, по свидетельству современников, «в одночасье стала в немецкой армии массовой» [Нудьга 1960: 66].

О том, как с собственно украинской песней познакомился Тидге, нам известно из нескольких трудов. Автор одного из них, изучавший печатные документы, которые были опубликованы на немецком языке в Прибалтике в начале XIX в., Сергей Исаков утверждает, что Тидге услышал ее в Баден-Бадене от своего русского слуги, тогда как венгерский исследователь Реже Галош, украинский фольклорист Григорий Нудьга и немецкий литературовед Эрхард Хексельшнайдер заявляют, что ее пели слуги отдыхавших в Баден-Бадене русских аристократов [Исаков 1966; Gálos 1937: 408; Нудьга, 1960: 60; Hexelschneider 1963]. Одним из источников для исследователей могла послужить антология «Slawische Balalaika», где в главе «Lieder aus

[147] Двенадцать вариаций включены в «Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine sammlung von über 1100 Liedern und Gesängen mit Singweisen und Klavierbegleitung. Gesammelt und herusgeben von G. W. Fink», изданной в Лейпциге [см. Нудьга 1960: 62, 64].

[148] «Das von Tiedge nationalisierte Kleinrussische Volkslied war in den deutschen Freihetiskriegen ein Lieblingslied; nach dem Drucke im Liederbuch hanseatischen Legion gewidmet <…> fand es damals weiteste Verbreitung und wurde bis 1850 in Deutschland viel gesungen und seine Musik gern gespielt» [Böhme 1895: 549].

inslav

Kleinrussland und der Ukraine» фигурирует песня под названием «Lebewohl» («Прощание»), начинающаяся словами «Donau über gilt es reiten. Fahr' wohl Heimat! In die Weiten…», текст которой редактор снабдил длинным комментарием о происхождении «Schöne Minka»:

> Тигде, поэт «Урании», вместе со своим другом, историком Сисмонди, услышал, как поет слуга одного русского аристократа означенную песню, каковая песня так тронула обоих мужей, что каждый попытался передать ее на своем языке, хотя и не знал содержания. Сисмонди не сумел создать пригодного для пения текста, и его вариант остался неизвестным; Тигде же удалось приноровить свой текст к мелодии, и содержание его тоже стало популярным. В чем читатель может убедиться и сам, ознакомившись с собранием стихотворений Тигде [Waldbrühl 1843] (перевод с немецкого мой – Ж. К).

Тигде переводил по подстрочнику, к тому же очень основательно переиначил текст в угоду бюргерским вкусам публики. И, наконец, в 1808 г. он опубликовал свою «Schöne Minka…» в рижской газете «Iris, ein Wochenblatt für Damen» под заголовком «Der Kosak und sein Mädchen (Nach der bekannten russischen National-Melodie: Ехал козак за Дунай)» (24.X.1808, 43. S. 146–147). Год спустя текст Тигде печатался по меньшей мере дважды: в альманахе «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen»[149] (Лейпциг, 1809) под редакцией Вильгельма Готтлиба Беккера и вместе с нотами в песеннике под названием «Schauenburgs allgemeines Deutsches Kommersbuch» [Кириллина 2015: 10]. В 1813 г. песня «Der Kosak und sein Mädchen. Nach einer Russischen National Melodie» вошла в еще один сборник: «Liederbuch der Hanseatischen Legion gewidmet vom W. D. Runge», Hamburg, 1813, № 104. S. 117.

Песня появляется и на других славянских языках. Украинские казаки занесли ее на чешские земли, где она была известна с 1812 г. Год спустя, в 1813 в венской чешской газете «Cýsařské králowské wjdeňské nowiny» («Императорская королевская

[149] Об известности ее в Венгрии см. [Waldapfel 1935: 308].

inslav

венская газета»), точнее, в литературном приложении к ней, под названием «Prwotiny pěkných uměnj» («Первые опыты в изящных искусствах») выходит в свет чешский перевод [Нудьга 1960: 64]. И, разумеется, песня становится известной и на польских землях, особенно на галицийских территориях.

Согласно Сергею Исакову в прибалтийскую газету перевод Тидге попал благодаря его возлюбленной. Елизавета Шарлотта фон дер Рекке (Elisa Charlotte von der Recke, 1754–1833) и сама была известной поэтессой, а с Прибалтикой ее связывали курляндские поместья и живые литературные связи [Исаков 1966: 200]. С 1803 г. они с Тидге жили вместе и познакомились с Бетховеном.

Прибалтийский регион, включавший в начале XIX в. сегодняшние Эстонию и Литву, возможно, сыграл роль не только в публикации немецкого перевода песни, но и в появлении на свет английского. В 1803 г. в должность преподавателя английского и итальянского языков только что открывшегося Тартуского университета (Kaiserliche Universität zu Dorpat) вступает оксфордский пастор и почетный профессор университета в Галле, бывший учитель английского языка прусской императрицы, к тому времени успевший уже перевести на английский немало немецких стихов, Беньямин Бересфорд (Benjamin Beresford, 1750–1819). В Тарту он задерживается ненадолго, до 1806 г., и вскоре уже преподает в Харьковском университете, а затем в Москве, где вдобавок исполняет еще и пасторские обязанности. И покидает он Россию, когда прусский император Вильгельм III, основав в 1810 г. Берлинский университет, просит его вернуться и занять место преподавателя в нем [Anvelt 2018]. В 1816 г., уже в Лондоне, неугомонный литератор и переводчик издает за свой счет сборник под названием «The Russian troubadour, or a collection of Ukrainian and other national melodies together with the words of each respective air translated into English verse by the author of the German Erato, interspersed with several favourite Russian songs», в котором под № 4, снабженная нотами, фигурирует украинская песня «Cossack and his Love».

inslav

Балтийское направление важно нам еще в одном аспекте: именно здесь и обнаруживается недостающее звено, позволяющее с куда большей вероятностью предположить, что и Кюхельбекер мог знать текст Тидге. Ведь Кюхельбекер, хоть и родился в Петербурге в 1797 г., детские годы провел у Рижского залива, где граничат сегодняшние Латвия и Эстония[150]. Он жил тут до 1811 г., до самого поступления в Царскосельский лицей, и до шестилетнего возраста говорил только по-немецки, так что он вполне мог быть знаком со стихотворением. Перевод Кюхельбекера куда ближе к оригиналу; что же касается немецкого переводчика, он привнес в свой текст немало значительных изменений.

Ехав козак за Дунай,
Сказав: дивчина прощай.
Вы коники вороненьки,
На силу: гуляй.

Билых ручек не ломай,
Серых очек не зтирай,
Мене з войны со славою
К соби дожидай.

Постой, постой, козаче,
Твоя дивчина плаче,
Як ты мене покидаешь,
Тилько подумай.

Не хочу я ничего,
Тилько тебе одного,
Ты будь здоров мий миленький,
А все пропадай[151].

Перевод Кюхельбекера:

D. K.

Auf und fort der Donau zu!
Lebe wohl, feins Liebchen du!
Tummle, tummle dich mein Rappe,
Strecke dich mein Ross!

[150] В детстве Кюхельбекер жил в Лифляндии, в имении Авенорм (Авинурме), а с 1808 г. в эстонском городе Верро (ныне Выру).

[151] Цит. по [Беляева 1955: 309–310].

inslav

D. M.	Wart, Kosak, o warte noch! Denkeinmal, bedenk dich noch: Du verlässt dein trautes Liebchen! S'Liebchen weint so sehr.
D. K.	Wein doch Mädchen nicht so sehr, Ring die Händ umsonst nicht mehr! Harre mein: ich kehre wieder, Bring viel Ruhm und Ehr.
D. M.	Nichts ist Her und Ruhm für mich, Ach, ich wünsch und will nur dich! Sei nur du gesund, mein Trauter, Und nichts kümmer mich[152]!

Перед каждой строфой Кюхельбекер указывает, чья это реплика (D. K., то есть казака или D. M., то есть девушки), далее меняет местами первую и вторую строку в первой и в третьей строфе; во втором случае поменялись местами мотив *ломанья рук* и мотив *глаз* (слёз). Более радикальное изменение Кюхельбекера заключается в том, что он переносит действие в *настоящее время*, заводя песню чуть ли не с боевого клича казака, в отличие от украинского текста, которому глагол «їхав» *прошедшего времени* сообщает эпический настрой. Как отмечает один из первых исследователей темы, патриотически настроенный Кюхельбекер по сути стилизует украинское стихотворение под *военный, конный марш* [Прийма 1960: 173]. Для нас это изменение существенно, ведь в водевиле Шаховского Маруся запевает печально, медленно, и в песеннике у Львова–Прача тоже указано «Andante», то есть медленно. Именно приближающий песню к военному маршу регистр Кюхельбекера и привлек мое внимание к одной венгерской интерпретации украинской песни.

[152] Текст цитирую по изданию: [Грот 1998: 246–247].

inslav

Венгерское распространение: квазифольклорные и литературные варианты

Известно, что в венгерский языковой ареал песня попала не только благодаря журнальным публикациям немецкого перевода. Реже Галош приходит к выводу, что хождению песни на венгерских землях столь же, если не более, способствовала устная «распространительная» деятельность солдат-рекрутов, как явствует из найденных в венгерском городе Дьёре (Győr) венгерских переводов текста Тидге [Gálos 1937: 407–408]. То есть текст расходился по двум каналам сразу: немецкий журнал доносил его до образованной публики, в народе же, передаваясь из уст в уста, ходили разные другие варианты: где-то в варианте «Gyöngyöm Minkám» [Минка, жемчуг мой], а где-то «Édes Minkám» [Минка милая моя].

Кроме текстов, найденных Реже Галош, существовало множество других венгерских переложений Тидге. Несколько ее рукописных вариантов с указанием мест обнаружения с 1820-х гг. собрал Дюла Пергер. Вариации песни можно найти в «Balla Pál énekeskönyv» («Песенник Пала Баллы», 1827), в двух анонимных собраниях «Dalok» («Песни», 1823) и «Oblectamena animi» (1827), а также в изданном в первой половине XIX в. «Sárosi Mihály-melodiárium» («Мелодиарии Михая Шароши»). Попала она и в «Énekek gyűjteménye» («Собрание песен»), опубликованное Ференцем Енеи (Ferenc Jenei). Печатают песню и в дешевых брошюрах. Так в вышедшей в 1823 г. брошюре «Két Dallok» («Две Песни») эта песня – первая («Минка, жемчуг мой, я должен <тебя> покинуть»). И по сути без изменений она перепечатана в брошюре Шандора Цеха «Világi Dallok» («Светские Песни»), датируемой приблизительно 1836–1840 гг. [Perger 2018: 236–237]. Фигурирует она и в собрании любовных песен Йожефа Рапоша 1837 г. под названием «Távozás» («Разлука») [Csörsz 2016: 95], а также в других песенниках.

inslav

Свою популярность песня сохраняла вплоть до второй половины XIX в. Так, у одного из величайших венгерских эпиков XIX столетия Мора Йокаи (Mór Jókai) песня, начинающаяся со слов «Gyöngyöm Minkám el kell válnom» («Минка, жемчуг мой, я должен <тебя> покинуть») упоминается даже дважды, в романе «Венгерский набоб» («Egy magyar nábob», 1853–1854) и в новелле «Не тронь меня!» («Ne nyúlj hozzám!», 1863), причем, как замечает в этой связи Габор Вадерна, «в обоих случаях в качестве текста столь популярного и общеизвестного, что он принадлежит, скорее, к регистру низкого стиля» [Vaderna 2014: 40]. А еще и немецкий, и венгерский переводы песни дает в своем в рассказе «Gömör rózsái» («Розы Гёмёра») Шандор (она же Шаролта) Вай (Sándor/Sarolta Vay, 1859–1918) [Perger 2018: 237].

«Русская песня» Теодора Кёрнера и «Казацкая песня» графа Ференца Телеки

Граф Ференц Телеки (1785–1831), математик и поэт, воспитывался в немецкой языковой среде и к венгерской культуре и поэзии обратился лишь во второй половине 1810 гг. Большая часть стихов Телеки была опубликована уже после его смерти под редакцией Габора Дёбрентеи. Венгерский историк литературы Габор Вадерна обнаружил в архивах Телеки еще один вариант нашей песни. Вадерна искал источники стихотворения графа под названием «Csata-dal» («Боевая песня», или, еще точнее, «Песня сраженья») 1817 г. и пришел к выводу, что это стихотворение Телеки напрямую связано с другим его же стихотворением «Egy Kozák dal /: Muszka nyelvből» («Казацкая песня. С москальского»): «Боевая» звучит на мотив «Казацкой песни» [Vaderna 2014]. Вадерна цитирует источник, указанный самим Телеки: это песня, начинающаяся со слов «Durch den Don schwimmt…». Продолжая разматывать клубок, Вадерна обнаруживает, что это первая строка одного

inslav

стихотворения Теодора Кёрнера (Theodor Körner) под названием «Russisches Lied. Nach einer bekannten Melodie» («Русская песня. На известную мелодию»), вышедшего в сборнике еще в 1814 г. В качестве источника текста Кёрнера автор исследования называет украинскую песню, подчеркивая – об этом я уже писала в связи с переводом Кюхельбекера – что у этой песни, по крайней мере с 1808 г., существовал немецкий перевод, выполненный Кристофом Тидге. Думаю, здесь непременно следует отметить, что поэт Теодор Кёрнер (1791–1813), вероятнее всего, слышал песню от своих русских и украинских товарищей по оружию, солдат и казаков, будучи непосредственным участником наполеоновских войн. Он сражался в партизанском отряде Лютцова (Lützow), одном из партизанских отрядов под командованием барона Фридриха Карла фон Теттенборна (Friedrich Karl von Tettenborn), действовавших совместно с казаками. Русская пресса тех лет придавала фигуре Кёрнера огромное значение. Так, московский периодический журнал «Вестник Европы» в 4-м номере за 1818 г. публикует большую статью о жизни и геройской гибели поэта, о стихах и переводах, популяризовавших русскую литературу, а на последней странице печатает его перевод песни «Ехал козак за Дунай», начинающийся словами «Durch den Don schwimmt…»[153]. Так что песня и в этом немецком переводе «возвратилась» в Россию.

Говоря об успехе песни в Западной Европе и о различных ее музыкальных переложениях, Габор Вадерна делает существенное замечание: с течением времени переводы Тидге и Кёрнера разминулись, распространяясь по разным каналам и приживаясь в разных средах. Вадерна предполагает, что дальнейшее их квазифольклорное и характерное скорее для литературы распространение протекали одновременно и независимо друг от друга. До графа Телеки дошел перевод

[153] Статья является сокращенным переводом на русский биографии Кёрнера, написанной Тидге [Сокольский 1818].

inslav

Кёрнера. Как полагает исследователь, «Казацкая песня: с Москальского» Телеки «несомненно, явилась на свет как часть инсуррекционной поэзии начала XIX в. В этой сфере одна из традиций элитарной, и как части ее, сословной поэзии и поэзии народной сближаются. В данном случае фольклоризуется аристократическое инсуррекционное стихотворение, происходящее из источника, который, вне всякого сомнения, является частью элитарной культуры» [Vaderna 2014: 40–42]. В этой связи считаю важным отметить: ситуация, когда правят и актуализируют текст, приводя его в риторическое и тематическое соответствие с патриотическим духом поэзии, порожденной наполеоновскими войнами, вовсе не уникальна в истории нашей песни на европейской сцене. Известно, что сохранился и такой русскоязычный вариант (в песеннике, изданном в 1818 г. в Санкт-Петербурге), где анонимный автор или авторы, переиначивая песню на потребу времени, даже дополнили ее новыми строками[154].

Три перевода: Кёрнер, Кюхельбекер и Телеки

А теперь сравним немецкие варианты Кёрнера, Кюхельбекера и венгерский вариант графа Телеки в русском подстрочном переводе (См. венгерский оригинал в приложении!).

[154] «На протяжении всего времени песня имела более-менее устойчивый текст, состоявший всего из 16 строк. В 1818 г. неизвестный автор делает попытку обновить песню, придать ей патриотический настрой – в духе песен, сложенных в годы войн с войсками Наполеона. К основному тексту неизвестный стихотворец дописывает свои двадцать четыре строки, с которыми она и была напечатана в сборнике “Новейший полный и всеобщий песенник в 4-х частях” (СПб., 1818). Весь этот неуклюжий довесок пропитан монархическими мотивами» [Нудьга 1960: 59] (перевод с украинского мой – Ж. К).

inslav

inslav

Теодор Кёрнер 1814	Ференц Телеки до 1820 (?)[155]	Вильгельм Кюхельбекер 1814
Russisches Lied. Nach einer bekannten Melodie.	«Казацкая песня: с Москальского»	—
Er. Durch den Don schwimmt kampfentschlossen Der Kosack mit den Genossen, Sagt zuletzt noch seinen Rossen, Seiner Braut Ade.	Плывет казак к берегу Дона, Valé говорит прекрасной Невесте, «Давай!, кличет лошадку свою, «Мы идем на битву.	D. K. Auf und fort der Donau zu! Lebe wohl, feins Liebchen du! Tummle, tummle dich mein Rappe, Strecke dich mein Ross!
Sie. Willst du treulos von mir scheiden, In die Schlacht des Todes reiten? Warum glaubt ich deinen eiden! Weh mir armen, weh!	«Постой, мое сокровище, на мольбу мою «оглянись назад на печаль мою «что покидаешь меня так на погибель мою «одну тут.	D. M. Wart, Kosak, o warte noch! Denkeinmal, bedenk dich noch: Du verlässt dein trautes Liebchen! S'Liebchen weint so sehr.
Er. Ringe nicht die zarten Hände, Mich die augen von mir wende, Kehr ich siegreich doch am ende Aus des Kampfes Glück.	«Не губи зазря больших глаз своих, «Не сцепляй ученек, «Со славой милого своего «получишь назад.	D. K. Wein doch Mädchen nicht so sehr, Ring die Händ umsonst nicht mehr! Harre mein: ich kehre wieder, Bring viel Ruhm und Ehr.
Sie. Denkst du wohl noch an mich arme In der wilden Krieger Shwarme? Kehre treu in meine arme, Kehre bald zurück[156].	« Не нужно мне славы, «Если ты мой, и верный, довольно. «Прекрасная удача, доброе здоровье «Пусть будут с тобой оба»[157].	D. M. Nichts ist Her und Ruhm für mich, Ach, ich wünsch und will nur dich! Sei nur du gesund, mein Trauter, Und nichts kümmer mich!

[155] Со слов Габора Вадерны нам известно, что в переписке Телеки с Дёбрентеи «Казацкая песня» впервые упоминается в 1820–1821 гг. [см. Teleki 1834: 222–228].

[156] Стихи Кёрнера и Телеки я цитирую из: [Vaderna 2014].

[157] Подстрочный перевод с венгерского: Майя Цесарская.

Особенно интересно, что венгерский вариант Телеки в чем-то ближе к переводу Кюхельбекера 1814 г., а в чем-то к опубликованному в 1814 г. переводу Кёрнера. Бесспорно, первая строфа у Телеки вторит лексике Кёрнера – венгерский поэт так же называет Дон, а не Дунай, употребляет (пусть латентно) глагол *плыть*, а не *скакать*, то есть родство обоих текстов предполагает прямое заимствование[158]. Но если сравнить вариант Телеки с немецким переводом не только Кёрнера, но и Кюхельбекера, то обнаружатся и интересные расхождения. Так, несмотря на то, что оба переводчика используют настоящее время глагола вместо прошедшего в оригинале и оба перед каждой строфой называют говорящего, у Кёрнера – благодаря глаголам и предложениям в вопросительном и изъявительном наклонениях – стихотворение звучит более замедленно, ближе к нарративу, чем у Кюхельбекера и Телеки. Динамичный, изобилующий повелительными предложениями, призывный перевод Кюхельбекера сильно перекликается с венгерским текстом Телеки с его обращениями «давай! / остановись! / не губи!/ не сцепляй!». Однако «Казацкую песню» Телеки и перевод Кюхельбекера сближает не только их боевой, маршевый дух. Так, в третьей строфе Телеки осуществляет точно ту же перемену мест, то есть мотивов (*глаза-руки*), что и Кюхельбекер, к тому же последние строки во второй и четвертой строфе немецкого и венгерского текстов совпадают, пускай и не буквально.

К сказанному нам нечего добавить, история литературы ведь ничего не знает о том, кому показывал сам Кюхельбекер свой перевод, в чьих руках он побывал после его смерти. Однако точно известно: в 1820 г. – прошло уже шесть лет, с тех пор, как он перевел украинскую песню – Кюхельбекер в качестве секретаря князя Александра Нарышкина совершает путешествие по Европе, в ходе которого знакомится со многими немецкими

[158] Подмена «Дуная» «Доном» в немецких переводах многим бросилась в глаза еще в XIX в

inslav

поэтами – Гёте, Тиком, а также с Тидге[159]. Подтверждено, например, что именно он передает Тидге несколько лицейских стихов Пушкина. В 1821 г. без ведома Пушкина в одном из немецких журналов было опубликовано пушкинское стихотворение «Роза» [Пушкин 1999: 768].

Что касается «Казацкой песни» Телеки, то тут мы вправе лишь предположить, что граф мог быть знаком не только с переводом Кёрнера, расходившемся по литературным каналам, но и с другими источниками.

Приложение

Teleki Ferenc
Egy Kozák dal /: Muszka nyelvből:
1820 (?)

Usz a kozák Don partjának,
Valét mond szép Mátkájának,
„Rajta! szollal kis lovának,
Harczban megyünk mü.

„Meg állj kincsem kérésemre
„tekints vissza keservemre
„hogy hagysz engem igy vesztemre
„Csak egyedül itt.

„Ne rontsd ingyen nagy szemedet,
„Ne kocsoljad kis kezedet,
„Dicsőségel kedvesedet
„Vissza nyered majd.

„Nem kell nékem a dicsőség,
„Ha te enyim, s hiv vagy, elég.
„Szép szerentse, jo egésség
„Véled légyen mind.”

[159] О популяризации Кюхельбекером русской литературы на немецких территориях см., например, [Ершофф 1987: 68–78].

inslav

Литература

Беляева В.М. (Ред.) Собрание русских народных песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. М., 1955.

Гозенпуд А.А. «Казак-стихотворец» // Оперный словарь. М–Л., 1965.

Грот К.Я. Пушкинский лицей. СПб., 1998.

Ершофф Г. Прижизненная известность Пушкина в Германии // Временник Пушкинской комиссии. 21. Л., 1987. С. 68–78.

Исаков С.Г. Материалы по русской литературе и культуре на страницах немецкой прибалтийской печати начала XIX века // Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение, ред. Егоров Б.Ф., Лотман Ю.М., Адамс В.Т., Ученые записки Тартуского Университета 184. Tartu, 1966. С. 142–203.

Кириллина Л. «Schöne Minka» и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: Материалы международной конференции, Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 43. М., 2003. С. 191–205.

Кириллина Л. «Schöne Minka»: Судьба украинской песни в творчестве Бетховена // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Бетховен – terra incognita. Ред. Ганзбург, Г. І. Харків, 2015. С. 5–23.

Нудьга Г. Про Семена Климовського і його пісню // Раднянське Літературознавство. 1960. № 4. С. 53–66.

Прийма Ф. Об одном немецком переводе украинской народной песни «Їхав козак за Дунай» // Русская литература. Историко-литературный журнал. 1960. № 3. С. 170–174.

Пушкин А.С. Лицейские стихотворения, 1813–1817 / ред. В.Э. Вацуро. Полное собрание сочинений в 20 томах. Т. 1. СПб., 1999.

Пущин И.И. Записки о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. С. 70. URL: http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vs1/vs1-060-.htm?cmd=p (дата обращения: 18.09.2020).

inslav

Русские казаки в Париже двести лет назад. *LiveJournal* (blog), 31 марта 2014. URL: https://vita-colorata.livejournal.com/652951.html (дата обращения: 15.08.2020).

Сокольский [Г.] (Перевод) Биографические известия о Кернере // Вестник Европы. XCVII, 1818. № 4. С. 258–273. URL: http://www.spsl.nsc.ru/rbook/Vestnik/1818/1818-4/Jpeg/index_Jpeg1.html (дата обращения: 25.10.2020).

Сперанский М.Н. Малорусская песня в старинных русских печатных песенниках // Этнографическое обозрение. 1909. № 2–3. С. 120–144.

Файбисович В. Русские песенники в прусской гвардии // Родина (blog). 01 июня 2017. URL: https://rg.ru/2017/05/30/rodina-ermitag.html (дата обращения: 12.01.2020).

Über russische Soldatenlieder // Allgemeine musikalische Zeitung. 1814. № 31. August 3. S. 515–518. URL: https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1814/8/3/newspaper/bsbmult00000037 (дата обращения: 12.10.2020).

Anvelt I. Benjamin Beresford – The First English Lecturer at the University of Tartu // Estonian Association of Teachers of English. 2018. № 53. P. 9–13.

Böhme F. M. (Ed.) № 721. Der Kosak und sein Mädchen. (Olis und Minka) // Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert. Nach Wort und Weise aus alten Drucken und Handschriften, sowie aus Volksmund zusammengebracht, mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen. Leipzig, 1895. P. 549. URL: https://archive.org/details/BoehmeVtLieder1895/mode/1up?q=549 (дата обращения: 18.10.2020).

Clive P. Beethoven and His World: A Biographical Dictionary. Oxford, 2001.

Csörsz R. I. A kesergő nimfától a fonóházi dalokig. Közköltészeti hatások a magyar irodalomban (1700–1800). [От плача нимфы до песен прях. Квазифольклорные влияния в венгерской литературе (1700–1800)]. Budapest, 2016.

Gálos R. Tiedge Kozák-dalának ismeretlen fordításai.

inslav

[Неизвестные переводы Казацкой песни Тидге] // Irodalomtörténeti Közlemények. 1937. Vol. 4. P. 407–408.

Hexelschneider E. Die deutschen Befreiungskriege und ihr Einfluß auf die Verbreitung russischer Volksdichtung in Deutschland // Zeitschrift für Slawistik. 1963. Vol. 8. P. 676–688.

Kalavszky Zs. Puskin líceumi lírájának közköltészeti vonatkozásai egy ukrán dal tükrében. [Квазифольклорные аспекты лицейской лирики Пушкина в свете истории одной украинской песни] // Doromb. Közköltészeti tanulmányok 7. Ed. Csörsz R. I., Budapest, 2019. P. 389–424.

Perger Gy. Egy vidéki nyomda által kiadott Világi dallok [«Светские Песни» изданные в сельской типографии] // Doromb. Közköltészeti tanulmányok 6. Ed. Csörsz R. I., Budapest, 2018. P. 229–254.

Porkoláb T. Szempontok a francia háborúk inszurrekciós költészetének textológiai és filológiai vizsgálatához. [Аспекты к текстологическому и филологическому анализу инсуррекционной поэзии французских войн] // Textológia – filológia – értelmezés, Eds. Czifra M., Szilágyi M., Csokonai Könyvtár: Bibliotheca Studiorum Litterarium 55. Debrecen, 2014. P. 191–214.

Teleki F. Gróf Teleki Ferencz' Versei, 's nehány leveléből töredékek. [Стихотворения Графа Ференца Телеки и несколько фрагментов из его писем] Ed. Döbrentei G. Buda, 1834.

Vaderna G. A közköltészet kutatása és az irodalomtörténet. [Исследования квазифольклорных поэтических явлений и история литературы] // Doromb: Közköltészeti tanulmányok 3. Ed. Csörsz R. I., Budapest, 2014. P. 3–50.

Waldapfel J. A Ziska második részéhez [Ко второй части «Зишка»] // Irodalomtörténeti Közlemények. 1935. Vol. 3. P. 307–308.

Waldbrühl W. von (Ed.). Slawische Balalaika. Leipzig, 1843.

inslav

Аннотация

В своей работе я прослеживаю, как – какими способами и по каким каналам – попала украинская песня «Їхав козак за Дунай» в начале XIX в. в Европу, а через немецкое посредничество и на венгерские территории. В немецком языковом ареале она распространялась, по сути, как народная песня. Переведенная, а точнее, переложенная на немецкий Христофором Тидге, украинская песня достигла и Венгерского королевства – вероятнее всего, с войсками, принимавшими участие в наполеоновских войнах. В то же время в кругу воспитанной на немецкой культуре венгерской элиты был в ходу и другой ее вариант, известный как «Russisches Lied», в переводе Теодора Кёрнера, распространявшийся преимущественно в печатных изданиях. У истории этой песни, в первое десятилетие XIX в. по сути сразу и одновременно получившей известность на чешском, польском и английском языках, есть еще одна, интересная с точки зрения истории и русской, и венгерской литератур линия. В 1814 г. русский поэт Вильгельм Кюхельбекер перевел ее на немецкий. Его перевод, который остался в рукописи, то есть не был известен читающей публике, обнаруживает изумительное сходство, а местами прямые совпадения со стихотворением венгерского поэта, графа Ференца Телеки, написанным предположительно до 1820 г.

Ключевые слова: Ференц Телеки, Вильгельм Кюхельбекер, «Їхав козак за Дунай», компаративистика, перевод, инсуррекционная поэзия, наполеоновские войны.

inslav

Summary

Zsófia Kalavszky

Metamorphoses of the Ukrainian Song "Їkhav Kozak beyond the Danube": Was the German Translation by Wilhelm Küchelbecker Familiar to the Hungarian Count Poet Ferenc Teleki?

In my essay I trace how – by which means and through what channels – the Ukrainian song «Їхав козак за Дунай» (Kozak was riding beyond the Danube) reached Europe at the beginning of the nineteenth-century and then by the means of German mediation, sprang out onto Hungarian territories. In the German language area, it spread essentially as a folk song. Translated (or rather transcribed) into German by Christopher Tidge, the Ukrainian song reached the Kingdom of Hungary most likely together with the troops that took part in the Napoleon wars. At the same time, another version of the song circulated among the Hungarian elite in German culture. The latter was known as Russisches Lied in the translation of Theodor Körner – it was also in vogue and was distributed mainly in print media. The history of this song that in the first decade of the nineteenth century, gained fame in Czech, Polish, and English, has another line that may be interesting from the point of view of Russian and Hungarian literary connections. In 1814, Russian poet Wilhelm Küchelbecker translated the song into German. His translation which remained in the form of the manuscript and was not known to the reading public reveals an amazing similarity and in some places direct coincidences with the poem by the Hungarian poet Count Ferenc Teleki written presumably before 1820.

Keywords: Ferenc Teleki, Wilhelm Küchelbecker, "Їхав козак за Дунай", comparative literature, translation, Napoleon wars insurrection poetry.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.16

Renate Hansen-Kokoruš
(Graz)

The Experience of Border and Its Transition in Recent Russian Theater (Grishkovets, the Brothers Presnyakov, Vyrypayev)

In contrast to other literary genres such as novels and poetry, drama is in closer contact with the audience and thus reacts in a very sensitive way to its response: drama is not just a text addressed to readers, it is a performance that is always and primarily oriented at the theatre audience. Drama is defined as a play of interacting figures on the stage in front of viewers[160]. The performance and the perception by the audience happen at the same time and in the same space. They are not intermediated by reading and their perception is not interrupted[161]. Narrators on the scene are not common for plays and therefore cannot be seen as typical drama elements. Whereas communicative relationships on the figures' level are reciprocal, those between actors/figures and viewers are generally not, since the latter are not actively involved in the play. However, "generally" means that there are exceptions, or transgressions of traditional drama communication, very often favored for provocations (e.g. "Publikumsbeschimpfung"/ "Offending the Audience") and drama/theatrical "revolutions." One may remember the inversion of the stage and the audience in the shocking climax of Gogol's "The Government Inspector" ("Revizor") – the "mute scene" where the actors change places with the audience as the Mayor shouts: "What are you laughing about? You are laughing at yourselves!"

[160] See Mahler [1994: 71] where he quotes Bentley E. The Life of Drama. London, 1965. P. 150: "The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on".

[161] The only genre with similar characteristics is performed lyrics, often accompanied by music (the Russian "avtorskaja pesnya," chansons, different music genres like rap etc.). It is by no means a coincidence that recent Russian playwrights in their plays use even forms as pop music, rap etc. [i.e. see Vyrypaev] which favor immediate contact with the audience.

inslav

It is by no means a coincidence that since the late 1990s, a younger generation of Russian playwrights have chosen direct communication with the theater audience. Frustrated by the ossified theater institutions (stakeholders, journals, and traditional repertoires), the lack of interest in present-day topics, and the changes in the international drama poetics or techniques, playwrights like Aleksey Zenzinov, Maksim Kurochkin, the Presnyakov brothers, Yevgeny Grishkovets, Ivan Vyrypayev and others have searched for new forms of expression in drama. These disparate dramatic approaches challenge numerous restrictions and barriers of conservative Russian theater codes. Because of this, playwrights often get rejected by traditional institutions and receive highly critical or even negative reviews of their works. Their plays are often closely related to other arts such as music, video and film, comic, dance or light performances and similar theater projects in Central and Western Europe. The paper will highlight some aspects related to the importance of border/margins in selected works by the Presnyakov brothers, Grishkovets, and Vyrypaev, the most popular Russian playwrights on Western stages. Since it is impossible to examine all relevant topics, I will concentrate on the selection of plays where the topic of the border is of high importance: "Terrorism" by the Presnyakov brothers, "When I Ate a Dog" by Grishkovets, and "Illusions" by Vyrypaev.

Recent Russian plays and theater production have received critical attention during the past ten years. Birgit Beumers and Mark Lipovetsky [2009; 2012] and Beumers [2012] examine the function of violence in the works of these and other Russian playwrights at the end of the twentieth and beginning of the twenty first century. While the Presnyakov brothers focus on "post-Soviet or postmodern fascism" and disclose the manifold ways it manifests itself, Grishkovets depicts individual and socially-related trauma, with a tendency towards romanticism and escapism in his recent works. In Vyrypaev, critics see the author who addresses spiritual and sacred themes, which he uses for the radical deconstruction of traditional issues, albeit in a transgressive, non-dualistic way: to be AND not to be.

inslav

The plays display violence as a fact, which confirms the collapse of traditional communication systems [Birgit Beumers and Mark Lipovetsky 2012: 365], but its shocking effects notwithstanding, violence is represented in the form of everyday rituals. In her PhD thesis, Rodewald focusses on identity crisis in these plays [2014] and offers their detailed analysis. In their articles, Göbler/Rodewald [2013], Rodewald [2014] and Wolfson [2015] provide a contextualizing overview of the drama production, while other publications are dedicated to specific aspects: Kandinskaia [2014] covers the grotesque in recent drama, Gölz [2009; 2012] discusses the prose by Grishkovets, and Shevchenko [2013] focuses on the ruined celebration in "When I Ate a Dog" by Grishkovets. Numerous other short articles discuss the reception of the performances.

The importance of borderline phenomena in Russian drama is emphasized by manifold aspects of border or margins and its transition in these works and contexts. These aspects are:

1. the role of the playwrights' origin and the meaning of the province;
2. drama topics and central questions of identity in post-soviet Russia;
3. drama poetics: functions of the plays, language and drama techniques

The Role of the Playwrights' Origin and the Meaning of the Province

The aforementioned playwrights do not originally come from Moscow and St. Petersburg but from the regions and periphery instead. The Presnyakovs stem from the Ural region (Yekaterinburg), Grishkovets from Kemerovo and Vyrypaev from Irkutsk, both in Siberia. It seems that the regions develop new talents and are especially open to new literary and artificial experiments; however, the regional institutions are generally conservative. Nevertheless, new Russian drama

inslav

is a phenomenon of "provincial occurrence" [Rudnev 2015: 66]. Many recent Russian playwrights are aware of the deep gap between capitals and provincial towns they had to leave in order to develop their potential. Grishkovets declares that "for a Russian, leaving the town means much more than for a Western European."[162] Because Vyrypaev had to leave his native city for his artistic career, he feels being "like an emigrant" in Irkutsk; even for a guest performance he is not welcome [Dokukina 2009]. Grishkovets calls his former hometown Kemerovo "a terrible place."[163] In the imagination of the latter, the direction nearly always goes one way, from the regions to Moscow which is the endpoint. While Vyrypaev and the Presnyakovs partially moved to Moscow,[164] Grishkovets settled down in Kaliningrad, another extremely marginalized city without the cultural background of the capital.[165] The metropolises are however not idealized either; the plots are set in provincial towns or even in the rural space, in opposition to the "alien, hostile capitals" [Gölz 2012: 96, footnote 14]. The choice of space comes from the opposition between the marginal and the central in Russia, because "(t)raditional Russia is dying, the nation – especially the provinces – is becoming extinct, and traditional values are disappearing." [Rudnev 2018]. The representatives of the New Drama know the Russian province and the mental state of their inhabitants very well; they are also aware of the discrepancy between the province and the capital in the centralist-structured Russia. The awareness of the marginalized everyday life is a highly important aspect of their drama and theater work, as many of these playwrights underline. Even if they work in Moscow, they prefer small staging – underground stages especially at the begin-

[162] Anon. Glücklich sein ist harte Arbeit // Berliner Zeitung 31.10.2003.
[163] Anon. Glücklich sein ist harte Arbeit // Berliner Zeitung 31.10.2003.
[164] Vyrypaev is now settled in Poland.
[165] Anon. Glücklich sein ist harte Arbeit // Berliner Zeitung 31.10.2003. Details about the cultural scene gives this interview where Grishkovets explains the reasons to leave his native city Kemerovo; he needs a certain distance in order to write about it, not a melting pot like Moscow where dreams come to an end.

inslav

ning of their career[166] that not only demonstrates the critical attitude of their works but also the need to be in the intimate contact with the audience. These works concentrate not on established theaters, but on festivals, workshops, and theater companies searching for new ways of theatrical expression and cultural practice to "provoke, validate, puzzle, terrify, revolt, illuminate, arouse, humiliate" [Wolfson 2015: 269]. For Wolfson, New Drama[167] is a diagnosis and a symptom at the same time, but due to uncertain boundaries, different plays have very different poetics [see Wolfson 2015: 270].

Drama Topics and Central Questions of Identity in Post-Soviet Russia

The New Drama works not only have a close connection with the social and existential circumstances of post-Soviet Russia, but they also respond to the decline of Russian theater since the early 1990s. They deal with the feeling of unrest and insecurity caused by social, economic, ideological, religious, and other changes as well as images of altered identity or identities in the interrelated field of individual and collective images. "The new play recognizes a person's need for self-identification <…> and is a manifestation of enormous social unrest or even social irritation" [Rudnev 2015: 65]. This marks a deep break with the traditional Russian theater that has not undergone through the "stage

[166] Even the MAT (MChat) after long hesitations opened its scene for young playwrights and institutions belonging to them like the former Praktika theater after the first decade of the twenty-first century converged to mainstream theater [Göbler and Rodewald 2013: 198]. Not only this phenomenon, but also other forms of a broader perception give reason to Christine Gölz to adopt Chuprinin's term "Middle literature" ("Middl-literatura"), a literature between popular and elitist literature oriented at Yuppies [see Gölz 2012: 94–102, esp. 98].

[167] The term stems from the festival name of the recent Russian drama, "Novaya drama" (since the late 1990s), the phenomenon climaxed in 2005 [Göbler and Rodewald 2013: 187; see also: http://os.colta.ru/theatre/events/details/9681]. In 2009, Beumers and Lipovetsky first dedicated a monograph to this phenomenon (translated into Russian in 2012).

inslav

of theatrical deconstruction,"[168] remaining "nostalgic" and "painfully antisocial", a theatre "which does not speak to the contemporary spectator" [ibid.]. For Rudnev, recent playwrights leave the institution of traditional theater: "The Playwrights mature outsight the theatre…" [ibid.] These plays claim their relevance for the present-day environment and appeal to the audience they want to get in close contact with.

> Во всех моих пьесах есть одно общение. Это непосредственный контакт со зрительным залом. В каждой этой пьесе актеры играют для зрителя. Не важно обращается ли герой в зал или нет, это все равно диалог актера с залом. Актер при помощи роли говорит с залом. [*Anon*. Das Schauspielhaus Wien zeigt "Illusionen", 24.02.2013].

This aim varies, however, from a positivist position in the verbatim approach (which grounds on documentary methods of recording positions of individuals and uses them in the plays) to popular, widespread and common expectations of larger groups and even a didactical concept demonstrating and celebrating through the holy rituals and offering positive existential perspectives to the spectators, as the later Vyrypaev shows. Grishkovets wants to interact with the spectator; he advocates a concept of the individual and is not interested in performances of casts [Rodewald 2014: 19]. His characters are defined through their fear of the society, life conditions in the metropolis, and the relation between a person and mass communication and anti-globalization [see Rudnev 2018]. The main topics include life in the regions, survival, the "unholy martyr" [ibid.] condemned to the martyrdom by abysmal life conditions or the awareness of future catastrophes. The plays break social taboos the traditional theater ignores, such as nationalism and national myths, the myth of the Soviet soldier (WWII, soldier camps, and torture), faith and the Russian Orthodox Church, sexuality, violence, and social outcasts such as homeless people.

[168] Göbler and Rodewald [2013: 188] also underline that the established theater scene (journals, prizes) have lost the connection to the recent theater production.

inslav

The five-act play "Terrorism" (2000) by the Presnyakov brothers published and staged in 2002, by coincidence shortly after the terroristic attack in the Dubrovka Theater in Moscow that resulted in 170 victims, discusses violence and terrorism in private and business spheres of life as well as in society. It gives a panorama of various kinds of violence and terror: an announced bomb attack on the plane, sexual violence, murder as an obvious "solution" to get rid of the unbeloved husband, revenge caused by jealousy, violence in families (by the grandmother to her grandson and vice versa), mobbing at work, and torture in the army-like institutions. Thus, it shows a vicious circle of violence, once started in childhood and continued in adult private life, which becomes a systemic phenomenon and reproduces systematically more violence. The individual acts themselves are often not terrifying; sometimes they are even trivial, i.e. a little boy ringing the bell while running away from his grandmother. However, interconnected, they lead to a catastrophe: the ringing of the bell causes a gas explosion and thus executes the plan of another character to murder his wife and her lover. To transcend this fatal circle of violence that interfuses individual and collective life, one has to strictly with draw from action.

The tumultuous farce *Europe – Asia* by the Presnyakov brothers, both a play and a film, in the film version also uses the classical trope of the border between the two continents in the Ural Mountains for ironic challenge of cultural stereotypes. The film allots the utmost importance as a central symbol to the border stone between Europe and Asia, which is very well known in the Russian culture. For many banished and convicted people on their way to Siberian camps, it marked the turning point of saying farewell to one's home and family for a long time or forever. A fraudulent wedding party at the "inner" border of Russia waits for the naïve foreign victims as they play the exotic Russians meeting the foreigners' expectations. Handicapped due to fatal accidents, immature Russian men depending on their mothers, drinking hard and begging for money, present a conjunction of fraternization and the "Russian soul" with

inslav

the image of the Russian in the foreigners' perception. However, the foreigners do not believe in the "Russian culture show". A Russian emigrant in the foreigner's group who knows both the Western and Russian lifestyle picks the best for himself: using the Western benefits and swearing the West at the same time, chaotic Russia does not prevent him from acting out violence. This farce may be understood as an ironic commentary on the eternal question of cultural orientation of Russia between East and West, in the area of conflict between the "genuine" Russian, Western European, and Asian. The "Russian soul," incarnated in the "invalid's" mother, is an object of mockery: the mother, when swearing, uses typical Russian curses that contain the word "mother". The farce interrogates cultural opposites based on not knowing one another and on perpetual stereotypes and demonstrates the inadequacy of any binary-coded values. The border thus functions as a liminal space, when the perspective of every side excludes the other one. However, in a more central perspective, this border is a central part of the whole, that is Russia, and both sides are connected to each other: Western Russia, "purging" itself from all critical voices, excludes them through expulsion and Siberian camp imprisonment. Siberia, in this sense, receives the meaning of the unwilling, not-Western Russia.

Like in one of the episodes of "Terrorism", in Grishkovets' play "When I Ate a Dog", the main topics are cruelty and violence. The play highlights the inhuman treatment of individuals in a military base in the Pacific Ocean and the struggle of physical and mental surviving under the extreme sadistic conditions of a harsh hierarchy. The traumatic experience, similar to the Gulag, is in the center of the play. The nameless narrating figure is "encircling the memory, stumbling and repeating evocations of trivial everyday life's details" [Gölz 2009: 9] as he compares the present day with his schooldays when life made sense. Adolescence is over right after his birthday when all his party preparations are unsuccessful. It is part of his drama and theater concept to establish and transcend the border between the character and himself as the author; often he plays the part

inslav

of the actor, too.[169] However, he emphasizes the break and the fact that there is no borderless transition. In many of Grishkovets' plays the character has no fixed identity: here, the young man aged between 30 and 40, who used to be aware of his identity during his adolescence, had it changed during the military service. When he returned to his beloved home, he clearly understood that he was not the same person he used to be.

> Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. <…> понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, – это был я, но на самом деле тот «я», которого сейчас это рассказывает, – это другой человек, а того уже нет, и у него уже нет шансов вновь появиться... [Grishkovec 2004: 7–8]

Both on and off stage, as the narrator underlines, he as an actor and he as the character are not the same person. Grishkovets creates characters with flexible identities; people are permanently on the change. While their dreams come true, they recognize that their desires are not the same as before. Grishkovets uses oscillating, not fixed identities to show how the individual changes through a complex interdependence of collective images, gender, peer group, and other stereotypes, how she fits in different roles, persistently undergoing development.

The uncertainness of truth is the central topic of "Illusions" by Vyrypaev. This short play is about two young couples, who talk about two old couples, all close friends, and their last time before death. Different systems of communications and problems they entail are the most important themes for Vyrypaev, who identifies he gap in communication as the main reason for things going wrong in the world [Rakovskis 2018]. Four monologues contain dialogues of the older figures and show a deeply personal recapitulation

[169] There is a coincidence that Grishkovets himself served the navy at such a base for three years; this is no secret since he underlines this fact in interviews.

inslav

of the couple's love relationships. Danny before his death thanks his wife Sandra for her lifelong love and claims he never betrayed her. When Sandra dies a year after, she confesses her love to her husband's best friend, Albert, the only love of her life. The story of Albert and Margret also reveals a secret: after Sandra's death, Albert tells Margret that he only now understands what true love is, that they never shared it, and that he loved Sandra all the time. Margret responds to him that she had a secret relationship with Danny for over more than 50 years. The circle of the totally different perception of reality seems to be perfect. However, Margret, who is said to be a "humorous" woman, after her husband's confession commits suicide and leaves a letter where she confesses that her love for him was the most important truth in her life. Ten years later, when Albert understands the meaning of this letter, he suddenly dies.

There is nothing certain about existential emotions such as mutual love, as the title of the play "Illusions" points out. These emotions are liable to changes through time and as other persons become engaged; they are not eternal phenomena. Things are not what they seem to be at first sight: Margit's humor is just a way of dealing with serious issues; old age is no guarantee of wisdom as the childish, immature Albert's character demonstrates; confessions can be expressions of a moment or a whim; long-lasting relations do not guarantee the lasting of feelings etc. There is no definite truth in life but an eternal human desire for unchangeability [see Noack 2011: 23]. Language thus has a manipulative and ideological function because it creates a virtual reality, which cannot be verified. Emotions and empathy are of high importance to all aforementioned playwrights: they are the basic need of every human and are never linked to "intellectual concepts" [see Vyrypaev in Wilmes 2018: 239]. The plays appeal to action, show the performance from stage to life; they seek to engage the spectator not in a rational, but in an emotional way. The spectators should feel that the performance is engaging them in something transcendent to their life and that drama is not art per se but a bridge between art and real life.

inslav

Drama Poetics: Functions of the Plays, Language, and Drama Technique

The New Drama's poetics breaks with the predecessors in the Russian dramaturgy, not only concerning topics, but also in the choice of means. One of the most important devices is the demand of straight communication with the audience, which should make them understand that the topics have direct connection to their life. The plays widely use spoken language – either in a documentary way through the verbatim method[170] or in another authentical way, without focusing on the more traditional literary language. Therefore, Russian swearing ("mat") is also part of these plays, sometimes even in the announcements ("Attention! In what follows, normative words will not be used!"),[171] and the "big split in Russian Language" plays here a significant role [Serebrennikov in Kandinskaia 2012: 104]. However, the language contains slang elements, but in general, it is a "neutral" language – Gölz calls it a "zero language" ("Null-Sprache") – neither vulgar ("prostorechie") nor "literary language" [Gölz 2012: 99]. Typical characteristics of blogging like transition of the borders of the literary language towards the freedom of expression as analyzed by Schmidt [2012: 64–65] are also common for these plays; therefore, it is no wonder that Grishkovets, who is blogging up to the present day[172], uses such language. The key element of authenticity is the expression of emotions and subjectivity; these plays regularly provoke emotional reactions among the spectators, frequently through the portrayal of violence.[173]

[170] Grishkovets rejects this documentary method claiming that recorded spoken language does not express the important sense, but the kind of speaking, and that dramatic language has to express the essential meaning.

[171] This was harshly criticized by established critics and political institutions which was a reason for not permitting such plays since 2014.

[172] URL: https://odnovremenno.com/ (accessed: 13.02.2020).

[173] Nevertheless, there are even contrary tendencies in recent Russian plays. Thomas [2018] observes a new trend, "the return of the 'play' in verse and the formalistic devices of rhyme, rhythm, and structure associated with it."

inslav

Not only words provide a basis for the plays; music and dance are also of high importance for the performances of these plays and films,[174] alongside other kinds of visual arts (film, video projections and light effects) as well. The aim is to evoke emotional reactions and to establish associations beyond rational logic in drama, also through unstable characters with fluid or open identities. In order to involve the audience directly, sometimes even the seating arrangements are changed in order to confront two groups of the audience with one another (by expanding the stage onto the audience via such a device as a catwalk in 2013 in Chemnitz).

The actors' performance underlines the general openness of identity. The play does not support the spectator's identification with the figure, actors play multiple roles, and especially Vyrypaev stresses the lack of emotions in the actor's mimics serving to force the spectator to experience her own feelings [see Rodewald 2014: 307]. Narrative parts dominate the plays and cause a feeling of alienation, which is needed to prevent the viewers from identifying with the characters, for the sake of a general distance and cognition. Characters talk about their experiences, memories, and self-reflections ("How I Ate a Dog"); they narrate the stories of other characters, reciting their speeches, but not playing them. Single "worldviews" get lost in multiple perspectives, like in "Illusions" [see Gambihler]. If they perform characters, they show through a fatal relatedness "the dissolution of boundaries" to each other [Wolfson 2015: 271]. "Terrorism" shows that the borders between things and persons are not fixed, as it seems to be at first.

[174] Besides the plays, nearly all of the mentioned playwrights shot films with the same "story". Vyrypaev seems to be most influenced by music and dance, see "Kislorod" or even "Delhi Dance" with its title.

inslav

Conclusion

The mentioned playwrights (along with some others, such as Sigarev) are attendant in Russian metropolis theaters and highly popular especially in Central, Eastern, and Southeastern European theater; some of the playwrights even got booked by theaters for custom plays (Berlin, Chemnitz a.o.). Sometimes, Western stages introduce "typical Russian" images as representations of Russian culture for popular effects on a foreign audience: a matrjoshka and a big bottle of vodka in the stage setting of "Illusions" in Chemnitz[175] or drunkenness.[176] Such a staging undermines generalizations in meaning and restricts them in a problematical way. However, the mentioned plays are open not only to the problems of Russian society but to general, global problems and thus exceed specific circumstances related to Russia. They often choose international, non-specific locations, "cosmopolitan personae and settings," as Wilmes [2018: 237] claims about Vyrypaev's plays. These topics and new theater poetics have developed in close exchange with European scenes and made them relevant for theaters outside of the Russian cultural sphere, too. The plays are often mocking national and collective stereotypes, representing them as barriers for communication that cause hatred and violence. By using topics of the marginality in everyday life, new aesthetics, and new ways of communication, recent Russian drama, as it follows anti-rationalistic and anti-illusionistic tendencies, crosses the borders of traditional theater work and finds new ways to address young spectators, especially showing and evoking emotions [see Ageeva 2013: 173].

[175] These symbolic signs could lead to interpretations, connecting the performances with typical Russian problems, which is not intended.

[176] In the central narrative of drunkenness in "The Drunks" two semantic spheres are mixed: The physical misuse of alcoholics – one of the most popular Russian images in the West –, and the condition of transgression in the mind. The program at Schauspielhaus Graz is dedicated to the meaning of the central metaphor of inebriation, which enables to show emotions and to pass borders of the predestinated.

inslav

Discussing aspects of cultural identity and transgression of national and collective items, the New Drama playwrights open access to international cultural communication.

Works cited

Anon. Glücklich sein ist harte Arbeit // Berliner Zeitung. 31.10.2003. URL: http://www.berliner-zeitung.de/gluecklich-sein-ist-harte-arbeit-hebbel-am-ufer-jewgnij-grischkowew--der-erneuerer-der-moskauer-theaterszene--kommt-mit--dreadnoughts--und--planeta--nach-berlin-15786830 (accessed: 09.06.2016).

Anon. Die Einsamkeit bleibt // Der Standard. 28.05.2002. URL: http://derstandard.at/964614/Die-Einsamkeit-bleibt (accessed: 09.06.2016).

Anon. "Kislorodnoe" golodanie // Konkurent. 16.09.2006.

Affenzeller M. Die Flotten der Einsamkeit // Der Standard. 03.09.2003. URL: http://derstandard.at/1312286/Die-Flotten-der-Einsamkeit (accessed: 09.06.2016).

Behrendt E. Die zweite Geburt // Theater heute. 2015. 5. S. 20–22.

Betrunkene. Iwan Wyrypajew. Schauspielhaus Graz, 2016.

Beumers B., Lipovetsky M.N. Performansy nasiliya. Literaturnye i teatralnye eksperimenty "novoi dramy". Moskva, 2012.

Briegler T. Haltestelle Dreiunglücksweg // Theater heute. 2006. 2. S. 8–11.

Gambihler R. Theoretische Sommernachtsträume. "Illusionen" – der russische Dramatiker Iwan Wyrypajew wirft einen ironischen Blick auf die wahres Liebe // Nachtkritik. 29.09.2011. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6116:illusionen-iwan-wyrypajew-urauffuehrung-dieter-boyer-chemnitz&catid=296&Itemid=100190 (accessed: 24.01.2020).

Göbler F., Rodewald S. "Novaja Drama". Neubeginn russischer Dramatik und Trendwende in der Bühnenkunst zu Beginn des

inslav

21. Jahrhunderts // Theaterlandschaften der Gegenwart: Rahmenbedingungen und Zeitbezüge im zeitgenössischen Drama. Eds. A. Gall & G. Nickel. Tübingen, 2013. S. 187–204.

Gölz C. Wie Evgenij : Griškovec «Hemd» gemacht ist // Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts. 2009. 1. S. 4–24.

Gölz C. Ernst als Spiel oder Helden der Uller Jahre: Evgenij Griskovec' Rubaška (Das Hemd) // Wiener Slawistischer Almanach, 2012. 79. S. 85–110.

Grund S. Der Mensch hat einen ganz schönen Urknall // Die Welt. 09.03.2015. URL: http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article138190013/Der-Mensch-hat-einen-ganz-schoenen-Urknall.html (accessed: 08.06.2016).

Haider-Pregler H. Einsam im Großstadtdschungel // Wiener Zeitung. 29.05.2002. URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/185136_Einsam-im-Grossstadtdschungel.html (accessed: 09.06.2016).

Haider-Pregler H. "Unheroische" Reflexionen. Schauspielhaus: Jewgenij Grischkowez in «Dreadnoughts» // Wiener Zeitung. 26.05.2003 URL: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/165278_Unheroische-Reflexionen.html (accessed: 09.06.2016).

Kandinskaia N. Postmoderne Groteske – groteske Postmoderne? Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters. Münster, 2012.

Lange B., Weller N., Witte G. Chancen, Taktiken, Umwege, Lebensentwürfe im russischen Film und Roman der Jahrtausendwende // Wiener Slawistischer Almanach. 2012. 79. S. 5–25.

Mahler A. Aspekte des Dramas // Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Eds. H. Brackert & J. Stückrath. Reinbek, 1994. S. 71–85.

Meierhenrich D. "Unerträglich lange Umarmung" von Iwan Wyrypajew. Ein Netz aus Frust, Naivität und Esoterik // Berliner Zeitung. 06.03.2015. URL: http://www.berliner-zeitung.de/kultur/-unertraeglich-lange-umarmung-von-iwan-wyrypajew-ein-netz-aus-frust-naivitaet-und-esoterik-871556 (accessed: 13.02.2020).

inslav

Meierhenrich D. Schönes Untergehen: Jewgenij Grischkowez «Dreadnoughts» im HAU 1 Schlachten mit Papierschiffen // Berliner Zeitung. 08.11.2003.

Noack B. Mehr Luft. Iwan Wyrypajew "Sauerstoff" // Theater heute. 2005. 5. S. 41–42.

Noack B. Das Leben machte schlechte Witze // Theater heute. 2011. 12. S. 22–23.

Rakovskis A. Ivan Vyrypaev On Cinema, Theatre, And His Dreams // The Theatre times. 20.12.2018. URL: https://thetheatretimes.com/ivan-vyrypaev-on-cinema-theatre-and-his-dreams/ (accessed: 14.02.2020).

Rodewald S. Auf der Suche nach der verlorenen Identität: Das Phänomen «Novaja Drama». Die postsowjetische Identitätskrise im Spiegel der russischen Gegenwartsdramatik (1997–2014). Dissertation. Mainz, 2014.

Rudnev P. The New Play Dramaturgy in Russia // The Routledge Companion to Dramaturgy. Ed. M. Romanska. London, New York, 2015. P. 62–67.

Rudnev P. The new play dramaturgy in Russia // The Theatre times. 25.01.2018. URL: https://thetheatretimes.com/the-new-play-dramaturgy-in-russia/ (accessed: 13.02.2020).

Sander N. Die literarische Performance von Evgenij Griskovec // Osteuropäische Lektüren II. Texte zum 8. Treffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft. Eds. M. Jakiša, Th. Skowronek. Frankfurt/Main, 2009. S. 157–175.

Schmidt H. Ein Jahr im Leben des Evgenij Griškovec. Inszenierte Authentizität und die Rückkehr der Aura. Wiener Slawis-tischer Almanach. Sonderband. 2012. 79. S. 57–84.

Thomas A. Moscow's 2018 Liubimovka Festival. New Trends, Old Problems // The Theatre Times. 12.10.2018. URL: thetheatretimes.com/moscows-2018-liubimovka-festival-new-trends-old-problems (accessed: 13.02.2020).

Vyrypaev I., Schmidtke S. Unerträglich lange Umarmung // Theater heute. 2015. 5. S. 3–15.

inslav

Vyrypaev I., Schmidtke S. Illusionen // Theater heute. 2011. 12. S. 2–10.

Weigel M. Unerträglich lange Umarmung – Iwan Wyrypajews neues Stück am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt // Nachtkritik. 06.03.2015. URL: http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10639:2015-03-06-06-40-24&catid=38:die-nachtkritik&ltemid=40 (accessed: 24.01.2020).

Wilmes J. "Stability amidst chaos": Subjective Re-orientation in Ivan Vyrypaev's *Delhi Dance* (2013) and *Unbearably Long Embrances* (2015) // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2018. 3. P. 232–250.

Wolfson B. New Drama // Russian Literature since 1991. Eds. E. Dobrenko & M. Lipovetsky. Cambridge, 2015 P. 268–283.

Агеева Н.А. Поэтика современной отечественной монодрамы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университетаю. 2013. № 6. С. 168–176.

Вырыпаев И.А. Пьесы. М., 2016.

Гришковец Е. Лето-лето и другие времена года. М., 2017.

Гришковец Е. Как я съел собаку. М., 2004.

Докукина К. Чувствую себя в изгнании // Кункурент. 25.07.2009. URL: http://www.vsp.ru/2009/07/25/chuvstvuyu-sebya-v-izgnanii/ (дата обращения: 13.02.2020).

Шевченко Э. Церковная проповедь и придворный праздник в 1740-х годах // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert). Ed. A. Graf. München. S. 275–280.

inslav

Аннотация

Ренате Хансен-Кокоруш (Грац)
Опыт границы и ее преодоления в современном русском театре (Гришковец, братья Пресняковы, Вырыпаев)

На основе отдельных пьес современных представителей «новой драмы», Ивана Вырыпаева, Евгения Гришковца и братьев Пресняковых, анализируется феномен границы и ее изображение в современной русской драме. Обсуждение ведется на разных уровнях: значение провинции и центра или главного города, драматические сюжеты, социальные проблемы, изображение персонажей, их коммуникации и вопросы идентичности. Особенности языка, драматические техники и функции рассматриваются в аспекте категории «граница». Несмотря на то, что каждый из этих авторов представляет особою драматическую поэтику и использует разные драматические регистры и языки, их объединяет оппозиционность по отношению к традиционному театру, с которым они порывают, противясь его упрощенности. Персонажи показаны в развитии, в преодолении ими различного рода границ, стереотипы порой высмеиваются, а одну из важнейших задач составляет эмоциональное вовлечение зрителей.

Ключевые слова: Новая драма, граница, провинция, драматический язык, идентичность, эмоции.

inslav

Summary

Bearing on several plays by contemporary representatives of the "New Drama," Ivan Vyrypaev, Yevgeny Grishkovets, and the Presnyakov brothers, the essay analyzes the phenomenon of the border and its image in modern Russian drama. The texts are discussed at different levels: the meaning of the province and the center or the main city, dramatic stories, social issues, portrayal of characters, their communication and identity issues. Features of language, dramatic techniques and functions are examined under the category of the "border". Despite the fact that each of these authors represents a special drama poetics and uses different drama registers and languages, they are united in their opposing to traditional theater: they negate the latter by confronting its simplification. The characters are shown in evolution, in overcoming various boundaries, stereotypes are sometimes ridiculed, and one of the most important tasks is the emotional involvement of the audience.

Keywords: New Drama, border, province, drama language, identity, emotions.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.17 **Danijela Lugarić Vukas (Zagreb)**

The I as the Eye: on the Poetics of Ruins in I. Brodsky's essay "Homage to Marcus Aurelius"

> The philosophy of the state, its ethics – not to mention its aesthetics – are always "yesterday." Language and literature are always "tomorrow", and often – particularly in the case where a political system is orthodox – they may even constitute "tomorrow" [Brodsky 1987a: 201].

> When history piles wreckage upon wreckage, ruins evoke not only the buildings from which they hail but also a transhistorical iconography of decay and catastrophe, a vast visual archive of ruination [Hell, Schönle 2010: 1].

1

One of the most influential scholars of ruins in culture and literature, Andreas Schönle, maintains that ruins complicate any given clear-cut definition of boundaries because ruins either blur boundaries, either emphasize them: "both spatially as crumbling structures colonize their immediate surroundings, and temporally, as they articulate the overlayering of temporalities" [Schönle 2006: 653; see also Hell, Schönle 2010: 8]. Ruins blur boundaries between nature and civilization, between past and present, between the East and the West. One notable literary example is Karamzin's novel "Poor Lisa", which sets its narration at the ruins of Simonov monastery. As Andreas Schönle further elaborates, the novel could be read as a clash of the old and the new: Lisa represents "old Russia," Erast – the westernized Russia [Schönle 2006: 656-657]. Because of her tragic destiny, Lisa is sometimes interpreted as "a symbol of the victimization of an authentic Russia" [ibid.]. The analysis of ruins in Karamzin's "Poor Lisa" laid the foundations for Schön-

inslav

le's broader cultural analysis of the East-West binary: "'Poor Liza' clearly sets the terms of a debate about ruins somewhat differently than in Western Europe. It suggests that Russia's complex identity as a country sandwiched between the East and the West and as a territory and culture exposed to foreign incursions complicates the aestheticization of ruins. <…> Less than a Simmelian reconciliation between nature and civilization, they evoke the vulnerabilities of Russian national identity and dramatize the ruination it endured over its history" [ibid.: 656]. Although the political implications of his hypothesis are not irrefutable, it is important that, in the process of art's creation, ruins can indeed release specific energy and creativity [Enderson, in ibid.: 653], as in Karamzin's story:

> There, leaning against the rubble of gravestones, I hear the dead moaning of times devoured in the abyss of the past—moaning from which my heart shrinks and trembles. <…> All this refreshes in my memory the history of the Fatherland – the sad history of those times when the rapacious Tatars and Lithuanians plundered with fire and sword the environs of the Russian capital, when hapless Moscow, like a defenseless widow, looked to God alone for aid in her bitter misfortunes. But most often I am attracted to the walls of the Si... nov Monastery by the memory of the deplorable fate of Liza, poor Liza. Ah! *I love those objects that touch my heart and force me to shed tears of tender grief*! [Karamzin 1967: 79–80, emphasis mine, D. L. V.].

The work of Iosif Brodsky is more than relevant in the context of the analytical axes presented in this paper: firstly, he was "crossing borders" thorough his life and in different aspects (geographical, cultural, political). But, secondly and more importantly, as David M. Bethea maintains, Brodsky's aesthetic vision is "triangular," as he "constantly looks *both ways*, both to the West and to Russia, and as he continues Mandelstam's dialogue with Hellenicism. His vision can be called triangular in that a Russian source, say Mandelstam, is subtly implanted within a Western source, say Dante, so that each source comments on the other, but as they do so they also im-

inslav

plicate a third source – Brodsky himself" [Bethea 1994: 49, emphasis in original]. That "triangular" vision is, as Bethea argues, a kind of Brodsky's signature [ibid.]. However, one border in Brodsky's poetic and prose imagery seems largely impenetrable – that of time, which is especially intriguing if we consider that his approach to time determines his worldview: "All my poems are more or less about the same thing – about Time. About what time does to Man" [Brodsky 1987b]. He viewed life as a "one-way street," and the overriding melancholy in his poetry and prose writings, expressed through dense metaphors that sometimes leave the impression of superfluous decor, is to a large extent connected to the impossibility to conceive such a return. As he writes in his largely programmatic essay "Less Than One" (1976), "as failures go, attempting to recall the past is like trying to grasp the meaning of existence. Both makes one feel like a baby clutching at a basketball: one's palms keep sliding off" [Brodsky 1986: 3]. Moreover, in his poetic vision, "visual aspects of life" often mattered more than its content [ibid.: 22]. In this essay, his admiration for Samuel Beckett recalls a similar description in Marina Tsvetaeva's "My Pushkin": Tsvetaeva's understanding of Pushkin was built upon Naumov's famous painting of a duel between Pushkin and d'Anthes, which she had seen as a child, and before she was able to read any of his writings. Brodsky's similar heuristic pattern is expressed in claims such as "I fell in love with a photograph of Samuel Beckett long before I'd read a line of his" [ibid.]. Moreover, not only does the process of writing rests upon the process of viewing, but the viewing itself becomes, like reading, "an act of complicity" [Brodsky 1995: 275], as he writes in essay "Homage to Marcus Aurelius." To that end, ruins, indeed, as ultimate visual reminders of ambivalence of time, of its irreversible and transhistorical nature, occupy an important position in his writings as they are "the triumph of oxygen and time" [Brodsky 1987b].

In "Joseph Brodsky: A Literary Life", Lev Loseff writes that Leningrad's "neoclassical trappings of empire did more than inspire a basic sense of patriotism" [Loseff 2011: 12]. Moreover, Loseff

inslav

contends, they played a crucial role in Brodsky's aesthetic development by teaching him that he lived "*post aetatem nostrum* (after our era)" [ibid.: 14], which in the end created an overarching "post-catastrophic" sensibility [Венцлова 2005: 113] of his writings. Furthermore, it could be claimed that ruins serve as an imaginary *genius loci* for his artistic creativity.[177] As an "extremely 'charged' motif" [Ungurianu 1996: 176], ruins are sometimes understood as the central element in Brodsky's poetic geography and its complex intertextuality [Blacker 2018].

The main aim of this paper is to offer a possible interpretation of the meanings attached to ruins as image and metaphor in Brodsky's essay writings, or, to be more precise, in "Homage to Marcus Aurelius" (1994), one of his essays that set their narrative world in the ruined world that surrounds the narrator, elicits an ambivalent sense of time, and provokes complex thoughts of history as an eternal cycle and dialectic process. Departing from the premises that ruins emancipate us from social constraints, free the senses and desires, enable introspection and foster creativity, I will expand the well-established (though not indisputable) thesis according to which Brodsky's writings are structured on the image of time as irretrievability and irreclaimability, which, in his writings, reverberates and re-creates an experience of continuous failures to discipline the memory, thus making any return impossible. Moreover, my aim is to show that the approach to Brodsky's essays from the perspective of the analysis of ruins can offer us much more: for example, it can offer valuable insights into his understanding of the agency of the authorial modernist voice in literature. Where, in a work of art, is the writer's voice located? What does it mean to see and to write, and what does it mean to read? What role, in this process, is assigned to tradition, "eternal values" and cultural heritage? The overarching hypothesis of this paper is that ruins in Brodsky's essay writing at the same time

[177] Different scholars argue that Leningrad's post-war ruins inspired Brodsky's fondness for the elegy [Schönle 2011; see also Rigsbee 1999]. Ruins are, as David Rigsbee maintains, "both image and metaphor through which themes of time, memory, loss and exile are explored" [Rigsbee 1999: 108].

inslav

mediate his relation to writing activity and allow him to explore his approach towards modernity – an approach that can be largely summed up by following Calinescu's statement: "True modernism is not *historically* but only *aesthetically* forward" [Calinescu 1987: 83, emphasis in original].

2

The essay "Homage to Marcus Aurelius" begins by intriguing and thought-provoking sentences: "*While antiquity exists for us, we, for antiquity, do not*. We never did, and we never will. This rather peculiar state of affairs makes our take on antiquity somewhat invalid. *Chronologically and, I am afraid, genetically speaking, the distance between us is too immense to imply any causality: we look at antiquity as if out of nowhere*" [Brodsky 1995: 267, emphasis mine]. After the first three chapters, which are rather philosophical and general (on the ambivalent nature of time, aesthetics, and the ethics of literature), the plot begins with a scene, supposedly in 1981, describing Brodsky's one of the most vivid encounters with Rome after he emigrated. The Equestrian Statue of Marcus Aurelius in Rome, which the narrator sees through the window of a taxi, inspires the writer's creative energy, proving that for Brodsky, there is no clear-cut division between acts of seeing and remembering: one often "enters" into the other, and vice-versa. The essay also describes another encounter with the monument, presumably in the year when the essay was written (or close to that year). Shortly before returning to the United States, after "one of the most disastrous evenings in my entire life" [ibid.: 292], he and a stray Dalmatian, standing on the square during heavy rain, stare at Marcus Aurelius's statue. For a moment, the narrator transforms into Pushkin's unfortunate character Evgeniy from *Bronze Horseman* as he sees that "the shining statue <…> seemed to be moving": "Not at great speed, and not out of this place, but enough for the Dalmatian to leave my side and follow the bronze progress" [ibid.: 293].

inslav

These examples show that, firstly, Brodsky puts on the mask (as in his poetry and other writings) of a guardian of eternal values in the ruined world: "Mostly left to decay slowly while it conserved a modicum of humanist culture, Leningrad in the Soviet years became a single extended ruin, which underpinned the identity, poetic voice, and historiographic musings of Joseph Brodsky" (Hell, Schönle 2010: 3). Secondly, he confronts his personal biography of a poet in emigration with universal parameters – cultural, historical, and philosophical (see also Čilić's analysis of Herbert's poetry in: Čilić, 2020). This dichotomy, i.e. the double affiliation to both homelands – cosmopolitan, universal, transhistorical, and concrete, national (Russian / Soviet), historical, will find its full and analytically intriguing expression in the scene describing his Roman encounter with the monument of Marcus Aurelius, which fosters his childhood memories: "'Marco Aurelio', I repeated to myself, and felt as if two thousand years were collapsing, dissolving in my mouth thanks to the Italian's familiar form of this Emperor's name. <…> The Roman! Emperor! Marcus! Aurelius! This is how I knew him in high school, where the majordomo was our own stumpy Sarah Isaakovna, a very Jewish and very resigned lady in her fifties, who taught us history. Yet for all her resignation, when it came to uttering the names of Roman emperors, she'd straighten up, assuming an attitude of grandeur, and practically shout, well above our heads, into the peeling-off stucco of the classroom well adorned with its portrait of Stalin: Caius Julius Caesar! Caesar Octavian Augustus! Caesar Tiberius! Caesar Vespasianus Flavius! The Roman Emperor Antoninus Pius! And then – Marcus Aurelius!" [ibid.: 270–271]. In this narrative sequence, the monument to Marcus Aurelius "unfolds" itself and melds in dense linguistic echo: the monument becomes an intense sound metaphor, the ultimate allegory of power (Stalin and Caesar), which confirms one of the seemingly obvious assumptions, namely, that all languages are figurative before they are mimetic or literal. With this process of the "unfolding" of a visual motif in a rich audible allegory of (imperial) power, Brodsky demonstrates

inslav

that, even in his essays, he is primarily a poet, and therefore aims to turn his readers' attention to the rhetorical origins of his voice and to encourage their critical reception of linguistic representations of any kind and the knowledge they produce and mediate. In other words, he reminds us that, if the words have the ability to claim what they did not attempt to claim in a first place, the so-called authentic authorial voice, and the so-called authentic, objective reality, are not only untrustworthy, but also decidedly unattainable. Despite its autobiographical mask, Brodsky's essay does not seek to imitate "the nature of things," but, rather, it strives to re-create, establish and facilitate new, albeit largely inaccessible realities and meanings.

One of the meanings that are being inaugurated and mediated by unfolding the visual motif into an audible allegory of power is associated with Brodsky's poetics of memory and accompanying themes of the nature of an event, aporia of historical knowledge and, in that framework, of an individual as an authentic and trustworthy witness of historical events. His thoughts about the unreliability of the modernist view of history are shaped by the narrator's asking himself of what an ancient Roman would see, were he to wake up in our times: "Finding himself in our midst, he at best would have a sensation similar to that of a moon landing, i.e., not knowing what is before him: the future, or the distant past? *A landscape or a ruin? These things, after all, have great similarity*" [ibid.: 267, emphasis mine]. Two conclusions could be drawn from the quoted sentences. Firstly, what one sees is always a byproduct of what one is able to recognize because the history is a construction built around social frameworks (Halbwachs claims that "No memory is possible outside frameworks used by people living in society to determine and retrieve their recollections," Halbwachs 1992: 43), but also that the way the narrator remembers is essentially governed by the position he occupies at the moment of writing. Or, in the narrator's own words, "Antiquity is above all a visual concept, generated by objects whose age escapes definition" [ibid.: 282]. Secondly, the time from which he writes is recognizably the Derridian time "out of joint"

inslav

(in the previous example, the narrator writes that "we look at antiquity as if *out of nowhere*," ibid.: 267, emphasis mine).This is important to emphasize because it provides access to a more profound understanding of the authorial voice in the essay: it manifests itself through the figures of speech, or even through the monument to Marcus Aurelius respectively. The monument to Marcus Aurelius, transmuted into an allegory of power, allows the author to withdraw, clearing out the space for the inauguration of the textual "I" that will guide the development of the text and whose task is to domesticate (false, distorted) images of reality that the empirical "I" has once, as a child, adapted: "I suppose, history is best taught in childhood. At the age of twelve, one may not grasp the intrigue, but a strange sound suggests an alternative reality. 'Marcus Aurelius' certainly did to me, and that reality proved to be quite vast: larger, in fact, than that Emperor's own. Now apparently came time to domesticate that reality, which is why, I suppose, I was in Rome" [ibid.: 271]. The verb "to domesticate" means "to adopt," "to adapt over time from a wild of natural state," but it also indicates several appropriations: "to make fit for domestic life," or "to bring to the level of ordinary people" ["Domesticate"]. Unlike Tsvetaeva, who in aforementioned essay "My Pushkin", for various reasons insisted on her childhood / barbaric vision of Pushkin [see, for example, Бенчич 2002], Brodsky, surmounted by the personal, historical, and collective transhistorical post-war experience of decay and the surrounding iconography of ruination, writes about the values devoid of any moral content and the instability of truths on which the world was built in the first place.

On the other hand, the writer's return to the sources of culture is not mere uncritical observing.[178] Moreover, this process is

[178] In her recently published monograph "Three Faces of the Author. Różewicz, Miłosz and Herbert", Croatian scholar Đurđica Čilić recognizes similar pattern in Zbigniew Herbert's understanding of cultural heritage, and in Miłosz's construction of the poetic authorial voice [Čilić 2020]. These parallels are not surprising: different scholars referred to Brodsky's connection with writers such as Miłosz and Herbert as "a rich one and in need of further investigation" [Bethea 1994: 268].

inslav

not only accompanied by the realization that the past is unknowable because the subject is scattered (writing is the space of re-establishing identity, and in Brodsky's essay, his empirical "I" is reenacted into a fully-functional, textual "I," i.e. the narrator), but also by the overarching skepticism and the understanding that tradition and cultural heritage cannot be directly transported and implemented in the present moment, that is, that the voices that speak from that source are not prescriptive [Čilić 2020]. Historical figures such as Marcus Aurelius and Caesar, to whom Brodsky refers in his essay, have undergone significant transformation in this essay's new, apocryphal version. Recreated, these symbolic figures do not appear in their fullness, but only in one dimension which, precisely because it is singled out and highlighted, illuminates a certain idea within new circumstances. In the essay, Marcus Aurelius is represented as a monument, and as the author of *Meditations*, while Caesar is just one in the "rows and rows of marble portraits of <…> emperors, dictators, *augusti*" [ibid.: 274], the one that is barely imaginable without a bust, the one that would be, in our times, "the most 'photographed' person" [ibid.]. The illuminating voice of tradition is not necessarily the one that is good, sometimes it is just the opposite [Čilić 2020]. What makes the essay "Homage to Marcus Aurelius" unique in the context of Brodsky's essayistic writings in general, is that critically listening to the messages of the tradition, the narrator, despite "moving" historical figures into the new surroundings, analyzes them as an acute and profound observer in their natural environment, i.e. Rome.[179] Therefore, when he speaks about coming to Rome to domesticate the reality he first heard about in a Soviet school, the narrative voice, in fact, confirms itself as a genuine modernist voice because it encourages us to understand it as the one who is "as torn between his urge to cut himself off from the past – to become completely 'modern' – and his dream to found a new *tradition*,

[179] This natural environment is, as Hell and Schönle emphasize, "one of the most enduring topoi of the ruin archive, the theme of the rise and decline of empires" [Hell, Schönle 2010: 2].

inslav

recognizable as such by the future" [Calinescu 1987: 66, emphasis in the original].

In that context, it is worth asking why this monument (and not any other) attracted the writer's attention in the first place. On one hand, apart from initiating childhood memories, Marcus Aurelius, as one of the most prominent ancient Stoics who did not repudiate public service because of his Stoic belief in the obligation to serve, endeavored to harmonize the role of a leader with his fondness for art and culture. As we know, for a true stoic, the inner voice of conscience is the only rule to faithfully follow. Such a philosophical conception of the inner voice as the voice of conscience is close to Brodsky's philosophical views, and Marcus Aurelius in the essay can therefore be read as the only shield against barbarism. After all, Marcus Aurelius depicted the Rome of his time as a worn-out and exhausted space. His "Meditations" shaped Brodsky's understanding that the Roman version of Stoicism "shouldn't be characterized as love of knowledge. It was, rather, a lifelong experiment in endurance, and a man was his own guinea pig (a person or thing used as a subject for experiment)" [Brodsky 1995: 283]. All these ideas closely resonate with Brodsky's worldview. On the other hand, it is interesting to notice that around the time of Brodsky's first encounter with the monument, it was moved to the Capitoline Museum for conservation reasons (to my knowledge, it has been located in the museum ever since) – therefore, the monument Brodsky laid his eyes upon was either a dilapidated construction, or the statue's high-tech copy, replication of a displaced monument. In other words, the monument here functions beyond its traditional function "to gather what <…> should be pervasive memory into a single spot" [Young 1999]. When Brodsky was looking at the monument, it was rather a counter-monument, the one that captures *the process* rather than endurance and which facilitates reflection on the briefness of material culture and human life. To that end, the fact that the monument to Marcus Aurelius, dispersed into a dense allegory of imperial power (Marcus Aurelius – Stalin – Caesar), shows not only that the his-

inslav

tory is a "murderous dialectic process" [Hell, Schönle 2010: 1] but also that, as Walter Benjamin emphasizes, the ruin and the allegory share striking similarity because the ruin in the realm of things can be understood as the allegory in the realm of thought, "for both ruin and allegory speak of a disruption in the relationship between form and meaning" [Benjamin, in ibid.: 7].

Moreover, the narrator writes later in the essay: "The most definite feature of antiquity is our absence. The more available its debris and the longer you stare at it, the more you are denied entry. <…> Reaching us intact or in fragments, these things strike us, of course, with their durability and tempt us to assemble them, fragments especially, into a coherent whole, but they were not meant to reach us. *They were, and still are, for themselves*" [Brodsky 1995: 272, emphasis mine]. Quoted sentences resonate with the beginning of the essay: "*While antiquity exists for us, we, for antiquity, do not*. We never did, and we never will. <…> *we look at antiquity as if out of nowhere*" [ibid.: 267, emphasis mine]. The most obvious explanation of these sentences is that Brodsky at this point debates with one of the main premises of modern thought, namely with the idea of modernity as a product of a certain historical development [Hunt 2008: 77]. To put it more concretely, Brodsky questions the perception of modernity not only as decidedly distinct in its *historical* superiority over all other times, but also in its attempts to aestheticize that seemingly superior status. If the main characteristic of antiquity is not its "firstness," as Brodsky claims elsewhere in the essay, but, rather, our absence in it, what does, in fact, our obsession with antiquity stand for, and what does it symbolize? If antiquity and ruins (or, to be more precise, antiquity in ruins) in Brodsky's essay are born resisting the very premises of their birth (they are not resilient, and above time, but, rather, they are, as Elizabeth Blackmar writes, they are "the sheer pictorial allure of vulnerable buildings set against an aggressive or indifferent present," Blackmar 2001: 324), and if reconfiguring the past is one of the premises modernity is largely based on, then Brodsky's essay exposes modernity's impo-

inslav

tence to do precisely all that. The metaphor of a ruined monument to Marcus Aurelius abolishes the opposition between civilization and barbarians and shows that the truth does not always come under the guise of the aesthetic – it is sometimes envisaged only by its removal: "Each new ruination claims to offer a privileged conduit into reality. Does this betray a sense that in our digitized world, reality can be apprehended only as destruction?" [Hell, Schönle 2010: 4]. Daniel Herwitz's words, according to which "Nothing is more monumental in the landscape of the twentieth and twenty-first centuries than ruins" [Herwitz 2010: 232], resonate with the following words from Brodsky's essay: "Perhaps given the material's aspiration for permanence, the best subject for a monument is indeed destruction" [Brodsky 1995: 279].

How does all of the above-mentioned complement Brodsky's multifaceted philosophy of time? We should look for the answer in another one of Brodsky's essays, structured around classical tradition and around the world of the so-called classical/eternal values, his "Letter to Horace." In this essay, the narrator claims: "when one writes verse, one's most immediate audience is not one's own contemporaries, let alone posterity, but one's predecessors" [Brodsky 1995: 439]. In his highly complex and perplexed meditations over the nature of time and our obsession with firstness (who was the first to discover America; who was the first to set foot on the Moon; who fired the first bullet), Brodsky, in fact, disputes modernity's imperative to encourage the politicization of time by fostering an idea that the control over time is in anyone's hands: "maybe we are just better at counting than at thinking, or else we mistake the former for the latter? Why is it that we are always so interested in knowing when truth was uttered for the first time? Isn't this sort of archaeology in itself an indication that we are living a lie? In any case, *if Meditations is antiquity, it is we who are the ruins*" [ibid.: 293–294, emphasis mine]. The final quoted sentence can be understood as a political statement which declares that the 1990s, when Brodsky's essay was in the making, are not a postmodern, but rather a pre-modern (or mid-

inslav

dle age) condition. The 1990s, after all, were the decay of what was the twentieth century's commanding vision of the future. But I think it is also important to notice Brodsky's insistence on the importance of gaze, of a perspective, in almost all of the aforementioned examples ("I first saw this bronze horseman…", "the longer you stare at [the antiquity]", "Antiquity is above all a visual concept", ibid.: 285, etc.). In fact, as Julia Hell and Andreas Schönle argue, "the beholder defines the ruin" [Hell, Schönle 2010: 7] in "a playground of speculative strategies" [ibid.] and, as such, the beheld risks saying "more about the beholder than about the ruin or its individual environment" [ibid.], which often creates new ruins.[180] To that end, the ruins can also be read as the epitome of modernist subjectivities, scattered and split, tragically anchored in the space between the past and the future. Similarly to the ruin, which "seems to have lost its function or meaning in the present, while retaining a suggestive, unstable semantic potential" [Hell, Schönle 2010: 6], the empirical "I" of the modernist identity can be reconstructed only in the textual "I," which is, as mentioned earlier, always figural and never literal, and therefore its rhetorical feature requests a critical reception.[181]

For this analysis, it is important to emphasize that Brodsky's usage of the Roman Empire is to a large amount related to a different positioning of the writer in emigration. To illustrate this, I will turn to an example from "Roman Elegies" (1981), where, according to Sanna Turoma, this new orientation was introduced: "To a home-

[180] In his book "Writing Postcommunism. Towards a Literature of the East European Ruins", David Williams writes that ruins "are the ultimate exercise in polysemy – signifier and signified often float free" [Williams 2013: 2]. The fall of the Wall, which for the majority represented "the end of the Cold War," "the end of ideologies," "the end of history" etc., tragically and traumatically "crumbled down" upon the heads of the people in besieged Sarajevo and the region [ibid.: 9].

[181] As Hell and Schönle write, "In its ambivalence and amorphousness, the ruin functions as a uniquely flexible and productive trope for modernity's self-awareness. Indeed, it is one of the master tropes of modern reflexivity, precisely because it encapsulates vacuity and loss as underlying constituents of the modern identity. It is the reflexivity of a culture that interrogates its own becoming" [Hell, Schönle 2010: 6–7].

inslav

less torso and its idle, grabby / mitts, there's nothing as dear as the sight of ruins. / And they, in their turn, see themselves in the broken Jewish / *r* no less gladly" [Turoma 2010: 65]. Now, unlike before emigration, his lyrical 'I' desires to situate himself "at the center of the imperial space and history of classical Rome" [ibid.: 64], indicating that the marginalized poet, with a broken Jewish r, finds his impossible home by looking at Roman ruins. Moreover, in the above-mentioned essay "Homage to Marcus Aurelius," the question of what Mieke Bal in "The Laughing Mice" assigns to as "narrative embedding," is paramount. Just to shortly recall, Mieke Bal explains her theory of narrativity with the analysis of the seventh-century *Arjuna's Penance*: "The elements of this sign, the standing Arjuna, the standing cat, the laughing mice, only have spatial relations to one another. The elements of the fabula – Arjuna assumes a yoga position, the cat assumes a yoga position, the mice laugh – do not form a coherent significance as such. The relation between the sign [the relief] and its content [the *fabula*] can only be established by meditation of an interjacent layer, the view of the events. The cat sees Arjuna. The mice see the cat. The spectator sees the mice who see the cat who has seen Arjuna. And the spectator sees that the mice are right" [Bal 1981: 203]. The narrative trigger in Brodsky's essay was the narrator's gaze at the statue of Marcus Aurelius through the windshield of the taxi, and, later, during his last encounter with Rome, when he and middle-sized Dalmatian "For a while <…> both stared at the horseman's statue" [Brodsky 1995: 292]. To that end, the meaning of the claim according to which "for antiquity, we do not exist" becomes clearer, hence antiquity equals the "standing Arjuna," who – despite attracting attention – cannot see anything on his own, and therefore cannot offer an answer or a solution because he himself is – in fact – pure effect of rhetorical stance.

In "Homage to Marcus Aurelius," Brodsky writes directly of the importance of the gaze, of a perspective, and even reclaims awareness that the relation between embedding and embedded el-

inslav

ements is hierarchical.[182] For example, "Nothing exists for the future's sake; and the ancients couldn't in nature regard themselves as the ancients. Nor should we bill ourselves as their tomorrow" [ibid.: 272]. Or, "As absorbing as Roman antiquity appears to be, perhaps we should be a bit more careful with our retrospective proclivity. What is man-made chronology but a self-fulfilling fallacy, a means of obscuring the backwardness of one's own intelligence? What is it's just a way of justifying the snail's pace of the species' evolution? <…> What if our concept of antiquity, for example, is but the switching off of an alarm clock?" [ibid.: 293]. As the narrator continues to look at Marcus Aurelius, the mirroring of Leningrad's Bronze Horseman (i.e., Peter the Great), and Rome's Bronze Horseman (i.e. Marcus Aurelius) becomes a mergence; time and material, antiquity and ruin become one, and it becomes clear that time is not structured as a nonreplicable progression, but, instead, as a repository of repeatable events, material objects, and subjectivities: "So in the end you are bound to recognize yourself in one of them. For there is no Caesar without a bust, as there is no swan without a reflection. Clean-shaven, bearded, bald, or well coiffed, they all return a vacant, pupil-free, marble stare, pretty much like that of a passport photo or the mug shot of a criminal" [ibid.: 273–274].

3

Ruins in Brodsky's essay verbalize and materialize the deeply complex dichotomy of Brodsky's empirical and textual "I", which is especially challenging due to the multi-perspectivity of his personal gaze: Brodsky was at once a Soviet, a Russian, an emigree, and a citizen of the twentieth century. Ruins express his displaced authorial position, but they are also an attempt to draw his personal experience from a zone of destruction and pain. Ruins in Brodsky's eyes (they

[182] I'm grateful to my colleague, Tanja Petrović (Institute of Culture and Memory Studies, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences), for sharing her thoughts about the importance of gaze in the analysis of ruins.

inslav

are both a verbal and visual tropes) tell stories, and memory operates largely by means of these visualizations. Ruins are also profoundly narrative since they plot out Brodsky's image of temporality – they can be read as allegories that question and eventually cancel out modernistic "utopia of freedom and progress, linear time and geometric space" [Huyssen 2006: 19]. At the same time, with an analysis of ruins as an image and as a metaphor, I questioned the widely accepted assumption that Brodsky's philosophy of time reverberates his desire to return to the beginning (or, as I have mentioned earlier, his dream of finding a new tradition, recognizable as such). His intense search for this beginning ("Christmas Poems" are often interpreted as the poet's passionate search for the beginning) gives rise to the overarching melancholy in his writings. My analysis shows that things are more complicated than that. The defining pathos of Brodsky's worldview lies in the impossibility of return not because of the tragic irreversibility of time, but because temporality is not a set of clearly marked transitions: it does not derive from objective properties of events and the relations between them, but rather from subjective responses to such events [Evans 2005: 21]. Also, if culture, in its ethical and aesthetical being, has temporal direction, then it is always "reverse temporality" – humanity does not progress from the worse to the better and to the best. Ruins and antiquity, or, to be more precise, antiquity in ruins, in Brodsky's essay make this dense and complex temporal philosophy visible. Finally, I believe that Brodsky's writings, observed from this perspective, reclaim the vision of literature as always "a form of cultural traveling, a means of transporting words into other worlds, of making crossings and forging connections between apparently conflicting worlds" [Susheila 2004: 6].

When the narrator writes that "Nothing exists for the future's sake; and the ancients couldn't in nature regard themselves as the ancients. Nor should we bill ourselves as their tomorrow" [Brodsky 1995: 272], he is in fact making a double statement. On the one hand, when the writer dies, he will be outlived by his voice (written words

inslav

are timeless, and therefore they are the equivalent of pure transcendence); on the other hand, the modernist subject, enclosed within the skepticism towards himself and in the world that surrounds him, can offer in his literary work no more than an illusion of meaning because authentic meaning is irretrievably lost and decidedly unattainable in the delayed figurability of seeing, imagining, writing, and creating.

Works cited

Bal M. The Laughing Mice: Or: On Focalization // Poetics Today. 1981. 2 (2). P. 202– 210.

Bethea D. M. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, New Jersey, 1994.

Blacker U. The city as created text. Writing from the ruins of Europe: representing Kaliningrad in Russian literature from Brodsky to Buida // The City in Russian Culture. Ed. P. Lyssakov & S.M. Norris. London and New York, 2018. P. 233–255.

Blackmar E. Modernist Ruins // American Quarterly. 2001. 53 (2). 2001. P. 32–339.

Brodsky J. Less Than One. Selected Essays. New York, 1986.

Brodsky J. Nobel Lecture, 8 December 1987 // The Georgia Review. 1987 a. 49 (1). P. 199–208.

Brodsky J. Rebel Poet. 1987 b. URL: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1987/brodsky/article/ (accessed: 07.06.2020).

Brodsky J. On Grief and Reason. Essays. New York, 1995.

Calinescu M. Five Faces of Modernity // Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch. Durham, 1987.

Čilić Đ. Three Faces of the Author. Zagreb, 2020.

Domesticate. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/domesticate (accessed: 07.06.2020).

Evans V. 2005. *The Structure of Time: Language, Meaning and Temporal Cognition,* Amsterdam/Philadelphia, 2005.

inslav

Halbwachs M. On Collective Memory. Ed. & transl. L. A. Coser. Chicago and London, 1992.

Hell J.; Schönle A. Introduction // Ruins of Modernity. Ed. J. Hell J. & A. Schönle. Durham and London, 2010. P. 1–14.

Herwitz D. The Monument in Ruins. Ed. J. Hell J & A. Schönle. Durham and London, 2010. P. 232–243.

Hunt L. Measuring Time, Making History. Budapest, New York, 2008.

Huyssen A. Nostalgia for Ruins // Grey Room. 2006. 23. P. 6–21.

Karamzin N.M. Poor Liza // The Literature of Eighteenth-Century Russia. Ed.& transl. H.B. Segel. New York, 1967. P. 78–105.

Loseff L. Joseph Brodsky: A Literary Life. Transl. J. A. Miller. New Haven and London, 2011.

Nasta S. [ed.] Writing Across Worlds: Contemporary Writers Talk. London and New York, 2004.

Schönle A. Ruins and History: Observations on Russian Approaches to Destruction and Decay // Slavic Review. 2006. 65 (4). P. 649–669.

Schönle A. Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia. DeKalb, 2011.

Rigsbee D. Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. Westport, Connecticut; London, 1999.

Turoma S. Brodsky Abroad. Empire, Tourism, Nostalgia. London, Wisconsin, 2010.

Ungurianu D. The Wandering Greek: Images of Antiquity in Joseph Brodsky // Russian Literature and the Classics. Ed. P. I. Barta, D.H.J. Larmour & P.A. Miller. Amsterdam, 1996. P. 161–191.

Young J. Memory and Counter-Memory // Harvard Design Magazine. 1999. 9. URL: http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory (accessed: 07.06.2020).

Williams D. Writing Postcommunism. Towards a Literature of the East European Ruins. New York, London, 2013.

inslav

Бенчич Ж. А.С. Пушкин в «воспоминаниях» Марины Цветаевой (Мой Пушкин) // Studia Slavica Hung. No. 47, 3–4. 2002. С. 351–382.

Венцлова Т. Статьи о Бродском. Сборник статей. М., 2005.

Summary

The main aim of this chapter is to offer a possible interpretation of the meanings attached to the ruins as both the image and the metaphor in Brodsky's essays, or, to be more precise, in "Homage to Marcus Aurelius" (1994), an essay that sets its narrative world in the ruined world that surrounds the narrator, elicits an ambivalent sense of time, and provokes complex thoughts of history as an eternal cycle and dialectic process. Departing from the premises that ruins emancipate us from social constraints, free senses, and desires, enable introspection, and foster creativity, I expand the well-established thesis according to which Brodsky's writings are structured on an image of time as irretrievability and irreclaimability, which, in his writings, reverberates and re-creates an experience of continuous failures to discipline the memory, thus making any return impossible. Moreover, my aim is to show that the approach to Brodsky's essays from the perspective of an analysis of ruins can offer us much more: for example, it can offer valuable insights into his understanding of the agency of the authorial modernist voice in literature. Where, in a work of art, is the writer's voice located? What does it mean to see and to write, and what does it mean to read? What role, in this process, is assigned to tradition, "eternal values," and cultural heritage?

Keywords: Iosif Brodsky, essay, ruins, boundaries, time, modern subjectivity, textual "I," Marcus Aurelius.

inslav

Аннотация

Даниела Лугарич-Вукас

Я как Глаз: к поэтике руин в эссе И. Бродского «Посвящение Марку Аврелию»

Основная цель этой статьи – предложить возможную интерпретацию значений, придаваемых руинам, как образу и метафоре в очерках Бродского, или, если быть более точными, в «Посвящении Марку Аврелию» (1994), эссе, которое помещает свой повествовательный мир в разрушенный мир, окружающий повествователя, вызывающий двойственное чувство времени и сложные мысли об истории как вечном цикле и диалектическом процессе. Отходя от посылок, разрушающих освобождение от социальных ограничений, свободных чувств и желаний, способствующих самоанализу и творчеству, я расширяю устоявшуюся точку зрения, согласно которой произведения Бродского построены на образе времени как безвозвратности и невозвратимости, а также то, что в своих сочинениях поэт отражается и воссоздает переживание непрерывных неудач в формате памяти, что делает невозможным возвращение. Более того, моя цель – показать, что подход к эссе Бродского с точки зрения анализа руин может предложить нам гораздо больше: например, он может дать ценную информацию о его понимании роли авторского модернистского голоса в литературе. Где в произведении искусства находится голос писателя? Что значит видеть и писать и что значит читать? Какая роль в этом процессе отводится традициям, «вечным ценностям» и культурному наследию?

Ключевые слова: Иосиф Бродский, очерк, руины, границы, время, современная субъективность, текстовое «Я», Марк Аврелий.

inslav

ГРАНИЦЫ РЕАЛЬНЫЕ И ВООБРАЖАЕМЫЕ

DOI: 10.31168/4465-3095-3.18

Дмитрий Поляков
(Москва)

«Вариации на центральноевропейские темы» Данило Киша как опыт конструирования пространства

Любое наименованное пространство, как справедливо отмечали многие исследователи, есть некий конструкт, плод воображения человека или коллектива, члены которого создают так называемые ментальные карты, где и закрепляют свои «представления о пространственной структуре окружающего мира, который они видят или могут вообразить себе» [Шенк 2001: 4]. В качестве примера приведем *Восток* (как сущность, целиком «созданную» западным дискурсом – Э. Саид предложил именовать его «ориентализм» [Саид 2006]), *Азию*, *Восточную Европу* [Вульф 2003], *Балканы* [Todorova 1997/2009].

То же самое касается и *Центральной Европы*. Это наименование многозначно; его толкования не только отличаются друг от друга смысловыми нюансами или набором составляющих, но и в принципе описывают *разные* феномены: исторический и культурный регион, объект и субъект геополитики, ментальное пространство[183]. «Карта» Центральной Европы

[183] Ср. следующую констатацию: «Знакомство с обширной литературой о Центральной Европе порой приводит к выводу, что изучение Центральной Европы как исторического региона и дискуссия о Центральной Европе – явления совершенно разные. Изучение – это прежде всего исследования по широкому кругу проблем социально-экономической, политической, культурной истории стран и народов региона, в которых авторы, восходя от частного к общему, сталкиваются с необходимостью типологизации находящихся в центре их внимания процессов на территории к востоку от Эльбы и на запад от России. Дискуссия о Центральной Европе – это нередко абстрактный и почти всегда политизированный обмен аргументами “за” и “против” существования особой зоны в Европе, генетически связанной с

inslav

явлена в огромном корпусе текстов-описаний (в самом широком смысле, т.е. географических карт, научных работ, художественных произведений, публицистики и вообще любых текстов культуры).

Бум центральноевропейской идеи относится к 1980-м гг., когда сразу в нескольких публикациях был сконструирован

> культурный и литературный миф о «Центральной Европе». Причины появления этого мифа кроются прежде всего в том факте, что несколько лет назад Западная Европа внезапно осознала, что некая культурная традиция уходит с исторической сцены, что ее культурное наследие находится под угрозой полного исчезновения. Это в первую очередь политическая проблема, поскольку постепенное угасание этой культурной традиции было вызвано прежде всего постоянным присутствием Советского Союза в странах Центральной Европы. <…> То, что в Западной Европе, а затем постепенно и в странах Центральной Европы, находящихся под властью коммунизма, вообще началось такое пробуждение культурного сознания, является заслугой писателей-эмигрантов, таких как Милан Кундера, живущий сейчас в Париже [Kiš 1989: 779].

В цитате сформулированы важнейшие черты центральноевропейского дискурса 1980-х гг.: совмещение в нем собственно культурной и политической плоскостей; его самоидентификационный характер (таким образом, прототипическим *Другим* оказывался «Восток», т. е. СССР/Россия); оппозиционность по отношению к власти; обращенность к западному реципиенту. Наконец, использование понятия *Центральная Европа* указывало на принадлежность к неофициальному и даже оппозиционному гуманитарному дискурсу: центральноевропейскую идею начали развивать интеллектуалы, находившиеся на периферии или даже вне официального культурного канона у себя на родине, либо вовсе политически неугодные диссиденты и эмигранты

Западом, но волей исторических судеб отнесенной к чуждой ей восточной окраине континента» [Хаванова 2001: 47].

inslav

(как Ч. Милош или М. Кундера)[184]. В то же время на протяжении 1980-х – 1990-х гг. на эту тему как-либо высказались представители всех литератур региона: чехи М. Кундера, В. Гавел, Й. Шкворецкий, Й. Кроутвор, словак П. Виликовский, словенцы М. Рожанц, М. Дор и Д. Янчар, венгры Д. Конрад и П. Эстерхази, хорват П. Матвеевич, поляки Ч. Милош, А. Загаевский, затем – А. Стасюк и многие другие. Сама тогдашняя «дискуссия о Центральной Европе», сыгравшая большую роль в политической и интеллектуальной жизни 1980-х гг., хорошо описана и исследована с различных точек зрения[185].

В 1987 г. выходит эссе сербского писателя Данило Киша «Вариации на центральноевропейские темы». Будучи признанным европейским интеллектуалом, Киш активно участвовал в центральноевропейской дискуссии. Текст «Вариаций» писался для выступления на конференции «Политика и интеллектуалы в Центральной Европе» в 1986 г. [Kiš 1987в: 1], затем был опубликован во Франции, Югославии [Kiš 1987а, б] и в канадском ежегоднике «Cross Currents»[186], сыгравшем важную роль в укреплении и продвижении центральноевропейского дискурса [Kiš 1987в]. «Вариации» невозможно рассматривать вне экстралитературного контекста тех лет: своим эссе Киш и формулировал собственное отношение к «центральноевропейской проблеме», и отвечал на уже вышедшие тексты других писателей, прежде всего – Милана Кундеры.

[184] Д. Киш, вынужденный уехать во Францию после травли в прессе в 1979 г. [Дубин 2002: 57], однако свободно печатавшийся в Югославии и получавший там литературные премии и государственные награды, составляет здесь частичное исключение. Полемику с версией о его диссидентстве, наделяющей всех адептов центральноевропейской идеи чертами оппозиционности и тем самым их унифицирующей, см. в[Milutinović 2014].

[185] Посвященная этой дискуссии литература действительно огромна; упомянем хотя бы [Todorova 1997/2009; Шенк 2001; Хаванова 2001; Subotić 2007; V kleštích dějin 2009; Labov 2019] и библиографию к каждой из работ. О месте России в центральноевропейских построениях см. [Миллер 2001; Нойманн 2004].

[186] См. о нем [Labov 2019: 17–54], о публикации в нем «Вариаций» см. [Labov 2019: 101–110].

inslav

Как считается, именно эссе Кундеры «Трагедия Центральной Европы» [Kundera 1983; Кундера 1985] положило начало бурной дискуссии не столько о том, справедливо ли бинарное членение континента на Восток и Запад, «кодифицированное» после Второй мировой войны разделением на полярные политические блоки, сколько о том, справедливо ли относить европейские сателлиты СССР к «Восточной Европе», несмотря на их историческую принадлежность к миру Запада, католической культурной и религиозной традиции, вековые связи с соседними народами «Западной Европы» и долгое соседство с ними в рамках одних государств, прежде всего Австро-Венгрии. Это было сформулировано предельно четко: географически Центральная Европа находилась в центре, но принадлежала «в культурном отношении – к Западу, а в политическом – к Востоку» [Кундера 1985: 171]. (Еще один известный заголовок этого эссе – «Похищенный Запад»: позиция автора становилась ясна еще до прочтения текста.)

Политически «Вариации» Киша остаются в тени как резких формулировок Кундеры, текст которого действительно отличался «предельной откровенностью пропагандистского высказывания» [Миллер 2001], так и других куда более программных заявлений (например, Д. Конрада). Современные исследователи, упоминая «Вариации» в ряду политических манифестов центральноевропейского дискурса, ограничиваются ссылками на фрагменты о соотношении национального и наднационального в концепции Центральной Европы и броскую метафору из начала эссе [Нойманн 2004: 193–194, 199], другие же вовсе не разбирают тексты Киша в связи с дискуссией 1980-х (как [Todorova 1997/2009], обоснованная критика этого – в [Rosić 2006: 375–376]). Действительно, эмансипационный пафос, характерный для ряда «центральноевропейских» текстов 1980-х гг., можно скорее найти в интервью (ср. процитированный выше фрагмент одного из них) и других публичных выступлениях писателя, чем в тексте «Вариаций».

inslav

Эссе Киша неотделимо от политической дискуссии тех лет, но не сводимо к ней. Более того: с исчезновением проблемы «раздвоенности» Европы, ее, говоря словами Кундеры, «похищения Востоком», оно утратило злободневность, но осталось актуальным как карта ментального пространства. На первый план выдвинулись собственно «поэтические» (т.е. литературные) аспекты этой проблемы.

Это тем более важно потому, что Центральная Европа как наднациональная общность была «своим» пространством для Киша – сына венгерского еврея и черногорки, родившегося в воеводинской Суботице, а выраставшего и взрослевшего в западной Венгрии, в Цетине и затем в Белграде. Он определял себя именно как писателя Центральной Европы и Югославии [Kiš 2012: 9, 155]. «Вариации», таким образом, ценны и как манифест самоидентификации, рефлексия собственного литературного происхождения и собственной поэтики. Как Киш говорил на одном из «центральноевропейских» круглых столов, «все мы <…> имеем нечто общее, общую историю, с различиями, данными нам национальной историей, этническим происхождением и внутренними спорами. Все это определяет наши литературные характеристики» [The Budapest Roundtable 1991: 27].

Корпус «центральноевропейской» эссеистики и публицистики Киша, помимо «Вариаций», составляют их черновой фрагмент (отдельно опубликован уже после смерти автора) [Kiš 1995: 332–334], интервью (например, [Kiš 1989]) и выступления на круглых столах и конференциях [Лиссабонская конференция 2005; The Budapest Roundtable 1991: 17–30]. Центральноевропейские идеи возникают и в других эссе Киша на другие темы [Kiš 2012: 9, 155][187], а топос Центральной Европы – важнейшая часть его прозы (см. об этом [Grunert 2009; Zorić 2014: 514–522; Бечејски 2016а: 17, 21]).

[187] Разбор эссеистики писателя см. в [Бечејски 2016б: 296–310].

inslav

Итак, «Вариации на центральноевропейские темы» состоят из 38 фрагментов, или небольших главок, в которых раскрывается сущность понятия «Центральная Европа», определяется ее место на пространственной и временно́й осях, характеризуются ключевые концепты и фигуры, значимые для центральноевропейского региона.

Исследователи и публицисты называли эссе «энциклопедическим» [Labov 2019: 48] и – в духе «картографической» метафорики – сравнивали его с путеводителем по «виртуальной, а может быть, реальной Центральной Европе», охотно перечисляя ее составляющие, встречающиеся в тексте (повторим за М. Пантичем): «Кафка, Музиль, Крлежа, Карл Краус, Фрейд, Отто Вейнингер, Костоланьи… Психоанализ, сецессион, экспрессионизм, диссидентство, апатридство, билингвизм. Мультикультурность как единая культура. <…> Еврейство, травма идентичности…» [Pantić 2002: 9] (здесь и далее перевод. мой. – *Д. П.*).

Известную проблему при анализе элементов этого пространства составляет уже упомянутая многозначность ключевого понятия. В «Вариациях» она не разрешается, а наоборот: Центральная Европа выступает во всех ипостасях, то как историко-культурный феномен, то как группа стран-сателлитов СССР, то даже как продукт актуальной концепции 1980-х гг.: ср. «*“Центральная Европа”* также *означает* законное *стремление* к признанию этого общего наследия (общего с Западом; курсив мой. – *Д. П.*)» (132)[188]. Здесь Киш прямо уподобляет географическое наименование ментальному акту, т. е. отождествляет понятие «Центральная Европа» и дискурс о нем. Синкретично интерпретируемая Центральная Европа наделяется в тексте рядом ключевых признаков.

[188] Все ссылки на «Вариации» указываются по изданию [Kiš 2012], номера страниц здесь и далее приводятся в круглых скобках.

inslav

Нечеткость границ. Именно она, по Кишу, является важнейшим свойством Центральной Европы. «Вариации» начинаются со сравнения, которому затем предстояло быть многократно процитированным: «Без ясных границ, без Центра или с несколькими центрами, “Центральная Европа” сегодня все больше похожа на того дракона с Альки из второй книги “Острова пингвинов” Анатоля Франса <…>: никто из тех, кто утверждал, что его видел, не мог сказать, как он выглядит» (125). Границы центральноевропейского пространства далее никак не уточняются, однако тематика дальнейших фрагментов подразумевает части бывшей Австро-Венгрии: обсуждаются его чешские, венгерские, хорватские, австрийские, польские составляющие – как художественные феномены, так и персоналии (Музиль, Кафка, Барток, Кундера, Кусьневич, Рожанц и многие другие); иногда, впрочем, оно может расширяться, как в вариации 21, посвященной сербской культуре, которая воспринимала европейские идеи через Россию (134).

Значимое отсутствие: «перфект или плюсквамперфект». Далее негативная модальность усиливается: в нескольких начальных фрагментах «Вариаций» обосновывается тезис о том, что цельной Центральной Европы более не существует: «Говорить сегодня о Центральной Европе как о едином геополитическом или культурном феномене – довольно рискованно» (125); «“Центральная Европа” как историко-культурный феномен сегодня – факт прошлого» (132)[189].

В этом можно усматривать некоторую полемику с адептами центральноевропейской идеи и прежде всего М. Кундерой (далее в тексте возникают ссылки в т. ч. на его эссе и множественные переклички с ним вплоть до имен и тем). Ограничивая

[189] Амбивалентность пространства, одновременно существующего и отсутствующего, заложена и на уровне оформления текста: «Центральная Европа» в эссе регулярно возникает в кавычках или сопровождается атрибутом «так называемая» (125, 131, 132).

inslav

свои рефлексии культурно-исторической областью и располагая Центральную Европу целиком в плане прошлого, Киш ставит под сомнение публицистический пафос и патетику Кундеры (ср. «Центральная Европа как семья малых народов имеет собственное видение мира»; «Центральная Европа должна противостоять не только сильному агрессивному соседу, но и безжалостному дуновению времени» [Кундера 1985: 181, 186]).

Ось времени в «Вариациях» имеет куда большее значение, чем пространственная. Ключевым является отнесение региона к перфекту (метафору «перфекта или плюсквамперфекта», в которых только и можно говорить об общности европейских судеб «после Ялты[190] и Хельсинки» (125) предложил сам Киш). Заметим, семантически это скорее перфект, чем плюсквамперфект: прошлое состояние, как затем покажут рассуждения, имеет результат в настоящем, а текущее «несуществование» Центральной Европы остается значимым, подобно нулевой морфеме. «Центральноевропейской дискуссии», заметим, предстояло превратить этот перфект в презенс: «мы оказались между двух культурных влияний и пытаемся найти собственное место», как сказал Киш во время острой дискуссии с советскими писателями о концепции Центральной Европы [Лиссабонская конференция 2005].

Пространство противоречий. Оппозиция небытия в настоящем и бытия в прошлом тоже в некотором смысле иллюзорна. Киш разделяет исходный пункт центральноевропейского дискурса: уход Центральной Европы с карты мира есть следствие послевоенного устройства, которое «исключило Вену

[190] Ялта, т. е. Ялтинская конференция 1945 г., на которой были распределены сферы влияния союзников в послевоенной Европе, вообще определяется в центральноевропейском дискурсе тех лет как ключевое событие, приведшее к сложившемуся положению вещей, ср. название первой главы «Антиполитики» Д. Конрада «Мир, или анти-Ялта» [Konrád 1984: 1]; у М. Кундеры: «Центральной Европы более не существует. Три мудреца в Ялте разделили ее надвое и приговорили к смерти» (цит. по [Миллер 2001]) и др.

inslav

из круга ее бывших колониальных, присоединенных или "естественных" союзников, а Будапешт, Прага, Варшава, Бухарест сегодня ближе к Москве, чем к Вене» (127). Происходит все большее замыкание соседних культур в национальных границах: «видеть сегодня единство в этом обширном и разнородном пространстве, среди стольких национальных культур и языков – в значительной степени следствие определенного упрощения: не замечать различия и подчеркивать сходства» (126).

В то же время и Австро-Венгрия, которой наследует сегодняшняя идея Центральной Европы, никогда не представляла собой синтез культур и единую идеологическую концепцию, а наоборот, была пространством притяжения и отталкивания, порождением внутренних различий между собственными частями: «примерно в 1848 году романтизм вместе с панславянским увлечением взрастит такую же ненависть к Австрии и Венгрии, какую питал к Австрии и к славянским народам омадьяренный славянин Петефи» (126). В то время как Кундера сглаживает внутрирегиональные противоречия, обвиняя в «беде Центральной Европы» Восток, Запад, идеологию панславизма, Киш констатирует внутреннюю невозможность подлинного синтеза.

Вена также амбивалентна, она одновременно источник важнейших культурных процессов и синоним провинциальности, которому, например, хорватские писатели противопоставляли свои «парижские паломничества» (134); национальные культуры и литературы строили свою идентичность на артикуляции взаимных различий национальных культур и литератур, «но в первую очередь – на противостоянии Вене и венской культурной сфере» (133). Т. е. национальное одерживало победу над региональным, а общая «австро-венгерская культура» на поверку оказывалась совокупностью импульсов, идущих конкретно из столицы монархии.

Итак, «различия между национальными культурами этого региона важнее их сходств, антагонизмы важнее сближений и однородности» (125–126). «Именно поэтому Центральная

inslav

Европа есть утопия, видение, – парадоксально развивает идею Киша М. Пантич – и поэтому в ней действительно можно жить, как можно жить и в других химерах» [Pantić 2002: 10].

Еврейство и антисемитизм. Одно из главных центральноевропейских противоречий – зарождение и развитие антисемитизма именно там, где была велика роль еврейства. В Австро-Венгрии как «государстве, которое не было ведомо ни ясной концепцией, “ни творческой волей одной нации, ни свободным объединением наций, которые могли бы составлять его скелет и оживить его ткани своей кровью” (Музиль)», в «“вакууме ценностей” (Брох), созданном анонимным административным организмом двуглавой империи» (131). «Бум гениев» (психоанализ, сецессион, романтизм и т. д.) случился во времена «кажущейся относительной стабильности, роскоши и разврата, которые, однако, не смогли развеять <…> предчувствие надвигающейся катастрофы»[191].

Именно еврейство, бывшее «динамической силой» Австро-Венгрии и придававшее ей «цвет и тон» (131), становится, по Кишу, главным носителем травмы, идущей еще от австро-венгерского антисемитизма и росшей впоследствии: новая фрустрация наложилась на давнюю. Как написала позже С. Зонтаг, практически повторив сказанное в «Вариациях» о центральноевропейском еврее-интеллектуале (137), «Кишу достался для жизни отрезок времени, на котором с начала до конца соревновалось наихудшее, что имел предложить его части Европы двадцатый век: нацистская оккупация, геноцид евреев, а затем советское нашествие» [Зонтаг 2006].

Внимание к роли еврейства в Центральной Европе стало общим для эссе Киша и Кундеры. Подчеркивая эту роль и объявляя именно евреев «средоточием духа», «интеллектуальным цемен-

[191] Друг Киша, литератор Ф. Давид, высказался об этом еще более определенно: Киш «воспринимал Центральную Европу одновременно как центр богатой и вдохновляющей культуры и как политический центр современного расизма, породившего нацизм и Гитлера. Эта мучительная двойственность преследовала и тревожила его» [Nikčević 2014].

inslav

том» региона, оба писателя в то же время артикулируют разные идеи. У Кундеры евреи суть малый народ, переживший империи и «выдержавший сокрушительную поступь истории», хотя после Аушвица, возможно, Центральная Европа лишилась своей души [Кундера 1985: 180, 186]. В видении Киша центральноевропейское еврейство – одна из тех составляющих, исчезновение которой и сделало Центральную Европу «перфектом», а Вену тотчас превратило в духовную провинцию и (по иронии судьбы) лишь «перевалочный пункт для еврейских беженцев из Советского Союза и стран-сателлитов, остановку на пути в Израиль или Америку» (131).

Центральная Европа и ностальгия по Европе. В «Вариациях», как было сказано выше, «Центральная Европа» многозначна. Одним из значений выступает тот самый «культурный и литературный миф», произведенный на свет в 1980-е гг. В качестве реакции на ход полемики о ней (ко времени написания текста длившейся не меньше двух лет) в эссе Киша появляется характеристика даже не столько нового мифа, сколько дискурса, который метонимически скрыт за тем же «географическим» понятием:

> С точки зрения культуры, “Центральная Европа” (то есть введение этого понятия и последующая дискуссия! – *Д. П.*), возможно, означает лишь желание заявить о генеалогическом древе Европы как о своем собственном древе, восточные ветви которого принадлежат к тому же стволу и питаются теми же соками Средневековья, религии (или религий), Ренессанса, барокко, <…> несмотря на отличия или *скорее благодаря им*. Поскольку именно эти отличия делают ее особенной, придавая ей своеобразие внутри *европейского* целого (132).

Киш использует концепцию «виртуальной Европы» венгерского философа и литературоведа М. Вайды (127). Стремление туда, т. е. к общим ценностям при всех различиях – важная часть центральноевропейского сознания. Объединяющим для

inslav

разных центральноевропейских народов является – при их вечных противоречиях – вклад в общеевропейскую культуру. Если Кундера говорит о «возвращении на Запад», то Киш – при всей схожести формулировок и близости «виртуальной» (т. е. нереальной, несуществовавшей) Европы Западу – стремится «поддерживать, подчеркивать и даже максимизировать в том числе принципиальные и неустранимые отличия Восточной (т. е. Центральной. – *Д. П.*) Европы от Западной» [Дубин 2002: 56–57].

За движением в общую, «виртуальную» Европу можно видеть фундаментальное свойство центральноевропейского дискурса 1980-х гг. – стремление к признанию Западом [Миллер 2001]. С этим связано и определение культуры Центральной Европы как «ностальгии по Европе» (127).

Центральная Европа как *Другой* в глазах Запада. Важная черта «Вариаций» – развиваемая далее тема самоощущения центральноевропейца как *Другого* по отношению к Западу, точнее говоря, «*Другого* против собственной воли». Подробное объяснение этого феномена в вариациях 15–18 связано с особенностями коммуникативной ситуации (ср. о ней [Миллер 2001; Лиссабонская конференция 2005]): текст был предназначен в первую очередь для западного восприятия.

Киш, в отличие от Кундеры, не ограничивается обвинениями в адрес Запада, позволившего Востоку (т. е. России) «похитить» Центральную Европу, хотя и отмечает – с той же адресацией и в той же модальности:

> Внезапный интерес к так называемой Центральной Европе случился не столько из-за осознания, что некая культура полностью осталась в тени, сколько из-за открытия Западом того, что манихейский раскол между Востоком и Западом привел к исчезновению, словно в тумане, целой части Европы (131). Выйдя из долгой идеологической спячки, европейский Запад обнаружил, что часть его собственного культурного наследия отсутствует, а из-за утраты обеднел и он сам (132).

inslav

Как видим, за «внезапным открытием» и «обнаружением» навсегда потерянной части Европы, фрагмента *собственной* культуры – не только «долгая идеологическая спячка», но и традиционное невнимание Запада к «варварским зонам (кроме, конечно, Вены)». Большие нации игнорировали их «с высоты своего самодовольства», в то время как там существовали «литература и культура, которые до того времени оставались незамеченными» (132).

Чувствуя себя представителем единой культурной общности с западным миром, центральноевропеец тем не менее исторически был обречен на его невнимание, непонимание и пренебрежение, существование в «темной зоне Европы, которая – вопреки всему – не является Азией» (132). Киш цитирует писавшего о Венгрии М. Вайду, распространяя сказанное им на другие части региона: Европа «“всегда упрямо отказывалась принимать во внимание хотя бы само существование нашего языка, нашей культуры, нашей литературы”. Это, конечно, в большей или меньшей степени относится ко всем народам и языкам того анклава, который называется Центральной Европой» (127).

С этим комплексом «вечного *Другого*» Киш связывает и радикальный отказ от центральноевропейской идеи, представленный, например, у М. Крлежи, который видел в ней «искусственный трюк» (128)[192]. Непринятие Центральной Европы, таким образом, означает лишь вынужденный побег от ассоциации с «провинцией, азиатской степью или венским сецессионом» (127), попытку самостоятельной легитимации в общей «виртуальной Европе».

Интеллектуал-центральноевропеец. Главным при определении центральноевропейского пространства оказываются не столько физические и даже культурные границы, сколько фигура центральноевропейца. Это отнюдь не случайно: ментальный феномен, который представляет собой Центральная Евро-

[192] См. подробнее [Škvorc 1998].

inslav

па, не может быть охарактеризован в отрыве от его носителя. Определяя его в качестве центра пространства, Киш ярче других эксплицирует идеи всего центральноевропейского дискурса, ср. слова Д. Конрада: «центральноевропейство – это не гражданство, а мировоззрение» [Лиссабонская конференция 2005].

Культуроцентризм «Вариаций» проявляется и здесь: во фрагментах 30–31 Киш перечисляет писателей и философов, биографию которых определило центральноевропейство: это Карл Поппер («именно та центральноевропейская *differentia specifica*» отличает его от других философов и «обусловливает его (негативное) отношение к тоталитаризму и его носителям») или Артур Кестлер с метаниями «от иудаизма до теории ассимиляции, от марксизма до абсолютного отрицания коммунизма, от заигрывания с восточным спиритуализмом до его демистификации…», выступающий как олицетворение «возможной биографии каждого интеллектуала из Центральной Европы. В ее радикальной версии» (138).

Смешанное происхождение обоих вновь становится олицетворением утраченной мультикультурности («интеллектуальная авантюра» Кестлера объясняется его венгеро-чешско-еврейской родословной), которая вообще является одной из констант центральноевропейского дискурса: сплетением «национальных судеб даже среди самых выдающихся людей каждой страны» [Кундера 1985: 180] восхищается и Кундера, приводя в пример биографии Фрейда, Гуссерля, Малера, Йозефа Рота, Кафки и самого Киша.

Носителей центральноевропейской поэтики, среди которых, например, поляк А. Кусьневич или венгр П. Эстерхази, объединяет

> *имманентное присутствие культуры* – в форме аллюзий, реминисценций и цитат из всеобщего европейского сада, осознание труда, которое, тем не менее, оставляет при нем спонтанность, равновесие канатоходца между ироничным пафосом и лирическими отступлениями. Это не много. Это все (138–139).

inslav

Фигура такого «книжника», носителя культурной памяти и общеевропейской традиции – и есть сама Центральная Европа. Это интеллектуал, писатель, пропустивший сквозь себя весь ее трагический опыт: неизвестного за пределами этой Европы языка, изгнания, молчания. Именно в нем живет это пространство, с ним оно уйдет. Киш переворачивает устоявшееся общественное восприятие: не писатели-диссиденты отстаивают центральноевропейский дискурс, но наоборот: они потому и являются диссидентами, что несут в себе его, т. е. стремятся (иногда, по Кишу, бессознательно) в ту «виртуальную Европу», о которой писал Д. Вайда – вопреки «экстралитературной» ситуации:

> Поскольку само осознание принадлежности к центральноевропейской культуре в конечном итоге является инакомыслием, писатель, которого называют центральноевропейским или который определяет себя таким образом, чаще всего живет в изгнании (Милош, Кундера, Шкворецкий) или оказывается маргинализирован и издается в самиздате (Конрад), а то и сидит в тюрьме (Гавел). Подобно еврею, желающему доказать свою интегрированность, он обнаруживает, что недоразумение возникло из-за его собственной сдержанности и почти бессознательного стремления к широким, демократическим, европейским горизонтам – именно то, в чем его и обвиняли. Последствием будет изгнание. Или тюрьма (139).

Последние части «Вариаций», где Центральная Европа осмысляется даже не как культурно-исторический или ментальный феномен, но как поэтика, освещают важность для писателя-центральноевропейца **языка**. Язык выступает основным показателем идентичности, носителем памяти и культуры: «язык – это судьба» (139), именно он «проявляет» многослойность региона; центральноевропеец родился двуязычным и еще несколько языков выучил потом.

Язык тут централен, к нему сходятся все линии (изгнания, непонимания другими, немоты): центральноевропеец «пишет не только словами, но и бытием, этосом и мифом, памятью,

inslav

традициями, культурой» (139), только в языке он, не находя идеалов «открытого общества» ни в национализме, ни в коммунизме, «обнаружит свою единственную законность», а в литературе – «то “странное и таинственное утешение”, о котором говорит Кафка» (140).

Такой подход к языку как показателю истинности и ценности текста, вместе со скептическим отношением к переводимости – вообще отличительная черта поэтики Киша: в начале «Гробницы для Бориса Давидовича» читаем: «Но чтобы стать правдивым именно так, как о том мечтает его автор, надо бы изложить его (рассказ. – *Д. П.*) на румынском, венгерском, украинском или идиш, или, что предпочтительнее, на смеси этих языков» [Киш 2017: 5].

Крайней степенью «всегдашней вненаходимости, включенности – исключенности Центральной Европы в Европу, завершением драмы ее “неаутентичности” у Киша выступает изгнание» [Дубин 2002: 57]. Изгнанник при этом лишен не столько собственного дома, сколько «дома своего языка», он остается наедине с языком как со знаком собственного изгнания. Его драма в том, что «семейная библиотека больше не может быть ему полезна, а его обращение к литературным предкам остается без эха» (140), то есть за пределами восприятия: изгнание ведет к немоте.

Именно языку как инструменту культурной памяти и признаку идентичности посвящен посмертно опубликованный фрагмент «Вариаций», не вошедший в основной текст. Эти идеи в нем развиваются еще интенсивнее, а портрет центральноевропейца еще более уточняется. Это именно изгнанник, который

> пишет на своем родном языке – чешском, словацком, польском, венгерском, сербохорватском (сербском или хорватском), может быть, и на идиш (хотя мне кажется, что он слишком молод для этого) – будто на мертвом, и оттого этот язык для него еще более драгоценен; еще он говорит и читает на французском, немецком, венгерском, русском, он с рождения двуязычен, и еще два-три языка он выучил потом, но все спрашивают его, единственного (как ему кажется) хранителя

inslav

> своего далекого и близкого родного языка, спрашивают его, почему он не пишет по-французски, по-немецки, по-английски, а он уже в сотый, в тысячный раз объясняет, что пишут не языком, а всем бытием, мифом, традицией, сознанием и подсознанием, утробой, памятью, всем тем, что по взмаху руки превращается в автоматизм, в случайную метафору, в ассоциацию, в литературную аллюзию, в идиотизм, в бессознательную или намеренную цитату. Потому что он – и именно это делает его центральноевропейским писателем – влечет за собой страшный груз языковых и музыкальных мелодий… (142)

В тексте Киша представлены очень многие универсальные черты центральноевропейского дискурса: сохранение памяти и работа с ней, обращенность в прошлое (находящее разные формулировки: «перфект или плюсквамперфект», «ностальгия», «общее наследие» и др.), проживание исторических травм, осознание безвозвратно утраченной мультикультурности, сохраняющейся лишь в поэтике писателей-центральноевропейцев. В то же время в «Вариациях» акцентируются и внутренние противоречия народов Центральной Европы, являющих собой единую общность не вопреки, а благодаря этим различиям. На первом плане в эссе оказывается не изолированный концепт Центральной Европы, но носитель этого концепта, интеллектуал, гуманитарий, писатель. Так центральноевропейский дискурс становится для Киша исповедальным: благодаря ему оказывается возможным объяснить сущность собственной поэтики.

Литература

Бечејски М. «Варијације на средњоевропске теме» Данила Киша // Баштина. 2016а. Св. 40. С. 11–24.

Бечејски М. Есејистика Данила Киша: докторска дисертација. Ниш, 2016б.

Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения / пер. с англ. И. Федюкина. М., 2003.

inslav

Дубин Б. Европа – «виртуальная» и «другая». Глобальное и локальное в идентификации восточноевропейских интеллектуалов после Второй мировой войны // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2002. № 4 (60). С. 49–59.

Зонтаг С. Данило Киш. Предисловие к сборнику эссе и интервью Данило Киша «Homo Poeticus» (New York, 1995) // Две статьи о Данило Кише / пер. с англ. Б. Дубина // Text only. 2006. № 6 (20). URL: http://textonly.ru/case/?issue=20&article=14962 (дата обращения: 21.02.2020).

Киш Д. Гробница для Бориса Давидовича / пер. с серб. Е. Сагалович. М., 2017.

Кундера М. Трагедия Центральной Европы // Проблемы Восточной Европы. 1995. № 11–12. С. 170–191.

Лиссабонская конференция по литературе. Русские писатели и писатели Центральной Европы за круглым столом // Звезда. 2006. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2006/5/lissabonskaya-konferencziya-po-literature-russkie-pisateli-i-pisateli-czentralnoj-evropy-za-kruglym-stolom.html (дата обращения: 21.02.2020).

Миллер А.И. Тема Центральной Европы: история, современные дискурсы и место в них России // НЛО. 2001. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2001/6/tema-czentralnoj-evropy-istoriya-sovremennye-diskursy-i-mesto-v-nih-rossii.html (дата обращения: 21.02.2020).

Нойманн И. Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей / пер. с англ. В.Б Литвинова и И.А. Пильщикова, предисл. А.И. Миллера. М., 2004.

Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / послесл. К.А. Крылова, пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб., 2006.

Хаванова О.В. Центральная Европа как уходящая натура? (Некоторые итоги дискуссии последних десятилетий в венгерской историографии) // Политическая наука. 2001. № 4. С. 47–56.

inslav

Шенк Ф. Б. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе / пер. с нем. А. Жоровой // Политическая наука. 2001. № 4. С. 4–17.

Grunert H. Das Mitteleuropakonzept von Danilo Kiš // Kakanien revisited. 12.05.2009. URL: https://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/HGrunert1.pdf (дата обращения: 21.02.2020).

Kiš D. Variations sur des thèmes d'Europe centrale / traduit du serbe par P. Delpech // Le Messager européen. 1987а. № 1. P. 278–302.

Kiš D. Varijacije na srednjoevropske teme // Gradac. 1987б. Br. 76–77. S. 31–39.

Kiš D. Variationes on the Theme of Central Europe // Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture. 1987в. P. 1–14.

[*Kiš D.*] "Ich glaube nicht an die Phantasie des Schriftstellers". Adalbert Reif im Gespräch mit Danilo Kiš in Paris // Universitas. 1989. Nr 8 (1989). S. 779–788.

Kiš D. Skladište. Beograd, 1995.

Kiš D. Poslednje pribežište zdravog razuma (eseji). Beograd, 2012.

Konrád G. Antipolitics: pushing the state out of our nightmares: an essay. San Diego, 1984.

Kundera M. Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale // Le Débat. 1983. № 27. P. 3–23.

Labov J. Transatlantic Central Europe: Contesting Geography and Redefining Culture. Budapest, 2019.

Milutinović Z. Territorial Trap: Danilo Kiš, Cultural Geography and Geopolitical Imagination // East European Politics & Societies. 2014. Issue 4. P. 715–738.

Nikčević T. Filip David. Intervju // Peščanik. 16.10. 2014. URL: https://pescanik.net/filip-david-intervju/ (дата обращения: 21.02.2020).

Pantić M. Varijacije na temu Danilo Kiš i Srednja Evropa // Polja. 2002. Br. 419. S. 8–11.

Rosić T. Koncept Srednje Evrope u savremenom srpskom romanu i politika novih kulturnih identiteta // Слика другог

inslav

у балканским и средњоевропским књижевностима / Ур. М. Матицки. Београд, 2006. С. 375–389.

Subotić M. Na drugi pogled. Prilog studijama nacionalizma. Beograd, 2007.

Škvorc B. Miroslav Krleža's Discursive Tactics: The Questions of Central Europe and the Balkans // New Zealand Slavonic Journal. 1998. P. 189–210.

The Budapest Roundtable // Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture. 1991. P. 17–30.

Todorova M. Imagining the Balkans. Oxford et al., 1997. Updated Edition. Oxford et al., 2009.

V kleštích dějin: Střední Evropa jako pojem a problém / Ed. J. Trávníček. Brno, 2009.

Zorić V. The Mirror and the Map: Central Europe in the Late Prose of Danilo Kiš // Књижевна историја. 2014. Бр. 153. С. 505–524.

Аннотация

Объектом исследования является эссе сербского писателя Данило Киша «Вариации на центральноевропейские темы» (1986), в котором ставится вопрос о существовании Центральной Европы как особого географического, культурного и ментального пространства. Это эссе рассматривается как «ментальная карта» данного региона; выделяются ключевые его составляющие (по Кишу): элементы триады «человек – пространство – время» – важнейшие представители центральноевропейского культурного канона. Эссе Киша ставится в контекст многочисленных публицистических произведений 1980-х гг. авторства других писателей (прежде всего М. Кундеры) – именно в то время разгорелась острейшая дискуссия о содержании понятия «Центральная Европа».

Ключевые слова: Центральная Европа, центральноевропейский дискурс, ментальные карты, стереотип, воображаемая география, Данило Киш.

inslav

Summary

Dmitry Polyakov

“Variations on the Theme of Central Europe” by Danilo Kiš as an Experience of Space Cartography

The focus of the paper is the essay “Variations on the Theme of Central Europe**”** by a Serbian author Danilo Kiš (1986). This essay raises the question of Central Europe as a special geographical, cultural and mental area. The author of the essay considers this essay as a “mental map” of the region and identifies the key components of it (according to Kiš): these are the elements of the triad “human – space – time” and the most important representatives of the Central European cultural canon. Kish’s essay is placed in the context of numerous texts written in the 1980s by other authors (first of all, M. Kundera). It was at that time that a heated discussion about the concept of Central Europe flared up.

Keywords: Central Europe, Central European discourse, mental maps, stereotype, imaginary geography, Danilo Kiš.

inslav

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.19

Роман Бобрык
(Седльце)

Венгрия – Восток или Запад? Имидж Венгрии в современной польской литературе и популярных путеводителях

Заводя разговор о представлении поляков о Венгрии, следует начать с первых строк вступительной статьи Чеслава Милоша к сборнику «Węgry» («Венгры»), изданном в основанном Ежим Гедройчем, действующем в Париже и связанном с польскими эмиграционными кружками Литературном Институте [Instytut Literacki]. Милош начинает следующим образом:

> Do ułożenia tej książeczki skłoniła mnie dziwna sytuacja: Polacy, gdziekolwiek mieszkają i jakimkolwiek hołdują poglądom, mają tradycyjną miłość do Wegrów, ale o Węgrzech nie wiedzą prawie nic [Miłosz 1960: 7][193].
> К созданию этой книжки меня подвигла странная ситуация: поляки, где бы они ни жили и какие бы у них ни были взгляды, проявляют «традиционную» любовь к венграм, но о Венгрии не знают почти ничего (здесь и далее перевод мой – *Р. Б.*).

Можно лишь надеяться, что в ближайшем будущем представление поляков о Венгрии станет немного больше опираться на знания об этой стране.

В Польше образ Венгрии имеет положительную окраску уже на протяжении ряда веков. В некоторых популярно-научных статьях, особенно в интернете, можно даже найти (не всегда обоснованные) утверждения о том, что Польша и Венгрия никогда между собой не воевали. Кроме того, и по сей день жива память о том, как венгры принимали польских беженцев в 1939 г. и дружеском отношении венгерских солдат к полякам

[193] В книжке печатаются польские переводы текстов Петера Кенде и Хунгарициуса и несколько стихотворений молодых венгерских поэтов.

inslav

во время Второй мировой войны (особенно в периоды резни на Волыни и Варшавского восстания). Недаром самым ярким свидетельством польско-венгерских взаимоотношений является известная поговорка «Поляк, венгр – два племянника...» [польск. «Polak, Węgier – dwa bratanki...»][194].

В послевоенные годы этот образ менялся в зависимости от политических обстоятельств, отражая точку зрения рассказчика и его политические взгляды (что в последнее годы особенно касается отношений к внутренней и международной политике современной венгерской власти). Огромное впечатление на поляков произвело будапештское восстание 1956 г., вызвавшее волну сострадания. Эти события привели к появлению целого ряда литературных произведений, в которых о венграх говорится обычно в патетическом стиле, их называют «друзьями» или «братьями» – взять, к примеру, стихотворения «Qui tacent clamant» Адама Важика или «Węgrom» («Венграм») Збигнева Херберта. Следует добавить, что именно в это же время в Польше возник и интерес к венгерскому языку – первый польский учебник венгерского языка вышел в 1957 г. Позже, в семидесятые и восьмидесятые годы, Венгрия казалась посещавшим ее полякам западноевропейской страной – производили впечатление архитектурные шедевры и доступность продуктов в магазинах, о чем косвенным образом свидетельствуют польские путеводители того времени. Что касается путеводителей или

[194] Полный текст этой поговорки на польском языке звучит следующим образом:

Polak, Węgier – dwa bratanki,
i do szabli, i do szklanki,
oba zuchy, oba żwawi,
niech im Pan Bóg błogosławi.

На венгерском языке существует аналогичная поговорка:

Lengyel, magyar – kétjó barát,
Együtt harcol s issza borát,
Vitéz s bátor mindkettője,
Áldás szálljon mindkettőre.

inslav

книг, посвященных венгерской истории и культуре, следует сразу сказать, что написавшие их польские авторы имели личные связи с венграми или были венграми по крови. Понятно, что они, с одной стороны, пытались передать читателям свои знания, а с другой – проецировали на предмет описания свои личные впечатления и эмоции.

В том, что сегодня написано о Венгрии, выделяется два направления, которые условно можно обозначить, как «положительное» или даже восторженное, и «реалистическое», причем условность второго определения намного выше, чем первого. Дело в том, что у польских писателей почти не встречается негативный образ Венгрии, а есть лишь отдельные критические замечания.

Примером первого типа публикации являются путеводители по Будапешту и Венгрии, в которых авторы открыто признаются в том, что с описываемой страной их связывает нечто личное. Примером может служить Тадеуш Ольшаньски (Tadeusz Olszański), чья мать по происхождению венгерка, а во время войны он был военным беженцем из Венгрии. Есть и те, кто просто питают симпатию к венграм (тут в качестве примера можно привести первые строки книги Анджея Хильдебрандта (Andrzej Hildebrandt), который свое отношение к Венгрии выражает уже в самом начале: «должен признаться – Венгрию я обожаю, и потому мой рассказ <…> может быть немножко необъективным» [Hildebrandt 2016: 5]. В другом месте Хильдебрандт заявляет: «Когда я путешествую по Европе, я всегда приезжаю в Венгрию как домой, потому что именно так я там себя там чувствую». Он вспоминает, как однажды на пути в Загреб у него в автомобиле сломалась коробка передач. И хотя ехать дальше было трудно, он решил все же дотянуть до Венгрии, поскольку там он чувствовал себя комфортнее. Свой краткий рассказ писатель завершает выводом: то, что он проехал лишние 200 километром на неисправной машине, лишь бы сделать ремонт в знакомом месте, свидетельствует или об этом месте, или о нем

inslav

самом. И в том, и другом случае Венгрия предстает как страна удобная для жизни и безопасная.

Хильдебрандт пишет, что всегда, когда пересекает венгерскую границу, особенно с юга, ему становится легче дышать. Он приводит мнение венгерского дипломата и путешественника Имре Йосика-Герчега (1869–1935), который писал о пересечении венгерско-румынской границы как о переходе из мира восточной культуры в мир западной цивилизации [см. Hildebrandt 2016: 6]. Восприятие Хильдебрандта сильно разнится с описанием Венгрии в книгах Кжиштофа Варги и Анджея Стасюка, по мнению которых это – мрачная страна, полная «железнодорожных вокзалов, кислых кекфранкошей, самоубийц, унылого празднования дня святого Стефана или скверных овощей с уксусом» [Hildebrandt 2016: 6]. Для Хильдебрандта Венгрия – это прежде всего замечательная старина, горячие источники и бассейны, хорошее вино, красивые женщины. Именно такой образ Венгрии он пытается создать для своих читателей.

На противоположном полюсе – автобиографические эссе Станислава Винценза (Stanisław Vincenz) или Мирона Бялошевского (Miron Białoszewski) [Białoszewski 2015]. С. Винценз, который во время войны попал в Венгрию как беженец, пытается представить страну как можно более объективно: он описывает венгерскую природу и особенности культуры, но упрекает венгров в недостаточном гостеприимстве. М. Бялошевский в своих дневниковых записях рассказывает о поездке в столицу Венгрии в ноябре 1979 г. Все вызывает у поэта, впервые попавшего в Венгрию, удивление, но постепенно он осваивается в новой среде, овладевает венгерским языком и знакомится с культурой. Бялошевский рассказывает о Венгрии как человек, встретившийся с чужой для себя культурой. Поэтому он детально описывает прогулки по городу и музеям, признается в проблемах с языком.

Наиболее критическое, или вернее, реалистическое отношение к Венгрии проявляет в своих очерках, составляющих так называемую «венгерскую трилогию» («Gulasz z turula»,

inslav

«Czardasz z mangalicą» и «Langosz w jurcie»), Кшиштоф Варга (Krzysztof Varga)[195]. Отец Варги – венгр и, по мнению некоторых исследователей [Czyżak 2017: 88; Nęcka 2014: 576], в своих книгах Варга словно пытается разобраться в «венгерской половине» своей натуры. Если применить к писательскому методу Варги терминологию психоанализа, можно сказать, что писатель стремится изжить связанные с Венгрией травмы. Варга не подшучивает над венграми – его литературная стратегия выстраивается по принципу показа извне того, что рассказчику известно как бы изнутри. Описания событий собственной жизни призваны приобщить польского читателя к венгерской культуре и менталитету. В «венгерской трилогии» автор разоблачает некоторые стереотипы, пишет о травме Трианонского договора, о до сих пор не решенной проблеме сотрудничества венгров с гитлеровцами во время Второй мировой войны, о венгерской истории и кухне. В первой книге «трилогии» – «Гуляш из туруля» – Варга показывает, что главной особенностью венгров является ностальгия (не случайно каждый третий ресторан в Будапеште носит название «Ностальгия» [Varga 2008: 9]). В зависимости от исторических условий предмет этой ностальгии меняется – в правление Кадара это была ностальгия по временам Хортего, сейчас – по эпохе Кадара, а в целом – по ныне утраченному великому прошлому прекрасной страны.

Ностальгия свойственна и самому рассказчику, который вспоминает старые будапештские рестораны и мечтает, чтобы все в этих старинных ресторанах сохранилось, а особенно интерьеры [Varga 2008: 20]. Возможно, такие размышления объясняются тем, что рассказчик является скорее пишущим по-польски венгром, чем поляком венгерского происхождения. Надо сказать, что сам писатель родился в Варшаве, учился в польских школах и изучал полонистику в Варшавском университете. Голосом

[195] Об образе Венгрии в творчестве Варги, в частности в его «венгерской трилогии» см.: [Czyżak 2017; Janiec-Nyitrai 2016; Janiec-Nyitrai 2017a; Janiec-Nyitrai 2016b].

inslav

рассказчика автор пытается показать сходство между Польшей и Венгрией, то, что, по его мнению, сближает две страны. Возникает впечатление, что ему даже мешает расположенная между странами Словакия, но одновременно он как будто предупреждает о том, что такой образ мысли чреват национализмом.

Проблему, относить ли Венгрию и Польшу к «Востоку» или к «Западу», рассказчик явно решает в пользу «Востока». Рассуждения рассказчика о том, что Центральная Европа является некой имитацией «настоящей» Европы, возникают в связи с гостиницей «Париж» в словацком городке Сврчиновец, рядом с которой установлена уменьшенная копия Эйфелевой башни.

> Отель Париж и стоящая рядом с ним мини-башня – это какой-то фантастический, а точнее фантасмагорический символ Центральной Европы и ее неудачных имитаций более реальной Европы, заслуживающей названия подлинной Европы [Varga 2014: 8].

Варга-рассказчик удивляется тому, что такая «мешанина» возникла в Словакии, а не в Польше: ведь поляки, по его мнению, с их «безрассудными, неотягощенными эстетическим вкусом чувствами» к ней больше склонны [Varga 2014: 8–9].

Совсем по-другому выстраивается образ современной Венгрии в путевых очерках Анджея Стасюка (Andrzej Stasiuk). Венгрия обозначена в них лишь как транзитная территория – дорогая на юг или на восток. В произведениях А. Стасюка большинство стран, расположенных к югу от Польши, а частично и сама южная Польша, сливаются в некую неопределенную совокупность мест – своеобразную «забытую Европу», что особенно бросается в глаза в сборнике рассказов-очерков «Jadąc do Babadag» («На пути в Бабадаг») 2004 г. [Stasiuk 2004]). Причем по мере передвижения (писатель-рассказчик описывает, главным образом, свои поездки на машине и на поезде) они сливаются в одно целое, государственные границы пересекаются почти незаметно, и таким образом создается впечатление, будто

inslav

рассказчик на самом-то деле ездил по Австро-Венгерской империи. Граница упроминается обычно для того, чтобы показать, что миры по обе ее стороны мало отличаются друг от друга.

Пространство, описываемое в очерках «Jadąc do Babadag», похоже на старинную карту рассказчика, на которой современные города и деревни как бы исчезают. Можно лишь предположить, что такая размытость пространства/мира обусловлена сложной исторической судьбой описываемых Стасюком земель, где неоднократно перекраивались границы государств, а последние то появлялись, то «исчезали» на долгое время. В качестве косвенного свидетельства такой «изменчивости» рассказчик приводит слова одного из польских туристов, который сначала безуспешно стучал в запертые музейные ворота в замке в Стара-Любовне в Словакии, а потом пнул по ним ногой и сказал: «Это должно снова быть или нашим, или венгерским. Тогда был бы хоть какой-то порядок!» [Stasiuk 2004: 42]. Далее писатель высказывает мнение, что «на восток и на юг от Праги и Будапешта начинается что-то вроде terra incognita…» [там же]. Упомянутые города кажутся автору неким *limes*, своеобразным пределом цивилизации.

В сборнике «Jadąc do Babadag» целиком венгерской тематике посвящен очерк «Opis podróży przez wschodnie Węgry na Ukrainę» (Описание поездки на Украину через Восточную Венгрию). Если присмотреться к названиям посещаемых рассказчиком городов, то оказывается, что он едет не прямо к украинской границе, а будто блуждает по всей северно-восточной Венгрии.

Поездка начинается в Будапеште. В отличие от большинства посетителей венгерской столицы, которые восхищаются городом, рассказчик создает его негативный образ. Ему здесь не нравится буквально все: погода (в тот день шел дождь), празднование дня святого Стефана (на улицах были толпы народа, транспорт не работал), но прежде всего его раздражает, что «в самом плохом, но раскрученном баре на улице Ракочего рюмочка кёрте палинки стоит в три раза дороже, чем в Надькалло,

inslav

а кофе еще дороже» [Stasiuk 2004: 63]. Большим городам рассказчик предпочитает венгерскую провинцию – деревни и маленькие городки, «созданные по человеческой мерке» [Stasiuk 2004: 78]. Тем более, что ни в Будапеште, ни в Токае он не смог купить свои любимые венгерские сигареты Кошут, из чего делает вывод: наличие или отсутствие этих сигарет отмечает границу между метрополией и провинцией.

В очерках Стасюка рассказчик отправляется на поиски неизведанного. Ему интересны прежде всего чужие культуры. Вот почему, увидев в Токае, что вместо немецких табличек «Zimmer frei» появились польские «Wolne pokoje», а позднее то и дело слышит польский язык, он приходит к выводу, что «наше путешествие стало уже не слишком заграничным» [Stasiuk 2004: 77], и на следующий день покидает город.

Рассказчик отмечает гостеприимство венгров, их доброжелательность и отзывчивость к незнакомцам. В этих качествах он убеждается повсюду: в будапештском поезде проводник не хотел, чтобы он переплачивал за билет (поэтому продал ему билет со следующей остановки), а потом откупорил бутылку токая, в Хидашнемети случайный велосипедист помог сесть на нужный поезд, в Гёнце какой-то цыган отвел рассказчика к человеку, который говорил по-английски, а тот, в свою очередь, пристроил на ночлег. Не нравятся автору только польские туристы в Токае: никак не могут понять, что официант не говорит по-польски.

Путеводитель предостерегает: украинские таможенники «вымогают деньги у путешественников, а могут и отобрать приглянувшиеся вещи» [Stasiuk 2004: 79], и это наводит на рассказчика страх. Перед границей он допивает остатки палинк, а в голове проносится: уж не последняя ли эта бутылка в его жизни. Такая боязнь, видимо, связана со стереотипом представлений о культурной границе между Западом и Востоком, между цивилизацией и нецивилизованным пространством. Клише возникает и оттого, что сами венгры ставят себя выше украинцев (в Кишварда охранник на паркинге так высказался по поводу

inslav

украинцев: «Ukrainian? They aren't European people» [Stasiuk 2004: 175]). Тем не менее стереотипы разрушаются: украинский таможенник вызвался помочь обойти очередь из мелких контрабандистов, а потом еще и выгодно обменять деньги. Так что в конце концов рассказчик приходит к убеждению: доброжелательные и отзывчивые люди встречаются по обе стороны границы. В этом смысле можно сказать, что никаких границ на самом деле не существует.

Иначе описывает Венгрию в своей книге очерков «Via Carpatia. Podróże po Węgrzech i Basenie Karpackim» («Via Carpatia. Путешествие по Венгрии и Карпатскому региону») Земовит Щерек (Ziemowit Szczerek). Автора интересует современная Венгрия, ее внутренняя и внешняя политика. Пересказывая интервью с венгерскими политиками разных убеждений, он стремится показать черты сходства между политикой Орбана и Ярослава Качиньского.

С одной стороны, можно сказать, что Венгрия в очерках Щерка выступает чисто «европейской» страной, вполне «укорененной» в западной цивилизации. Уже с самого начала автор замечает:

> Как только вы попадаете на территорию бывшей Венгрии, не важно, из Польши в Словакию, из южной Сербии в Воеводину или из Старого румынского королевства в Трансильванию, окрестности сразу теряют вид дикого восточноевропейского бардака и приобретает немного скучный шарм центрально-европейской цивилизации.
> Если же, с другой стороны, въехать с бывшей венгерской территории в сегодняшнюю Венгрию, опоясанную красными, белыми и зелеными шестами и помеченную названием «Magyarország», тогда ландшафт предстанет еще более упорядоченным. <…> В венгерском хаосе есть что-то польское [Szczerek 2019: 14].

Таким образом, первое впечатление у читателя складывается положительное. Тем более, что время от времени автор подчеркивает, что малые венгерские городки ничем не напоминают

inslav

«восточноевропейские бетонные монстры» [Szczerek 2019: 73]. Но в книге Щерка можно обнаружить и некую двойственность: если к истории Венгрии автор относится с уважением, то к современной Венгрии он симпатии не питает. По мнению Щерка, если в прошлом Венгрия была полноправным членом западной культуры (в ее широком понимании), уважала законы и демократию, то теперь она, как и другие страны бывшего соцлагеря, лишь имитирует свойственные Западу демократические институции и механизмы, при этом ментально оставаясь на «Востоке». По словам Щерка, современные «хозяева» этих стран «следуют букве закона, а не его духу, а иногда закон и вовсе попирают» [Szczerek 2019: 17]. Это проявляется прежде всего в том, что, хотя в Венгрии налицо все свойственные демократическому строю институции, ими управляют люди, зависимые от государственной власти, а точнее – от премьер-министра. А это ведет, по мнении Щерка, к созданию структуры наподобие мафии.

Несколько раз Щерек прямо или косвенно затрагивает проблему самоопределения Венгрии на геокультурной оси «Восток – Запад». Писатель замечает, что, если Польша или Румыния после присоединения к Западу сделали огромный цивилизационный скачок, Венгрия оставалась «западной» даже тогда, когда она была связана с советским «Востоком» [см. Szczerek 2019: 280]. По его мнению, геополитический рубеж проходит приблизительно по восточной границе Венгрии, за которой начинается Европа: «для меня было очевидно, что где-то здесь, на окраине Вены, где-то между Карпатами и немецкими землями и начинается настоящая Европа» [Szczerek 2019: 81]). Путешествуя по бывшим венгерским территориям современной Словакии, писатель замечает, что все они похожи на Венгрию, но со словацким акцентом, однако «чем дальше на восток, тем больше запущенности и неряшливости» [Szczerek 2019: 224]). Дорога упирается в границу между Словакией и Украиной, которую рассказчик определяет так: «а там уже безалаберность, бандитизм, мафия, нищета…» [Szczerek 2019: 224]. И хотя

inslav

понятно, что автор просто воспроизводит (пусть и с долей иронии) расхожие мнения об Украине, именно так и проявляется общепринятое в Центральной Европе представление об этой стране. Аналогично описывается в очерках Щерка и Румыния.

Сходные представления о принадлежности Венгрии к западной культуре находим и в рассуждениях о характере мышления венгров. Им также свойственно воспринимать все страны к востоку и югу от их земель как варварские и дикие. Такой стереотип восприятия проявляется в описании реакции знакомых рассказчика, когда те узнают, что он собирается ехать на Украину:

> Я собирался из Будапешта на Украину, мне пожали руку и посоветовали быть осторожнее, потому что якобы там, где раньше было все в порядке, в венгерских предгорьях Карпат, Карпатальи, теперь украинская глушь, азиатское Закарпатье, отсталый быт, скалозубые аборигены-славяне, а основная форма организации общества – мафия [Szczerek 2019: 93–94].

Из этого краткого рассказа следует, что в восприятии венгров восточная граница их страны является на самом деле не только неким культурным рубежом на оси «Восток – Запад», но и границей европейской цивилизации вообще, своего рода окраиной мира.

Если пытаться приложить категории «Восток» и «Запад» к современному польскому восприятию Венгрии и его отражению в польской литературе и путеводителях, то можно почти однозначно сказать, что для поляков Венгрия – это страна Запада в его широком понимании. Однако наши наблюдения показывают, в восприятии Венгрии поляками оппозиции «Восток/Запад» вообще нет. Одним из редких примеров, где противопоставление все же обнаруживается, является описание перехода венгерско-украинской границы в прозе Анджея Стасюка, а также отдельные заметки в очерках Земовита Щерка. У Стасюка показано, что люди по обе стороны границы одинаково дружелюбные и отзывчивые, так что

inslav

оппозиция «Восток/Запад» нейтрализуется. Иначе проблема трактована в книге Щерка, где мир описывается попеременно с разных точек зрения – то поляка, то венгра. Здесь оппозиция «Восток/Запад» существенна, а Венгрия выступает как граница западной цивилизации. Что же касается восприятия поляками Венгрии в целом, то для поляков важнее оказывается оппозиция «Европа (настоящая) / Балканы». А Венгрия для них еще не Балканы.

Литература

Białoszewski M. Budapeszt // Białoszewski M. Proza stojąca, proza lecąca. Teksty rozproszone i niepublikowane. Warszawa, 2015. S. 281–328.

Czyżak A. Czardasz i gulasz – obrazy węgierskiej „inności" w twórczości Krzysztofa Vargi // Porównania. 2017. XX. S. 87–95.

Górny A. Węgry: przewodnik turystyczny. Warszawa, 1989.

Hildebrandt A. Węgry. Przewodnik historyczny. Polskie ślady. Warszawa, 2016.

Janiec-Nyitrai A. Pora między psem a wilkiem. Poczucie obcości i zadomowienia w esejach Krzysztofa Vargi "Gulasz z turula" i "Czardasz z mangalicą" // Polono-Hungarica. 2016. 9. S. 119–130.

Janiec-Nyitrai A. Narośle postpamięci. Na marginesie węgierskiej trylogii Krzysztofa Vargi "Gulasz z turula", "Czardasz z mangalicą", "Langosz w jurcie" // Nexus linguarum. Köszöntő kötet a 80 éves Nyomárkay István Akadémikus tiszteletére / Szerkesztette Lukács István. Budapest, 2017. S. 135–145.

Janiec-Nyitrai A. Rozmywanie granic: geopoetyka węgierskiej trylogii Krzysztofa Vargi // Slavia Centralis. 2017. 1. S. 104–117.

Miłosz Cz. Przedmowa // Węgry / wstęp i tłumaczenie Czesława Miłosza. Paryż, 1960.

Nęcka A. Melancholijna pętla:o twórczości Krzysztofa Vargi // Nęcka A., Nowacki D., Pasterska J. (ed.). Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 1. Katowice 2014. S. 551–582.

Olszański T. Budapeszteńskie ABC. Warszawa, 1984.

inslav

Snopek J. Węgry: zarys dziejów i kultury. Warszawa, 2002.
Stasiuk A. Jadąc do Babadag. Wołowiec, 2004.
Szczerek Z. Via Carpatia. Podróże po Węgrzech i Basenie Karpackim. Wołowiec, 2019.
Varga K. Gulasz z turula. Wołowiec, 2008.
Varga K. Czardasz z mangalicą. Wołowiec, 2014.
Varga K. Langosz w jurcie. Wołowiec, 2016.
Węgry / wstęp i tłumaczenie Czesława Miłosza. Paryż, 1960.

Аннотация:

Образ Венгрии в Польше оставался положительным на протяжении долгих веков. Есть даже известная пословица: «Поляк, венгр – два брата ...». Однако в последнее десятилетие этот образ менялся в зависимости от политических условий, от точки зрения рассказчика, а иногда и от ее политических взглядов. В 1970-х и 1980-х гг. посетившим Венгрию полякам она казалась западноевропейской страной. В современной польской литературе венгерская тема присутствует преимущественно в эссеистике. Особое место занимает серия из трех книг Кшиштофа Варги, писателя польско-венгерского происхождения, рассказывающая о венгерской истории и современности. В документальных очерках Анджея Стасюка Венгрия обычно представлена как транзитная страна. Писатель, среди прочего, выражает мнение, что «к востоку и югу от Праги и Будапешта начинается нечто вроде terra incognita». Земовит Щерек иначе описывает Венгрию. Он подчеркивает, что из-за принадлежности к Габсбургской империи, она долгое время принадлежала западной цивилизации, но годы коммунизма во многих аспектах отдалили ее от современных западных стандартов.

Ключевые слова: польско-венгерские отношения, Венгрия XX в., геопоэтика, современная польская литература, Варга Кшиштоф, Стасюк Анджей, Щерек Зимовит.

inslav

Summary

Roman Bobryk (Sedlce)
Hungary – The East or the West? The Image of Hungary in Contemporary Polish Literature and Popular Tourist Guides

The image of Hungary in Poland has remained positive for centuries. There is even a famous proverb: "The Pole, the Hungarian are two brothers...". However, this image has been changing in the last decade depending on political conditions, on the point of view of the narrator, and, occasionally, on her political views. In the 1970s and 1980s, Hungary seemed a Western country to the Poles who visited it. In modern Polish literature, the Hungarian topic is present primarily in essays. A special place in this respect is taken by the series of three books by the writer of Polish-Hungarian origin, Krzysztof Varga, who talks about Hungarian history and modernity. In the documentary essays of Andrzej Stasiuk, Hungary is usually represented as a transit country. The writer expresses, among other things, the opinion that "to the East and South of Prague and Budapest begins something like terra incognita." Ziemowit Szczerek describes Hungary differently. He emphasises that due to the affiliation to Habsburg Empire, it belonged to the Western civilization for a long time, but years of communism made it different from modern Western standards in many aspects.

Keywords: Polish-Hungarian relations, twentieth-century Hungary, geopoetics, contemporary Polish literature, Varga Krzysztof, Stasiuk Andrzej, Szczerek Ziemowit.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.20

Krista Kodres
(Tallinn)

The Soviet West? Shifting Bounderies of Estonian Culturescape

Once I read the phrase 'border state' in the newspaper. That was what they called the country I come from.
Emil Tode. Border State (1983)

In 1944, Estonia was incorporated into the Soviet Union, where it would remain for nearly half a century. Being a part of the vast empire was not a new experience for Estonians and Latvians. From 1710 to 1918, modern-day Estonia and Latvia were governorates in the tsarist Russian Empire. Their conquest in the Great Northern War was tied to Peter the Great's ambition to establish "a window on Europe" for Russia, gaining ports on the Baltic Sea. Yet until the second half of the nineteenth century, the governorates were subject to special rules that ensured political and cultural autonomy for the local Baltic-German elite, which had settled here since the Northern Crusades in the thirteenth century. Although a separate Baltic identity began to be constructed as early as the late eighteenth century, the process was significantly promoted by the writings of Russian literary figure Yuri Samarin in the middle of the next century, who criticized the special privileges of the Baltics – and by a general wave of Russification throughout the empire. In 1868, Samarin's book "Okrayni Rossii" (Periphery of Russia) was published in Prague. It was translated into German as "Die Grenzmarken Russlands" and in 1869 a pamphlet appeared accusing the Baltic German nobility of economically and culturally oppressing the Estonian peasantry. A response penned by a Baltic German historian, Carl Schirren, "Livländische Antwort" (Leipzig 1869) stated the difference and self-positioning of the local elite as follows: "Ihre Cultur hat Ihr Reich, abendländische Kultur

inslav

hat diese Provinz geschaffen"[196] [Schirren 1869: 12]. In Schirren's phrasing, Estonia and Livonia were "*Bollwerk des Abendlandes*" – in other words, a border fortification between the West and the East.

This long historical prologue to my topic, which is in fact concerned with examining the Soviet period, is useful for showing that the sense that Estonian cultural space is in a border state on the periphery has deep roots for both "parties" – the Estonian and the Russian side. The Russification policy of the late nineteenth century awakened not only the Baltic Germans' self-defence mechanisms but also lay a fertile substrate for the construction of the identity of the nascent Estonian cultural elite as well. Despite the short struggle concerning the eventual belonging to either to the Western or Russian cultural sphere, Estonians positioned themselves as part of the Western cultural space. The slogan coined by the Young-Estonia movement of the early twentieth century – "Let us be Estonians but also become Europeans" – was realized quite effectively through the nation-state policies of the 1920s and 1930s. This idea became the imperative for Estonian culture [Parhomenko 1991: 60–64], nurtured covertly during the Soviet era.

In my essay, I will ask in what manner the boundaries between the "Estonian Soviet" and the so-called "Soviet Soviet" culture were drawn. The object of my interest is the self-image of Estonian culture and art historiography narratives as one means to instil cultural affiliation. I am also interested in how the Estonian culture and material past was seen from the perspective of the Soviet Union. I will argue that the two of them reflected off one another, meaning that approaches to the Estonian SSR (and the Baltic republics in general) as the "Soviet West" were mutually reinforced. Did art histories shape "Western-ness" and how? How were cultural boundaries "drawn" in art historiography and did they remain the same throughout the entire Soviet period? Toward the end of my presentation, I will explore the phenomenon of the border culture, rely-

[196] "Your culture was created by your state, but this province was created by Occidental culture."

inslav

ing on the ideas of Yuri Lotman [Lotman 1984] s well as Estonian cultural theoretician Epp Annus's post-colonial approach to socialist culture [Annus 2018].

Cultural-Geographical Manipulations

As is well known, the goal of Stalinist cultural policy was to shape the identity of a new Soviet Man: one way of doing this was to manipulate the existing historical belonging of nations. In reality, this involved prioritizing Russian culture, the manifesto for which was Stalin's speech at a reception held in the Kremlin on May 24, 1945 in honor of the Red Army commanders. In the speech, naturally translated and printed in newspapers in all of the Soviet republics, Stalin raised a toast, saying: "I drink first and foremost to the health of the Russian people, as it is the most outstanding of all of the nations within the Soviet Union. <...> I raise a glass to the Russian people's health not only because they are the leading nation but because also they are possessed of a clear intelligence, stable personality and patience" [Annus 2017: 6–7].

For Estonian historians, including writers in art history, this position, which was to soon be realized through the policies that immediately followed – I refer to the politics known as Zdanovshchina – meant a re-narration of the cultural-geographical borders that had existed in the Baltic Sea region. Already in June 1945, the head of the Estonian SSR Administration of Arts Johannes Semper issued a call at the Estonian Communist Party plenum that "former cultural heritage must be seen critically and reappraised..." and director of the Academy of Sciences Institute of History Richard Kleis delivered a presentation on "the problems for research in the field of the history of Estonian-Russian relations" at a scientific session of the Academy in 1947 [Kodres 1997: 243; Kodres 2016: 409].

For the twentieth century modernist art history discourse, the problem of the historical genesis of the national art styles was

inslav

a key discursive element. It was also a component in Soviet art history discourse, which the Estonian Communist Party (ECP)'s leaders perceived as central. For this reason, the aim of the ECP's principles was to place importance on the Russian component in Estonian history and to diminish the significance of Baltic German historical past. As early as in 1951, the magazine *Nõukogude Kool* (Soviet School) published an article by the academician Bernadski, "Questions of Russian Cultural History in School Courses on the History of the USSR," stating: "When introducing the development and the finest achievements of Russian culture, teachers shall indicate the global importance of Russian science, art and socio-political thought, emphasize the priority of Russian scholars in very many important fields of science and technology, and speak about the influence of Russian art (literature, music, theatre) on the world's art..." [Annus 2017: 8].

In 1948, a committee on reappraisal of the past heritage of fine arts was established in the Estonian SSR; it was made up of leading Estonian art historians who concluded that "these Neffs, Hippiuses, Hoffmanns and Krügers" – i.e., nineteenth-century Baltic German artists – were not producing a high-calibre art [Soonpää 1948; Kodres 1997: 4]. At the same time, to set the model of the latter, Russian artworks were sent to Estonian museums from Moscow. Also many travelling exhibitions in smaller Estonian towns took place [Kodres 2016], articles were published about "great Russian artists" and architects, and lobbying for accepting 1802 as the "correct" founding date for the University of Tartu (which was originally opened in the seventeenth century, in the Swedish era) was taking place.[197] In 1949, the idea of a new general history of Estonian art was discussed in the ESSR's Ministry of Arts, with a publication date set for 1953 [Nõmmela 2013: 88]; it was implemented only in 1975. In 1952, the *History of the Estonian SSR* was published, with Estonian history seen from a Marxist-Leninist perspective

[197] There are many studies concerned with issues of culture and local elites during the Soviet period, e.g. [Karjahärm, Sirk 2007; Laas 2010].

inslav

for the first time. The chapter entitled "Estonian Territories as a Part of the Russian Empire in the eighteenth century", says: "In the field of art, the accession of the Baltics with Russia meant great success. The Estonian areas had previously been isolated from leading artistic centres, but now it was near a fast-developing art metropolis, St. Petersburg. The fertile influence of the latter grew continuously" [Naan 1952: 133]. It goes on to mention architectural and art monuments of the so-called Russian origin: Kadriorg Palace (initiative of Peter the Great), Stone Bridge in Tartu (initiative of Catherine the Great), and the iconostasis created by Ivan Zarudny in the Orthodox Church of the Transfiguration of Our Lord in Tallinn (initiative of Alexander Menshikov, governor of St. Peterburg and a close friend of Peter the Great). It should also be mentioned that Voldemar Vaga, a professor at the University of Tartu, was not allowed to defend his doctorate in the 1940s and 1950s on the topic of Baltic German art. He was also pressed to lecture in the folk-university on the history of Russian art and Socialist Realist contemporary art [Nõmmela 2008: 103].

To sum up, it can be said that in the Stalinist art history narrative, the value of historical art was derived from the geography of selected art objects, or put in another way, cultural geography was subjected to ideology, based on the victory in the "Great Patriotic War" over the Nazi Germany, extending the negative meaning of the vanquished Nazism over all of historical German culture. The other side of the narrative involved constructing a positive image of Russian cultural influences; the embrace of these influences was said to have made the high-level artistic achievements possible in the Baltics. In this way, the borders of Estonian culture were moved into Russian cultural territory, with evidence marshalled to show that this was historically justified. The shift in the cultural borders also created a new internal hierarchy for the local art history canon.

inslav

Subsequent developments

From the Estonian and Latvian perspective, the Khrushchev Thaw meant a revision of the cultural boundaries set by Stalin. This was made possible by loosened restrictions in intellectual centres in the USSR, which also spawned revisionism in the field of art and art history [Morozova 2014; Kodres, Jõekalda 2019: 21–25]. A comprehensive work published (and thus declared officially legitimate) in 1960,[198] "Fundamentals of Marxist-Leninist Aesthetics", A. A. Anikst wrote about the spread of art forms and ideas in a significantly more analytical manner than before: "But national peculiarities do not rule out the mutual exchange of artistic achievements of various peoples; rather, it makes the exchange downright essential. <...> The result of the exchange of achievements is the mutual enrichment of artistic cultures." Anikst also stated: "Marxist art theory affirms that every nation has the right to the original national development (in form and content - K.K.) of its art" [Anikst 1961: 303, 304]. Actually, this approach was also consistent with the Soviet Union's foreign policy course during the Thaw, one component in which was "peaceful coexistence" with the West [Kasack 1973; Reid 2016; Kodres, Jõekalda 2019]. It has been emphasized that in the context of the Thaw era in particular, the "cultural universalist" concept of humanism arose in the Soviet Union which meant placing equal value on the entire world's cultures (i.e., not only "progressive" culture as it had been the case to that point – *K. K.*) [Gilburd 2013: 389–390]. Thus, an opportunity arose in the Soviet Baltic republics for shifting the boundaries of art geography b a c k to more or less where they had been before the Second World War.

In the case of the Estonian SSR, it meant that stylistic genesis, i.e. geography of formal influences, shifted in a Western direction: to the Baltic Sea region; particularly northern German and Swedish areas. Of course, the directional shift was also supported by, besides

[198] The book was immediately translated into Estonian, it was published in 1961. Here I am using this Estonian translation.

inslav

the material objects themselves, the historical circumstances, including archive records about the migration of artists and architects and contact zones. Russian influences fell into the same time period as their historically justified place – the period in which Estonia was part of the Russian empire.

Realism without borders

Along with the borders of art geographical influence, the other delimiter in Stalinist art discourse was the doctrine of realism. The boundary was drawn light of both class characteristics of art (including the artwork's theme) and the Realist means of depiction. Thus, art historians took on a role of the historical a r t c r i t i c who decided on whether a given work was aesthetically "positive." This was also one basis for ascribing value to the artwork in the internal hierarchy of the art history canon.

During the Thaw, revisionist-minded art historians began revising realism's conceptual field, which also exerted an influence on art historiography [Kodres, Jõekalda 2019]. On the one hand, this meant a shift in the boundaries of "good/high-quality art", due to which a place gradually began to be made in the art history canon for styles such as Mannerism and Impressionism. [Dmitrieva 2015; Dmitrieva 2019] Of course, a role in this trend was played by discussion about a book by a French Marxist Roger Garaudy, "D'un realisme sans rivages", which dealt with the works of Picasso, Saint-John Perse, and Franz Kafka. Garaudy justified his choice by arguing that love for the works of these authors had been "long forbidden due to the overly narrow criteria for realism" [Garaudy 1963: 243–244; Kangilaski 1967: 1708]. For Garaudy, Picasso's work represented art in which, contrary to the ideal of Socialist Realism, "the object is no longer the model, imitation is not the final goal and alibi for main motif" [Kangilaski 1967: 1712]. In the foreword to the book, Louis Aragon, who commanded great authority in the Soviet Union in that time, noted that this was not a revision

inslav

but rather a restoration of (real) Marxist approach. At the same time, even though Garaudy argued in the beginning of his Picasso essay that he would attempt to draw boundaries between the bourgeois and Marxist approaches to Realism, the definition he promised ended up being vague [Kangilaski 2003: 11–24]. It is likely that it is precisely the blurriness that unleashed and enabled the discussion that was held quite intensively within the Soviet art history circles in those years.

Some Estonian art historians intervened in the discussion as well. An article by Jaak Kangilaski entitled "Concerning disputes in Marxist aesthetics" was published in the leading Soviet Estonian literary magazine "Looming" in 1965 [Kangilaski 1965]. Characteristically, for the strategy of narrativization seen back then, Kangilaski padded the case in favor of expanding the boundaries of realism, which he himself obviously sympathized with. As he noted, citing Roger Garaudy, the French saw positive in art in a manner opposite to the Marxist-Leninist approach: Garaudy deemed the works of Fauvists and Cubists as progressive and nineteenth century academism (Neoclassicism-supported) as reactionary [Kangilaski 1965: 1717]. The Estonian art historian Boris Bernstein supported the same positions [Bernstein 1966/67]. The aesthetic assessment was thus fundamentally tied not to formal "realism" but rather historical, "real" content that remains always valid.

The theoreticians' positions were picked up by academic art historiography relatively rapidly. Above all, it was expressed in the detailed descriptions of artworks, where negative characterizations of non-classical styles were no longer to be found [Kodres, Jõekalda 2019]. For instance, if one reads the three-volume "History of Estonian Art" published in 1975 to 1977, he no longer encounters negative characterizations of the Baroque style (e.g. "too decorative", "elitist"); and even Estonian avant-gardism from the "bourgeois republic" era – which traces its cultural-geographical birth to Paris – is described in neutral terms [Solomõkova 1975–1977]. Incidentally, this art history narrative reached general Soviet read-

inslav

ers as well, as both the academic and popular treatments for central Soviet publishing houses were written by the Estonian SSR's own contributors.[199]

The "Soviet West"?

The material cultural heritage of the Estonian SSR – buildings, cultural landscapes and art – could thus be treated in the late Soviet era without particular concern over the permissibility of determinations of cultural boundaries. At the everyday level, one way or another, Estonians imagined the boundaries of their culture as running along the Lake-Peipus–Narva line, i.e. along the formal border of Estonian SSR. Once again, it should be remembered that the notion of *Pribaltika* as "Western" was, just like Estonians' idea of themselves, not purely a Soviet-era construction, but rather, its roots go back to the nineteenth century. This has been also noted by Madina Tlostanova who writes of the nineteenth-century Russian empire as a "subaltern empire," whose sense of self included a feeling of inferiority in comparison to the (more successful) West, and the same idea later transferred to the Soviet empire. [Tlostanova 2010: 120] It can be said that while Stalin's cultural policy attempted to forcibly transform this notion, the idea from the Thaw pronounced by Khrushchev, "Catching up and overtaking the West" shows that it was loath to disappear.

Thus, the concept of "Sovetski Zapad" [Zubkova 2008: 3] was very widespread in the USSR as a number of recent cultural research demonstrates, e.g. the American William Risch's work "A Soviet West: Nationhood, Regionalism, and Empire in the Annexed Western Borderlands" [Risch 2015]. From personal childhood experience, I can add a scene from the Estonian resort town of Pärnu, where I spent summers with my parents. The city was always filled with

[199] Estonian art historians contributed to the "History of Nations of USSR in 9 Volumes", "A Survey of World Architectural History in 12 Volumes". They also published individual books, mainly on historical architecure; those were obviosly ordered to meet the growing needs of tourism in the USSR.

inslav

people from all over the Soviet Union who made the trip there namely craving for the "Western" environment. As another fragment from my own memory, I recall that I was once asked in Alma-Ata whether we had the same rouble currency in Estonia as did the "brotherly republic" Kazakh SSR.

Soviet cultural circles also saw the Baltics as "our own West." Boris Groys told me years ago how he went to Tallinn all the time because there he could see "Western-like" avant-garde art and more relaxed cultural environment. Due to the obvious special treatment of all three Baltic republics in Soviet cultural politics, avant-garde art was practiced and exhibited there more freely than in Moscow. Estonian design was also perceived as Western, and designs of pavillions for Soviet foreign exhibitions were mainly commissioned from Estonians [Kodres, Lobjakas 2013]. The Estonian anthropologist Aimar Ventsel's article "Soviet West: Estonian Estrada in the Soviet Union," describes how Soviet audiences were excited about Estonian "rockers" as a surrogate Western element [Ventsel 2018]. The attitude toward Estonia and Latvia is also attested to by numerous Soviet-era films, especially Tallinn and Riga-made feature films with historical plotlines that took use of local "Western-style" architectural environment [Näripea 2011]. Much more examples could be brought forth.

Conclusion

Cultures undoubtedly have real boundaries: the two neighbouring cultures in question here have linguistic and territorial boundary, although the latter shifted due to the vagaries of history. The fact of being geographical neighbours has inevitably caused confrontations but also mutual interactions of Estonian and Russian cultures throughout history. As the British art historian Irit Rogoff has aptly said, geography has for a long time been both "a body and an order of knowledge, a theory of cognition and a system of classification, a mode of location, a site of collective, national, linguistic and top-

inslav

ographical histories" [Rogoff 2000]. The same has been expressed by the famous historian of the French Annales school, Fernand Braudel: "The question of boundaries is the first to be encountered, from it all others flow. To draw a boundary around anything is to define, analyze and reconstruct it..." [Quote: Naymark 2019: 141].

How to approach the drawing of cultural boundaries of neighbors who do this in order to mark the differences between each other, but who, at the same time, s h a r e the b o r d e r? As we know, Yuri Lotman's general cultural theory – the theory of the semiosphere – postulates that cultures exist in fact only through the contacts between them [Lotman 1999: 7–36]. The boundary of cultures – whether real or imaginary – is always in the role of a kind of filter or translational mechanism [Torop 2011: 162], which essentially generates dynamics in b o t h c u l t u r e s. Lotman also states that "in belonging to some cultural unity, culture begins to more markedly cultivate its origin" [Lotman 1999: 33]. Thus, borders are an inevitable element in the functioning of cultures.

In interlinking these ideas with the problems at hand, it can be said that in the nineteenth century, the crucible of modernity, the identity of both the Estonian and Russian cultural space began to be shaped and take shape, despite the fact that the political boundaries were shared. In this process, identity boundaries were drawn for each cultural space using history – including the architecture and art heritage that were believed to represent this history. As an outcome of this long lasting process Estonian cultural elites decided "t o b e c o m e E u r o p e a n s"; in parallel, Russia began to stress the unique character of t h e i r culture. The respective historical and art historical narratives were constructed. These boundaries persisted in collective consciousness, having become stronger and transmuted, in the latter half of the twentieth century, constantly perpetuating oppositions and hierarchies. It was particularly the case of Estonian very small culture that felt to be threatened under the Soviet rule, as the active russification process started in the 1970s [Ruutsoo 2001]. This situation resulted in toughening the imaginary boundaries of one's own Estonian culture.

inslav

Still, bearing in mind the "Soviet condition" and also thinking together with the Estonian literary scholar Epp Annus whose book "Soviet Postcolonial Studies. A View from the Western Borderlands" (sic!) was recently published [Annus 2018], we should ask whether the stereotypical *we/they* oppositions that draw unwavering borders and which have been described here in brief are sufficient to describe the Soviet cultural situation as it "really was". Probably not. Reflecting on Annus's ideas, seen from both the Soviet Union's republic along the Western border and the USSR side, the term "Soviet West" is in the domain of imaginary cultural geography, this was an "imaginary West" [Annus 2018: 133; Ventsel 2018: 106]. In actuality, Moscow and Leningrad themselves often functioned as "Western" cultural centres for Estonian elites. Examples include how Estonians went there to see Western art exhibitions or film festivals [Annus 2018]. Examples also include how there was quite intensive interaction between Russian and Estonian avant-garde artists [Lapin, Liivak 1997], and even if the collaboration between art historians was not very intensive and did not include many, the dialogue between Russian and Estonian colleagues still took place [Bernstein 2009]. Also, some Estonians studied art history in Russia [Risthein 2013], and couple of scholars defended their dissertation in front of the committees of Soviet central institutions.[200] From the art history side, also the collections of Western art and art history exhibitions were significant,[201] as were of course central specialized libraries, which were stocked in a different manner to libraries in the constituent republics, where the latest Western works on art history were practically non-existent [Kodres 2020]. I myself was on such a library-journey in the Hermitage Museum in Leningrad in the middle of the 1980s. Thus, to conclude, it is impossible to draw rigid East-West borders regarding the "border" as signifying opposition only.

[200] At the Allunion Institute of Art History in Moscow: Juhan Maiste, Krista Kodres, Karin Hallas; at the Allunion Central Institute of Theory and History of Architecture and Urban Design in Moscow: Ants Hein, Mart Kalm.

[201] An interview with art historian Juta Keevallik (mns in possession of the author).

inslav

On the other hand, it is also impossible to ignore "imaginary geographies," as they reflect the yearnings and dreams of the societies and individuals of the day. One probably just has to remember that the motion of the "Soviet West" during the Soviet times had its own political and cultural past that lived on in the collective memory of the communities on both sides of this border. Besides, one shoud bear in mind that unlike physical boundaries, Soviet-era cultural borders were characterized by permeability and the abovementioned filtration or translation capability, which – as history has shown us – turned them into elastic cultural exchange elements, even if the national agenda (as in the case of Estonia) or political regime (like the Soviet Union) did not favor this process.

Works cited:

Annus E. Ma tõstan klaasi vene rahva terviseks: sotskolonialismi diskursiivsed alustalad / I propose a toast to the Russian people: discursive foundations of Soviet colonialism //

Methis. Studia Humaniora Esthonica. 2017. 20. P. 4–26.

Annus E. Soviet Postcolonial Studies. A View from the Western Borderlands. London and New York, 2018.

Anikst A. A. Kunsti rahvalikkus, klassilisus, parteilisus // Marksistlik-leninliku esteetika alused [Основы марксистско-ленинской эстетики, Москва 1960]. Moscow, 1961. P. 270–312.

Bernstein B. Seoses vaidlustega realismi üle [Regarding the Disputes over Realism, 1–2] // Kunst. 1966. 3. P. 13–22; 1967. 1. P. 1–14.

Bernstein B. Vana kaev. Mälestusteraamat [Old Well. Book of Memoires]. Tartu, 2009.

Dmitrieva M. Die Renaissance hinter dem eisernen Vorhang // URL: www.kunsttexte.de/ostblick (accessed: 04.2015).

Dmitrieva M. The Riddle of Modernism in the Art Historical Discourse of the Thaw // A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades. Eds. K. Kodres & M.M. Jõekalda. Wien, Köln, Weimar, 2019. P. 143–169.

inslav

Kangilaski J. Vaidlustest marksistlikus esteetikas [On Disputes in Marxist Aesthetics] // Looming. 1965. No 11. P. 1707–1718.

Kangilaski J. Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias [Metamorphoses of the Notion of Realism in Soviet Art Theory] // Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on Art and Architecture. 2003. 12 (1–2). P. 11–24.

Karjahärm T., Sirk V. Kohanemine ja vastupanu. Eesti haritlaskond 1940–1987 [Conformation and Resistance. Estonian Intelligencia 1940–1987]. Tallinn, 2007.

Kasack W. Kulturelle Aussenpolitik // Kulturpolitk der Sowjetunion. Hrsg. O. Anweiler, K.-H. Ruffmann. Stuttgart, 1973. S. 345–390.

Kodres K. Restaurierung und das Problem der nationalen Identität. Paradoxa der sowjetischen Kulturpolitik in Estland // Nordost-Archiv. Zeitschrift für Regionalgeschichte. N. Folge, Bd. VI/1997. H. 1. S. 241–272.

Kodres K. Arhitektuuripärandi restaureerimine: ideoloogia, poliitika, tegevuspraktika [Conservation of architectural heritage: Ideology, politics and practices] // Eesti kunsti ajalugu. Ed. J. Kangilaski. History of Estonian Art, 1940–1941/ 2016. 6 (2). P. 407−420.

Kodres K., Lobjakas K. Disainiutoopia sünd ja areng (1955-1970. aastad) [Utopia of Design is Born, 1955-1970] // Kangilaski J. (toim/ed.). Eesti kunsti ajalugu [History of Estonian Art, 1940–1991. 2013. 6. P. 396–413.

Kodres, K. Scientific Baroque - for Everyone. Constructing and Conveying an Art Epoch during the Stalinist Period in the Soviet Union and in Soviet Estonia // Journal of Art Historiography. 2016. 15. URL: https://arthistoriography.wordpress.com/15-dec16/ (accessed: 15.11.2020).

Kodres, K., Jõekalda, K. Introductory Remarks to Socialist Art History: On Formulating the Soviet Canon // Eds. K. Kodres & M.M. Jõekalda. Wien, Köln, Weimar, 2019. P. 11–35.

Kodres K. Translations: Dissemination of Socialist Art History in Eastern Europe in the 1960s // Socialist Internationalism

inslav

and the Global Contemporary — Transnational Art Historiographies from Eastern and East-Central Europe. Eds. M. Dmitrieva & B. Hock.Wien, Köln, Weimar, 2021 (forthcoming).

Laas J., Teadus diktatuuri kütkeis. Eesti teadusest ja kõrgharidusest natsionaalsotsialistliku ja sovetliku teaduspoliitika raames [Science Captivated by the Dictatorship. On Estonian Science and Higher Education in the Frames of National Socialist and Soviet Politics]. Tallinn, 2010.

Lapin L., Liivak A. (eds.) Tallinn-Moskva – Москва-Таллинн 1956–1985. Dokumendid – Документы – Documents. Tallinn, 1997.

Lotman J. Semiosfäärist. Tallinn, 1999. P. 7–36 [*Лотман Ю.* О семиосфере // Труды по знаковым системам. 1984. 17. С. 5–23].

Naan J. Eesti NSV ajalugu [History of Estonian SSR]. Tallinn, 1952.

Naymark N. M. Editorial. Soviet and European Studies and Baltic Studies: a Historical Exploration // Journal of Baltic Studies. 2019. 50 (2). P. 133–142.

Nõmmela, M. Stiiliajaloolise ja marksistliku käsitluse konflikt Voldemar Vaga

kunstiajalookirjutuses 20. sajandi II poolel [Conflict between the style-historical and Marxist treatments in Voldemar Vaga's writings on art in the second half of the twentieth century]. Dissertationes Historiae Universitatis Tartuensis 31. Tartu, 2013.

Nõmmela, M. Voldemar Vaga 1899–1999 ja eesti kunsti ajalugu [Voldemar Vaga 1899–1999, and the Estonian Art History]. Tartu, 2008.

Näripea E. Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and beyond). Dissertationes Academiae Artium Estoniae 6. Tallinn, 2011.

Parhomenko E. Eestluse kategoorilisest imperatiivist // Vikerkaar. 1991. 12. P. 60–64.

Reid S. (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw // (eds.). Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989). Eds. J. Bazin, P. Dubbourg & P. Pi-

inslav

otrowski (Leipzig Studies on the History and Culture of East.-Central Europe 3). Budapest, New York, 2016. P. 267–295.

Risch W. A Soviet West: Nationhood, Regionalism, and Empire in the Annexed Western Borderlands // Nationalities Papers: Journal of Nationalism and Ethnicity. 2015. 43 (1). P. 68–81.

Ruutsoo R. Tartu ülikool ja 40 kiri: kodanikuühiskond Eestis ja vastupanu strateegiad [University of Tartu and the Letter of 40 Intellectuals: Civil Society in Estonia and the Strategies of Resistance // Tartu Ülikooli ajaloo muuseumi materjale. Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi, nr, 31 [Studies on History of Tartu University 31]. Tartu, 2001. P. 144–181.

Risthein H. Notes on St Petersburg Academy of Arts // Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture. 2013. 22 (3–4). P. 213–223.

Schirren C. Livländische Antwort. Leipzig, 1869. (Окраины России, 1868–1876. Vol. I: «Русское Балтийское поморье в настоящую минуту»), 1868.

Solomõkova I. (ed.). Eesti kunsti ajalugu, I–III köide [History of Estonian Art]. Tallinn, 1975, 1977.

Soonpää L. Kujutava kunsti minevikupärandi ümberhindamisest. (The Reappraisal of the Past Legacy of Fine Arts) // Sirp ja Vasar. 1948. 15 May.

Tlostanova M. Gender Epistemologies and Eurasian Borderlands. New York, 2010.

Torop P. 1997. The Position of Translation in Translation Studies // Translation – Acquisition – Use. AFinLA Yearbook 1997. (Publications de l'Association Finlandaise de Linguistique Appliquée 55). Jyväskylä, 1977. P. 23–40.

Tode E. Piiririik [Border State]. Tallinn, 1993.

Ventsel A. Soviet West: Estonian Estrada in the Soviet Union // Euxeinos. 2019. 8 (25–26).

Зубкова Е. Прибалтика и Кремль. Москва, 2008.

Морозова А.В. Отечественное искусствознание (1964–85)

inslav

// Вестник ЦПбГУ. Сер. 2. 2014. Вып. 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/otechestvennoe-iskusstvoznanie-1964-1985 (accessed: 15.11.2020).

Торп П. Тотальный перевод. Tartu, 1995.

Summary

The notion "Soviet West" that is addressed in this chapter had its own political and cultural past during Soviet times that lived on in the collective memory of the Estonian and Russian communities on both sides of the border. In the nineteenth century, the crucible of modernity, the identity of both cultural spaces began to be shaped and take shape, despite the fact that the political boundary was shared; Estonia was part of the Russian Empire. As part of this process, identity boundaries were drawn for each cultural space using history. As an outcome of this long lasting process, Estonian cultural elites decided "to become Europeans"; in parallel Russia began to stress the unique character of their culture. The respective historical and art historical narratives were constructed. These boundaries persisted in collective consciousness, having become stronger and transmuted, in the latter half of twentieth century, constantly perpetuating oppositions and hierarchies. It was particularly the case of Estonian very small culture that felt to be threatened under the Soviet rule, as the active russification process started in the 1970s. However, one should bear in mind that unlike physical boundaries, Soviet-era cultural borders were characterized by permeability and the filtration or translation capability, which – as history has shown us – turned them into elastic cultural exchange elements, even if the national agenda (as in the case of Estonia) or political regime (like the Soviet Union) did not favour this process.

Keywords: Identity construction, heritage construction, art historiography, Soviet studies, Estonian culture, cultural semiotics.

inslav

Аннотация

Криста Кодрес
Восток или Запад? Подвижные границы эстонской каультуры

Понятие «советский Запад», о котором идет речь в этой статье, имело в советские времена свое политическое и культурное прошлое, которое сохранилось в коллективной памяти эстонской и русской общин по обе стороны границы. В XIX в., суровом испытании современности, идентичность обоих культурных пространств начала формироваться и обретать форму, несмотря на то, что политические границы были общими: Эстония была частью Российской империи. В этом процессе границы идентичности были проведены для каждого культурного пространства, опираясь на данные истории. В результате этого длительного процесса эстонские культурные элиты решили «стать европейцами»; параллельно Россия стала подчеркивать уникальный характер своей культуры. Были созданы соответствующие исторические и художественно-исторические нарративы. Эти границы сохранились в коллективном сознании, укрепившись и трансмутировавшись во второй половине XX в., постоянно закрепляя оппозиции и иерархии. В частности, это было в случае очень маленькой эстонской культуры, которая чувствовала себя под угрозой при советской власти, поскольку с 1970-х гг. начался активный процесс русификации. Однако следует иметь в виду, что, в отличие от физических границ, культурные границы советской эпохи характеризовались проницаемостью и способностью фильтрации или трансляции, что, как нам показала история, превращало их в эластичные элементы культурного обмена, даже если национальная повестка дня (как в случае с Эстонией) или политический режим (например, советский) не одобрял этот процесс.

Ключевые слова: конструирование идентичности, конструирование наследия, историография искусства, советология, эстонская культура, культурная семиотика.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.21

Василий Щукин
(Краков)

От Эльбы до Волги. В лабиринте культурных границ

1. Границы, границы...

Материалом моего исследования является центральная и восточная Европа. Я намеренно написал слова *центральная* и *восточная* с маленькой буквы, чтобы подчеркнуть чисто географический смысл, который я вкладываю в оба эти понятия. Предметом исследования станут внутренние культурные границы на этой обширной территории, простирающейся от Северного и Балтийского моря на севере до Адриатического, Эгейского, Мраморного и Черного морей на юге и от реки Эльбы (по-славянски Лабы) на западе до реки Волги на востоке.

Как только мы вспомним, что понятия «Центральная Европа» и «Восточная Европа» несут в себе не только географическое, но и культурно-политическое значение (а вспомнить непременно придется), мы столкнемся с разным пониманием того, чем центр и восток Европы отличаются друг от друга. А чуть позже перед нами неизбежно встанет вопрос о границах этого Центра и этого Востока и еще о многих других исторически сложившихся воображаемых границах, которые, то сплетаясь друг с другом, то расходясь в разные стороны, то проходя по разным траекториям в зависимости от субъекта их понимания и нанесения на карту, составляют сущий лабиринт.

Где же кончается Центральная и где начинается Восточная Европа в смысле культурном, ментальном и в некоторой степени политическом?

Концепция трех Европ – Западной, Центральной и Восточной – была развита в монографии о трех Европах выдающегося венгерского историка и политического деятеля Иштвана Бибо

inslav

[Bibó 1946]. Приблизительно в то же самое время подобную мысль, которая появлялась в его трудах и ранее, высказал польский медиевист Оскар Халецкий, который резко противопоставил Восточную, «поствизантийскую» всему европейскому пространству, лежащему к западу от земель, на которых в Средневековье жили русские, балтийские и угрофинские племена [Halecki 1950]. Этот вопрос стал предметом повышенного интереса историков на рубеже 1970-х и 1980-х гг., в годы первых попыток так называемых стран народной демократии вырваться из-под власти Москвы. Наиболее четко разделил Европу на три части и исторически обосновал это разделение венгерский медиевист, друг и последователь Иштвана Бибо Ено Сюч [Szűcs 1981; Сюч 1996], а польский историк Средневековья Ежи Клочовски предложил отграничить Центральную Европу от Центрально-Восточной, включавшей в себя все восточные окраины Речи Посполитой обоих народов [Kłoczowski 1998]. Вопрос о трех Европах вышел за пределы академической науки и стал предметом размышления в эссе на культурно-исторические и политические темы других нобелевских лауреатов – Милана Кундеры [Kundera 1983; Кундера URL] и Чеслава Милоша [Miłosz 1958; Милош 2011]. Отечественные историки также не оставили эту волнующую многих проблему без внимания [Миллер 1996].

Русские склонны называть Восточной Европой все пространство, которое с 1945 до 1989 г. занимали так называемые «страны народной демократии» или, иначе, «социалистические страны Европы». Глядя из России, казалось, что этот регион, в принципе, гомогенен в культурном отношении, хотя даже на уровне массового сознания здесь усматривались некоторые особенности: принимался во внимание или северный и южный темперамент (в ГДР жили люди «дисциплинированные», а в Болгарии «душевные»), или степень дозволенности по сравнению с максимальной, как казалось, советской запретностью, считалось, что разного рода вольности больше всего допустимы в Югославии, несколько меньше в Польше, а в остальных

inslav

«странах народной демократии» степень «закрученности гаек» приближается, хотя никогда не достигает советской. Западной границей этого культурно-политического ареала была Эльба, а точнее – демаркационная линия между зоной советского влияния (с добавлением Албании) и странами НАТО; восточная же граница никогда и никем определена не была и к тому же все время передвигалась; можно лишь с некоторой определенностью утверждать, что на северо-востоке Азии она совпадала с западным берегом Тихого океана.

Совершенно иначе представляли себе место своего обитания жители северо-западной части Восточной Европы в русском понимании этого топонима. Если бы им сказали, что они живут в Восточной Европе, они бы почувствовали себя оскорбленными, потому что на протяжении нескольких столетий считали, что живут в Центральной Европе, а в Восточной живут народы с относительно низким уровнем цивилизованности – южные и восточные славяне, албанцы и румыны с молдаванами, не говоря уже о пришедших из глубин Азии тюрках. Не случайно высланный из России в 2015 г. московский корреспондент польской «Газеты Выборчей» Вацлав Радзивинович в телевизионном интервью с возмущением напомнил телезрителям, что русские всерьез думают, будто бы поляки или чехи со словаками живут в Восточной, а не в Центральной Европе. Автор этих строк помнит, что еще в 1970-х гг. в польской печати серьезно обсуждалась тогдашняя австрийская идея о воссоздании Центральной Европы (Mitteleuropa) – культурного союза стран, входивших в XIX в. в состав Австро-Венгрии и тяготевших к Вене, с расширением этой территории на всю тогдашнюю Польшу, всю ГДР и всю Югославию. С этой точки зрения вся Европа делилась в культурном отношении не на две, как считали в России и на Западе, а на три части: Западную Европу – от Атлантики до Эльбы, Центральную Европу – от Эльбы до западной границы СССР, во многом совпадавшей с линией

inslav

Керзона[202], и Восточную Европу – от западной границы СССР до... хотите до Урала, а хотите до Владивостока.

Любопытный факт: начиная с 1989 и кончая приблизительно 2004 г. (дата вступления ряда стран Центральной и Восточной Европы в Европейский Союз) в польском публицистическом дискурсе для обозначения всех стран, которым удалось выйти из советской сферы влияния, фигурировал общепринятый термин «Центрально-Восточная Европа» (Europa Środkowo-Wschodnia). После 2004 г.[203] он постепенно вышел из употребления и ныне совершенно забыт. Вместо этого, особенно на правой стороне политического спектра, все популярнее становился слоган: «Польше не нужно было возвращаться на Запад: она всегда там была».

Наличие двух границ – Эльбо-Берлинской стены и линии Керзона – проходящих по Европе с севера на юг и делящих ее на три части, можно было охарактеризовать как неточную, но простую и ясную схему. Однако в реальной действительности дело обстоит далеко не так просто.

Первое, что обращает на себя внимание – это проблема «непристроенности» трех стран Балтии. Эти страны расположены восточнее линии Керзона, но как их жители, так и иностранные наблюдатели и с запада, и с востока, видят и знают, что Литва, Латвия и Эстония больше похожи не на Белоруссию, Украину и Россию, а на Польшу или восточные земли Германии. Более того: если в Эстонии уровень цивилизационной инфраструктуры и комфорта не так высок, как в странах Скандинавии и Фин-

[202] Линия Керзона (англ. Curzon Line) — демаркационная линия между Польшей и Россией, предложенная министром иностранных дел Великобритании лордом Джорджем Натаниэлем Керзоном в 1920 г. Была рекомендована Верховным советом Антанты в качестве восточной границы Польши. Линия в основном соответствует этнографическому принципу: к западу от нее находились земли с преобладанием польского населения, к востоку — территории с преобладанием литовского, белорусского, украинского населения [Колганов 2009: 597].

[203] 1 мая 2004 г. – дата вступления Эстонии, Латвии, Литвы, Польши, Чехии, Словакии, Венгрии и Словении в Европейский Союз.

inslav

ляндии, то по культурному и ментальному типу эстонцы больше всего все же напоминают скандинавов. До переходного периода (1989–1991) страны Балтии в Польше в соседних с ней странах считались восточноевропейскими, несмотря на то, что в культурном отношении они, хотя и в разной степени, стоят выше восточнославянских стран. Срабатывал политический автомат: да, они культурные, но коль скоро являются советскими республиками, их место – в Восточной Европе. После обретения этими странами независимости, а в особенности после вхождения в состав НАТО и Европейского Союза, их статус в официальном западном дискурсе был изменен с восточноевропейского на среднеевропейский. Однако простые обыватели, по крайней мере в Польше, по-прежнему видят их место «на Востоке», хотя бы потому, что там «слишком много русских». В ответ на это позволю себе привести слова эстонского поэта Аарне Пуу (Aarne Puu), живущего в Кракове и сказавшего публично в моем присутствии: «Самая главная цивилизационная граница в Европе – это река Нарва и Чудское озеро. Как только оказываешься восточнее ее – в Пскове ли, в Новгороде или в Твери, тебя сразу отбрасывает на несколько веков назад. Это и есть настоящая граница между Западом и Востоком».

Следовательно, на северном участке линию Керзона необходимо передвинуть на восток, на место довоенной русско-прибалтийской границы.

Потребность второй коррекции возникает в связи с землями, которые в России называют Западной Украиной и Западной Белоруссией, а в Польше – восточными окраинами (kresy wschodnie) или Восточной Галицией[204] и «исторической» Литвой (historyczna Litwa). В речевом дискурсе нынешних жителей Белоруссии и Украины немалую роль играет словосочетание «старая граница», почти забытое в Российской Федерации. Име-

[204] Старшее поколение поляков, жившее на востоке страны до Второй мировой войны, употребляет также официальный довоенный топоним «Восточная Малая Польша» (Małopolska Wschodnia).

inslav

ется в виду западная граница РСФСР и СССР в период с 1921 г. (Рижский мирный договор между РСФСР и Польшей) до 17 сентября 1939 г. (начало вторжения Красной Армии на территорию, де-юре принадлежавшую Польше). Разумеется, за восемнадцать лет существования этой государственной границы по обеим ее сторонам не могли сформироваться две отличные друг от друга культурные формации. Но ведь эта граница существовала веками. «В Средневековье она отделяла католическую Польшу Польшу от языческой Литвы, находившейся под сильным культурным влиянием разрушенной Киевской Руси» [Romanowski 2003: 17–20]. Культурные различия между Польшей (или Короной, как принято было говорить в период существования общего польско-литовского государства) и Литвой были настолько устойчивыми, что сохранились вплоть до XX в., а после появления Литовской Республики в 1918 г. еще более усилились [Romanowski 2003: 17–20, 451–454.]. На юге же древняя граница между Киевской и Владимиро-Волынской Русью к XVI–XVII вв. превратилась в рубеж двух разновидностей формировавшейся украинской культуры – галицийской, греко-католической, с очевидной ориентацией на пост-ренессансную польскую культуру, и киевско-полтавской, православной, где польское влияние дало о себе знать главным образом в городах и крупных поместьях. Разрыв между Галичиной и остальной частью украинских земель усугубила полуторавековая принадлежность Галичины к Австро-Венгрии и локально-столичный статус Львова. Еще одна культурная граница отделяла на северо-востоке центральную Украину от Слободской, находившейся в культурно-политической зависимости от Московии.

Если позволить себе забыть о местной специфике и прочих нюансах и посмотреть на центральную и восточную Европу «из прекрасного далека» или из космоса, то возникает соблазн отделить «центр» и «восток» Старого мира по линии разграничения западно-христианского (римско-германского) и восточно-христианского (православного, пост-византийского)

inslav

типов культуры. Как известно, такую линию провел Самюэль Хантингтон [Хантингтон 2003: 41–42], и с тех пор весь западный мир называет ее линией Хантингтона, отделяющей Запад от не-Запада. И в самом деле, если отвлечься от ряда существенных частностей, то следует признать демаркационную черту, отделяющую страны Балтии от России, Белоруссию от Польши[205] и Галичину от остальной Украины, Венгрию от Румынии и Хорватию от Сербии с Черногорией не вымышленной, а отражающей реальные факты.

Вышеупомянутые частности представляют собой интереснейший и почти неизученный, а в России почти неизвестный, материал для размышлений о прочности исторически сложившейся специфики и силе локальных мифов и локальных привычек. Приведу несколько примеров. В мае 1994 г. я был в Праге. В то время я наивно полагал, что маленькая Чехия, конечно, отличается от Словакии, но сама по себе являет внутренне однородный культурный феномен. Каково же было мой удивление, когда из уст пражского историка идей Мартина Путны услышал следующее: «В районе Брно проходит цивилизационная граница, которая делит Моравию на чешский запад и моравско-словацкий восток. К востоку от нее царит такая же деревенщина и безалаберность, как в Польше». – «А как же Силезия, как же Острава? Все-таки немецкое влияние», – пытался возразить я, но Путна не уступал: «И Силезия тоже восток. Настоящая Европа только тут, в центральной и западной Чехии».

А в Венгрии я не раз слышал следующее: «Лучшая Венгрия начинается за Дунаем. Задунайский край – Дунонтууль – это наша Ломбардия и Пьемонт вместе взятые. Там культура, там

[205] Несмотря на очевидную разницу между востоком и западом Белоруссии на западе в целом преобладает восточнославянский тип культуры, сохраняющий верность византийским традициям. С пересечением белорусско-польской границы картина резко меняется: костелы и придорожные часовни явно преобладают, несмотря на немалое количество православных церквей (в восточной Польше проживает не менее полутора миллиона православных, преимущественно белорусов, украинцев и карпатских русинов).

inslav

видны Альпы, там и Вена совсем недалеко. А Нодь Альфёльд, эта большая степная равнина, плоская, как стол, и унылая. И цивилизация там, в сущности, еще степная».

В этом контексте еще более существенными оказываются культурные различия между немецкими землями. Чтобы не забираться на запад от Эльбы, приведу восточногерманский пример. Муж моей однокурсницы, уроженец Дрездена, начал знакомство со мной с оправдания: «Вы не думайте, я не какой-нибудь там пруссак из Берлина! Я саксонец. Мы в Саксонии совсем другие, мы не фельдфебели из диких сосновых чащ, а настоящие культурные немцы».

А если отправиться в Польшу, то проблема исторических границ и их влияния на культурное сознание и, в частности, на культурную мифологию, выглядит несколько иначе, так как с конца XVIII в. до конца Первой мировой войны эта страна была разделена не просто на запад и восток, а на три части: немецкую, русскую и австрийскую. На окраине верхнесилезского города Мысловице есть место, где до 1914 г. государственные границы трех империй сходились в одной точке при слиянии двух рек – Белой и Черной Пшемши (см. илл. 1[206]); по-немецки оно называлось *Dreikaiserreichecke*, по-польски *Trójkąt Trzech Cesarzy* (Треугольник трех императоров). Внимательный глаз без особого труда заметит перемену культурного ландшафта при пересечении любой из этих границ. Если контраст между немецкой и русской частью, как легко догадаться, сводился к дихотомическому противостоянию дисциплины, порядка (порой жестокого и несносного) и цивилизованности, с одной стороны, и анархии с безалаберностью, с другой, то различия между прусскими и австрийскими провинциями выглядят сложнее и интереснее.

[206] На фотографии виден обелиск при слиянии Черной и Белой Пшемши, которые вместе образуют просто Пшемшу, и железнодорожный мост на линии Краков – Катовице, соединявшей австрийскую Галицию и немецкую Силезию. Австрийская территория располагалась слева от моста, немецкая справа, а фрагмент русской территории (район Домбровского угольного бассейна) располагался между руслами сливающихся рек.

inslav

1. «Треугольник трех императоров» на стыке старых границ Германии, Австро-Венгрии и России, некогда разделявших Польшу. Фото автора.

Культура локальных сообществ на территории современной Польши знает немало случаев антагонизма между городами и сельскими районами, расположенными на разных сторонах исторических границ. Так, например, на западном берегу вышеупомянутой Белой Пшемши расположены силезские (некогда немецкие) города Катовице, Мысловице, Хожув и Бытом (*Kattowitz*, *Myslowitz*, *Königshütte* и *Beuthen Oberschlesien*), а на восточном – города Домбровского угольного бассейна, по по-польски *Zagłębie Dąbrowskie* – Сосновец, Бенджзин и Домброва Гурнича. Силезцы, зачастую говорящие на собственном языке и хорошо знающие немецкий, относятся к жителям «бассейна» с нескрываемым презрением, как к лодырям, не привыкшим к чистоте, порядку и дисциплине. И наоборот, домбровцы считают силезцев педантами, чистоплюями и зазнайками, а бывает, что и просто «фрицами» (по-польски *szkopy*). Домбровец

inslav

обидится, если вы назовете его силезцем, хотя все вышеупомянутые города расположены на территории одного и того же Силезского воеводства (*województwo śląskie*). Между жителями бывших немецких и австрийских земель такой неприязни нет, но сохранилась память о том, что кто-то из обитателей приграничья живет на «лучшей» и более богатой немецкой территории, а кто-то на бывшей австрийской, что похуже и победнее.

Позволю себе кратко пересказать то, что я услышал от Мартина Зёмека – сотрудника института, в котором я работаю. Он живет в городе Бельско-Бяла (польск. *Bielsko-Biała*, нем. *Bielitz-Biala*, чеш. *Bílsko-Bělá*), который в прошлом не был единым городом и потому сохранил двойное название. Городов было два, а разделяла их река Бяла, по которой с 1457 г. проходила польско-чешская граница. Бельско было чешским (еще раньше оно относилось к Тешинскому княжеству), а Бяла была польской. С 1526 г., с потерей Чехией независимости Бельско очутилось в границах владений Габсбургов, а Бяла оставалось польской до первого раздела страны в 1772 г., когда по реке, разделявшей города, стала проходить немецко-австрийская граница. Оба города стали принадлежать Польше лишь в 1920 г., согласно Трианонскому мирному договору, а официально объединились 1 января 1951 г. Приезжий, наверное, не сразу заметит, что, пройдя пятиметровый мост, он очутится в ином городе, но абориген уже с детства знает, что в расположенном на высоком холме «чешском» городе Бельско есть и богатые виллы, и островерхие кирхи, и знаменитый, некогда лютеранский лицей, что там чище и опрятнее, чем в промышленном городе Бяла. Зато там, за рекой всегда весело и оживленно: там бойкая торговля, там и театры, и ночные клубы, и кино. Нищая Галиция, северо-восточная провинция «опереточной монархии» Габсбургов, всегда отличалась веселыми нравами, разнузданным декадансом и бурными спорами о разных пустяках за чашкой кофе с венскими пирожными.

Границ, подобных тем, что проходят по Пшемше и Бялой, в Европе довольно много. Если вы приедете в Латвию, вам сра-

inslav

зу же расскажут, чем отличается Земгале от Вирземе и Курземе (Курляндии) и почему католическо-старообрядческая Латгалия (Латгале) всегда держалась особняком. В Литве вам расскажут о специфике Аукштайтии, Дзукии, Жемайтии, Сувалкии и Малой Литвы. А в Эстонии докажут, что их земля состоит не из четырех и не из пяти исторических областей, а из тринадцати, не считая тех, что ныне находятся на территории Латвии и России. И каждая из них обладает своей культурной спецификой.

Создается впечатление, что не только в местном деревенском быту, но и в жизни горожан важную роль играет культурная идентификация не только с существующими на политической карте странами, но и с историческими областями, происхождение которых связано и со средневековыми княжествами, графствами, рыцарскими орденами, герцогствами и курфюршествами, и с империями Нового времени. Вопрос о границах этих «малых отечеств» далеко не праздный и весьма запутанный. Предлагаемые в дальнейшем изложении выводы являются попыткой систематизации лабиринта границ, разделяющих вкривь и вкось самую малую часть света, в которой нам, к счастью, довелось жить.

2. Попытка типологии культурных границ

Начну с самых малых обособленных территорий – **городских районов, локусов и урочищ** с четко обозначенной культурной репутацией и образующих мифопоэтические микросферы [Топоров 1991: 200–201]. Имя им легион: Моабит и Кройцберг (Берлин), Маргаретен и Фаворитен (Вена), Мала Страна и Виноградy (Прага), Воля и Охота (Варшава), Казимеж и Клепаж (Краков), Зверинец и Погулянка (Вильнюс), Компасси и Татари (Таллин), Межапаркс и Московское предместье (Рига), Подол и Печерск (Киев), Охта и Коломна (Петербург), Таганка и Замоскворечье (Москва). Границами этих культурных территорий могут являться реки, парки или более заметные улицы,

inslav

некоторые из которых были устроены на месте помещенных в трубы рек, старых стен или валов. Старожилы всегда знают, за какой улицей начинается мир иной, где и люди, и дома, и нравы «не те». Бывает и так, что за едва заметной границей люди говорят на ином городском диалекте или совсем на другом языке: я имею в виду такие явления, как арабские, турецкие, китайские кварталы, существующие почти во всех больших городах Европы. До Второй мировой войны в каждом городе Европы от Брюгге до Гомеля и Бердичева, иными словами, до литовско-московской и польско-московской границы XVII и большей части XVIII вв., были также многочисленные еврейские кварталы, которые кое-где и поныне, хотя и без слышимой речи, сохраняют неповторимый колорит.

Как следует из предыдущего изложения, огромную роль в формировании культурного поведения и культурной идентификации играют разного рода **исторические границы**. В этой связи стоит прежде всего указать на то, что так называемый железный занавес послевоенной поры в целом совпадает с западной границей продвижения советских войск в 1945 г., но эта граница во второй половине прошлого века имела в значительной степени не культурный, а геополитический характер. В то же время задолго до 1945 г. Европа молчаливо соглашалась с тем, что богатство и комфорт Старого мира не распространяются на территории, лежащие на восток от Вены, а единственным исключением является респектабельный Будапешт. Так что же явилось решающим фактором при разделении нашей части света на Европу-А и Европу-Б[207], если отнесем к последней земли, лежащие к востоку от линии Щецин – Гливице – Брно – Вена – Будапешт?

Этим решающим фактором является самая старая историческая граница, которая все еще дает о себе знать: это северо-восточная граница Римской империи – *limes*, или, если угод-

[207] То есть к Западной и Центральной Европе, согласно польской, чешской, словацкой и венгерской терминологии или к Западной и Восточной Европе, согласно русской терминологии.

inslav

но, северо-восточная граница распространения терм, виноградников и вымощенных камнем дорог. Прага при любых режимах была западной по духу, так как она долгое время была столицей Священной Римской империи, в состав которой не входили ни Моравия, ни Словакия, ни Польша. Вот откуда взялась загадочная линия, проходящая в районе города Брно и разделяющая «цивилизованную» Чехию от «варварской» Моравии и рустикальной Словакии. А Буда и Пешт, как известно, лежали в долине Дуная, вдоль которой шли римские легионы, принося с собой атрибуты и навыки античной цивилизации, в том числе виноградные лозы и общественные клубы, именуемые термами. Вот почему хотя термальные воды в достаточном количестве имеются на юге Польши, там до самого недавнего времени мало кто желал провести час другой в теплом бассейне. Такие курорты и такие бассейны, оставшиеся от довоенных времен, были только в Нижней Силезии, на бывших немецких землях, входивших в состав Священной Римской империи.

Государственные границы, несмотря на то, что в XXI в. их пересечение по сравнению с «настоящим» XX в. (1914–1989) упрощено, по-прежнему являются наиболее эффективным фактором, разделяющим культуры. Каждый поляк знает, что если он перейдет с востока на запад пограничную Одру (по-немецки и по-русски Одер), то ему придется немедленно перейти на немецкий, так как в противном случае его никто не поймет. Если же ему удастся раздобыть белорусскую визу и, проехав по мосту через Буг, пересечь не старый, а нынешний железный занавес, то он знает, что по-польски его все запросто поймут, но все-таки удобнее перейти на русский. А русский человек, приехав из Смоленска в соседний Витебск и не обнаружив по пути никакой границы, все-таки тоже знает, что официальные вывески будут белорусские или двуязычные, что архитектура церквей будет больше напоминать виленские костелы и что вокруг будет заметно чище и опрятнее, чем в России. По обеим сторонам государственных границ живут люди обеих пограничных наци-

inslav

ональностей, но их дети будут ходить в разные школы, в которых белоруса в Польше и белоруса в Белоруссии будут учить на разных языках, с разными алфавитами, учителя будут по-разному освещать отечественную и всемирную историю, а по телевизору будут диаметрально противоположно комментировать последние новости.

Однако государственные границы не нужно абсолютизировать. Далеко не все из них «железные»: колючая проволока и «зоны» сохраняются только вдоль линий Керзона и частично Хантингтона[208], окружая с запада Россию и Белоруссию; остальные границы вообще не охраняются или легко проходимы. Но и прозрачные государственные границы между странами группы Шенген на восток от Эльбы означают смену культурных кодов, так как при их пересечении меняется обиходный язык и интерпретация истории, а вместе с ними и образ мышления. Поэтому любая государственная граница выполняет функцию границы ментальной, в том числе бывшая, как границы трех империй внутри современной Польши или «хантингтонова» граница по реке Збруч, между Галичиной и остальной Украиной.

Ментальные границы могут быть локальными, как между районами одного города или между городами Силезии и Домбровского бассейна[209], но их протяженность может насчитывать не одну сотню километров с юга на север или с запада на восток. Как правило, они частично совпадают с современными границами государств и, разумеется, сфер влияния, а частично проходят на месте исторических границ (илл. 2).

---

[208] Речь идет о восточной границе Литвы, Латвии и Эстонии.

[209] Локальный «фронтирогенный» антагонизм, подобный силезско-домбровскому, существует также между такими польскими городами, как Калиш и Острув Велькопольский или Кельце и Краков: первые города в упомянутых парах в XIX в. были расположены на территории России, а вторые на территории Германии или Австро-Венгрии. Существует также «безграничный» антагонизм старых и новых столиц, таких как Краков и Варшава, Вильнюс и Каунас или Москва и Петербург.

inslav

2. Культурные границы в Центральной и Восточной Европе. Схема автора.

Принято считать, что рассматриваемая территория была отделена от Западной Европы старым «железным занавесом», самой выразительной частью которого была Берлинская стена. История прошлого столетия сложилась таким образом, что эта линия идеологического фронта в значительной мере совпала с двумя старыми границами – Древнего Рима и Священной Римской империи. К востоку от «железного» фронтира оказались восточные провинции последней: Чехия (без Моравии), ГДР, Нижняя Силезия и западная Венгрия (то есть вышеупомянутый Задунайский край). Следующая важная ментальная граница – линия Хан-

inslav

тингтона – проходит по восточному рубежу стран Балтии, огибая с юга Литву, сливается с польско-белорусской границей (линией Керзона), отклоняется к востоку и перерезает Украину по линии Збруча и Днестра, а затем устремляется на запад вдоль румынско-украинской, венгерско-румынской и венгерско-сербской границ. Выйдя на Дунай западнее Сегеда и Суботицы, она сливается с восточной границей распространения римской культуры, а впоследствии сильного немецкого влияния. Затем она идет вдоль Дрины на юго-запад и достигает Адриатического моря в районе Скадарского озера. До самых Динарских гор справа от нее простирались земли Slavia Orthodoxa, с ощутимым греческим субстратом, а слева – культура Slavia Romana, обогащенная многочисленными и, в принципе, благотворными последствиями немецкого, австрийского и итальянского влияния.

К востоку от линии Хантингтона до позднесредневековых западных границ московского влияния (по состоянию, сложившемуся к середине XVI в.) можно обнаружить две линии распространения на восток влияния польского. Первая, западная волна этого влияния на севере докатилась до линии Свенчаны (Швенчёнеляй) – Вильно – Ошмяны – Валожин – Несвиж – Овруч, а на юге до линии Овруч – Киев – Умань – Одесса. Эта линия фактически совпадала с руслом Днепра. Дальше на восток польское влияние ослабевало, уступая место самобытной прото-белорусской и прото-украинской культуре; в этой полосе оказались Полоцк, Витебск, Минск, Могилев, Гомель, Чернигов, Нежин, Полтава, Кременчуг, Кривой Рог и Запорожская Сечь, которая на исторических картах Речи Посполитой располагается в далеком от «цивилизации» правом нижнем углу. Таким образом, Днепр выполнял роль культурной границы между двумя частями Украины – «более польской» Правобережной и «более руской»[210] Левобережной. До Слободской Украины

210 Руской с одной «с» (от русы), так как имеется в виду не русское (московское, а впоследствии российское) начало, а начало древнерусское, общее для всех восточных славян.

inslav

(Основа, Харьков, Чугуев, Старобельск) польское влияние так и не дошло, зато на севере Литва как равноправный член Кревской унии доходила до Брянска, Курска и Орла, а дальше на север – почти до Вязьмы и почти до Калуги.

Культурно-ментальные границы проходили не только в меридиональном, но и в широтном направлении, отделяя как запад от востока, так и север от юга. Замечу, что главную роль в возникновении широтной границы играет не история и не политика, а физическая география – ландшафт, климат, флора и фауна. Так, к примеру, иностранцы замечают, что к северу от Москвы расположена более суровая, но менее населенная, менее цивилизованная, бедная, но зато не так сильно испорченная цивилизацией, самобытная и по-своему свободная Россия; на юге же больше людей и лучше инфраструктура, но природа сильно пострадала, а характер у местных жителей более развязный и дерзкий. Демаркационной линией между севером и югом может служить также Ока – южная граница естественного распространения ели. Следующей границей является линия, разделяющая черноземный юг и нечерноземный север и проходящая вдоль русско-украинской границы на западе, к югу от Брянска, а далее на восток по северу Орловской области. Эту существенную границу лесного и степного ландшафта хорошо описал И.С. Тургенев в рассказе «Лес и степь». Кстати, не только в этом рассказе, но и во всех «Записках охотника» крестьяне-степняки, люди ленивые, непрактичные, но обладающие поэтической душой, противопоставлены «лесным людям» – суровым, мрачным, но зато работящим, дисциплинированным и гораздо более прагматичным[211].

К западу от бывшей Российской империи широтные границы проходят, как правило, вдоль горных цепей и больших рек. Такими границами несомненно являются Альпы и Карпаты: достаточно напомнить, что к северу от Альп и французского

[211] См., напр., такие рассказы, как «Хорь и Калиныч», «Касьян с Красивой Мечи», «Петр Петрович Каратаев» и «Степной король Лир».

inslav

Центрального массива лежит германский мир, а к югу романский. Западные Карпаты отделяют пивно-колбасно-яблочную Польшу от бахчей, виноградников и винных подвалов старой Венгрии, частью которой были нынешние Хорватия, Воеводина, Словакия и Трансильвания. Подобным образом Восточные и Южные Карпаты, а также Дунай в нижнем течении составляют северную границу балканского мира, который, взятый как единое целое, представляет собой ландшафтно-цивилизационно-культурное единство, в основе которого лежит греческое культурное наследие.

Остается рассказать о том, как выглядят культурные миры на территории современной России. Уже при беглом взгляде на карту видно, что все три восточнославянские страны расположены не на западноевропейском полуострове, а на континентальных землях Евразии. Здешний ландшафт не так разнообразен, как в прорезанной горами и окаймленной бухтами и заливами Западной и Центральной Европе, а плотность и этнокультурная разнородность населения не достигает таких высоких показателей, как к западу от линий Керзона и Хангтингтона. Поэтому культурные гетеротопии нынешней России будут выглядеть на карте наподобие окружностей или овалов с неровными краями, разбросанными там и сям посреди обширного пространства общерусской культурной среды, которое тянется от вышеупомянутых линий до китайской и монгольской границы и до Тихого океана, частично захватывая Казахстан и прочие среднеазиатские страны, перемежаясь с местными культурами и общеисламским субстратом.

Исследуя мифопоэтическую географию России, нельзя не обратить внимание на такие регионы, как Подмосковье с Москвой (от Волги на севере до Оки на юге), «финско-варяжско-новгородский» Северо-Запад с центром в Петербурге, Поморье, два Поволжья – Лесное, старческо-старообрядческое (Вологодская, Ярославская, Костромская области, север Нижегородской, Республика Марий Эл) и Степное, пугачевско-обломовское (юг

inslav

Татарстана, восток Ульяновской, Пензенская, Тамбовская, Самарская, Оренбургская области, степная часть Башкортостана). Важную культурообразующую роль по-прежнему играет так называемая «русская Тоскана», открытая И.А. Буниным и Б.К. Зайцевым [Бунин 1967: 267–268; Зайцев 1998: 5; ср. Горький 1953: 248, 311] – обширная территория к югу и юго-востоку от Москвы, где пышным цветом расцвела дворянская усадебная культура и откуда родом были такие выдающиеся поэты и писатели, как В.А. Жуковский, Ф.И. Тютчев, А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, И.С. Тургенев, А.А. Фет, Л.Н. Толстой, Н.С. Лесков, Л.Н. Андреев, И.А. Бунин, З.Н. Гиппиус, А. Платонов, В.К. Зайцев и многие другие [ср. Щукин 2007: 272–296; Щукин 2019: 14–20]. Еще три важных для России южных культурных очага – Одессу, Крым и Кавказ – я оставлю в стороне по причине их очевидной гетерокультурности.

Несомненной культурной границей является среднее и нижнее течение Волги. До того, как в начале XVIII в. В.Н. Татищев перенес границу Европы и Азии на Урал, этой границей считалась Волга и, как представляется, не без некоторого основания. При пересечении этой реки с запада на восток в районе Казани, Симбирска, Самары, Саратова или Царицына перед путником открывалась «совсем другая даль» (А.Т. Твардовский). Там были бескрайние степи, а зимой свирепый мороз и глубокие снега; там говорили на тюркских языках, пили кумыс и ездили на верблюдах. Не только до Татищева, но и до победы над Пугачевым русский этнос и русская культура были представлены за Волгой, в отличие от давно освоенного Урала, еще очень слабо. И не случайно многие ссыльные-каторжане сильно переживали, переезжая Волгу и по пути в Сибирь, и возвращаясь, как они говорили, «назад, в Россию».

inslav

3. Выводы

Как видно из предыдущего изложения, изучение культурно-ментальных границ только начинается и находится в стадии собирания и предварительной селекции материалов. Исследователи этой области антропологической географии, которую можно было бы назвать фронтирологией, сталкиваются с целым рядом нелегких вопросов, связанных с тем, что ни прямых, ни «простых» границ, по крайней мере в Европе, не бывает, так как одни границы накладываются на другие, создавая путаницу, разрешить которую можно с помощью интердисциплинарного подхода, объединяющего в себе географические, исторические, социологические, религиоведческие, психологические и мифологические методы исследования.

Что же касается конкретных выводов, к которым можно прийти на основе описанных наблюдений, то прежде всего следует отметить необходимость учета трех важных факторов.

Первый из них – фактор **историко-имперский**. Невозможно понять, почему сейчас культурные границы проходят так, а не иначе, без соотнесения их с границами Римской империи, Священной Римской империи, византийской ойкумены, империи Чингиз-хана, Германского союза, Австро-Венгрии, Речи Посполитой, Швеции, Османской империи или Российской империи. Не менее важен второй фактор – **государственно-политический**, так как от современности и от актуальной политики никуда не уйдешь, нынешние границы, какими бы непрочными они ни были, неизменно влияют на культурную самоидентификацию. Третий аспект изучения культурных границ полярно противоположен первому: речь идет о **регионально-локальном факторе**. Малая родина – не просто риторическая фигура: ведь осознание своего места на земле не менее важно, чем идентификация с той или иной страной как с политическим феноменом. Одному из нас свойственно осмыслять себя как жителя или даже старожи-

inslav

ла Калужского шоссе с тремя Академическими проездами[212], другому – Сокольников или Таганки, а третьему – варшавского Жолибожа или будапештского района Рожадомб, что в переводе означает «Роза-дуб». Не менее важен исторически сложившийся регион, иными словами, тоже малая родина, но она куда больше локального «родного уголка». Многие немцы говорят о себе «я шваб» или «я франконец». Любой краковский старожил презрительно отвернется от собеседника, если тот назовет чернику (по-краковски *borówka*) просто ягодой (*jagoda*), а бруснику «борувкой» как делают варшавяне и другие жители бывшего Царства Польского.

С изучением культурно-ментальных границ связано также изучение феноменов столичности, центра, периферии и пограничья, и на этот счет уже имеются ценные научные разработки [Каганский 2001: 60–95, 155–213]. Однако данная проблематика выходит за рамки настоящей статьи.

Литература

Бунин И.А. О Чехове // Бунин И.А. Собрание сочинений. В 9 томах. М., 1965–1967. Т. 9. М., 1967.

Горький М. История русской литературы // Горький М., Собрание сочинений. В 30 томах. М., 1949–1956. Т. 25. М., 1953.

Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева: Литературная биография. М., 1998.

Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: Сборник статей. М., 2001.

Колганов А.И. Керзона линия // Большая Российская Энциклопедия (в 35 томах). Гл. ред. Ю.С. Осипов. М., 2004–2017. Т. 13. М., 2009.

[212] Большая Калужская улица и Калужское шоссе – ныне Ленинский проспект, а Академические проезды – это улица Вавилова (ранее 1-ый Академический пр.), улица Губкина (2-ой Академический пр.) и улица Ферсмана (3-й Академический пр.).

inslav

Кундера М. Похищение Запада или трагедия Центральной Европы // URL: https://proza.ru/2005/12/16-142 (дата обращения: 26.11.2020).

Миллер А.И., отв. ред. Центральная Европа как исторический регион. М., 1996.

Милош Ч. Родная Европа / Пер. с польского К. Старосельская и др. М., 2011.

Сюч Е. Три исторических региона Европы. Пер. с венгерск. М. Бобрович // Центральная Европа как исторический регион / Отв. ред. А.И. Миллер. М., 1996. С. 147–265.

Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество / Отв. ред. Вяч.Вс. Иванов. М., 1991.

Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М., 2003.

Щукин В.Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007.

Щукин В.Г. Мифическая география России. Основные параметры // Восток – Запад. Пространство локального текста в литературе и фольклоре: Сборник статей к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга. Волгоград 2019. С. 14–20.

Bibó I. A kelet-europai kisállamok nyomorúsága. Budapest, 1946.

Halecki O. The Limits and Divisitions of European History. London; New York, 1950.

Kłoczowski J. Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza. Lublin, 1998.

Kundera M. Únos západu aneb Tragédie střední Evropy [1983]. URL: http://www.smatana.sk/archiv/clanky/kundera/milan-kundera-unos-zapadu-aneb-tragedie-stredni-evropy-1983-format-pdf/view (дата обращения: 26.11.2020).

Miłosz Cz. Rodzinna Europa. Paryż, 1959.

Romanowski A. Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904. Kraków, 2003.

Szűcs J. Vázlat Európa három történeti régiójáról. Budapest, 1981.

inslav

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению культурно-ментальных границ, проходящих по территории Центральной и Восточной Европы. Исследование показало, что культурные, языковые, ментальные различия, а зачастую также специфические черты политических режимов зависят от трех основных факторов. Первый из них – фактор историко-имперский. Невозможно понять прохождение современных культурных границ без соотнесения их с границами Римской империи, Священной Римской империи, византийской ойкумены, Австро-Венгрии, Речи Посполитой, империи Романовых и других подобного рода исторических феноменов. Не менее важен второй фактор – синхронный или государственно-политический, так как актуальная государственная принадлежность индивидов и социальных групп налагает определенные императивы на их культурное поведение. Третий фактор появления культурных границ – регионально-локальный. Осознание своей малой родины не менее важно, чем идентификация со той или иной страной.

Автор статьи рассматривает факты совпадения современных культурных границ с такими историческими фронтирами, как границы Римской империи, линии Керзона и Хантингтона и старые границы трех империй на территории современной Польши.

Ключевые слова: Центральная Европа, Восточная Европа, культура, ментальность, границы, Римская империя, линия Керзона, линия Хантингтона, разделы Польши.

inslav

Summary

Vasiliy Szczukin (Krakow)
From Elbe to Volga. In the Labyrinth of Cultural Boundaries

This chapter examines cultural and mental boundaries that run through the territory of Central and Eastern Europe. The study showed that cultural, linguistic, mental differences and some specific features of political regimes as well depend on three main factors. The first of them is the historical-imperial factor. It is impossible to understand the passage of modern cultural boundaries without correlating them with the boundaries of the Roman Empire, the Holy Roman Empire, the Byzantine ecumene, Austria-Hungary, the Polish-Lithuanian Commonwealth, the Romanov Empire and other similar historical phenomena. No less important is the second factor – synchronic or state-political, since the actual belonging of the individual to a national state and social groups imposes certain imperatives on their cultural behavior. The third factor in the emergence of cultural boundaries is the regional and local one. Awareness of one's small homeland is no less important than identification with any particular country.

The author of this chapter examines the facts of coincidence of modern cultural borders with such historical frontiers as the borders of the Roman Empire, the Curzon and Huntington lines, and the old borders of the three empires on the territory of the modern Poland.

Keywords: Central Europe, Eastern Europe, culture, mentality, borders, Roman Empire, Curzon line, Huntington's line, parts of Poland.

inslav

DOI: 10.31168/4465-3095-3.22

Selim Özgür
(Aarau, Switzerland)

Aletic Republic – A Fictional World as Inspiration for the Real World Beyond Borders

In our everyday life, as we work or travel, we are always confronted with many kinds of borders: political ones when we travel to other countries, or cultural ones, when we meet people with different backgrounds or life styles. We generally take these borders as something natural or let alone as something sacrosanct. And although in the Western civilization, we are aware of the fact that we have big difficulties in accepting the other's point of view or her way of life, we rather reinforce the borders and isolate ourselves from influences alien for our traditional or so-called pristine world.

How could people of different cultures, religions, or languages manage to live together in the most harmonic way possible? Music is one kind of art which inspires and unites people across borders, but so does imagination: Aletic Republic as a fictional republic transcends a world from imagination into a more tangible place full of persons, landscapes, stories, poetry, and moods.

The Beginning: Creation of a Fictional World

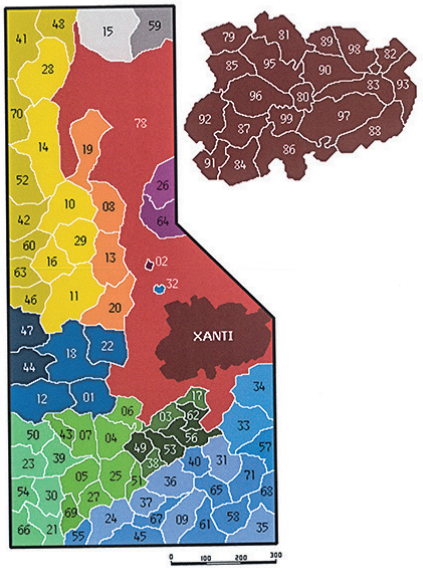
Let me take you on a short trip back to your childhood. Do you still remember the area around your home where you used to play with your friends? How did it look like? What kind of objects did you engage with in your games, both outside and at home? In retrospect: did your world, i.e. the place around your home, look like it really was? Maybe, as you grew older, moved out, and came back to your first home visiting your family, you realized that now all those objects looked different from your point of view as an adult.

inslav

In an analogous manner, when you try to remember your first book – with simple sentences or illustrations only – how did the content look or feel like? Maybe you could not understand the sentences – let alone distinguish the differently shaped characters as letters – but the book certainly stimulated your imagination: what are these colors and shapes trying to tell me? Probably your imagination got influenced by various circumstances, e.g. someone in your family reading you the book out, the surrounding voices and sounds or some particular food or drink you had while you were focused on the book.

In our adulthood, we seldom try to think back and remember the mentioned way of perceiving the world, despite it being our very first and thus our most pristine and essential one.

I still remember quite a lot of these impressions from the first years of my life and recollect how my imagination was expand-



01	AR	Argala
02	AX	Axane
03	BA	Blona
04	BD	Battelndötteln
05	BE	Bena
06	BO	Bollo
07	CO	Coculi
08	DA	Dalos
09	DI	Dillin
10	EN	Eulernause
11	EQ	Esquival
12	ER	Eftringen
13	FC	Föncal
14	FL	Fauslennen
15	GB	Gnippenburg
16	GO	Grotula
17	HL	Hirolana
18	HN	Höhlenneuburg
19	HO	Homul
20	IF	Intercityfeld
21	IL	Ittla
22	IX	Ixi
23	KB	Kenastenburg
24	KF	Kifs
25	KT	Keftitana
26	MW	Mafowope
27	NB	Neu-Bena
28	NQ	Noquayna
29	NX	Nirxi
30	PA	Palonia
31	RU	Rufun
32	SF	Sifnofona
33	SV	Savisa
34	TI	Tilim
35	VL	Vaslalt
36	VP	Veslep
37	WA	Wadalen
38	WM	Weidermuntern
39	AF	Antafenoxi
40	AM	Attimanaxi
41	AY	Ayga
42	CU	Curcu
43	DG	Dorlgodoló
44	FG	Farragul
45	FR	Frogo
46	FT	Falgalat
47	GD	Gadula
48	GP	Grep
49	GX	Gelofärsaxa
50	HF	Hungofullot
51	IA	Ifnipilaka
52	II	Imriti
53	KD	Kadöll
54	LP	Lonapse
55	LS	Lanfos
56	LT	Lemetol
57	LX	Lolx
58	ML	Meleo
59	MY	Muygus
60	OP	Olpómoli
61	PS	Plonsul
62	PT	Pefotuma
63	RG	Resmogulna
64	SP	Sonenpelanz
65	SX	Siplix
66	TP	Trumpusa
67	TR	Tribiso
68	US	Ufmisrigul
69	VA	Vima
70	YM	Yum
71	ZP	Zizipolo
77	XA	>Behörden/Dienste
78	XL	Xanti-Land
79	XB	Sonaebene
80	XC	Centrum
81	XD	Doto
82	XE	Settland
83	XF	Filippenstadt
84	XG	Urge
85	XH	Lottenhof
86	XI	Tillo
87	XJ	Kirkes
88	XK	Krattfeld
89	XN	Transkusel
90	XO	Octanvorstadt
91	XP	Pohl
92	XR	Prilona
93	XS	Ostsona
94	XA	>Regierung
95	XT	Timonsburg
96	XU	Ulmun
97	XÙ	Ùhl
98	XW	Wannosris
99	XZ	Zärz

inslav

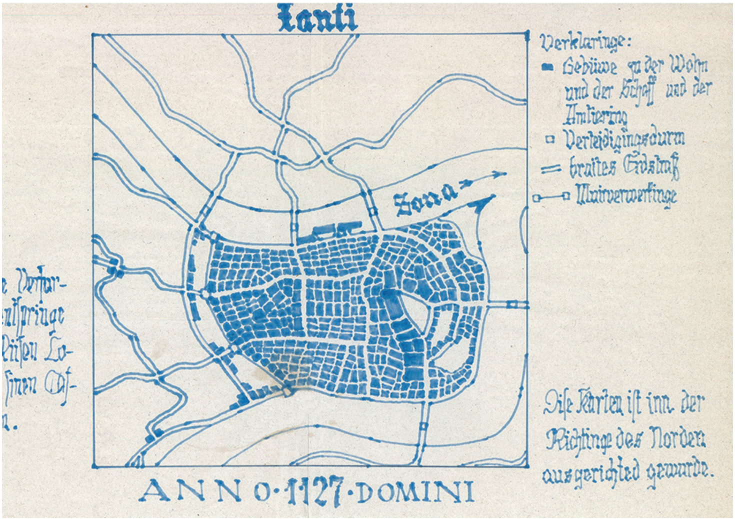
ing. My room was divided by me and my sibling with a virtual line across it, and by the time I would start going to school, I had defined the space belonging to me as my own empire. Only during my adolescence, I started seriously creating a fictional country from out of my area. The shape of the room's section is still visible on the silhouette of Aletic Republic.

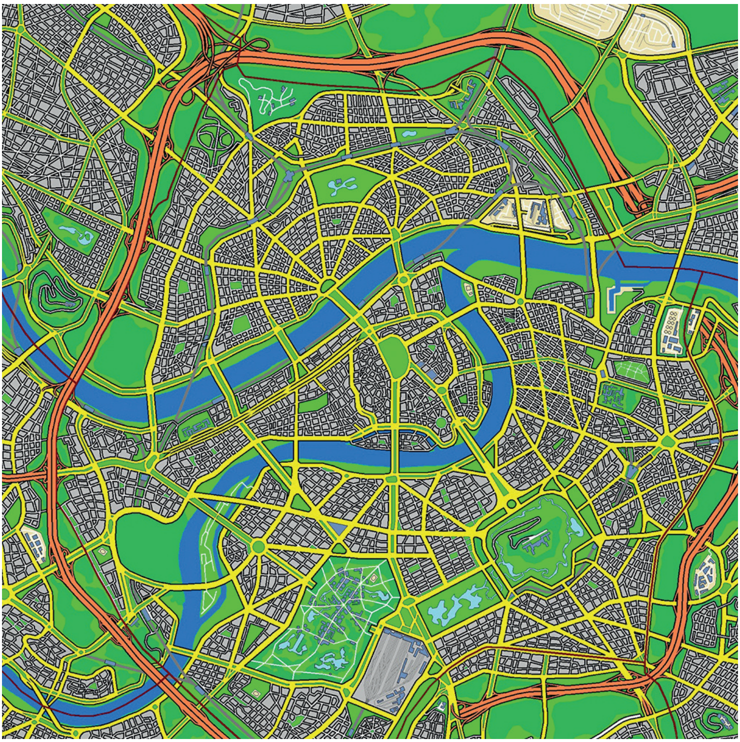
During adolescence, I often focused on my fictional republic and felt the urge to create something exceeding a mere idea from childhood. As my conviction was firm, I started to deduct the topography of the republic by looking at the furniture and its dimensions. The following step was the creation of provinces and the invention of their names. One of the crucial aspects of this creative process was the ability to shape and name cities and provinces according to my own imagination and mood, protected from any criticism.

Aletic Republic: Creating an Inner Identity

After I finished the main shape of the republic, i.e. the general topography, provinces and cities, the project was still far from reaching its end. Following my conviction, I wanted to animate this world. I had to zoom into this world and discover more details. Not only were these details limited to many citymaps I started to draw, they also led to the invention of a history and own language with its own alphabet: the Aletic. The vocabulary contains around two thousand words so far and is still being extended. One of the main differences between Aletic Republic and many other fantasy worlds, such as the one in *The Lord of the Rings* by J.R.R. Tolkien, consists in the temporal location of my world in the twentieth and twenty-first centuries. The people and objects in Aletic Republic are contemporary: people with mobile phones, traveling on buses and in subway, having a coffee in a bar on the boulevard – following one of the aims of this project: to create a fictional world where contemporary problems and ideas can take place and can be discussed. Nevertheless, there is a map depicting a simulated historical map of the capital city in order to make this image more profound.

inslav


Verklaringe:
Sona
Dise Karten ist inn. der Richtinge des Norden ausgerichted gewurde.
ANNO·1127·DOMINI



inslav

Tilim – Public Transportation Network Map and Timetable

The city of Tilim, the capital of the homonymous province, serves as a prototype project of my network plannings. Unlike in real cities, where public transportation network grows step by step, more or less following the pace of the urban growth, the network of Tilim is developed in retrospect. The first step was to imagine the city in its dimensions and with its peculiar topography. This imaginary topography led me to the next step wondering about how many people live there, where the centers of the disctricts are located, how the architecture of each district looks like, and finally, how the network itself can provide good and efficient connections within the urban area.

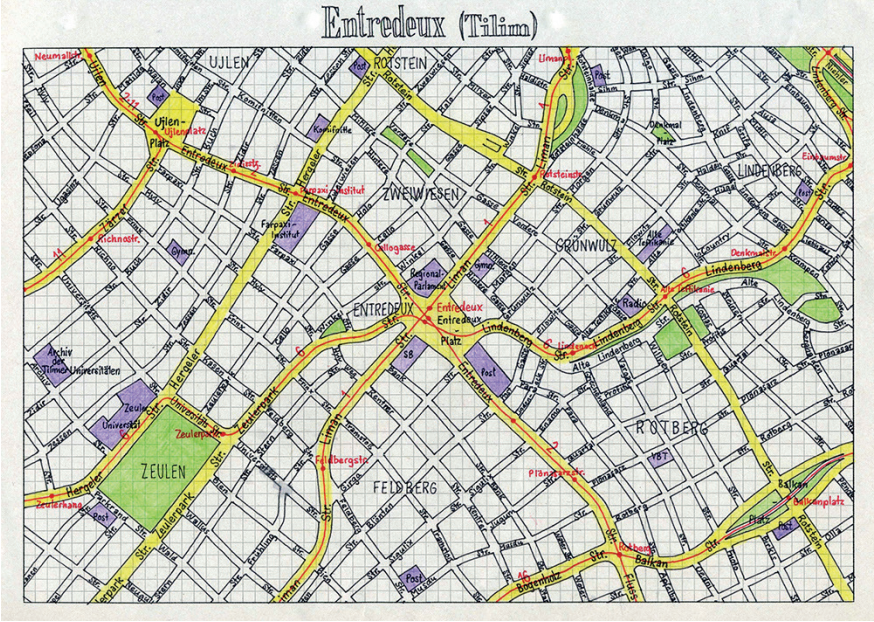
The planning of the first lines, now being the most important lines of the current version of the network, started around 2005, and by constantly adding more lines to the network and changing routes, the network reached its peak in 2009, with minor changes followed in the coming years. Having reached the peak in 2009, the network consisted of 28 tram lines, 22 bus lines, and 3 metro lines.

During the first years of constant extension – as the network was taking shape – the only representing object of the city of Tilim was this network map. In my mind, however, I envisioned – and continue to envision – the image of the city, how its copes with its topography, and what kind of interactions occur between hills, parks, buildings, waters, streets, and people. These aspects, however, are not displayed in the simple diagram I created. I felt the urge to find a way to transcend the border between my expanding imagination and the limited possibilities provided by the sheet of paper and its two dimensions.

Consequently, I started drawing city map details of the central areas of some districts, which allows the observer to discover the names of many streets, important buildings such as cultural institutions or university buildings, as well as try to deduct the topogaphical shape, i.e. rises and slopes, as some street names or neigh-

inslav

borhood names allow us to do. The observer's imagination cannot converge with the author's, but nevertheless it may approach the authentic version that exists in the author's imagination. The more experienced the observer is, i.e. if she has traveled to many different cities and is familiar with reading city maps, the more these real life experiences can help her build a connection between the depicted streets and the topogrpahical aspects in the map she is observing, on the one hand, and the author's intention on the other.



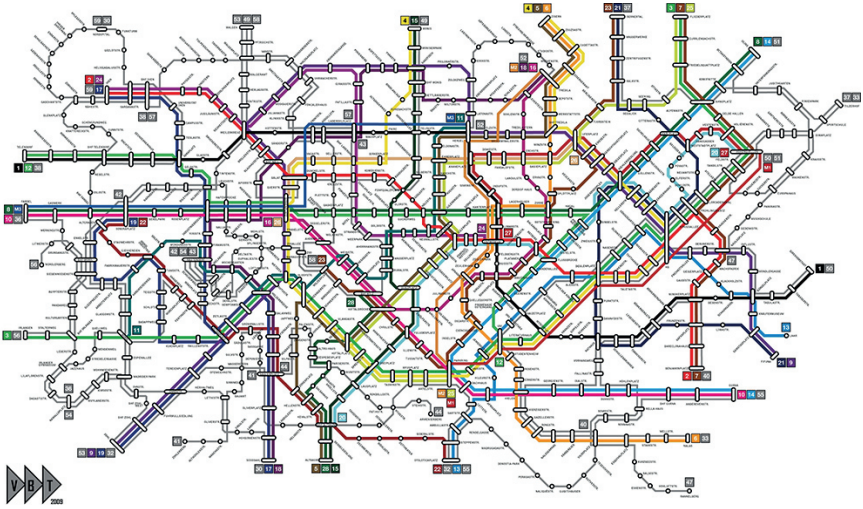
In 2011, I created a document containing of 107 pages, where I provided the integral timetable of the network, line by line. The 2011 version replaced the first 2007 version which was a small handwritten booklet of about 130 pages. The major change in the newer version – disregarding its digital vform – was the introduction of non-stop operation time. Due to the network's density, the good connectedness between all districts and the 24/7 operation times, I decided to introduce another drastic change for this city: since the public transportation services need to be used to their full

inslav

capacity, not only the frequency on major lines should not fall below 10 minutes – allowing to still maintain a higher and well harmonized frequency on tracks serviced by more lines – all private traffic within the city has been reestablished. Of course, there are some exceptions for taxis, deliveries, or emergency services.

The aim of this change was to offer a dialogue: first, to make the observer accept the idea of a metropolis possibly living and functioning without cars – with the exceptions shown. The second step would be to let this idea settle down. Maybe, the evoked discussion can be held differently if we suggest introducing these incisive measures in a real, existing city; so far, the discussion would only remain within the framework of the fictional world.

There are more projects which have been implemented on the basis of this network, such as drawing maps of other parts of the city, drawing overview maps of tram tracks at certain stations, or animating the map by writing stories that took place in this city, or creating fictive transportation tickets.



inslav

24 Ihen → Entredeux

via Bhf Ihen, Weilerkreuz, Waldgangplatz, Laderohlplatz, Bhf Laderohl, Botel, Bhf Ujlen

Grundkurs:

Ihen	00	05	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55
Bhf Ihen	02	07	12	17	22	27	32	37	42	47	52	57
Weilerkreuz	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	00	05
Waldgangplatz	15	20	25	30	35	40	45	50	55	00	05	10
Laderohlplatz	20	25	30	35	40	45	50	55	00	05	10	15
Bhf Laderohl	21	26	31	36	41	46	51	56	01	06	11	16
Botel	24	29	34	39	44	49	54	59	04	09	14	19
Bhf Ujlen	31	36	41	46	51	56	01	06	11	16	21	26
Entredeux	36	41	46	51	56	01	06	11	16	21	26	31
		C		C		C		C		C		C

Spezialkurse:

Ihen	|	15
Weilerkreuz	|	25
Birkenplatz	26	32
Botel	29	|
Entredeux	41	|
	A	B

Die C-Kurse verkehren wie folgt:

Mo – Fr:	515 – 2105
Sa:	615 – 2005
So:	715 – 2005

Bitte die Spezialkurse beachten:

A-Kurse:		B-Kurse:	
Mo – Fr:	ab 526	Mo – Fr:	ab 2115
Sa:	ab 626	Sa:	ab 2015
So:	ab 726	So:	ab 2015

Zwischen 2110 (Mo-Fr) bzw. 2010 (Sa-So) und 510 (Mo-Fr) bzw. 610 (Sa) bzw. 710 (So) verkehren die Kurse durchgehend nach dem Grundkurs im 10'-Takt.

inslav

A possible outlook

This project has now been alive for almost thirty years – and yet is not complete. Aletic Republic, with all its facets, has an almost infinite capacity for creating new subprojects, such as writing stories, drawing different kind of maps, or inventing more words. It has always been enriching my life, inspiring me to learn and improve new skills as well as developing my creativity. Despite having invented this world mainly for myself, I believe that future collaboration with other fields or projects can lead to mutual enrichment of all participants.

inslav

Summary

In our everyday life, as we work or travel, we are always confronted with many kinds of borders: political ones when we travel to other countries, or cultural ones, when we meet people with different backgrounds or lifestyles. We generally take these borders as something natural or let alone as something sacrosanct. And although in the Western civilization, we are aware of the fact that we have big difficulties in accepting the other's point of view or her way of life, we rather reinforce the borders and isolate ourselves from influences alien for our traditional or so-called pristine world. How could people of different cultures, religions, or languages manage to live together in the most harmonic way possible? Music is one kind of art which inspires and unites people across borders, but so does imagination: The Aletic Republic as a fictional republic transcends a world from imagination into a tangible place full of persons, landscapes, stories, poetry, and moods.

Keywords: borders, stereotypes, the Aletic Republic, an imagining world, place of harmony.

Аннотация

Селим Озгюр

Алетическая республика: вымышленный мир как источник вдохновения для реального мира поверх границ

В нашей повседневной жизни мы всегда сталкиваемся со многими видами границ: политическими, когда мы путешествуем в другие страны, или культурными, когда мы встречаем людей с разным происхождением или стилем жизни. Обычно мы воспринимаем эти границы как нечто естественное или как нечто сакральное. И хотя в западной цивилизации мы осознаем тот факт, что у нас есть большие трудности в принятии точки зрения другого или его образа жизни, мы скорее укрепляем границы и изолируем себя от влияний, чуждых нашим тради-

inslav

ционным мирам. Как могли бы люди, принадлежащие к разным культурам, религиям или языкам, жить вместе наиболее гармоничным образом? Музыка – это один из видов искусства, который вдохновляет и объединяет людей, не знающих границ, как и воображение: Алетическая республика как вымышленная республика переводит мир из воображения в осязаемое место, полное людей, природы, насыщенное историй, поэзией и эмоциями.

Ключевые слова: границы, стереотипы, Алетическая республика, воображаемый мир, гармония.

inslav

inslav

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Бобрык Роман / Bobryk Roman – доктор филологических наук, литературовед; сотрудник Естественно-Гуманитарного Университета в г. Седльце (Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, Польша). Круг научных интересов: польская и русская литература XX в., взаимоотношения литературы и искусства, семиотика искусства, семиотика культуры. rbobryk@wp.pl

Буренина-Петрова Ольга Дмитриевна / Burenina-Petrova Olga – доктор филологических наук, научный сотрудник Института Славистики Цюрихского университета (Швейцария). Круг научных интересов: русский авангард, философия анархизма в литературе и искусстве, театр и цирк, теория литературы и киноэстетики. olga.burenina-petrova@uzh.ch

Гюнтер Ханс / Günther Hans – славист, профессор эмеритус университета Билефельда (Германия). Круг научных интересов: русский авангард, советская культура, творчество Андрея Платонова. hans.guenther@uni-bielefeld.de

Злыднева Наталия Витальевна / Zlydneva Nataliya – доктор искусствоведения, заведующая Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения Российской академии наук, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва). Круг научных интересов: семиотика культуры, изобразительное искусство XX в., русский исторический авангард, культура славянских народов. natzlydneva@gmail.com

Калавски Жофия / Kalavszky Zsófia – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института Литературоведения, Центр Исследований Филологических Наук (Будапешт,

inslav

Венгрия). Круг научных интересов: русская литература XIX–XX вв., культурология, исследования культа, компаративистика, теория перевода. kalavszky.zsofia@btk.mta.hu

Калафатич Жужанна / Zsuzsanna Kalafatics – PhD, доцент, Будапештский экономический университет (Венгрия). Область научных интересов: культура Серебряного века, творчество Алексея Ремизова, поэтика модернистской прозы, постмодернистский роман. Kalafatics.Zsuzsanna@uni-bge.hu

Кодрес Криста / Kodres Krista – профессор Института истории искусств и визуальной культуры Эстонской Академии художеств в Таллине (Эстония). Заведующая докторантурой, главный редактор «Истории искусства Эстонии» («History of Estonian Art», 6 томов); член правления эстонского академического журнала «Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies in Art and Architecture». Круг научных интересов: история и теория историографии искусства, история искусства и архитектуры Балтийского региона в период раннего Нового времени, история эстонской архитектуры и дизайна советского периода. krista.kodres@artun.ee

Королькова Полина Владимировна / Korolkova Polina – кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований ИФИ РГГУ. Круг научных интересов: история чешской, сербской и хорватской литературы XIX–XXI вв., жанр сказки в творчестве славянских писателей, сербский и хорватский путевой очерк. korolkovapolina@mail.ru

Красовец Александра Николаевна / Krasovec Aleksandra – кандидат филологических наук (PhD), научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов, Институт славяноведения Российской академии наук. Круг научных ин-

inslav

тересов: словенская литература XX и XXI вв., русский исторический авангард, теория и практика перевода, теория и история культуры. aleksandrakrasovec@yahoo.com

Кузовкина Татьяна Дмитриевна / Tatjana Kuzovkina– PhD, старший научный сотрудник Лотмановского архива Таллинского университета (Эстония). Круг научных интересов: культурология, научное наследие и биография Ю.М. Лотмана, русская литература XIX в. tatjana.kuzovkina@gmail.com

Лугарич-Вукас Даниела / Lugarić Vukas Danijela – профессор кафедры восточнославянских языков и литератур, директор Института литературоведения факультета гуманитарных и социальных наук Загребского университета (Хорватия), редактор монографической серии по литературоведению Biblioteka L. Круг научных интересов: память и травма в искусстве, прозаики-женщины, культура позднесоветского социализма между мифом и травмой, лагерная проза. dlugaric@ffzg.hr

Мейер-Фраац Андреа / Andrea Meyer-Fraatz – Prof. Dr., профессор славянской филологии (литературоведение) в университете им. Фридриха Шиллера в Йене (Friedrich-Schiller-Universität Jena, Германия). Круг научных интересов: теория литературы (в частности, вопросы жанра и лирических циклов; их неоднозначность) и анализ текста, литература как коллективная память (прежде всего в связи с Холокостом и Второй мировой войной), утопия и антиутопия, русская литература и Кавказ, творчество Ивана Бунина, творчество Андрея Битова, романтизм. Andrea.Meyer-Fraatz@uni-jena.de

Микола Дьёнди / Mikola Gyöngyi – Ph.D, старший преподаватель Института Славистики, Сегедский Университет (Венгрия). Круг научных интересов: русская классиче-

inslav

ская литература, творчество В. Набокова, теория литературы, современная венгерская литература и культура Воеводины. mikolagyongyi@gmail.com

Мних Роман / Mnich Roman – доктор (хаб.) гуманитарных наук, адъюнкт Кафедры русистики Варшавского университета. Круг научных интересов: герменевтика и теория символа, творчество Эрнста Кассирера, Дмитрия Чижевского, славяно-германские и славяно-еврейские культурные связи, литературное творчество Бруно Шульца, Анны Ахматовой, Ивана Франко, теология и философия Яна Амоса Коменского. mnichrw@yahoo.de

Озгур Селим / Özgür Selim – бакалавр по испанской лингвистике и литературе, сравнительному языкознанию, румынской лингвистике и литературе. Бывший доцент кафедры сравнительной лингвистики Цюрихского университета (Швейцария). В настоящее время преподает языки в Аарау (Швейцария). Круг научных интересов: лингвистика, социология и география. selim-ozgur@gmx.net

Поляков Дмитрий Кириллович / Polyakov Dmitry – кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований ИФИ РГГУ, научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН. Круг научных интересов: лингвистическая богемистика, сравнительно-сопоставительное славянское языкознание, исследование языковых и культурных контактов славянских народов друг с другом и с неславянским окружением. vbnz2005@yandex.ru

Сабо Тюнде / Tünde Szabó – PhD, habil., доцент Кафедры славянской филологии Печского Университета (Венгрия). Круг научных интересов: поэтика Ф.М. Достоевского, современная

inslav

русская литература на фоне литературной традиции XIX–XX вв., поэтика Л. Улицкой, труды Ю.М. Лотмана и Московско-тартуской семиотической школы. sztunde1512@gmail.com

Созина Елена Константиновна / Sozina Elena – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого президента России Б.Н. Ельцина, заведующая центром истории литературы Института истории и археологии Уральского отделения РАН (Екатеринбург). Круг научных интересов: история русской литературы, региональная литература, интерпретация художественного текста. es8591@yandex.ru

Уракова Александра Павловна / Urakova Alexandra – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва). Круг научных интересов: американская литература XIX и XX вв., теория литературы, теория и история культуры, компаративистика, исследования культа. alexandraurakova@yandex.ru

Хансен-Кокоруш Ренате / Hansen-Kokoruš Renate – доктор филологических наук, профессор Грацского университета имени Карла и Франца (Univ.-Prof. Dr. (retired), University of Graz, Австрия). Круг научных интересов: интертекстуальность, русская и боснийская/хорватская/сербская современная литература, образы возвращения, идентичности и сатиры. renate.hansen-kokorus@uni-graz.at

Хетени Жужа / Hetényi Zsuzsa – литературовед, удостоенный призом «Беллетрист» (2020), профессор Кафедры профессор Кафедры Русской филологии Будапештского Университета ELTE, доктор Венгерской Академии Наук (Венгрия), переводчик художественной литературы. Круг научных интересов:

inslav

русская проза XX в. (в частности, творчество В. Набокова, И. Бабеля и М. Булгакова), двуязычные авторы, проблемы идентичности в тексте, русско-еврейская проза 1860–1940 гг., литература Шоа, проблемы художественного перевода и и методология инрепретации литературы. hetenyiz@gmail.com

Щукин Василий Георгиевич / Szczukin Vasiliy – литературовед и культуролог, доктор филологических наук, профессор Ягеллонского университета (Краков, Польша). Круг научных интересов: история русской литературы и культуры, поэтика русской литературы, гуманитарная география и геокультурология. wszczukin@yandex.com

Список иллюстраций:

К статье Н.В. Злыдневой:

1. М. Ларионов. Цыганка. 1908, х/м. Частное собрание, Франция. Из книги Г.Г. Поспелов, Е.А. Илюхина. Михаил Ларионов. М., 2005. С. 206.
2. М. Ларионов. Времена года. Весна. 1912, х/м, ГТГ. Из книги Г.Г. Поспелов, Е.А. Илюхина. Михаил Ларионов. М., 2005. С. 207.
3. Н. Гончарова. Каменная баба. 1908, х/м, ГТГ. ч/б С. 209.
4. Н. Гончарова. Мытье холста. 1910, х/м, ГТГ. Из книги: Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. М., 2013. С. 209.
5. Н. Гончарова. Павлин (стиль русской вышивки). 1911. Из серии «художественные возможности по поводу павлина». Из книги: Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. М., 2013. С. 210.
6. П. Филонов. Восток и Запад. 1913. Бумага, масло, темпера, гуашь. ГРМ. С. 212.
7. П. Филонов. Запад и Восток. 1912–1913. Бумага, масло, темпера, гуашь. ГРМ. С. 213

inslav

8. Г. Рублев. Письмо из Киева. 1930, х/м, ГТГ. ч/б С. 216.
9. С. Адливанкин. Трамвай Б. 1922, х/м, ГТГ. Из книги: О. Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были… Из истории художественной жизни. 1925–1935». М., 2004. С. 217.
10. К. Редько. Восстание. 1925, х/м, ГТГ. С. 217.
11. Ю. Васнецов. Илл. к книге «Радуга-Дуга. Русские народные сказки» (последнее издание – М., 2020). ч/б С. 220.
12. О.А. Соколова. Женский базар в Ургуте. 1932, х/м, ГРМ. Из книги: О. Ройтенберг «Неужели кто-то вспомнил, что мы были… Из истории художественной жизни. 1925–1935». М., 2004. С. 220.
13. А. Волков. Фергана. Кишлак. 1926, х/м, ГМИРК им. И.В. Савицкого. ч/б С. 222.
14. А. Тышлер. Гуляй-поле. Из серии «Махновщина». 1927, х/м, Киевский художественный музей. С. 223.

К статье В.Г. Щукина:

1. «Треугольник трех императоров» на стыке старых границ Германии, Австро-Венгрии и России, некогда разделявших Польшу. Фото автора. С. 453.
2. Культурные границы в Центральной и Восточной Европе. Схема автора. С. 459. т

inslav

Научное издание

Коллектив авторов
Ответственные редакторы: Н. В. Злыднева, Ж. Хетени

НА ПЕРЕКРЕСТКАХ ВОСТОКА И ЗАПАДА:
ПРОБЛЕМЫ ПОГРАНИЧЬЯ В РУССКОЙ
И ЦЕНТРАЛЬНОЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУРАХ

AT THE CROSSROADS OF THE EAST AND THE WEST:
THE PROBLEMS OF BORDERZONE IN RUSSIAN
AND CENTRAL EUROPEAN CULTURES

Утверждено к печати на заседании Ученого совета
Института славяноведения РАН (протокол № 8 заседания
Ученого совета ФГБУН Института славяноведения РАН от 29.12.2020).

Компьютерная верстка: В. А. Гаевский

Подписано в печать 12.02.2021. Формат 60x90 1/16.
Гарнитура «Minion Pro»
Физ. л. 30,5. Усл. печ. л. 30,5.
Тираж 500 экз. Заказ № _____

ООО «Буки Веди»
119049, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 4, строение 1А.
Отпечатано в книжной типографии ООО «Буки Веди»
на оборудовании Konica Minolta
119049, г. Москва, Ленинский проспект, д. 4, стр. 1 А.
Тел.: (495) 926-63-96, www.bukivedi.com, info@bukivedi.com

inslav