

*Intersezioni/Пересечения.*  
*Современная русская*  
*литература и культура.*  
*Исследования и материалы. Вып. 1*

---

Под ред.:

Дж. ЛАРОККА, М. МАУРИЦИО, К. ОЛИВЬЕРИ,  
Л. ПИККОЛО, Б. СУЛЬПАСО



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume finanziato con i fondi di ricerca locale di Massimo Maurizio, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino e patrocinato dal (Centro Interuniversitario per lo Studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica - СССР).

*Intersezioni/Пересечения. Современная русская литература и культура. Исследования и материалы. Вып. 1*, под ред. Дж. Ларокка, М. Маурицио, К. Оливьери, Л. Пикколо, Б. Сульпассо, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, Torino 2024 – ISBN 978-88-7590-274-2

In copertina: *Elaborazione grafica di Massimo Maurizio*

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese ([www.bibliobear.com](http://www.bibliobear.com))

«QuadRi»  
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*  
XV  
2024

## I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«Quadri» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

### DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo BERTINETTI, Università degli Studi di Torino, Carla MARELLO, Università degli Studi di Torino

### COMITATO EDITORIALE

Elisa CORINO, Università degli Studi di Torino, Roberto MERLO, Università degli Studi di Torino, Daniela NELVA, Università degli Studi di Torino, Matteo REI, Università degli Studi di Torino, Paola CARMAGNANI, Università degli Studi di Torino, Vincenza MINUTELLA, Università degli Studi di Torino, Claudia Maria TRESSO, Università degli Studi di Torino

### COMITATO SCIENTIFICO

Henri BÉJOINT, Université Lyon2, Jaqueline BERNDT, Japanese Language and Culture, Stockholm University, Ioana BICAN (BOT), Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, Marguerita BORREGUERO ZULOAGA, Universidad Complutense de Madrid, Cesareo CALVO RIGUAL, Filología Italiana, Universitat de València, Elisabetta CARPITELLI, Sciences du Langage - UFR LLASIC, Université Grenoble Alpes, Rose CORRAL, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, Suranjan DAS, Jadavpur University, Ashley DAWSON, Postcolonial Studies English Department The City University of New York, Jorge DÍAZ-CINTAS, Centre for Translation Studies (CenTraS), University College London, Dmitry DOBROVOLSKY, Rossijskaja akademija nauk RAN Moscow, Tessa DWYER, Film and Screen Studies, Monash University, Angela FERRARI, Seminar für Italianistik, Universität Basel, Salvador Gutiérrez ORDÓÑEZ, Universidad de León, Thierry FONTENELLE, Linguistic Services Division at the European Investment Bank, Luxembourg., Rufus GOUWS, Department of Afrikaans and Dutch Stellenbosch University, Natal'ja GRJAKALOVA, Rossijskaja akademija nauk «Puškinskij Dom» Sankt-Peterburg, Pius TEN HACKEN, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Philip HORNE, English Department University College, London, Annette KLOSAKÜCKELHAUS, Leibniz-Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, Michael LETTIERI, Department of Language Studies, University of Toronto Mississauga, Maria Grazia MARGARITO, Università degli Studi di Torino, Fernando J.B. MARTINHO, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Maria MAŚLANKA-SORO, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Francine MAZIÈRE, Laboratoire d'histoire des théories linguistiques, Université Paris 13, Javier MUÑOZ BASOLS, Faculty of Medieval and Modern Languages University of Oxford, Francesco PANERO, Università degli Studi di Torino, Monique PEYRIERE, CNRS École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Loredana POLEZZI, European Languages, Literatures and Cultures Stony Brook University, Sara POOT-HERRERA, University of California Santa Barbara, Tommaso RASO, UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Michael RUNDELL, Lexicography MasterClass Canterbury UK, Elmar SCHAFROTH, Romanistische Sprachwissenschaft Universität Düsseldorf, Mikołaj SOKOŁOWSKI, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Jorge URRUTIA, Universidad Carlos III Madrid, Inuhiko YOMOTA, Kyoto University of Art & Design, François ZABBAL, Institut du Monde Arabe, Paris

### EDITORE

#### Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio 18, 10124, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

### CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-Mail: [rivista.ricognizioni@unito.it](mailto:rivista.ricognizioni@unito.it)

ISSN: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

*Intersezioni/Пересечения.  
Современная русская  
литература и культура.  
Исследования и материалы. Вып. 1*

---

Под ред.:

Дж. ЛАРОККА, М. МАУРИЦИО, К. ОЛИВЬЕРИ,  
Л. ПИККОЛО, Б. СУЛЬПАССО



UNIVERSITÀ  
DI TORINO



Dipartimento di  
LINGUE  
LETTERATURE STRANIERE  
CULTURE MODERNE

I contributi pubblicati nel presente volume sono stati sottoposti  
a un processo di *peer review* da parte del Comitato Scientifico  
che ne attesta la validità

# СОДЕРЖАНИЕ

---

## ***Intersezioni/Пересечения. Современная русская литература и культура. Исследования и материалы. Вып. 1***

Под ред. Дж. ЛАРОККА, М. МАУРИЦИО, К. ОЛИВЬЕРИ,  
Л. ПИККОЛО, Б. СУЛЬПАСО

- 9 Джузеппина ЛАРОККА, Массимо МАУРИЦИО, Клаудия ОЛИВЬЕРИ, Лаура ПИККОЛО, Бьянка СУЛЬПАСО • *От составителей*

### **СЕКЦИЯ I • Три анализа поэтических текстов**

- 15 Марк ЛИПОВЕЦКИЙ • *Актуальность лирики: стихи Линор Горалик, Полины Барсковой и Галины Рымбу*

### **СЕКЦИЯ II • Мария Степанова и другие женские голоса**

- 55 Мартина НАПОЛИТАНО • *Сибирское “пространство” новых поэтесс: Космический проспект Галины Рымбу и Когда мы жили в Сибири Оксаны Васякиной (2018)*
- 67 Марио КАРАМИТТИ • *Поэма Марии Степановой Проза Ивана Сидорова. Полистилистика в круговороте сюжетности*
- 77 Алессандро ФАРСЕТТИ • *Я, не-я и история. Еще раз о поэтике Войны зверей и животных (2015) Марии Степановой*
- 93 Джулия БАЗЕЛИКА • *Память советского мира в рассказе Белые стены Татьяны Толстой*

- 101 Джулия Маркуччи • *Запомнить и рассказывать. Травматический опыт в документальной прозе У войны не женское лицо С. Алексиевич и в художественном фильме Дылда К. Балагова*
- 113 Донателла ПОССАМАЙ • *Пандемия, смерть и безумие: Сестра четырех Евгения Водолазкина*

**СЕКЦИЯ III • Постсоветское пространство в новейшей культуре**

- 125 Мария ЧЕРНЯК • *Сборники Как мы пишем (1930/2018) и проблема авторской идентичности*
- 133 Даниэла ЛУГАРИЧ ВУКАС • *Заметки к «постсоветскому»*
- 151 Дмитрий НОВОХАТСКИЙ • *Новый ориентализм в современной русской литературе*
- 167 Кирилл КОРЧАГИН • *Независимое поэтическое книгоиздание в России 1990-2010-х годов*
- 185 Екатерина ЛАЗАРЕВА • *Слова на свободе*
- 201 Noemi ALBANESE • *The Andrei Bely Prize: History and Perspectives of Russia's First Independent Literary Prize*



# ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ\*

---

*Джузеппина ЛАРОККА, Массимо МАУРИЦИО, Клаудия ОЛИВЬЕРИ, Лаура ПИККОЛО, Бьянка СУЛЬПАССО*

Настоящий сборник статей включает в себя доклады, представленные на «Пересечениях/Intersezioni», международной и междисциплинарной конференции, которая состоялась 3-4 февраля 2022 года. Изначальный план (очная встреча всех участников) не был реализован из-за ухудшения пандемической ситуации, в связи с чем конференция прошла в дистанционном режиме. Таким образом, мы предприняли три попытки провести встречу, сначала она была отменена из-за ковидных ограничений, впоследствии она не могла пройти в том формате, в котором мы ее задумали. Наконец в 2021 г. мы организовали цикл лекций «В ожидании Пересечения», попросив участников выступить онлайн. В итоге было прочитано четыре лекции: И. Кукулин, *Как демократическая политика в постсоветской России превратилась в перформанс: художественно-политическая акция Партия под ключ 1995 г.* (13 апреля); Е. Воробьева, *Литературное кураторство в контексте постсоветских институциональных трансформации* (28 апреля), М. Черняк, *О некоторых тенденциях развития современной русской прозы* (12 мая), Н. Каприольо, *Экология и колонизация жизненного мира в советской и постсоветской литературе* (27 мая).

Организаторами «Пересечений/Intersezioni» выступили Туринский университет и Межуниверситетский центр изучения постсоветских культуры и контркультуры (Centro Interuniversitario per lo Studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica - СССР), который был создан четыремя итальянскими славистами, почувствовавшими необходимость в дискуссии и обмене мнениями по темам, касающимся современной русской культуры в самом широком понимании этого термина, так, чтобы под эгидой центра смогли бы встречаться специалисты по самым разным областям «пост-советскости».

---

\* Составители сборника выражают глубокую благодарность М. Велижеву за помощь и редактирование всех текстов на русском языке.

В анонсе конференции был предложен достаточно богатый спектр сюжетов, от идентичности и вопросов о новом, пост-перестроечном каноне до появившихся за последние тридцать лет поэтик, от роли и самосознания постсоветского писателя до институций, создававшихся с конца 1970-х гг., от проблемы памяти до новой эмигрантской литературы. И действительно участники конференции в своих текстах затронули широкий диапазон тем, позволяющий читателям настоящего сборника ознакомиться с подробной картиной изменений в русской и русскоязычной культурах в период с 1990-го по 2022 г. Завершающая постсоветскую культуру дата не могла быть определена в процессе работы. К сожалению, через три недели по ее завершении началась новая эра в современной истории. Именно это и замедлило работу над сборником, в связи с чем мы приносим извинения – прежде всего авторам, давно отправившим нам свои статьи.

Данный сборник содержит три секции, первая из которых состоит из трех статей Марка Липовецкого о Л. Горалик, П. Барсковой и Г. Рымбу. Эти авторки, при всей разнородности письма и затрагиваемых тем, сходятся в том, что они переосмысливают ставшие традиционными для лирического высказывания формы. Кроме того, наряду с другими современными писательницами, они создали, пусть и в рамках специфической поэтики и для своей аудитории, новый канон женского письма, не всегда отвечающего на повестку феминистского дискурса, но тем не менее свидетельствующего о все большем значении женских голосов в контексте современной литературы на русском языке. Разбирая по одному стихотворению каждой поэтки, Липовецкий предлагает панорамную мозаику тенденций в современной поэзии в целом.

Аналізу творчества Галины Рымбу посвящена последняя статья первой секции и им же открывается первая статья (М. Наполитано) следующего раздела, которая исследует истоки «сибирского текста» современной литературы, в рамках сопоставления поэтических текстов Рымбу и О. Васякиной. Две статьи раздела, посвященного женским голосам, составляют работы по поэтике М. Степановой, затрагивающие такие ее аспекты, как полистилистика (М. Карамитти) и способы выражения и трансформации лирического Я (А. Фарсетти). Кроме произведений М. Степановой, во второй секции также интерпретируются тексты Т. Толстой (в статье Дж. Базелики) и С. Алексиевич, которую Дж. Маркуччи рассматривает через сопоставительный анализ творчества режиссера К. Балагова. В этих статьях внимание ученых привлекает роль женщины, порой тесно связанная с ностальгией и с важнейшей для современного письма поэтикой травмы, которую Маркуччи представляет как способ переосмысления себя-женщины в личной жизни и в обществе, а также материнства. Эти понятия – отправные точки для определения особой постсоветской самоэкспрессии.

Третий раздел состоит из семи статей, в которых проанализированы другие аспекты современного литпроцесса. Начиная с постперестроечного времени, значительному числу современных русских авторов в той или иной степени приходилось иметь дело с темой идентичности. Часто это обстоятельство было сопряжено с поисками форм, которые могли бы служить инструментом для исследования и в конечном счете определения себя. Проблеме идентичности и

новых форм посвящена статья М. Черняк. Подобного рода темы не новы в контексте русской словесности, но именно постсоветскость стала источником невиданного раньше количества микрокосмов и, следовательно, модусов отношения к себе и к окружающему миру, каждый из которых находил свои специфические формы. Дискуссия и уяснение термина-концепта «постсоветское» оказываются в центре рефлексии Д. Лугарич Вукас в тесном сопряжении с темой травмы, о которой уже шла речь. На том же сюжете фокусирует внимание и Дм. Новохатский, разбирая «ново-ориенталистские» (определение автора) тенденции в современном русскоязычном романе; его исследование предлагает ракурс, близкий к постколониальному и деколониальному, которые все чаще упоминаются и в внутрироссийской критике новейших литературных тенденций. В статье Д. Поссамай «Пандемия, смерть и безумие: 'Сестра четырех' Евгения Водолазкина» интерпретируется первая пьеса автора в тесной связи с его предыдущей, в основном романной, продукцией.

В этом разделе также собраны работы о других жанрах художественного высказывания или околотитулатурных проблематиках. Е. Лазарева анализирует уличное искусство как новую и публичную коммуникативную форму (авто)высказывания, начиная с таких классиков жанра, как Комар и Меламид и заканчивая самыми современными проявлениями этой тенденции, преимущественно в российских городах. Анализ проводится в тесной связи с практиками концептуализма и акционизма. К. Корчагин и Н. Албанезе обращают внимание соответственно на независимое книгоиздание в России и на премию А. Белого, как на два главных явления в процессе формирования литературных институций. Эти институции были контркультурными в советское время и альтернативными государственным организациям в постсоветском пространстве. Они определили как вкусы, так и некоторые из культурных тенденций прошедшей эпохи.

Богатство и актуальность затрагиваемых тем, различные методологии, используемые авторами, на наш взгляд, делают этот сборник действительно плодотворным «пересечением».



# СЕКЦИЯ I

---

ТРИ АНАЛИЗА  
ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ



# АКТУАЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ

Стихи Линор Горалик, Полины Барсковой и Галины Рымбу

---

Марк ЛИПОВЕЦКИЙ

Mark LIPOVECKIJ

**ABSTRACT • *The Urgency of Lyrics: Poems by Linor Goralik, Polina Barskova, and Galina Rymbu.*** This article is subdivided into three parts, each dedicated to a close reading of one lyrical poem: *The Christmas Star* by Linor Goralik, *Children’s Books* by Polina Barskova, and *My Vagina* by Galina Rymbu. Each of these poems, written by women poets in the 2010s-2020s, reflects aspects of contemporary Russian lyrical poetry. Goralik’s poem is an example of philosophic parable problematizing age-old Christian mythology; Barskova’s poem explores the depth of historical memory of the Great Terror; Rymbu’s famous poem is an emblem of the political edge of contemporary women writings, especially associated with the politicization of intimate, sexual, and corporeal experiences. It shall argue that all these poems are political in their own way, since each of them undermines and subverts authoritative and shared mental constructs. While creating new political poetry, contemporary women poets radically revise and reinvent traditional forms of lyrics. Goralik “philosophizes” a children’s tale, Barskova “historicizes” ecphrasis, while Rymbu daringly fuses the intonation of the political protest with a highly intimate mini-Bildungsroman. These experiments exemplify a new quality of Russophone political poetry which has become an all-embracing women’s poetry genre in the recent decade.

**KEYWORDS •** Myth in Lyrics; Children’s Culture; Historical Memory; Ekphrasis; Political Poetry; Woman’s Poetry.

Три эссе, включенные в эту статью, взяты из рукописи книги “*All the World on a Page*”: *A Critical Anthology of Russian Poetry, 1908-2021*, написанной профессором Оксфорда Эдрю Каном и мной. Она состоит из 34 глав, в каждую входит одно из стихотворений, в оригинале и переводе, и эссе, посвященное этому стихотворению. В настоящий момент книга сдана в издательство и готовится к публикации на английском языке.

Стихи, анализируемые в этих трех эссе, были написаны известными женщинами-поэтами, или поэтками, между 2016 и 2019-м годами. Взятые вместе, они наводят на некоторые соображения о природе современной руссофонной женской поэзии. Мы говорим именно о *руссофонной* поэзии, поскольку Полина

Барскова и Линор Горалик давно живут за пределами России, а Галина Рымбу уехала из России в Украину в 2016 году – в настоящее время все они занимают недвусмысленно антивоенную позицию.

*Моя вагина* Галины Рымбу, пожалуй, самое известное феминистское стихотворение последнего времени. В нем женское тело, а точнее, вагина не только занимает авансцену, но и порождает целый ряд трансгрессивных тем и образов, шокировавших читателя, для которого последним поэтом, достойным просвещенного внимания, остается Бродский. Но трансгрессия – нарушение границ и подрыв табу, лежащих в основании патриархальной культуры, не в меньшей степени характерен и для стихов Барсковой и Горалик. Ведь небольшое стихотворение Барсковой, в сущности, предъясвляет альтернативную истории ОБЭРИУ – последней страницы русского исторического авангарда. А Горалик в буквальном смысле покушается на святое: излагает историю рождения Христа с точки зрения (игрушечных?) зайчика и волчка. Это не пародия, а скорее, «Мессия» в исполнении хора зайчиков.

Все три поэтки покушаются на *эпистемологические* основания патриархальной культуры. Горалик занимает, ни больше, ни меньше, позицию евангелиста. Барскова вмещает в свой текст доскональное знание обстоятельств жизни и отношений обэриутов и даже иронически воспроизводит академическое «мы» – она вещает с высоты истории, а вернее, постистории – с той невероятной космической дистанции, с которой вняты детали не только жизни, но и посмертного бытия поэтов. А Рымбу превращает вагину в орган политического и философского познания.

Речь идет не только о «перераспределении» позиции знания – позиции власти – но и об изменении природы самого знания: во всех трех случаях знание становится аффективным – отказываясь от рациональности, оно опирается на аффекты, и из них составляет свой язык, свою грамматику. Структура стиха, собственно, и вырастает вокруг этой аффективной грамматики, придавая ей осязаемость. На ее выявление направлен и анализ каждого стихотворения.

Но что такое знание, переведенное на язык аффекта? Вероятнее всего, это миф. Три поэтки создают новые версии старых мифов – не претендуя на мифотворчество, не программируя его, а порождая мифы как бы между прочим, попутно, решая иные задачи. Мифы эти не малого масштаба: рай у Барсковой, явление Мессии у Горалик, революция у Рымбу. Не стоит преуменьшать способность поэзии предчувствовать наступление глобальных сдвигов и катастроф, возможно, именно это качество объединяет эти три стихотворения. Однако, если посмотреть на них с другой точки зрения, то в них на наших глазах рождаются новые мифологии, которые создают не только альтернативное воображаемое, но и координаты новой реальности, в которой убитые поэты населяют рай, не замечая, что они уже умерли, зайчик и волчок исполняют роль волхвов, а вагина становится знаменем революции. Это координаты мира после катастрофы. Той самой, что стала необратимой 24 февраля 2022 года.



**1. Линор Горалик: Сказка о зайчике и волчке**

1           Как в норе лежали они с волчком, –  
          зайчик на боку, а волчок ничком, –  
          *а над небом звездочка восходила.*  
5           Зайчик гладил волчка, говорил: «Пора»,  
          а волчок бурчал, – мол, пойдем с утра, –  
          словно это была игра,  
          словно ничего не происходило, –  
          *словно вовсе звездочка не восходила.*

10           Им пора бы вставать, собирать дары –  
          и брести чащобами декабря,  
          и ронять короны в его снега,  
          слепнуть от пурги и жевать цингу,  
          и нести свои души к иным берегам,  
15           по ночам вмерзая друг в друга  
          (так бы здесь Иордан вмерзал в берега),  
          укрываться снегом и пить снега, –  
          потому лишь, что это происходило:  
          *потому что над небом звездочка восходила.*

20           Но они всё лежали, к бочку бочок:  
          зайчик бодрствовал, крепко спал волчок,  
          *и над сном его звездочка восходила, –*  
          и во сне его мучила, изводила, –  
          и во сне к себе уводила:  
25           шел волчок пешком, зайчик спал верхом  
          и во сне обо всем говорил с волчком:  
          «Се, – говорил он, – и адских нор глубина  
          рядом с тобой не пугает меня.  
          И на что мне Его дары,  
30           когда здесь, в норе,  
          я лежу меж твоих ушей?  
          И на что мне заботиться о душе?  
          Меж твоих зубов нет бессмертной моей души.»

35           Так они лежали, и их короны лежали,  
          и они прядали ушами, надеялись и не дышали,  
          никуда не шли, ничего не несли,  
          никого не провозглашали  
          и мечтали, чтоб время не проходило,  
          чтобы ничего не происходило, –  
          *но над небом звездочка восходила.*

Но проклятая звездочка восходила.

Линор Горалик – литератор, целиком сформированный постсоветской эпохой. Эмигрировав вместе с семьей в Израиль и получив образование в области Computer Science в Университете Бен-Гуриона в Беэр-Шеве, Горалик в 2001-м приезжает в Россию и активно включается в работу по созданию новой культурной журналистики, ориентированной на интернет и его аудиторию (отличную от традиционной литературной тусовки). Одновременно она оформляется как писательница-универсал, в равной мере оригинальная и узнаваемая в стихах, короткой прозе, романах, книгах для детей, эссе, интервью и исследованиях, переводах, а также в качестве визуальной художницы – создательницы комиксов, многофигурных панно из жизни вымышленного города и гротескных ювелирных изделий.

Стихотворение *Как в норе лежали они с волчком* вышло в сборнике стихов Горалик *Подсекай, Петруша!* (2007) и ретроспективно читается как эмбрион особого типа мифологизма, который наиболее явственно развернется в романах Горалик *Все, способные дышать дыхание* (2019), *Имени такого-то* (2022) и *Бобо* (2023). В первом из них изображается мир после некоего локального апокалипсиса (произошедшего в Израиле и его окрестностях), после которого все звери обрели дар речи. Во втором будничная и трагическая история эвакуации советской психбольницы, пытающейся уйти от наступающих нацистов в 1941-м, трансформируется в почти сказочный сюжет благодаря тому, что вся техника изображается как живые существа – подбитый корабль истекает кровью, сломанный мотор сочится гноем и т.п. В третьем говорящий слон пешком идет по путинской России. Горалик отважно внедряет сказочные элементы – говорящих животных, живую страдающую технику – в материал, уже застывший в качестве современной мифологии – глобальную постапокалиптику или (пост)советский эпос Великой отечественной войны. В «Бобо», наоборот, говорящий и мыслящий слон сталкивается с современной российской политикой. Сказочные элементы играют роль остранения, лишаящего автоматизированные конструкции устойчивости и позволяющего переосмыслить стоящие за ними культурные «аксиомы».

Но это уже происходит в стихотворении *Как в норе лежали они с волчком*, где Горалик помещает в центр новозаветного мифа о рождении Христа *зайчика и волчка*. Уменьшительно-ласкательные суффиксы этих персонажей отчетливо связывают этих животных с контекстами *детской культуры* – как героев сказок, стихов, мультфильмов и даже мягких игрушек. Волчок, например, отсылает и к фольклорной колыбельной («Придет серенький волчок и укусит за бочок»), и к легендарному мультфильму Юрия Норштейна по сценарию Людмилы Петрушевской *Сказка сказок* (рис. 1), и даже к волчку, стандартной игрушке советского детства. В известной степени, можно утверждать, что мультфильмы Норштейна – в особенности, *Ежик в тумане* – являются интертекстом стихотворения Горалик. Ведь в *Ежике* рассказывается история странствий маленького ежика через огромный мир хаоса и опасностей, путешествия по направлению к теплой норе, где ждет медвежонок с горячим чаем. Подобно

Норштейну, Горалик рассказывает сказку о звезде Вифлеема и Рождестве, излагая ее с точки зрения традиционных персонажей детского мира. К какому новому пониманию библейского нарратива приводит – используя формалистическую терминологию – этот сдвиг?



Рис. 1: Франческа Ярбусова. *Волчок*. Из фильма Юрия Норштейна *Сказка сказок*.

Сама Линор Горалик комментирует это стихотворение так: «<...> я с 10 лет глубоко верующая христианка и для меня этот текст, конечно, еще и про то, как страшно и тяжело каждый день и каждый час пытаться выходить из своего мира малой любви (в широчайшем, не-романтическом смысле этого слова) в студёный мир Его Великой любви, по Его требованию»<sup>1</sup>. Таков был замысел стихотворения, но, как мы покажем ниже, форма текста Горалик придала ее замыслу совершенно иное звучание.

Все стихотворение Горалик пронизано внутренними рифмами и повторами: «укрываться снегом и пить снега», «к бочку бочок», «и лежал, никуда не шел // Так они лежали, и их короны лежали»; «никуда не шли, ничего не несли? / никого не провозглашали». Многократно повторяется конструкция «зайчик [на боку, гладил волчка, бодрствовал, спал верхом], а волчок [ничком, бурчал, крепко спал, шел

---

<sup>1</sup> Из переписки с автором.

пешком]». Часто встречаются анафоры: «**словно** это была игра // словно ничего не происходило // **словно** вовсе звездочка не восходила»; «**потому что** лишь, что это происходило // **потому что** над небом звездочка восходила»; «**и во сне** его мучила, изводила // **и во сне** к себе уводила [...] **и во сне** обо всем говорил с волчком»; «**И на что мне** его дары [...] **И на что мне** заботиться о душе?» Кроме того, из 40 строк стихотворения, 10 начинаются с союза «и». Все эти приемы как бы оркестрируют главный, даже графически выделенный рефрен – «а над небом звездочка восходила», с вариациями повторяющийся шесть раз.

Этот поток повторений создает некую «тягу», почти физически ощутимое давление истории, подталкивающей к неизбежному (недаром зайчик с волчком мечтают «чтобы время не проходило»). В этом потоке совмещаются два противоположных типа стилизации. С одной стороны, библейские мотивы (река Иордан, короны, дары, звезда), усиленные архаизмами: «Се, – говорил он, – и адских нор глубина». С другой, стилизованная сказочность подкреплена нарочито простыми глагольными и тавтологическими рифмами, характерными для детской поэзии: пора // с утра // игра; происходило // восходила // уводила; лежали // дышали // провозглашали; души // души; проходило // происходило // восходила.

Возникает структурный оксюморон – трагический библейский миф неразрывно сплетается с наивной (или вернее, квази-наивной) детской эстетикой. Оксюморон, в свою очередь, порождает катарсический аффект. Но не тот, который традиционно связан с христианской традицией – рождением Спасителя, который принесет искупление человечеству за его грехи.

Аффект, соединяющий миф и квази-детскую эстетику в стихотворении Горалик, связан с ощущением надвигающейся *катастрофы*, которая неминуемо разрушит теплый и хрупкий домашний мир зайчика и волчка. Эта связь через аффект разрушает бинарную оппозицию между темнотой и божественным светом – в стихотворении Горалик божественный свет наполняет темную нору, в которой живут зайчик с волчком, а звезда своим сиянием обещает страдание и боль.

Почему же Звезду Вифлеема Горалик осмысляет как «проклятую звездочку»?

Важным интертекстуальным фоном для понимания стихотворения Горалик является цикл рождественских стихов И. Бродского, после поэтической христологии Б. Пастернака (стихи из *Доктора Живаго*) заново сформировавший поэтический образ Рождества для русской культуры. Во всех стихах Бродского Рождество выступает как напоминание о некоей устойчивой, несмотря на все перемены и катастрофы, *оси бытия*, соединяющей младенца-Христа, и звезду, за которой мерцает присутствие/отсутствие Бога-Отца. Пустота, одиночество, бездомность, заброшенность в бытии – мотивы постоянные для всей поэзии Бродского – в рождественских стихах оправданы и освящены присутствием этой оси:

Но, когда на дверном сквозняке  
из тумана ночного густого  
возникает фигура в платке,  
и Младенца, и Духа Святого

ощущаешь в себе без стыда;  
смотришь в небо и видишь – звезда.

(24 декабря 1971)

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,  
на лежащего в яслях Ребенка издалека,  
из глубины Вселенной, с другого ее конца,  
Звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.

(24 декабря 1987)

Представь, что Господь в Человеческом Сыне  
впервые Себя узнает на огромном  
впотьмах расстоянья: бездомный в бездомном.

(1989)

Привыкай к пустыне, милый,  
и к звезде,  
льющей свет с такою силой  
в ней везде,

точно лампу жжет, о Сыне  
в поздний час  
вспомнив, Тот, Кто сам в пустыне  
дольше нас.

(Декабрь 1992)

Звезда глядела через порог.  
Единственным среди них, кто мог  
знать, что взгляд ее означал,  
был Младенец; но Он молчал.

(Декабрь 1995)

В большинстве рождественских стихотворений, написанных Бродским с 1963 по 1995 год, повторяются следующие *константы*: стужа (вьюга, метель – очень русская интерпретация библейского пейзажа), звезда и младенец. Все остальные мотивы Вифлеемского мифа – Мария, Иосиф, Отец, Ирод, волхвы – появляясь в одних стихотворениях, исчезают в других.

У Горалик сохранены *стужа и звезда*, превратившаяся, впрочем, в звездочку – характерная трансформация, отвечающая модальности ее стихотворения. Тут нет ни Бога-Отца, ни Марии с Иосифом, ни Вифлеема, не хлева, ни пустыни, ни Ирода. В качестве волхвов выступают зайчик с волчком. Но главное: *исчез младенец*. Он

только упомянут, косвенно и через отрицание: «И на что мне *Ego* дары...?». Без младенца – тает в стуже устойчивая ось бытия, и звездочка становится воплощением противоположного аффекта – разрушения покоя, приближающихся катаклизмов и глобальных перемен.

Исчезновение младенца-Христа из рождественской картины мира – крайне многозначительный жест. Разумеется, его можно интерпретировать как воплощение современного кризиса христианской культуры, утратившей свой «ценностный центр» (или ось), и происходящего последние полвека переосмысления роли христианства, понесшего урон и от антисемитизма, и колониального насилия, и от глобальных трагедий XX века. Однако хотя этот концептуальный фон и угадывается в стихотворении Горалик, вряд ли он доминирует во внутренней логике текста. Скорее, христианству как одному из самых могущественных метанарративов в истории человечества Горалик противопоставляет «крошечный нарратив» сказки про зайчика и волчка<sup>2</sup>. Герои стихотворения должны пожертвовать своей микроутопией, основанной на любви и нежности друг к другу, ради *глобального* обещания всеобщей любви и всеобщего спасения. Именно глобальность, «над небом», призыва к спасению, вызывает ужас и у героев, и у автора. И вместе с тем, эта глобальность не позволяет никому уклониться от судьбы, от перемены участи, продиктованной звездочкой.

Трагичность этого выбора находит в стихотворении Горалик парадоксальное воплощение: благодаря детской интонации и образности, зайчик с волчком *замещают* «исчезнувшего» младенца-Христа. «Назначенные» волхвами, они, собственно, оказываются первыми жертвами глобальной утопии спасения. Они – то есть дети, у которых пока нет и грехов, требующих искупления. Показательно, что их отношения окрашены *невинной* эротикой – зайчик отказывается от даров спасителю ради счастья лежать «меж ушей» волчка, что снижает традиционные эротические композиции. Аналогичным образом, эта картинка комически перефразирует ветхозаветную утопию, нередко читаемую как пророчество о Христе: «Тогда волк будет жить вместе с ягнёнком, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Исайя 11: 6). Однако библейское «и малое дитя будет водить их» радикально

---

<sup>2</sup> Горалик говорит в одном из интервью: «...я боюсь глобальных вещей довольно сильно, и постоянно боюсь локальных катастроф – боюсь за близких, боюсь за устойчивость своего крошечного мирка и так далее... в любой катастрофе, насколько я знаю из того, что читала и смотрела, люди стараются в первую очередь, отстроить себе какой-то крошечный островок повседневности. В мемуарах у Тэффи есть момент, как эмигранты – нищие, потерявшие все, плывя в эмиграцию на корабле третьим классом, то есть только что не в трюме, первое, что делают – из каких-то шалей, тряпочек, крошечных сохранившихся домашних вещей выстраивают себе подобие домашнего уюта. Это главное, что человек делает в первую очередь, – он выстраивает себе повседневность, из чего может. Но когда, наоборот, повседневность приходит к тебе и отсекает всё остальное – это тоже оказывается очень тяжело» (Горалик 2020).

переосмысливается в стихотворении Горалик – ведь это с точки зрения детей звездочка оказывается проклятой – она ломает их жизнь, лишит их любви и покоя, бросив в холод и снег.

Горалик вносит свои коррективы в оформленный Бродским рождественский нарратив не для того, чтобы «отменить» экзистенциалистскую философию классика, а для того, чтобы оттенить опыт своего поколения. В собственном опыте поэта подростковый мир был радикально трансформирован эмиграцией: ей было 14 лет, когда семья покинула СССР, уехав в Израиль. В более широком плане ровесники Горалик – первое постсоветское поколение, в 1991-м еще школьники или недавние выпускники – стали первыми жертвами великой «капиталистической революции», происходившей в России в 1990-е годы и лишившей многие семьи социального статуса, работы и сбережений.

Но философия этого стихотворения, разумеется, шире, чем просто страх перед историческими переменами, впитанный вместе с экзистенциальным опытом поколения. «Проклятая звездочка» становится символом исторического телеса Ю.М. Лотман писал в своей последней книге *Культура и взрыв* о том, что идея цели лежит в основе традиционных исторических нарративов, хотя и представляет собой интеллектуальную конструкцию:

Историку свойственно исходить из неизбежности того, что произошло. Но его творческая активность проявляется в другом: из обилия сохраненных памятью фактов он конструирует преемственную линию, с наибольшей надежностью ведущую к этому заключительному пункту. <...> В историю вводится совершенно чуждое ей понятие цели. <...> Оно является основой оправдания истории и привнесения в нее Высокого Смысла. Однако он есть факт истории, а не инструмент ее познания (Лотман 1992: 53-54).

Отождествление «Высокого Смысла» истории с мифом с этой точки зрения выглядит закономерным, хотя в то же время миф, с его циклической концепцией времени, противоречит линейной концепции истории, предполагающей идею цели. Думается, именно это противоречие подчеркивает у Горалик отсутствие младенца-Христа рядом с настойчивым присутствием звездочки, что может быть прочитано как знак опустошенности и фиктивности телеологического образа истории.

В этом контексте само стихотворение Горалик звучит как трогательно-детская попытка сопротивления насилию телеологически-ориентированной истории; сопротивления, заведомо обреченного на поражение. Напомним, что Гегель, отстаивая телеологическое понимание истории, без обиняков подчеркивал: «<...> history is not the soil in which happiness grows. The periods of happiness in it are the blank pages of history» (Hegel 1975: 79), и без обиняков называл такую историю *плахой*: «Geschichte als Schlachtbank» (Magee 2011: 218). Тщетность сопротивления телеологии истории придает стихотворению подлинно трагическое звучание, потому что, в конечном счете, речь идет об обреченности любых попыток сохранить ценность индивидуального чувства и индивидуальной жизни в мире, пронизанном студеным ветром истории-плахи.



Особенность тональности этого стихотворения состоит в том, что в нем трагедия скрыта под покровом детской сказки – сказки о зайчике и волчке. Сдвиг из модальности мифа в модальность сказки как раз и призван размыть непреложность логоса, заменив его индивидуальными аффектами и игрой фантазии<sup>3</sup>. Собственно, этому принципу и следуют зайчик с волчком – «словно это была игра, // словно ничего не происходило, – // словно вовсе звездочка не всходила». Таким образом, сопротивление героев телеологической истории переносится здесь на уровне формы, в которой миф *преодолевается* сказкой. В этом формальном жесте кроется целая стратегия, созвучная постмодернистской философии – не отменяющей и не опровергающей великие мифы человечества, а превращающей их в рассказы и сказки, соразмерные индивидуальному, а не глобальному масштабу.

## 2. Полина Барскова: Сад земных наслаждений

*Книжки с картинками*

1           Они пытали их обоих.  
               Какого цвета на обоях  
               Они оставили следы?  
               Конечно только золотые,  
 5           Конечно только голубые,  
               Горения слюны слюды.  
               Смотри ж на дивные оттенки:  
               Они остались на застенке,  
               Сюда идём мы как в музей.  
 10           Что видим мы в музее этом?  
               Вот видим: стрекозиным летом  
               Блуждает череда друзей,  
               Хармс сторонится  
               Шварц хохочет,

<sup>3</sup> Как писал Е. М. Мелетинский: «В волшебной сказке этиологические концовки отмирают еще быстрее, уступая место (на последнем этапе) концовкам совершенно иного типа, намекающим на вымышленность, недостоверность повествования. Мифические времена и этиологизм составляют нерасторжимое целое с космическим масштабом мифа и его вниманием к коллективным судьбам племени, субъективно отождествленного с человечеством в целом ('настоящими людьми'). <...> По мере движения от мифа к сказке сужается 'масштаб', интерес переносится на личную судьбу героя. <...> Впрочем, и 'альтруистический' благородный герой волшебной сказки, добывающий живую воду и чудесные предметы, спасающий своего больного отца или похищенных змеем царевен, действует в интересах довольно узкого круга (своя семейная община, отец, тесть, царь и т. д.) и по-своему также противостоит 'космизму', 'коллективизму', 'этиологизму' мифа» (Мелетинский).



15 Олейников его не хочет,  
Знать, он лежать у речки хочет  
И жабу палочкой крушить.  
Их путь ещё не кончен,—начат,  
И все они уже да значат  
20 Поэзию и крутят нить.  
Сквозь стрекозу, сквозь паутину,  
Смотрю на жаркую картину  
И вижу их живыми не.  
Один во льду, другой на дыбе,  
25 Введенский плавает на рыбе,  
Мерцает Вагинов на дне.

Полина Барскова начинала в Ленинграде времен «перестройки». Ее первая книга стихов вышла в 1991-м году, когда автору едва исполнилось 15 лет. В ее стихах критики увидели продолжение традиции неомодернизма, выросшей и выпестованной в ленинградском андеграунде и представленной именами М. Кузмина, И. Бродского, Е. Шварц, А. Драгомощенко и др. Барскова не прерывает этой традиции и сегодня, но постоянно ищет способы разомкнуть ее по отношению к новому пониманию истории и культуры, экспериментируя с формой и «покушаясь» на темы и сюжеты, окруженные в этой традиции ореолом сакральности.

Хотя с 1998 года Барскова живет в США и преподает в американских колледжах русскую литературу (в настоящий момент – в Беркли), она продолжает соотносить себя и свое творчество с так называемым петербургским текстом. По мнению В.Н. Топорова, петербургский текст характеризуется тем, что опирается на антитезу между эсхатологическими мотивами (природные катаклизмы, исторические катастрофы, повседневность) и строгими формами гармонии (архитектура, искусство):

с одной стороны, темно-призрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно, кроме мороков и размытости, предательского двоения, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, поддразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах <...>), с другой стороны, светло-прозрачный космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) – вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений (Топоров 1995: 259-367).

В стихах 2010-20-х годов Барскова значительно переосмысливает эту традицию. Как зловещее сюрреалистическое продолжение «петербургского текста» она описывает блокаду Ленинграда, к которой она обращается в стихах<sup>4</sup>, прозе (см.

---

<sup>4</sup> Большую часть ее блокадных поэм, см. в билингвальном издании Barskova 2021.

Барскова 2020 и Barskova 2022) и научной работе (см. Barskova 2017). Но Ленинград, превращенный во время блокады в огромный лагерь смерти, в понимании Барсковой, непосредственно продолжает трагический опыт Большого Террора – который она также «вписывает» в петербургский текст. Таким образом, «петербургский текст» у Барсковой не только вбирает в себя трагический опыт истории XX века, но и в какой-то мере «легитимирует» его: ужасы террора и блокады были предвосхищены в кошмарах героев Н. Гоголя и Ф. Достоевского.

В то же время Петербург с его обостренной культурной памятью по-своему перерабатывает и этот, невыносимый, опыт, делая и его фактом культуры. В центр своих стихов и прозы Барскова неизменно помещает художников, которые – каждый по-своему – претворяли трагический опыт истории, выпавший на их долю, в смелое и по-новому гармоничное искусство. В центре ее внимания и неоклассики, и авангардисты, и «соцреалисты», и представители андеграунда. Все они пропускают через свою судьбу, свое тело хаос петербургского текста, и только такой ценой переплавляют его в искусство.

В этом процессе переосмысления петербургского текста для Барсковой важнейшую роль приобретают обэриуты и близкие им авторы – Д. Хармс, А. Введенский, Н. Олейников, Н. Заболоцкий, К. Вагинов и Е. Шварц. Барскову больше всего интересует их судьба. Хармс и Введенский арестованы в 1931 году и только благодаря хлопотам отца Хармса – ветерана революционного движения, отправлены не в концлагерь, а в ссылку в Курск (где провели год вместо назначенных им трех лет). Вскоре после нападения Германии на СССР оба вновь арестованы. В декабре 1941 года Хармс признан душевнобольным и отправлен в тюремную психиатрическую больницу, где он умрет (вероятно, от голода) блокадной зимой 1942 года. Введенский арестован в Харькове, где он тогда жил, в сентябре 1941 года за «антисоветскую агитацию» – таковой мог быть признан любой, самый невинный, разговор. Он умрет во время этапа через несколько месяцев зимой того же года. Олейников – единственный из всей компании член партии, был арестован на пике Большого Террора, еще в 1937 году, обвинен в участии в троцкистской организации и расстрелян через несколько месяцев после жестокого «следствия». Заболоцкий тоже был арестован во время Большого Террора, в 1938 году и также прошел через страшные издевательства и избиения во время следствия, но не признал себя виновным, что, возможно, спасло его от расстрела. Он переживет Гулаг, будет освобожден в 1944 году и продолжит заниматься литературой. Вагинов и Шварц избежали ареста и Гулага. Вагинов умер от туберкулеза в 1934-м году в возрасте тридцати четырех лет. Что спасло Шварца, неизвестно – арест угрожал ему неоднократно, но он пережил и террор, и блокаду, и войну, став прославленным автором сказок для театра, среди которых глубоким и опасным политическим подтекстом отличались его *Тень* (1939) и *Дракон* (1943). Шварц оставил после своей смерти подробные дневниковые записи о всем круге ОБЭРИУ (см. Шварц 1990 и 1997), которые, думается, служат одним из важных источников стихотворения Барсковой, которая многие годы занимается прозой Шварца.

Именно этим писателям посвящено стихотворение *Книжки с картинками*, написанное в 2018 году. В стихотворении совсем немного указаний на реальную историческую драму обэриутов. На первом плане – видение, поэтическая фантазия. Но она оказывается насыщена историческим и культурным смыслом не меньше, а то и больше, чем «фактоиды».

Стихотворение начинается с фразы, взятой из газетной публикации о судьбе обэриутов – «Они пытали их обоих». Вероятно, имеются в виду Заболоцкий, доведенный пытками до безумия, и ученица Малевича, художница В. Ермолаева, оформлявшая книги Заболоцкого, Введенского, Хармса, Шварца и арестованная в 1937-м году (в том же году она была расстреляна в концлагере). Мотив пытки возвращается в 23-й строке стихотворения: «Один во льду, другой на дыбе» – по контексту первое описание относится к Хармсу, чья гибель в тюремной больнице датирована ледяным и голодным февралем 1942 года, самым страшным временем блокады Ленинграда, а второе – к Олейникову. Как видно по протоколу допроса, сначала он наотрез отказывается признать обвинения следствия, но через некоторое время послушно со всем соглашается. Как пишет исследователь: «Этот допрос был последним. Скорее всего, физическое состояние подследственного исключало возможность получения от него показаний в ближайшее время»<sup>5</sup>.

Однако Барскова демонстративно отказывается вглядываться в ужасные подробности судеб героев, а заменяет их прекрасным: «Смотри ж на дивные оттенки: / Они остались на застенке/ Сюда идем мы как в музей». Сюда – это куда? Вероятно, в застенок, *замещенный* музеем. Императив «Смотри на дивные оттенки» в 7-й строке отзывается в 21-й: «Смотрю на жаркую картину». Этими строками, как рамой, окаймлено описание «стрекозино лета», отсылающее к мандельштамовскому «Дайте Тютчеву стрекозу» и упоминающее «череду друзей» – Хармса, Шварца и Олейникова. В финальных строках к ним добавятся Введенский и Вагинов. Каждый из поэтов описан максимально лаконично (пространнее всех – Олейников), но практически за каждой из характеристик тянется шлейф литературных ассоциаций. Практически все эти ассоциации восходят в дневниковой прозе Шварца – его дневниковым записям и заметкам, опубликованным посмертно под условным названием *Телефонная книжка* (Шварц 1997).

Сцена летнего *dolce far niente*, образующая центр стихотворения, имитирует детскую литературу 30-х годов. Отдых на речке был частым сюжетом в детской поэзии тех лет, в том числе и у самих обэриутов:

---

<sup>5</sup> Сажин 2000: II, 602. Олейников был арестован 20 июля 1937 года. Именно в это время, «в июле 1937-го в Москве на совещании-инструктаже руководителей региональных НКВД в ходе подготовки массовых арестов нарком Ежов и его заместитель Фриновский прямо заявили чекистам, что они “могут применять и физические методы воздействия”» (Бессмертный барак).

По реке плывет челнок,  
 На корме сидит рыбак,  
 На носу сидит щенок,  
 В речке плавает судак.  
 Речка медленно течет,  
 С неба солнышко печет.

(А. Введенский. *О рыбаке и судаче*).

Счастливые *безделье* во многих детских стихах этого круга так же, как и в стихах Барсковой описывается через серию разнонаправленных лишенных единой цели *действий*. См. например:

Шел я лесом по тропинке,  
 Недалеко от реки.  
 Мне показывали спинки  
 Убегавшие жуки.

<...>

Рыбы в речке тихо плыли,  
 Тучи по небу ползли,  
 Птицы всюду говорили:  
 Ля-ля-ля и ли-ли-ли!

Ветры в поле пробегали,  
 Травы тихо шевеля.  
 Всюду птицы щебетали:  
 Ле и ли и лю и ля!

(А. Введенский. *Птички*)

На детскую поэзию указывают и простые, иногда тавтологические рифмы в стихотворении Барсковой: *обоих / обоях, золотые / голубые, хохочет / хочет / хочет, начат / значат, на дыбе / на рыбе, паутину / картину*.

Именно в контексте детской литературы становится более понятной фраза «Хармс сторонится». Ведь самый популярный детский писатель среди обэриутов, Хармс, между тем, декларативно ненавидел детей. Как писал об этом Евгений Шварц: «Хармс терпеть не мог детей и гордился этим. Да это и шло ему. Определяло какую-то сторону его существа. Он, конечно, был последний в роде. Дальше потомство пошло бы совсем уж страшное. Вот отчего даже чужие дети пугали его» (Шварц 1997: 226). Между тем, последняя жена Хармса, Марина Малич (Дурново), указывает, что, несмотря на якобы ненависть к детям, Хармс пользовался колоссальным успехом в детской аудитории: «Как только Даня выходил на сцену, начиналось что-то невообразимое. Дети кричали, визжали, хлопали. Топали в восторге ногами. Его обожали» (Глоцер 2001: 71). Помимо отчуждения от «детского мира», Хармс окружен ореолом трагедии, изначально изолирующей его внутри счастливого мира детства, придуманного обэриутами. Смысл этой трагедии

очевиден: веселая утопия детства создается поэтами, и в первую очередь самим Хармсом, посреди страшной исторической катастрофы, в окружении урагана террора, который уже задевал их и от которого никто из них не застрахован в будущем.

Следующая фраза стихотворения «Шварц хохочет» двусмысленна. С одной стороны, это деталь счастливого «стрекозино лета». А с другой, ее можно прочитать как отсылку к самоописанию Шварц, посвященному именно соотношению между повседневной жизнью, творчеством, смехом – и террором, касающимся самых близких людей и угрожающим каждому:

Как бежать, не зная за собой вины? Как держаться на допросах? И люди гибли, как в бреду, признаваясь в терроре, во вредительстве. И исчезали без следа, а за ними высылали жен и детей, целые семьи. Нет, того еще никто не переживал за всю свою жизнь, никто не засыпал и не просыпался с чувством невиданной, на что не похожей беды, обрушившейся на страну. Нет ничего более косного, чем быт. Мы жили внешне как прежде. Устраивались вечера в Доме писателя. Мы ели и пили. И смеялись. По рабскому положению смеялись и над бедой всеобщей, – а что мы еще могли сделать? Любовь оставалась любовью, жизнь – жизнью, но каждый миг был пропитан ужасом. И угрозой позора (Шварц 1990: 630).

Смех в этом контексте, как ни странно, замещает террор, а вернее, *заслоняет* от террора. Речь идет не только о «быте», но и, в первую очередь, о творчестве. Ведь великолепно смешные, веселые и легкомысленные стихи и рассказы обэриутов написаны в самый разгар террора. Оттеняя неназываемые ужасы исторической реальности, одновременно они напоминают о том, что в самые трагические моменты истории не исчезают источники радости и юмора: «Любовь оставалась любовью, жизнь – жизнью...».

Фраза «Шварц хохочет» отсылает и к другому фрагменту из тех же дневников самого Шварца – фрагменту, следующему непосредственно за приведенным выше. Шварц вспоминает свою последнюю встречу с Олейниковым в начале июля 1937 года, незадолго до ареста Николая Макаровича. Естественно, этот фрагмент также резонирует и со следующими строками стихотворения: «Олейников его не хочет / знать, он лежать у речки хочет / И жабу палочкой крушить...» Приведем его с некоторыми сокращениями:

Лето, ясный день, жаркий не по-ленинградски, – все уводило к первым донбасским дням нашего знакомства, к тому недолгому времени, когда мы и в самом деле были друзьями. Уводило, но не могло увести. Слишком много встало с тех пор между нами, слишком изменились мы оба. В особенности Николай Макарович. <...> Мы шли к нашей даче и увидели по дороге мальчика на балконе. Он читал книжку, как читают в этом возрасте, весь уйдя в чтение. Он читал и смеялся, и Олейников с умилением и завистью показал мне на него. Были мы с Николаем Макаровичем до крайности разными людьми. И он, бывало, отводил душу, глумясь надо мной с наслаждением, за глаза, что, впрочем, в том тесном кругу, где мы зажаты, так или иначе становилось мне известным <...> И если нас отталкивало часто друг от друга, то бывали случаи полного понимания, –

впрочем, чем ближе к концу, тем реже. И такое полное понимание вспыхнуло на миг, когда показал Николай Макарович на мальчика, читающего веселую книгу. Потерянный рай – и ад, смрад которого вот-вот настигнет (Шварц 1990: 631-632).

Из этого фрагмента, как кажется, происходят важнейшие мотивы стихотворения Барсковой. Во-первых, мотив *смешной детской книги*, которую самозабвенно читает мальчик на балконе. Этот мотив задает доминирующую топику стихотворения – топику счастливого «стрекозино лета». Во-вторых, мотив смеха («Шварц хохочет») здесь переходит в мотив насмешек Олейникова над Шварцем, что странным образом отзывается в издевательстве стихотворного персонажа над жабой – «и жабу палочкой крушить». Но самое главное, мотив жаркого лета, в дневнике Шварца – как и в стихотворении Барсковой превращается в *пограничье между раем и адом*, чем неожиданно актуализирует структуру петербургского текста: «Потерянный рай – и ад, смрад которого вот-вот настигнет».

Именно переход от потерянного рая к аду и происходит в стихотворении Барсковой. Он достигается странным аграмматизмом: «И вижу их *живыми не*». Сдвиг, резкое смещение синтаксиса соответствуют концептуальному повороту: райская сцена переключается, как на слайде, сменяясь изображением адских мук: «Один во льду, другой на дыбе». И хотя мотив льда, как говорилось выше, восходит к ледяной зиме, на которую приходится смерть Хармса в тюремной больнице, в данном контексте этот мотив не может не вызывать ассоциацию с Дантовым адом:

Мы были там, – мне страшно этих строк, –  
Где тени в недрах ледяного слоя  
Сквозят глубоко, как в стекле сучок.

Одни лежат; другие вмерзли стоя,  
Кто вверх, кто книзу головой застыв;  
А кто – дугой, лицо ступнями кроя.  
(Алигьери: Ад. XXXIV, 10-15. Пер. М. Лозинского)

Однако, в отличие от Данте, поместившего на ледяное дно ада Люцифера и наихудших грешников – предателей, у Барсковой в ад истории попадают поэты. Почему? За что?

Ответ, по-видимому, кроется в следующих строках стихотворения: «Их путь ещё не кончен, – начат, / И все они уже да значат / Поэзию и крутят нить. / Сквозь стрекозу, сквозь паутину, / Смотрю на жаркую картину / И вижу их живыми не». Поэзией у Барсковой оказываются не столько тексты, сколько сами поэты. И все стихотворение, таким образом, может быть прочитано как фантазия о том, на что способна поэзия. Ее главным продуктом становится *нить*, которая зримо, прямо в этих строках, соединяет автора с погибшими поэтами, одну эпоху с другой, счастье с ужасом, детский рай – с пыточным адом, видимое – с невидимым. Нить воплощает понимание смысла поэзии, который автор видит в соединении несоединимого, в пересечении границ, в нарушении пределов. Иными словами, в *трансгрессиях*. Которые по определению не могут не быть сопряжены с нарушениями религиозных

(и иных прочих) запретов. Отсюда – связь с Дантовым адом. Поэты с их всесоединяющей нитью поэзии, конечно же, греховны с точки зрения религиозной иерархии – им место в ледяном аду рядом с нарушителем границ Люцифером.

В этом смысле особенно интересными оказываются последние две строчки:

Введенский плавает на рыбе,  
Мерцает Вагинов на дне.

Почему Введенский плавает на рыбе? Почему Вагинов мерцает на дне?

Видение Введенского вновь отсылает к детским стихам обэриутов, среди которых стихи о рыбах и рыбаках занимают исключительное место – это не только *О рыбаке и судаке*, *Рыбаки* (1929) и *Рыбак* (1940) Введенского, но и замечательный *Неожиданный улов* (1941) Хармса. В последнем из них происходит ни больше, ни меньше как явление месии:

– Замолчишь ты наконец! –  
Крикнул с яростью отец.  
Он вскочил, взглянул на небо...  
Сердце так и ухнуло!  
И мгновенно что-то с неба  
В воду с криком бухнуло.

Сын, при помощи отца,  
Тащит на берег пловца,  
А за ним на берег рыбы  
Так и лезут без конца!  
Сын доволен. Рад отец.  
Вот и повести конец.

Кто этот пловец, падающий с неба и влекущий за собой рыб, стремящихся на берег, остается неясным. Но в сложном философском тексте *Приглашение меня подумать* (1941) – последнем из известных нам сочинений Введенского – есть такие строки:

в морей соленом водоеме  
нам как-то побывать пришлось,  
где волны издавали скрип,  
мы наблюдали гордых рыб:  
рыбы плавали как масло  
по поверхности воды,  
мы поняли, жизнь всюду гасла  
от рыб до Бога и звезды

(Введенский 2021: 194)

Рыбы здесь стоят рядом с Богом и предвещают апокалипсис. Не случайно далее в том же тексте читаем:



Прощай тетрадь.  
 Неприятно и нелегко умирать.  
 Прощай мир. Прощай рай.  
 Ты очень далек человеческий край.

(Введенский 2021: 264)

Введенский, плавающий на рыбе, таким образом, окружен ореолом мессианства и апокалипсиса. Ф. Кермоуд в известном цикле лекции *Смысл Конца (Sense of an Ending)* утверждал, что отсылки к Апокалипсису указывают на представление о времени, отличное от исторического *Chronos*. Вместо него они переориентируют на *Kairos* – «a point in time filled with significance charged with a meaning derived from its relation to the end» (Kermode 1967: 47)<sup>6</sup>. Это наблюдение применимо и к стихотворению Барсковой: райская картина счастливого отдыха обэриутов в перспективе ожидающих их пыток и казней видится именно как *кайрос*. *Кайрос* – это время истории, движущейся от одной катастрофы к другой. Это *ад истории*, и поэты отправлены на самый мученический круг этого ада, именно потому что они, в отличие от остальных, пытаются нарушить единство *кайроса*, пронизывая его *нитью*, связывающей с другими историями и устремленной за пределы истории. Они обречены на этот ад, даже когда отдыхают в придуманном ими раю.

В финальном двустишии можно усмотреть и другой, противоположный трагической обреченности смысл. Вся композиция стихотворения Барсковой напоминает *Сад земных удовольствий* Иеронима Босха. В классическом триптихе соседствуют связанные единой линией горизонта картинырая и адских мучений. Причем в босховом раю, идиллия не исключает жестокости – на переднем плане панели, изображающей рай, прямо у ног Адама и Евы, разворачивается «природы вековечная давилня» (говоря словами Заболоцкого): в мире животных один зверь пожирает другого, и агнец не возлежит рядом со львом, а (тщетно) пытается убежать от хищника. Такой взгляд переключается со стихотворением Барсковой, где райское состояние «стрекозино лета» не мешает Олейникову «жабу палочкой крушить», наслаждаясь ее страданиями.

У Босха на центральной панели, изображающий собственно сад земных удовольствий, более или менее аллегорически представлены различные формы сексуальности. Среди символов сексуальности немалая роль принадлежит образам рыб. «... fish, which crop up several times here, referenced the phallus in Old Netherlandish proverbs», указывает исследователь Босха (Gotthardt). Но это знание совершенно необязательно для читателей стихотворения Барсковой, поскольку

---

<sup>6</sup> Более того, как замечает Kermode, «*kairos* becomes formalized in literature, especially in the novel – in the midst of voluminous detail intended to ensure realism, everything became *kairos* by virtue of the way in which letters coincide with critical moments» (Kermode 1967: 50). Здесь также можно увидеть переключку со стихотворением Барсковой – особенно с ее заголовком, превращающем всю картину в аллегорию литературы.



сексуальное значение последних двух строк актуализируется «генитальной» ассоциацией, заложенной в псевдониме поэта и романиста К. Вагинова (Вагенгейма), автора романа *Козлиная песнь*, рассказывающем о повседневном апокалипсисе 1920-х годов. Таким образом, не прямо, а скорее «мерцательно» (как и сказано в последней строке) здесь возникает образ фаллоса и вагины, образ «сада земных удовольствий» и рождения новой жизни.



Рис. 2: И. Босх. *Сад земных наслаждений* (деталь)



Рис. 3: И. Босх. *Сад земных наслаждений* (деталь)



Рис. 4: И. Босх. *Сад земных наслаждений* (деталь)



Рис. 5: И. Босх. *Сад земных наслаждений* (деталь)



Рис. 6: И. Босх. *Сад земных наслаждений* (деталь)



Новая жизнь не противоречит апокалипсису, обещающему «новое небо и новую землю», но игривый эротический мотив, завершая стихотворение, вводит в него карнавальную семантику вечного обновления. Карнавальная эротика предстает обратной (оборотной) стороной страдающего и претерпевающего пытки тела. М. Бахтин в своей книге о Рабле пишет о гротескном теле: «Гротескное тело, как мы неоднократно подчеркивали, – становящееся тело. Оно никогда не готово, не завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром» (Бахтин 2010: 241). В то же время «в гротескном образе, если взять его в пределе, вовсе нет индивидуального тела, этот образ состоит из провалов и выпуклостей, являющихся уже другим зачатým телом; это – проходной двор вечно обновляющейся жизни, неисчерпаемый сосуд смерти и зачатия» (Бахтин 2010: 342). Бахтин наделяет гротескное тело оптимистическим смыслом, но за ним видится и тело жертвы насилия и террора, о чем неоднократно писали исследователи (такие, как, например, Б. Гройс или М. Рыклин).

Барскова же идет путем инверсии бахтинской логики. Описывая поэтов-обэриутов как жертв насилия, она преобразует страдающее тело в карнавальное, и тем самым, преодолевает обреченность, трансформирует картину апокалипсиса в картину (босховского) карнавала, в котором «начало и конец жизни неразрывно между собою сплетены» (Бахтин 2010: 341).

Именно эротическим мотивом завершается цепь метаморфоз, начатая отсылкой к страшной истории террора («они пытали их обоих»), продолженная идиллической картиной поэтического парадиза детской литературы и завершающаяся мифологизированной репрезентацией ада истории, граничащего с апокалипсом. Именно так раскручивается нить поэзии, связывающая «далековатые», а то и просто несовместимые, состояния и реальности, исторические эпохи и метафизические области. Ее способность пронизывать время чревата опасностью для поэтов, но она же наполняет сам акт поэтического творчества ничем не заглушаемым оптимизмом.

### 3. Галина Рымбу: Интимное как политическое

*Моя вагина*

[1]

17 мая 2013 года под музыку группы «Смысловые галлюцинации»  
из моей вагины вышел сын,  
а затем – плацента, которую акушерка держала, как мясник –  
взвешивая на ладони. Доктор положил мне сына на грудь  
(тогда я ещё не знала имени сына)  
и сказал: ваш сын. И сын тут же описал мне грудь и живот,  
а мир стал моей вагиной, сыном, его горячей струйкой,  
его мокрой тёплой головой, моим пустым  
животом.

Потом мою вагину зашили,  
она изменила форму. Стала узкой и стянутой,  
вагина-тюрьма, вагина-рана. На мне тогда были  
белые компрессионные чулки – все в крови,  
дешёвое красное платье-халат, купленное в китайском павильоне,  
а на нём – две женщины, держащие кроны деревьев,  
и звери, держащие женщин.

Без трусов, без поддержки, с запутанными волосами  
я шла после операции по солнечному коридору роддома  
забирать сына. Я взяла его и подумала:  
его пальцы похожи на маленьких мармеладных червячков.

\*[2]

Теперь моя вагина – это норка  
для твоего коричневого зверька с большой красной головкой.  
куда он иногда проскальзывает, чтобы набраться сил. Это ямка  
для твоего нежного языка, для твоих тонких крепких пальцев, похожих на письменные  
принадлежности  
из прошлого века.

Моя вагина сжимается сейчас, рядом с нею, чуть выше – набухает клитор,  
он похож на бусинку и завернут в нежный  
складчатый капюшончик, который иногда можно снять  
под слепым дождем лёгких прикосновений.  
Ты можешь... Аккуратно...

\*[3]

Когда мне было 13, я пыталась засунуть туда дачный  
огурец: хотела понять, что такое секс.  
Тогда я ещё не знала, что это не только  
пенетрация. Я часто смотрела на свой клитор в маленькое  
разбитое зеркальце, которое папа использовал для бритья.  
Я была сухим деревом, которое горело  
с каждым днём всё сильнее.

\* [4]

Я жила в мире школьной литературы, где всё видно только мужским взглядом,  
в мире районных разборок и падигов, набитых потными  
парнями в чёрных куртках и рваных ботинках. Я любила сидеть на кортах, любила  
обтягивающие джинсы, сдавливающие клитор  
и большие губы.

\*[5]

Тогда я ещё не знала, что до моей вагины всем есть дело:  
государству, родителям, гинекологам, незнакомым мужчинам,  
православным батюшкам, у которых под рясой погоны,

а на рясе – женская кровь,  
работодателям, эшникам, военным, нацикам, миграционным службам,  
банкам, консервативным критикам «развратного образа жизни»,  
патриотичным деятелям культуры, юзающим традиционные ценности  
под коньячок.

\*[6]

Из моей вагины раз в месяц идёт кровь,  
и тогда мой любимый идёт в магазин за прокладками  
(мне нравятся тонкие, с запахом ромашки).  
Иногда кровь вываливается сгустками, похожими  
на круглые шлемы маленьких астронавтов.  
Мой менструальный космос в миниатюре: планета матки,  
кометы яичников, млечная галактика припухшей вульвы.  
Иногда кровь льётся, как водка,  
из специального узкого горлышка сувенирной бутылки.  
Иногда её нет.

Мне нравится заниматься сексом во время месячных,  
всё тело становится суперчувствительным.  
Люблю, когда твой член весь в моей крови,  
и люблю представлять, что у тебя тоже месячные,  
что солёная тёплая кровь капает из маленькой дырочки  
на твоей головке.

Люблю, когда твои руки липкие от моей крови,  
когда она засыхает на твоих ногтях и заусенцах,  
люблю чувствовать, как пульсирует матка в моём животе,  
словно второе сердце, как набухает грудь и становится горячей,  
как будто оттуда вот-вот польётся молоко.  
Я дам тебе его пить, любимый, оно зальёт твое лицо,  
твои нежные розовые соски (почти как у девочки),  
сделает мокрыми твои волоски на груди,  
твою шею, животик, в котором,  
я мечтаю, ты когда-нибудь сможешь выносить нашу дочь.

\*[7]

Люблю, когда ты говоришь о моей вагине,  
и когда мы вместе её обсуждаем,  
пока ты сидишь на мне сверху в моей футболке и зелёных серёжках,  
которые я тебе подарила.

Люблю, когда ты легонько шлёпаешь меня по губам.  
Как хорошо, что ты делаешь это не в России,  
где Юлю Цветкову хотят отправить в тюрьму за нежные рисунки  
вагины, где мои подруги боятся целоваться на улице,  
где мы с Катей после школы подолгу лежали на ковре  
у неё дома и трогали друг друга, превращались в одно

солёное море, а потом  
боялись об этом говорить.

\*[8]

Наши вагины и вульвы называют кисками,  
но у меня скорее не киска, а домашняя декоративная мышка,  
маленькая, пушистая, беспокойная.

Она умрёт раньше времени?  
Она умрёт в клетке?

\*[9]

Однажды я трогала свою мышку на лекции в универе,  
трогала её в пустом автобусе, ползущем по ночному городу  
от заводов к панелькам, от кладбищ к торговым центрам.  
Я трогала её за гаражами, осенним утром,  
сидя на ржавой трубе,

трогала в машине скорой помощи, которая везла меня  
на операцию, и трогала после операции,  
когда в уретре стоял катетер, когда из уретры текла кровь,

трогала, когда мой живот был огромным, в душном  
отделении роддома,  
когда писала в баночку в поликлинике,  
когда писала и плакала ночью в старом дачном саду,  
полном кузнечиков и ночных мотыльков,  
когда писала на иртышской набережной прямо в штаны  
для прикола, когда писала на снег  
у проходной завода,  
когда писала в общаге в горшок сына,  
когда писала после пива в парке культуры, а неподалёку  
бродили менты,  
трогала в летнем лесу, пока меня облепляли насекомые,  
обнимали деревья.

Трогала её после того, как случайно порезала бритвой губы  
и клитор, после ссоры с другом и после  
судмедэкспертизы,  
после поездки в онкоцентр и после  
ареста, на съёмной квартире,  
после акций протеста на Болотной площади  
и после акций протеста на Марсовом поле.

трогала, читая Николая Кузанского,  
читая Гастева,  
Касториадиса,  
Эрнста Блоха,

«Этику» Алена Бадью,  
Исэ-моногатари,  
учебник по физике,  
антологию немецкой поэзии,  
Маяковского,  
Якобсона:

(я их захватила!).

Я трогала мою мышку, когда плакала и хотела от тебя уйти,  
трогала, когда плакала и хотела от тебя ребёнка,  
трогала, сидя у тебя на лице,  
и трогала, прижимаясь лицом  
к твоей тёмной промежности,  
и просто – глядя тебе в глаза.

И всё равно до сих пор не знаю, не понимаю её до конца,  
мою мышку,  
боюсь и стесняюсь.

\*[10]

Но мне нравится мыслить её политически,  
это заводит, качает танцпол старых идей,  
даёт надежду в отсутствие новых  
активистских методов.

Делать революцию вагиной.  
Делать свободу собой.

Я думаю, а что, может, и правда вагина погубит это государство,  
прогонит незаконного президента,  
отправит в отставку правительство,  
отменит армию, налоги для бедных,  
фсб как структуру самой гнусной власти и подавления,  
разберётся с полицией,  
консерватизмом и реваншизмом,  
расформирует несправедливые суды, освободит  
политических заключённых,  
сделает невозможным тухлый русский национализм,  
унижение угнетённых, сфабрикованные дела,  
разъебёт олигархат и патриархат,  
парализует войска, движущиеся в чужих государствах –  
всё дальше и дальше:  
в пизду милитаризм!

Моя вагина – это любовь, история и политика.  
Моя политика – это тело, быт, аффект.  
Мой мир – вагина. И я несу мир,



но для некоторых я – опасная вагина,  
боевая вагина. Это мой монолог.

В 2000-2010-е годы в русской поэзии происходят глубокие перемены, выразившиеся, на первый взгляд, в радикальном отходе от силлабо-тонической системы (прежде доминировавшей) в сторону свободного стиха с минимальной рифмовкой. Однако этот формальный сдвиг был лишь выражением более глубоких процессов. Недаром он сопровождался широким обновлением поэтического языка и яркими дебютами молодых авторов. Авангардом новой поэзии стали women authors, громко заявившие о своей приверженности радикальному феминизму и объединённые такой интернет-платформой, как канал Ф-письмо на сайте [syg.ma](https://syg.ma/f-writing) (<https://syg.ma/f-writing>).

Феминизм долгое время воспринимался российскими деятелями культуры, даже самой либеральной ориентации, как бранное слово, и писательницы, как правило, наотрез отказывались выражать не только какие-либо симпатии к феминизму, но и энергично сопротивлялись, если критики или интервьюеры пытались помещать их творчество в феминистический контекст. Демонизация феминизма в постсоветской культуре связана, прежде всего, с отталкиванием от советской версии феминизма, радикальной на словах и патриархальной на практике, сочетавшей риторику гендерного равенства с двойным бременем и гендерной дискриминацией. С другой стороны, декоммунизация России совпала с глобальным наступлением неолиберализма, чья скрытая патриархальность стала явной и, более того, доминирующей тенденцией в российском культурном мейнстриме 1990-х-2000-х, что в свою очередь, привело к тому, что современные версии феминизма не получили широкой поддержки среди российских женщин 1990-х-2000-х<sup>7</sup>.

Ситуация меняется после попытки антиавторитарной революции в 2011-2012 годах. Поворотными событиями стали арест, суд и тюремное заключение участниц группы Pussy Riot, выступивших с позиций феминизма против союза авторитарной власти и православной церкви. И хотя протесты «креативного класса» в 2012 году были жестоко подавлены, именно Pussy Riot своим видео-перформансом *Богородица, Путина прогони!* (увидевшим свет в феврале 2012 года одновременно с массовыми политическими манифестациями) и отважными заключительными выступлениями на суде, ввели феминизм в актуальное политическое поле современной России. Количество феминистических групп резко увеличивается с этого времени, а главное, они начинают играть важную роль в антиавторитарном движении. Мысль о том, что политический авторитаризм опирается на «массовую» культуру сексизма, патриархата, гомофобии и т.п. – распространилась и укрепилась в культуре 2010-2020-х годов.

Не удивительно, что женская поэзия с этого времени становится, по преимуществу, политической. Новую русскую феминистическую поэзию (далее Ф-

---

<sup>7</sup> См. об этом: Goscilo 1999: 5-30.

поэзия) характеризует не только точка зрения «женщин или небинарных людей, имеющих опыт женской гендерной социализации» (Бобылева, Подлубнова 2021: 12). Другой ее важной характеристикой является трансгрессивность – стихи поэтов этого движения методично и не без скандалов подрывают неартикулированные, но крайне влиятельные патриархальные табу русской культуры. Эти поэты позволяют себе открыто и прямо говорить о женском теле – несовершенном и страдающем от боли, о сексуальности – опять же лишенной традиционного романтического ореола и включающей в себя ЛГБТQ+, о сексуальном и гендерном насилии – над женским телом и личностью, проникающим во все поры общества. Сексизм, мизогиния, сексуальная репрессия, гомофобия и трансфобия, расизм, полицейский террор, война России против Украины – все эти мотивы постоянно звучат в стихах поэтов этого движения. Причем, Ф-поэзия говорит на эти темы на таком языке, который должен вызывать дискомфорт у читателя. Например, широко используя обсценную лексику<sup>8</sup>. И хотя само понятие фемпоэзии еще достаточно ново в русской словесности, уже существует значительная критическая литература, посвященная анализу творчества поэтов, ассоциирующих себя с этим движением (см. например Кукулин 2013; Кузьмин 2018; Skidan 2018; Подлубнова 2021). Выход антологии русской феминистической поэзии на английском языке *F-Letter*, под редакцией Г. Рымбу, Е. Осташевского и А. Морз также вызвал серьезный резонанс по всему миру (см. Haynes 2020; Pinkham 2021).

Галина Рымбу (р. 1990) – один из лидеров русской Ф-поэзии, и как создатель и редактор сайта *F-letter* и один из соредакторов сборника *F-Letter*, и, разумеется, как один из самых ярких поэтов своего поколения. Автор нескольких поэтических книг, выходящих в Москве, Нью-Йорке, Харькове, Риге и Амстердаме, в оригинале и в переводах, Рымбу, несмотря на свой относительно юный возраст, награждена престижными поэтическими премиями и известна как поэт-активист. Родившись в Омске, она сначала закончила Литературный институт в Москве, затем изучала философию и политическую теорию в Европейском университете в Петербурге. В 2018-м году она уехала из России в Украину. Российское вторжение в Украину Рымбу встретила во Львове, где она живет и поныне, занимая отчетливо проукраинскую позицию.

Рымбу принадлежит к первому постсоветскому поколению, которое с раннего детства столкнулось с капитализмом, причем, в самой грубой и бесчеловечной форме. Отсюда ее приверженность не только феминизму, но и левым политическим идеям, не исключая и марксизм. О себе она говорит: «<...> у меня был опыт гендерного угнетения, который, так или иначе, понижал и повседневность, и социализацию в литературе, и мышление. <...> Плюс со школьных времён я подвергалась и расистской дискриминации, это, пожалуй, было наиболее

---

<sup>8</sup> См. набор цитат о значении обсценной лексики для русской Ф-поэзии в Бобылева, Подлубнова 2021: 231-235.

травматично и непонятно мне – ребёнку. И я задавалась вопросами: почему меня дразнят “черножопой” и за мою фамилию? Почему меня унижают из-за того, что я девочка? Почему нам нечего есть, ведь мои родители работают с утра до ночи, а по телевизору показывают сытую жизнь богатых людей? Почему у одних есть всё, а у других ничего? Что не так с этим миром?» (Бобылева, Подлубнова 2021: 130). Отсюда ее поиски такого поэтического языка, который мог бы порождать политический эффект. В частности, она утверждает:

Poetry should be a form of public speech and thought, written as if there is someone else present, someone concrete, not just an abstract reader. When I write, I’m not alone. There is a community around me, classes of people, even my friends, their speech, and it’s as if I’m answering them, speaking «here and now». [...] My poetry does have much in common with rhetoric and oratory, based on devices like repetition, clear performative constructions, the desire to convince. Here there is also something (either a single subject or a community) that insists on its presence in speech (Brooks 2016).

Эффект «community» и ораторской речи сработал в полную силу, когда Рымбу опубликовала на своей странице в Фейсбуке (ФБ) стихотворение *Моя вагина*. Оно было написано как вклад Рымбу в поддержку ЛГБТQ активистки и художницы Юлии Цветковой из Комсомольска-на-Амуре, арестованной в 2019-м году в связи с администрированием феминистского паблика *Монологи вагины* и обвиненной в распространении порнографии на основании ее антисексистских рисунков (оправдана судом, но признана иностранным агентом в 2022-м).



Рис. 7: Один из рисунков Юлии Цветковой, за который она была арестована. Из серии: *Женщина не кукла*.

Стихотворение Рымбу не только было моментально перепечатано многими пользователями ФБ, но и вызвало бурю негативных реакций, в том числе и от ряда поэтов старшего поколения. В свою очередь многие поэты младшего и среднего поколений, как женщины, так и мужчины, публично выразили поддержку Рымбу – в том числе, и стихами (см. об этом von Zitzewitz).

Сама Рымбу ответила на агрессию против себя стихотворением, также опубликованным в ФБ, *Великая русская литература*, где, в частности, писала:

Кто в «русской литературе» эстетизировал насилие над женщиной?  
 Кто имеет право и голос, чтобы издеваться в своих текстах и комментариях  
 над нашими словами, нашим телом, нашими мыслями и текстами?  
 Кто может написать про нашу поэзию, поэзию женщин:  
 «эта девочка больна, раз такое пишет»  
 или  
 «иногда мне жаль, что ушла в прошлое  
 советская  
 исправительная  
 психиатрия,  
 она бы хорошо  
 над ней  
 поработала»?

Почему же *Моя вагина* вызвала такой эффект? Он, собственно, превзошел ожидания – продемонстрировав подлинное политическое значение этого стихотворения. Ведь по Рансьеру, в основе политического лежит dissensus – несогласие: «Dissensus is not a confrontation between interests or opinions. It is the demonstration (manifestation) of a gap in the sensible itself. Political demonstration makes visible that which had no reason to be seen...» (Ranciere 2010: 38) Какой же разрыв в чувственном/разумном опыте обнажила Рымбу, опубликовав *Мою вагину*? Что же она сделала видимым и чего ее критики не хотели бы видеть?

Может быть слишком откровенными показались сцены секса? Или же разрыв в чувственном/разумном опыте связан с поэтическим изображением менструации? А может быть, женской мастурбации? Или, собственно, вагины? Все эти ответы возможны, однако, думается, «gap in the sensible» связан не столько и не столько с прямым поэтическим высказыванием на эти темы, но и, в первую очередь, с тем, как Рымбу говорит об этом. Не стоит преувеличивать пуританизм русской культурной традиции. Охранители «великой русской литературы» вряд ли возмущены вторжением сексуальных тем в сакральную область поэзии. В конце концов, в русской поэзии давно признан авторитет скандально-эротических стихов Ивана Баркова (1732-1768), не говоря уж о его многочисленных последователях в литературе XX-XXI веков. Но практически все поэты, смело вносящие сексуальные темы в лирику – мужчины. А Рымбу – женщина! То, что было бы вполне допустимо от лица мужчины, для «охранителей» звучит оскорбительно и непристойно, когда исходит от лица женщины. Во всяком случае, именно это табу Рымбу нарушает легко и свободно.

Но главное, у Рымбу вагина действительно занимает центральное место в создаваемом ей мироздании. Она становится одновременно метафорой космоса, личности и инструментом познания мира. Вот, например, как Рымбу описывает менструальную кровь:

Иногда кровь вываливается сгустками, похожими  
На круглые шлемы маленьких астронавтов.  
Мой менструальный космос в миниатюре: планета матки,  
кометы яичников, млечная галактика припухшей вульвы.

Рымбу хорошо знает, что такое фаллологоцентризм, по Ж. Деррида – она понимает, что в традиционной картине мира, фаллос является стержнем бытия и культуры и поэтому равняется логосу, письму, творчеству и разуму. Она же радикально переворачивает эту картину мира, помещая вагину на место, прежде принадлежавшее фаллосу. А письмо нагло и нарочито подменяет писанием – ведь в русском языке слова писать и писать, если не расставлять ударения, выглядят совершенно одинаково. Именно через писанье, а не через письмо изображена у нее эволюция ее собственного опыта:

когда писала в баночку в поликлинике,  
когда писала и плакала ночью в старом дачном саду,  
полном кузнечиков и ночных мотыльков,  
когда писала на иртышской набережной прямо в штаны  
для прикола, когда писала на снег  
у проходной завода,  
когда писала в общаге в горшок сына,  
когда писала после пива в парке культуры, а неподалёку  
бродили менты...

Более того, центральный фрагмент стихотворения объединен повторами слова «трогала» – речь идет и мастурбации, но при этом вагина предстает как орган познания мира. Кульминацией этой части становятся следующие строки:

трогала, читая Николая Кузанского,  
читая Гастева,  
Касториадиса,  
Эрнста Блоха,  
«Этику» Алена Бадью,  
Исэ-моногатари,  
учебник по физике,  
антологию немецкой поэзии,  
Маяковского,  
Якобсона:

(я их захватила!).

Это посредством вагины героиня «захватывает» культурную мудрость, от средневекового Николая Кузанского до авангардистов Маяковского и Гастева, структуралиста Якобсона и неомарксистов Эрнста Блоха, Корнелиуса Касториадиса и Алена Бадью. И слово «трогала» в этом контексте становится провокативно многозначным: трогала вагину – чем? Конечно же, тем, что трогает интеллектуально – Николаем Кузанским, Гастевым и Касториадисом!

С художественной логикой стихотворения резонируют феминистические концепции, касающиеся этики воплощения. Торил Мои, известная теоретик феминизма, считала, что категория живого тела (lived body), переживаемого телесного опыта, поглощает категории секса и гендера и вообще играет решающую роль в формировании субъектности (Мои 1999). Как отмечает К. Леннон «Feminist theorists of the body, working with the notion of the bodily imaginary, therefore see creative acts directed at alterations in our mode of perceiving bodies, as central to the process of political and social transformation» (Lennon 2019). Вопрос о субъектности, в свою очередь, неотделим от вопроса власти и потому опять-таки имеет политическое значение. Вот почему в стихотворении Рымбу вагина оказывается не только метафорой космоса, средоточием опыта переживаемого телесного опыта и способом познания мира, но и узлом политической борьбы:

Тогда я ещё не знала, что до моей вагины всем есть дело:  
государству, родителям, гинекологам, незнакомым мужчинам,  
православным батюшкам, у которых под рясой погоны,  
а на рясе – женская кровь,  
работодателям, эшникам, военным, нацикам, миграционным службам,  
банкам, консервативным критикам «развратного образа жизни»,  
патриотичным деятелям культуры, юзающим традиционные ценности  
под коньячок

И далее:

Но мне нравится мыслить её политически,  
это заводит, качает танцпол старых идей,  
даёт надежду в отсутствие новых  
активистских методов.

Делать революцию вагиной.  
Делать свободу собой.

Итак, вагина, женское тело, женская субъектность являются объектом контроля со стороны различных форм власти – государственной и негосударственной, родительской и биополитической (медицина); авторитарной и националистической, религиозной и патриотической. Однако именно то, что такие разные и такие влиятельные силы стремятся контролировать женское тело, предполагает, что подрыв их власти над женским телом, взорвет всю политическую структуру.

Как пишет о стихотворении Рымбу прозаик и поэт Дмитрий Герчиков:



Изъять тело из отношений выгоды и принуждения, помыслить его разомкнутую реальность, сотканную из импульсов раздражений и скачков энергий, как неисчерпаемый политический ресурс – такую задачу ставит перед собой поэтесса: «Моя вагина – это любовь, история и политика. / Моя политика – это тело, быт, аффект», – пишет она в тексте, созданном в поддержку художницы Юлии Цветковой. Вагина в стихотворении воплощает силу, которая способствует мощному рывку к преобразованию не только себя, но и всего общества: «Делать революцию вагиной / Делать свободу собой» (Герчиков 2021).

В сущности, такова революционная программа Рымбу. Программа, или скорее, утопия?

Как ни парадоксально, именно внутренний сюжет стихотворения подтверждает возможность осуществления этой утопии. Стихотворение состоит из десяти частей неравной длины. Взятые вместе, они образуют своего рода роман воспитания (*Bildungsroman*).

Первая часть рисует вагину в том значении, которое отведено ей в патриархальной культуре – как органа, предназначенного почти исключительно для зачатия и рождения детей, предпочтительно, сыновей. Вот почему, несмотря на счастье рождения ребенка, вагина здесь – это «вагина-тюрьма, вагина-рана». И «дешевое платье-халат» с рисунком, изображающими мифологическую картину мира: «две женщины, держащие корни деревьев, / и звери, держащие женщин» контрастирует со следующими строками: «Без трусов, без поддержки, с запутанными волосами / я шла после по солнечному коридору роддома / забирать сына». Патриархальная мифология «поддержки», направленной на женщину, исчезает в реальности – героиня одна и без поддержки, *держит* на руках крохотного сына.

Дальше начинается процесс освобождения вагины. Логика этого освобождения очевидна: если мир превращает женщину в объект, в ходячую вагину, то я должна вернуть своей вагине свободу.

Во второй части создается «портрет» вагины – одновременно физиологичный и почти сентиментальный: «Моя вагина сжимается сейчас, рядом с нею, чуть выше – набухает клитор, / он похож на бусинку и завернут в нежный / складчатый капюшончик, который иногда можно снять / под слепым дождем лёгких прикосновений.» В третьей – происходит знакомство героини со своей вагиной, первые попытки научиться владеть ею: «Я часто смотрела на свой клитор в маленькое / разбитое зеркальце, которое папа использовал для бритья. / Я была сухим деревом, которое горело / с каждым днём всё сильнее.» Но тут же обозначаются и факторы порабощения – школьный и социальный мир, «где все видно только мужским взглядом» (часть 4), и политические силы, которым «есть дело» до вагины (часть 5). Намотившееся противостояние разрешается в шестой и седьмой частях, где трансгрессия становится явной и демонстративной – здесь Рымбу вводит «запретный» и «непристойный» мотив менструации:

Мне нравится заниматься сексом во время месячных,  
всё тело становится суперчувствительным.

Люблю, когда твой член весь в моей крови,  
и люблю представлять, что у тебя тоже месячные,  
что солёная тёплая кровь капает из маленькой дырочки  
на твоей головке.

Люблю, когда твои руки липкие от моей крови,  
когда она засыхает на твоих ногтях и заусенцах,  
люблю чувствовать, как пульсирует матка в моём животе,  
словно второе сердце, как набухает грудь и становится горячей,  
как будто оттуда вот-вот польётся молоко.  
Я дам тебе его пить, любимый, оно зальёт твое лицо,  
твои нежные розовые соски (почти как у девочки),  
сделает мокрыми твои волоски на груди,  
твою шею, животик, в котором,  
я мечтаю, ты когда-нибудь сможешь выносить нашу дочь.

\*

Люблю, когда ты говоришь о моей вагине,  
и когда мы вместе её обсуждаем,  
пока ты сидишь на мне сверху  
в моей футболке и зелёных серёжках,  
которые я тебе подарила.

Множественно повторенное слово «люблю» в этом фрагменте не только подчеркивает агентность героини – оно одновременно имитирует ритм сексуального акта, в который вовлекается и читатель (слушатель) стихотворения. Кроме того, перед нами пародийный ритуал, в ходе которого «запретная» менструальная кровь «превращает» мужчину в женщину! Мечтание о том, что у любимого мужчины тоже будут месячные и что он когда-нибудь родит ребенка, что у него «нежные розовые соски (почти как у девочки)», переодевание мужчины в женскую одежду – все это подрывает гетеронормативность и делает естественным переход от сцены секса с мужчиной к воспоминанию о первом опыте секса с женщиной и о сегодняшних гонениях на ЛГБТ сообщество в России:

Люблю, когда ты легонько шлёпаешь меня по губам.  
Как хорошо, что ты делаешь это не в России,  
где Юлю Цветкову хотят отправить в тюрьму за нежные рисунки  
вагины, где мои подруги боятся целоваться на улице,  
где мы с Катей после школы подолгу лежали на ковре  
у неё дома и трогали друг друга, превращались в одно  
солёное море, а потом  
боялись об этом говорить.

Таким образом, трансгрессия – на уровне образа и языка – на глазах расшатывает патриархальную логику, демонстрируя ее зависимость от фантомных табу, которые, тем не менее, способны порождать реальные репрессии.



Короткая восьмая часть подхватывает мотив репрессии: «Она умрет раньше времени? / Она умрет в клетке?», чтобы подвести к трансгрессии более высокого уровня – части девятой, в которой, как ныло сказано выше, на первом плане – мотив мастурбации. Мастурбация здесь становится метафорой полного освобождения от мужской власти, женщина сама выбирает, что ее трогает и как, а вагина становится органом, концентрирующем в себе опыт, память, боль, счастье, познание – все, что способно вобрать в себя ожившее тело.

И только после серии крупных трансгрессий, направленных против патриархальных норм и ограничений, Рымбу произносит свой революционный монолог вагины:

Я думаю, а что, может, и правда вагина погубит это государство,  
прогонит незаконного президента,  
отправит в отставку правительство,  
отменит армию, налоги для бедных,  
фсб как структуру самой гнусной власти и подавления,  
разберётся с полицией,  
консерватизмом и реваншизмом,  
расформирует несправедливые суды, освободит  
политических заключенных,  
сделает невозможным тухлый русский национализм,  
унижение угнетённых, сфабрикованные дела,  
разъебёт олигархат и патриархат,  
парализует войска,  
движущиеся в чужих государствах –  
всё дальше и дальше:  
в пизду милитаризм!

Моя вагина – это любовь, история и политика.  
Моя политика – это тело, быт, аффект.  
Мой мир – вагина. И я несу мир, но для некоторых я – опасная вагина,  
боевая вагина. Это мой монолог.

Известная фраза «The personal is political» – по названию эссе американской феминистки К. Ханиш (1970) – под пером Рымбу приобретает новое значение. Речь идет не только о том, что так называемые домашние или сексуальные проблемы женщин являются отражением гендерного неравенства и скрытых или явных форм репрессии. *Моя вагина*, наоборот, предлагает превратить самое интимное в орудие политической борьбы (Здесь, конечно, вспоминается *Лисистрата*, не случайно давшая название большому и еще не оконченному циклу стихов Елены Фанайловой). Захват агентности – вот метод Рымбу, и эта агентность не рационалистична, а телесна, аффективна и сексуальна по своей природе.

Как она может противостоять различным формам насилия, перечисленным в этой длинной строфе? *Моя вагина* отвечает на этот вопрос: путем трансгрессий – символических и не только. Ведь все эти формы насилия, как и формы современной

российской авторитарной власти, по-прежнему, как и столетия назад, основаны на патриархальных моделях. А значит, отказ от них, сначала одним, потом несколькими поколениями женщин, действительно, чреват революцией.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Алигьери: Д. Алигьери. *Божественная комедия*. Пер. М. Лозинского. Эл. рес.: [http://hallenna.narod.ru/dante\\_komedy-ad\\_33-34.html#p33](http://hallenna.narod.ru/dante_komedy-ad_33-34.html#p33) (Обращение 9/06/2023).
- Барскова 2020: П. Барскова. *Седьмая щелочь: тексты и судьбы блокадных поэтов*. СПб. 2020.
- Бахтин 2010: М. Бахтин. *Собрание сочинений*. Т. 4 (2). М. 2010.
- Бессмертный барак 2018: *Бессмертный барак*. Эл. рес.: [https://bessmertnybarak.ru/article/rutki\\_ot\\_stalina/](https://bessmertnybarak.ru/article/rutki_ot_stalina/) (Обращение 5/06/2023).
- Бобылева, Подлубнова 2021: М. Бобылева, Ю. Подлубнова (Под ред.). *Поэтика феминизма*. М. 2021.
- Введенский 2021: А. Введенский. *Всё*. М. 2011.
- Герчиков 2021: Дмитрий Герчиков. «Делать революцию вагиной»: *Время и тело в книге «Ты – будущее» Галины Рымбу*. «Colta». 21 сентября 2021. Эл. рес.: <https://www.colta.ru/articles/literature/28325-dmitriy-gerchikov-kniga-ty-buduschee-galina-rymbu-vremya-i-telo> (Обращение 9/06/2023).
- Глоцер 2001: В. Глоцер. *Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс*. М. 2001.
- Горалик 2020: Линор Горалик. «Человек выстраивает повседневность в первую очередь». Эл. рес.: <https://yeltsin.ru/news/linor-goralik-chelovek-vystraivaet-povsednevnost-v-pervuyu-ochered/> (Обращение 9/06/2023).
- Кукулин 2013: И. Кукулин. *Двадцать лет пения без аккомпанемента: Взлет и превращения женской инновативной поэзии в постсоветской России, в Имидж, диалог, эксперимент: Пола современной русской поэзии*. Ed. by H. Stahl and M. Rutz. Munich. 2013. С. 119-154.
- Кузьмин 2018: Дм. Кузьмин. «Вдруг мы девочки?»: *Гендерная проблематика в русской поэзии 1990-х годов*. «Новое литературное обозрение». № 149 (1). 2018. Эл. рес.: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/149\\_nlo\\_1\\_2018/article/19457/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19457/) (Обращение 5/06/2023).
- Лотман 1992: Лотман Ю. *Культура и взрыв*. М. 1992.
- Мелетинский: Е. Мелетинский. *Миф и сказка*. Эл. рес.: <https://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm> (Обращение 9/06/2023).
- Подлубнова 2021: Ю. Подлубнова (Под ред.). *Сетка Цеткин: Антология феминистской критики*. М. 2021).
- Сажин 2000: «Сборище друзей, оставленных судьбой...» «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В двух томах (Под ред. В. Сажина). М. 2000.
- Топоров 1995: В. Топоров. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. М. 1995.
- Шварц 1990: Е. Шварц. *Живу беспокойно... Из дневников*. Л. 1990.
- Шварц 1997: Е. Шварц. *Телефонная книжка* (Сост. и коммент. К. Кириленко). М. 1997.
- Barskova 2017: P. Barskova. *Besieged Leningrad: Aesthetic Responses to Urban Disaster*. DeKalb. 2017.
- Barskova 2021: P. Barskova. *Air Raid*. Transl. from Russian by V. Mort. Brooklyn-New York. 2021.

- Barskova 2022: P. Barskova. *Living Pictures*. Transl. from Russian by C. Ciepiela. Intr. by E. Ostashevsky. New York. 2022.
- Brooks 2016: J. Brooks. *A conversation with Galina Rymbu*. «Music and Literature». Feb 4 2016. Эл. pec.: <https://www.musicandliterature.org/features/2016/1/31/a-conversation-with-galina-rymbu> (Обращение 9/06/2023).
- Gotthardt: A. Gotthardt. *Decoding Bosch's Wild, Whimsical 'Garden of Earthly Delights'*. Эл. pec.: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-decoding-boschs-wild-whimsical-garden-earthly-delights> (Обращение 9/06/2023).
- Goscilo 1999: H. Goscilo. *Dehexing Sex: Russian Womanhood During and After Glasnost*. Ann Arbor. 1999.
- Haynes 2020: S. Haynes, *How Russia's Feminist Poets Are Changing What It Means to Protest*. «Times». December 21, 2020. Эл. pec.: <https://time.com/5908168/russia-feminist-poets-protest> (Обращение 5/06/2023).
- Hegel 1975: G.-W.-F. Hegel. *Lectures on the philosophy of world history. Introduction, reason in history*. Transl. from the German edition of Johannes Hoffmeister from Hegel papers assembled by H.B. Nisbet. New York. 1975. Эл. pec.: <https://yeltsin.ru/news/linor-goralik-chelovek-vystraivaet-rovovednost-v-pervuyu-ochered/> (Обращение 9/06/2023).
- Kermode 1967: F. Kermode. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York. 1967.
- Lennon 2019: K. Lennon, *Feminist Perspectives on the Body*, Stanford Encyclopedia of Philosophy (First published Jun 28, 2010; substantive revision Aug 2, 2019). Эл. pec.: <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/> (Обращение 5/06/2023).
- Magee 2011: *The Hegel Dictionary* (Bloomsbury Philosophy Dictionaries) (By G. Alexander Magee). London. 2011.
- Moi 1999: T. Moi. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford. 1999.
- Pinkham 2021: S. Pinkham, *No More Mother-Saviors*. «The New York Review of Books» (April 29, 2021). Эл. pec.: <https://www.nybooks.com/articles/2021/04/29/russian-poetry-no-more-mother-saviors/> (Обращение 5/06/2023).
- Ranciere 2010: J. Ranciere. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London. 2010.
- Rymbu 2016: G. Rymbu. *White Bread*. Transl. from Russian by J. Brooks. New York. 2016.
- von Zitzewitz: J. von Zitzewitz. *Case Study: Galina Rymbu, 'Moia vagina'*. «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik». June 2020, *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*. Bd. 6. 2022. P. 187-210.
- Skidan 2018: A. Skidan. *Stronger Than Uranus: On 'Women's Poetry'*. «Russian Studies in Literature». № 54. 1-3. 2018. P. 32-57.

**MARK LIPOVECKIJ** • (b.1964) is a professor at the Department of Slavic Languages at Columbia University. His research interests include Russian postmodernism, New Drama, Soviet literary and cinematic tricksters, Soviet underground culture as well as various aspects of post-Soviet culture. He is the author of twelve monographs and more than two hundred articles. He also co-edited twenty collections of articles on Russian literature and culture of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries. Among his books, *Charms of Cynical Reason: The Transformations of the Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture* (2011), and *Postmodern Crises: From Lolita to Pussy Riot* (2017), and *A Guerilla Logos: The Project of Dmitry Aleksandrovich Prigov* (co-authored with Ilya Kukulín). Lipovetsky is also a recipient of the AATSEEL (2014) and Andre Belyi (2019) Awards.

**E-MAIL** • [ml4360@columbia.edu](mailto:ml4360@columbia.edu)



# СЕКЦИЯ II

---

МАРИЯ СТЕПАНОВА  
И ДРУГИЕ ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА



# СИБИРСКОЕ “ПРОСТРАНСТВО” НОВЫХ ПОЭТЕСС

*Космический проспект Галины Рымбу и  
Когда мы жили в Сибири Оксаны Васякиной (2018)*

---

*Мартина* НАПОЛИТАНО

*Martina* NAPOLITANO

**ABSTRACT • Siberian “Space” of New Poetesses: Kosmicheskiy prospekt by Galina Rymbu and Kogda my zhili v Sibiri by Oksana Vasyakina (2018).** Against the background of Galina Rymbu’s and Oksana Vasyakina’s personal and artistic involvement in the Russian feminist and LGBT movements, the present article analyzes the role played in their poetics by the image of Siberia, where both poetesses were born (respectively in 1990 and 1989). Rymbu and Vasyakina turn their home cities into a (micro)cosmic symbol of marginalized voices rather than describing the Siberian geographical context through their personal experience and memory. Rymbu’s and Vasyakina’s Siberia(s) represents an ideal example of an artistic denunciation which helps readers reflect on the role of dominant discourses in the Russian (but also wider) society. In this sense, their poetry acquires a “civic” (that is, political) role.

**KEYWORDS •** Galina Rymbu; Oksana Vasyakina; Siberia; Contemporary Russian Poetry; Feminist Poetry.

Название данной статьи требует некоторых предварительных пояснений. Начнем прежде всего с прилагательного «новые» в отношении поэтесс Рымбу и Васякиной, так как выбор такого слова может казаться спорным, особенно если учитывать, что ничто не существует в вакууме, и представлять себя (или другого) как «нового» представителя какого-то литературного или художественного процесса совсем не означает, что в предполагаемом стиле и поэтике вполне отсутствуют отдельные элементы и/или тенденции, которые связывают их с предыдущей традицией. Само собой разумеется, употребление подобного прилагательного не обосновано возрастными критериями, хотя обе поэтессы молоды.

Оксана Васякина родилась в Иркутской области (в городе Усть-Илимске) в 1989 году в семье рабочих, не потомков декабристов, как она не раз подчеркивала в интервью:

Когда я говорю людям, что родилась в Сибири, все думают, что я внучка декабристов или тех, кто пострадали от сталинских репрессий, но это не так. Мне кажется, что мои предки были очень похожи на героев фильма Кончаловского *Сибиряда*, они жили себе на протяжении всего двадцатого века в своих лесах и только слышали о революции, коллективизации, голоде, войне; история бьет их, но только по касательной (Васякина 2019: 14-15).

Из Сибири Васякина позже переехала в Москву, чтобы поступить в Литературный институт им. Горького. Сегодня она – известная деятельница культуры в российской столице, где выступает на конференциях и организует курсы; она кураторка «Школы литературных практик» в партнерстве с Шанинкой (Московская высшая школа социальных и экономических наук). На данный момент Васякина опубликовала пять книг: два сборника стихов (*Женская проза*<sup>1</sup>, 2016; *Ветер ярости*, 2019) и три книги прозы (представляются трилогией), которые трудно назвать романами, они больше соответствуют жанру записок (*Рана*, 2021; *Степь*, 2022; *Роза*, 2023). В 2019 году Васякину наградили литературной премией «Лицей» за поэму *Когда мы жили в Сибири*, которая станет предметом нашего анализа<sup>2</sup>; ее тексты попали в шорт-лист «Премии Андрея Белого» и «Премии Аркадия Драгомощенко» в 2016 году. *Рана*, посвященная смерти матери и тому, как поэтесса вывезла ее прах «домой» в Сибирь, вошла в короткий список премии «Большая книга» в 2021 году и выиграла премию НОС 2022 года. За следующую книгу *Роза* Васякина получила специальный приз «Большой книги» «Выбор поколения» в 2023 году.

Галина Рымбу родилась в Омске (на окраине города, как она уточняет: «Мы жили на окраине, и на моей памяти отец ни разу не выбирался в центр»; Рымбу 2016) в 1990 году. Она училась в родном городе, перед тем как поступить (как и Васякина) в Литературный институт в Москве. Затем она окончила магистратуру по философии в Европейском Университете в Санкт-Петербурге. До 2018 года она жила в Петербурге, где была активной организаторкой лекций, встреч, семинаров, посвященных философии и феминизму, позже приобретших и форму онлайн проекта «Ф-Письмо» (речь идет о собирательной платформе для феминистских и квир материалов). В 2018 году Рымбу переехала во Львов, где она, несмотря на боевые действия, начатые Россией 24 февраля 2022 года, продолжает жить ныне. Она является кураторкой «премии Аркадии Драгомощенко», которая посвящена поэтам и поэтессам до 27 лет. У Рымбу пока вышли четыре сборника стихов:

---

<sup>1</sup> Название сборника сразу выделяется своей провокационностью, переворачивая понятия «прозы» и «стихи» (стихотворное творчество) и бросая вызов определению «женской прозы» как отдельному сектору литературы с устоявшимися жанровыми формами, мотивами и темами.

<sup>2</sup> Текст доступен онлайн (<https://snob.ru/entry/159991/>). Далее все цитаты в статье приводятся по этому электронному ресурсу.



*Передвижное пространство переворота* (2014), *Время земли* (2018), *Жизнь в пространстве* (2018), *Ты – будущее* (2020). Еще она со-составительница (вместе с Э. Морс и Е. Осташевским) сборника феминистских стихов в английском переводе, *F-Letter: New Russian Feminist Poetry* (2020). Первые награды и признания она начала получать в относительно юном возрасте, с 2009 года. Поэтический цикл *Космический просpekt*, который станет предметом нашего анализа вместе с уже упомянутым текстом Васякиной, был опубликован так в сборнике *Жизнь в пространстве*, как и отдельно онлайн<sup>3</sup>. В данной статье поэтесса этих двух поэтесс изучается через призму художественной «сибирской» составляющей на основе тех стихов авторок, которые больше связаны с личным опытом их родной «сибирскости». Именно микрокосм сибирского «пространства» послужит конкретным примером того, как устроен художественный мир этих новых поэтесс.

Кроме употребления прилагательного «новые» (к объяснению которого мы сейчас и приступим), употребление слова «поэтессы» здесь также не случайно: О. Васякина и Г. Рымбу часто и сознательно утверждают, что настала пора употреблять феминитивы всех профессий для того, чтобы преодолеть существующую гендерную дискриминацию. Употребление феминитивов в повседневной речи может со временем способствовать вытеснению их пейоративных значений:

Русский язык довольно бинарен, и долгое время в нем шел процесс идентификации людей всех гендеров через маскулинитивы, которые позиционировались как нейтральные, а сейчас мы обнаруживаем дисбаланс власти – публичной, профессиональной, стоящий за этими языковыми процессами. Женщину-хирургиню, ведущую врачебную практику, называют «врач», и, действительно, это не «просто слово». Женщине-хирургине гораздо сложнее сделать карьеру, чем мужчине-хирургу, женщин в этой профессии очень мало. И когда мы говорим «хирургиня», «врачиня», то повышаем профессиональную видимость этих женщин, даем знак о том, что мы замечаем гендерный дисбаланс <...>. С поэзией логика такая же (Рымбу 2019).

В самом деле, Васякина и Рымбу – представительницы креативного русского феминизма<sup>4</sup>. Они упорно, хотя в рамках разных стилей и форм, утверждают свою позицию в публичном пространстве (в социальных сетях, на фестивалях, в своих произведениях, в эссе, в интервью и т. д.). Они не только феминистки, но и

---

<sup>3</sup> Далее все цитаты в статье приводятся по электронному ресурсу (<https://syg.ma/@kirill-korchaghin/galina-rymbu-kosmichieskii-prospiekt>).

<sup>4</sup> Васякина и Рымбу – далеко не единственные представительницы русской феминистской поэзии. Только в 2021 году, например, вышла книга *Поэтика феминизма* под ред. М. Бобылевой и Ю. Поддубновой, в которую, кроме текстов этих двух поэтесс, представлены произведения Л. Агамаловой, Е. Костылевой, И. Котовой, Д. Серенко, Е. Симоновой, М. Тёмкиной и Л. Юсуповой.

активистки ЛГБТ-сообщества, выступающие против всякого рода гендерной дискриминации и против нормативных бинарных моделей в отношении идентичности человека. Сама Васякина открытая лесбиянка (и это прямо выражается в ее произведениях, например в «Ране»), в то время как Галина Рымбу рефлексивно выражается по поводу своей сексуальной идентификации:

Я вижу себя, скорее, как квир-персону, но с женским опытом, опытом материнства, опытом женской социализации, от которого не собираюсь отказываться (Рымбу 2019).

Почему же эти поэтессы «новые»? Вкратце, потому, что они представляют – каждая в своем собственном стиле – то, что я здесь буду называть новой волной гражданской поэзии, «новой гражданской поэзией»<sup>5</sup>. Всегда существует риск поверхностно и слишком свободно употреблять подобные классификации при изучении творческих произведений. Впрочем, в данном случае выражение «новая гражданская поэзия» достаточно адекватно описывает те явления в поле поэзии и вообще поэтики, которые далее будут кратко изложены. Приведем цитату из речи Галины Рымбу:

В современных дискуссиях в философии и искусстве уже нельзя не соглашаться с утверждением, что искусство является политическим. Искусство сегодня – это поле боя, ресурс, медиа и т.д. (какому бы определению ни отдавалось предпочтение в описании политического действия или артикуляции). Доходит до того, что искусство как особая материальная форма практики вторгается в социальную и политическую сферы. Ему приписывают суверенность рефлексии, искажения и воздействия, недостижимую ни в какой другой практике, в том числе политической. Искусство кажется лучшей формой политического действия просто потому, что это политика без того, что в политике является проблематичным (без вопросов иерархии, власти, исключения, насилия и т.д.) (Рымбу 2017).

Сегодня искусство содержит политизированный элемент, говорит Рымбу, однако это не значит, что мы находим в нем какие-нибудь прямые высказывания, которые предлагают или заставляют читателя, слушателя, зрителя соглашаться с автором. Искусство политизировано тем, что предлагает другие точки зрения, которые не соответствуют нормативным и доминирующим дискурсам. Оно политизировано тем, что предоставляет голос маргинализированным субъектам; тем, что посвящается темам, которые обычно не звучат открыто в обществе. Эти авторы и художники не призывают выступать против каких-либо ситуаций, партий

---

<sup>5</sup> Определением «гражданская поэзия», которая является «anchored at the intersection of the lyrical and the political», пользуется и Р. Уткин в статье, посвященной в первую очередь гомосексуальной лирике (Utkin 2021: 89).

или политических фигур или голосовать за каких-либо политиков или участвовать в протестах (хотя подобные явления в области искусства сегодня, несомненно, также присутствуют). Как еще в 2004 году писал А. Скидан, «политизированное искусство <...> не следует путать с агитацией или пропагандой» (Скидан 2004); оно втягивает «зрителя и читателя в процесс сотворчества-становления» (Скидан 2004) и подводит его «к пониманию того, что он связан с телами и сознаниями других» (Скидан 2004). Это искусство действует на другом уровне, более рафинированном, и часто не таком публичном, как например в случае перформансов Пусси Райот (см. об этом Kukulini 2018, Lipovetsky 2018). Что касается поэзии, то ее можно назвать «гражданской» поскольку эта лирика предлагает обсуждать болезненные для многих членов общества<sup>6</sup> темы, которые на самом деле являются полу-скрытыми, затихшими, забытыми, они находятся на периферии доминирующего дискурса. Именно поэтому очень часто эта поэзия обсуждает вопрос травмы (как личной, так и коллективной) и насилия (в широком смысле). Конечно, каждому автору свойственны особый язык, стиль и подход, но тем не менее тема насилия и травмы является сквозной. Естественным образом, она сочетается с размышлениями о памяти, о том, как травма была (или не была) пережита и усвоена (Львовский 2015).

Смена «парадигмы» в сторону более политизированного искусства произошла, в частности, в 2011-2012 годах в качестве реакции на социально-политические потрясения (я имею здесь в виду протесты, которые впоследствии привели к событиям на Болотной площади), которые вызвали то, что И. Кукулин назвал «a deep crisis of (the) symbolical orders» в обществе (Kukulini 2018: 222). С этого момента утверждение собственной политичности в творческом акте приобрело новую легитимность и даже стало для некоторых художников и авторов некоей автономной ценностью (и это – значимое изменение, если вспомнить явную аполитичность деятелей культуры позднесоветского времени; Lipovetsky 2016: 185). Социально-политическая ситуация в последние десять лет еще больше усилила эту тенденцию.

Распространение форм художественного сопротивления сегодня затронуло прежде всего поэзию и новые формы драматического искусства (т. н. Новая Драма, New Drama) (Lipovetsky 2016), но также и музыку (рэп в частности; Фролова 2015). Это сопротивление отвечает на необходимость противостоять навязываемой

---

<sup>6</sup> Конечно, Н. Некрасов открыл в свое время «гражданское» направление в русской лирике и его определение хорошего гражданина как «отечества достойного сына» стало хрестоматийным. Сам Некрасов, однако, унаследовал «гражданскую» линию от декабристов (особенным успехом пользуется цитата К. Рылеева «я не поэт, а гражданин») и развивал некоторые аспекты поэтики А. Пушкина (Гиппиус 1966: 233-234). Образ «гражданского поэта» жив и сегодня, как свидетельствует, например, известный телевизионный проект «Гражданин поэт» М. Ефремова и Дм. Быкова (2011-2014). Гражданскую роль поэта в русском обществе (роль, актуальную с 18-ого века) уже отмечал Ю. Лотман (Лотман 1996: 255-256). Нынешняя художественная «гражданственность» сознательно перекликается с более старой традицией.

нормативности, отрицанию множественности и плюрализма, отрицанию или полной дискредитации маргинальности и слабости. Оно подчеркивает, насколько естественна плюральность, многогранность человеческого жизненного опыта и творчества.

Если кратко обобщить «причины» возникновения новой гражданской поэзии (более подробно см.: Napolitano 2021: 223-232) и интерпретировать акцент, который эта поэзия делает на теме насилия и травмы, то можно перечислить некоторые линии (в произвольном порядке): 1. усвоение пост-структуралистской и деконструктивистской перспективы (включая понятия, вытекающие из gender и queer studies); 2. естественное развитие русской литературной традиции, которая всегда была чувствительна к остранным перспективам и нацелена на поиск высшей истины; 3. рефлексивное отражение актуальных социально-политических вопросов; 4. поиск поэтического языка, направленный на достижение высшего уровня восприятия. Кроме того, манера письма (часто верлибром или белыми стихами) этих авторов сильно выделяется на фоне традиции; сам канал общения – новый, так как стихи часто появляются прежде всего в интернете.

Подводя итоги, отметим, что рассматриваемая нами поэзия – *гражданская* не потому, что она включает некий явный политизированный элемент<sup>7</sup>, а потому, что она, своеобразно продолжая русскую литературную традицию<sup>8</sup>, содержит рассуждения общественного характера, о жизни в социуме, о роли каждого человека, о функции поэта и поэтессы в мире, в котором мы живем. Хотя часть современной поэзии со временем неизбежно потеряет свое значение (поскольку она порой намекает на точные события или фигуры современной эпохи), часть этой гражданской лирики вполне способна стимулировать более общую, глобальную и вневременную рефлексию.

Причем же здесь Сибирь? Какое место она играет в политизированной поэтике и, в частности, в гражданской поэзии Васякиной и Рымбу? Сибирь в произведениях этих поэтесс становится пространством памяти, творческим пространством (или измерением); это – не чистая география, и их стихи не описывают географическую суть региона. Сибирь здесь – художественная и личная, тесно связана с жизненным опытом поэтесс и с их ощущениями, чувствами, которые возникают при мысли о жизни в родном краю. Одновременно, эта Сибирь сочетается с более общими понятиями и становится подходящим пространством для творческой работы: Сибирь вписывается в политизированную картину, внутри которой действуют Васякина и

---

<sup>7</sup> Понятия «политизированность» и «ангажированность» здесь не используются как синонимы: ангажированный контент (или же ангажированное поведение) предполагает сознательную защиту чьих-либо интересов в надежде на получение определенных преимуществ или выгод. Цитируя фразу из протестного плаката, нарисованного в *Хрониках сопротивления* художницей В. Ломаско, «политика – это как ты живешь, а не как голосуешь» (Ломаско 2012).

<sup>8</sup> См. примечание 6.

Рымбу. Сибирь олицетворяет маргинальность, слабость, насилие и травму, которым поэтессы сознательно уступают центральное место в своем художественном мире, придают достоинство и предоставляют голос. Так Сибирь в цикле *Космический проспект* Г. Рымбу и в поэме *Когда мы жили в Сибири* О. Васякиной, опубликованных почти одновременно в 2018 году, становится объектом обобщения и служит метонимическим примером российской периферии, потерянной и заброшенной.

### КОСМИЧЕСКИЙ ПРОСПЕКТ

Космический проспект, который дает название циклу семи стихотворений Г. Рымбу, это улица Омска, где жила поэтесса с семьей. В ее стихах читатель знакомится с обитателями этого периферийного района, который как бы являет собой крайнюю границу Омска. Они живут в предпоследнем доме города, в самом конце городского света, городского мира.

и Космический проспект ровно шумит, он никуда не ведёт, –  
это последняя улица в нашем районе,  
а наш дом – предпоследний, 105,  
дальше уже погреба; и деревья, покрытые промышленной пылью,  
стоят во дворе, изменяясь маленькими движениями,  
люди из заводских автобусов поздно выходят здесь. (*Сыну*)

Периферия Омска расширяется в *космическом* масштабе – через одноименный проспект. Вполне уместным в этом контексте кажется название старого советского книжного магазина «Орбита». Ныне, впрочем, эта «Орбита» пахнет гнилостью, заброшенностью:

[...] мы с сыном  
как раз проходили мимо – в сторону магазина «Орбита»,  
в советское время это был книжный, а теперь супермаркет «Пятерочка»,  
но вывеска сохранилась и как бы парит над крышей,  
а внутри запах гниющего мяса и овощей  
и лужица жидкости из-под человека, который зашел сюда пьяным,  
и не может выйти обратно... (*Орбита*)

В ландшафтах и фигурах городской периферии воплощается ряд социальных проблем, которые становятся предметом размышления Г. Рымбу. Личный опыт лирической героини плавно помещается на тонкой грани прошлого и настоящего, жизни и памяти: Рымбу действительно дочь Космического проспекта, но она также необратимо отделена от нее: обитатели города «устали нести жизнь на спине, / но я ее чувствую» (*жирный шрифт мой*) (*Сыну*).

Поскольку *Космический проспект* – самый автобиографический цикл Рымбу, читатель соприкасается с ее частной жизнью, с теми людьми, которые жили или

живут в *ее* Омске. Речь идет о людях, которые более близки ей (отец, сын, ее первый парень), а также о менее близких, простых жителях города и, прежде всего, его периферии: это часто пьяные, нередко пожилые и причудливо хромящие люди. Название цикла намекает на повесть Гоголя *Невский проспект* и тем самым создает остраненное впечатление: мы видим в этом цикле не приукрашенных, изысканных обитателей города, а почти обломки, развалины, останки населения, которое устало «тащится по жизни» и как бы удерживается лишь благодаря «кривым доскам / за автобусной остановкой» или деревьям:

деревья становятся живыми и обнимают пьяных людей на окраине,  
баюкают их, как малых, опуская потом тихонько к мусорным бакам (*Мой отец спит на полу*)

[...] голос из вечера –  
это давно живущие женщины в предчувствии смерти глядят обвисшие плечи  
и сердито обсуждают урожай, примостившись на кривых досках  
за автобусной остановкой; и ступени социальной парикмахерской,  
усеянные саранчой, трещат, как в старом доме (*Орбита*)

В своем цикле Рымбу возвращает голос маргинализированным субъектам, они становятся главными героями. Она старается выразить то, как они себя чувствуют, что их мучает, на что они жалуются.

### **Когда мы жили в Сибири**

Сибирь в поэме О. Васякиной – это место потери (в том числе, потери времени и памяти, место забвения), утраты («когда мы жили в сибире / мы жили в теле утраты / у моего отца не было рук / а у матери живота / и у всех утрата была»), голода, это «пространство безвременной скорби», место опустошенности, травмы, боли (личной, семейной, коллективной), место бедности и постоянной нужды, сырости и гнилости, почти необитаемое место: это «смертоносный тесный край», где каждый день – «длинный душный тяжелый».

Одновременно, для поэтессы Сибирь остается и пространством любви, простоты («когда мы жили в сибире / все знали вкус речной рыбы / и запах застывшей воды»; «шли и возвращались / и никто о себе не скорбел / а просто жили и жили / а потом умирали»). Это место нежности, пусть и грубой. Это место «наше», хотя и «жестокое», в нем все как бы едины: «мы жили все вместе / в одном беспредельном теле / и были одним взглядом и были одной болью», «было одно бесподобное длинное тело на всех». Сибирь сохранила свое достоинство, в частности благодаря той смутной, но сохранившейся памяти, где «ненависть и злоба превращаются в сантименты и боль». Хотя лирическая героиня говорит, что «когда мы жили в сибире у нас не было любви», но она признает, что и вне Сибири нет любви, ей даже кажется, что сама любовь была именно Сибирью: «сейчас мы не живем в сибире / у нас совсем не стало любви / потому что любовь / это маленькая



невидимая вещь почти как сибирь или память», любовь просто «людям не принадлежит». Героиня признает, что по крайней мере в Сибири она была счастлива, радость оказывается синонимом сытости:

когда мы были сытыми  
мы были счастливыми  
так мы и говорили  
что если ты сыта  
значит в тебе живет радость  
и больше ничего не нужно.

### **Сибирь как обличение маргинальности**

Первые комментаторы поэмы *Когда мы жили в Сибири* восприняли Сибирь Васякиной как «филиал ада» (Чернова 2019). Однако сама поэтесса не согласилась с этим определением:

Самой мне сложно говорить о том «что хотел сказать автор». Но лично я Сибирь адом не считаю. Сибирь – прекрасное место, я очень её люблю. Тот ад, который я описываю, это не только место, но и время: тот ад пришёлся на начало нулевых. Это было очень тяжелое время в экономическом плане, в плане социальном, по крайней мере для моей семьи. Поэтому, собственно, я описываю жизнь моей семьи в Сибири как жизнь в аду. [...] И если ад есть, то он внутри нас, он не локализуется в каких-то определённых местах (Чернова 2019).

Васякина подчеркивает, что ее поэтическая Сибирь совсем не отождествляется с конкретной географической Сибирью. Ее Сибирь вытекает из географии, однако она определяется прежде всего временем, эпохой и ее личным опытом. Всякая география в искусстве становится географией художника (даже в случае фотографии), искажая детали действительности (которая тоже в конечном счете субъективна). В случае же Сибири Васякиной и Рымбу описываемая местность даже не претендует на достоверность «фотографической» репрезентации пространства. Сибирь в их поэтике играет совсем другую роль: она воплощает возможность рефлексии о прошлом, о собственной памяти, об опыте лишения, боли и травмы, и эта рефлексия «космически» расширяется. Свидетельство обобщается, соприкасаясь с опытом не только других жителей региона, но и тех, кто испытывал схожие трудности. Еще шире, микрокосм Сибири вместе с ее обитателями становится символом опыта негласной травмы, которую эти поэтессы освещают в своей поэтике<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Эти произведения не вписываются в канон «сибирского текста», что традиционно приводит к бинарной интерпретации Сибири: «то как гибельное место каторги и ссылки, то как земной рай, некая новая Атлантида, утопическое Беловодье»; «Через Мертвый дом

Признавая, что личный, семейный опыт жизни в регионе – это травматический опыт лишения, бедности, трудности, Васякина и Рымбу в своих произведениях обращают внимание читателя на заброшенную, пренебрегаемую, затихшую маргинальность, которая служит центром «художественной» тяжести. Сибирь – как контекстуальная рамка для стихов и описанных сцен и как своего рода «дискурс» – становится подходящим объектом анализа для политизированного, гражданского взгляда поэтесс. Социальная картина Сибири при своей «убогости» содержит очень гуманный, человеческий элемент, который подчеркивает достоинство и ценность голосов из дискурсивной периферии.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бобылева-Поддубнова 2021: *Поэтика феминизма* (Под ред. М. Бобылевой, Ю. Поддубновой). М. 2021.
- Васякина 2018: О. Васякина. *Когда мы жили в Сибири*. Snob.ru. 2018. Эл. рес.: <https://snob.ru/entry/159991/> (Обращение 17/10/2022).
- Васякина 2019: О. Васякина. *Ветер ярости*. М. 2019.
- Гиппиус 1966: В. Гиппиус. *Некрасов в истории русской поэзии XIX века*. М. 1966.
- Львовский 2015: С. Львовский. *Различение травмы*. «Новое Литературное Обозрение». № 2. 2015. Эл. рес.: <https://magazines.gorky.media/nlo/2015/2/razlichenie-travmy.html> (Обращение 17/10/2022).
- Ломаско 2012: В. Ломаско. *Хроники сопротивления*. Эл. рес. <https://art4ru.livejournal.com/340831.html> (Обращение 17/10/2022).
- Лотман 1996: Ю. Лотман. *О поэтах и поэзии*. СПб. 1996.
- Рымбу 2016: Г. Рымбу. *Молодые поэты – о своих стихах и новом языке*. The Village. 2016. Эл. рес.: <https://www.the-village.ru/people/people-city/236583-young-poets> (Обращение 17/10/2022).
- Рымбу 2017: Г. Рымбу. *Искусство, политика, идеология: проблемный треугольник*. сиг.ма. 2017. Эл. рес.: <https://syg.ma/@galina-1/iskusstvo-politika-idieologhiia-problemnyi-triugholnik> (Обращение 17/10/2022).
- Рымбу 2018: Г. Рымбу. *Космический просpekt*. сиг.ма. 2018. Эл. рес.: <https://syg.ma/@kirill-korchaghin/galina-rymbu-kosmicheskii-prospiekt> (Обращение 17/10/2022).
- Рымбу 2019: Г. Рымбу. «Депрессия и меланхолия – это способ знания». «Colta.ru». 2019. Эл. рес.: <https://www.colta.ru/articles/literature/22622-galina-rymbu-bolshoe-intervyu> (Обращение 17/10/2022).

как символ каторги и ссылки к Воскресению как этапу духовного преобразования русская литература в лице Достоевского и Чернышевского, Короленко и Успенского, Станюковича и Лескова, Чехова и Толстого формировала сибирский текст как историю “униженных и оскорбленных” и как возрождение человека через приобщение к Сибири» (Янушкевич 2007: 334, 344; о «сибирском тексте» и «сибирском мифе» см.: Mingati 2017).



- Скидан 2004: А. Скидан. *Тезисы к политизации искусства*. «Вавилон». 2004. Эл. рес.: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue12/skidan.html> (Обращение 17/10/2022).
- Фролова 2015: Е. Фролова. *Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009-2013 гг.)*. М. 2015.
- Чернова 2019: М. Чернова. «Ветер ярости». *Почему поэтесса из Сибири называет лесбиянок «гордостью России»*. Радио Свобода (Sibreal.org). 2019. Эл. рес.: <https://www.sibreal.org/a/30140486.html> (Обращение 17/10/2022).
- Янушкевич 2007: А. Янушкевич. *Дихотомия сибирского текста*. В: О. Лебедева (Под ред.). *Евразийский межкультурный диалог: «свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры*. Томск. 2007. С. 334-345.
- Kukulin 2018: I. Kukulin. *Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance*. «Russian Literature». № 96-98. 2018. P. 221-254.
- Lipovetsky 2016: M. Lipovetsky. *The Formal is Political*. «Slavonic and East European Journal». № 60 (2). 2016. P. 185-204.
- Lipovetsky 2018: M. Lipovetsky. *Intelligentsia and cynicism: political metamorphoses of postmodernism*. «Russian Journal of Communication». № 1. 2018. P. 1-18.
- Mingati 2017: A. Mingati (Под ред.). *La Siberia allo specchio*. Trento. 2017.
- Napolitano 2021: M. Napolitano. *Marginalia: note sulla Omsk «cosmica» di Galina Rymbu*. «AvtobiografiЯ». № 10. 2021. P. 223-250.
- Utkin 2021: R. Utkin. *Queer Vulnerability and Russian Poetry after the «Gay Propaganda» Law* «The Russian Review». № 80. 2021. P. 77-99.

**MARTINA NAPOLITANO** • is a researcher in Slavic Studies at the University of Trieste. Her main interests concern late-Soviet and contemporary Russophone culture (poetry in particular, but also prose, drama, and music). She is the author of “Sasha Sokolov: The Life and Work of the Russian ‘Proet’” (Ibidem Verlag, 2022), a monograph based on her doctoral thesis. She is also a translator of both literary and non-literary works (among which, Galina Rymbu’s “Kosmicheskyy prospekt”, and Victoria Lomasko’s graphic reportage “Other Russias”).

**E-MAIL** • [martina.napolitano@units.it](mailto:martina.napolitano@units.it)



# ПОЭМА МАРИИ СТЕПАНОВОЙ ПРОЗА ИВАНА СИДОРОВА

Полистилистика в круговороте сюжетности

---

*Марио* КАРАМИТТИ

*Mario* CARAMITTI

**ABSTRACT** • *Maria Stepanova's Poem Proza Ivana Sidorova: Polystylistics in the Cycle of Plotting*. Stepanova's long poem (1017 lines) *The Prose of Ivan Sidorov* (2005) is set, at first, in the wider context of a renewed interest for long poetic forms characterizing the first two decades of the new century. A theoretic explanation of the trend is given by Svarovsky and Rovinsky's New Epic hypothesis, to which I argue *The Prose of Ivan Sidorov* may refer. In this paper I investigate the main features of the poem: a mostly fantastic and mystic atmosphere; a vague and elusive plot; a reticent and unreliable first person narrator; indefiniteness and interchangeability of moral and ethical issues; intense and fascinating polymetric rhythm, focused on highly imaginative rhymes; and dense and evocative paronymic texture. I shall discuss, on the basis of an overall ironic scent, fluidity of the plot, pastiche of genres and dispersed authorial role, a close positioning of the poem to the aesthetics of postmodernism (despite an indefinite, but clearly perceivable metaphysical tension).

**KEYWORDS** • Long Poem; New Epic; First Person Narrator; Unreliable Narrator, Polymetric Poetry; Postmodernism.

## Рассуждение первое

Уже дважды – в начале XIX и XX века – при подобном нарастании социо-политического напряжения центр литературного процесса довольно-таки неожиданно заняли большие поэтические формы<sup>1</sup>, объединяемые со значительной долей условности традиционным жанровым определением поэмы.

---

<sup>1</sup> Об этом, в более узком ракурсе, уже Кукулин 2008: 238.

Была пора баллад Жуковского, *Руслана и Людмилы* и *Демона*, затем пора *Облака в штанах* и *Ладомира*, *Анны Снегиной* и *Поэмы Горы*. Теперь, когда конфликтное состояние общества доходит до пика, обнаруживаем, что и в новом тысячелетии ситуация вполне сопоставима. Хотя в этот раз, есть чему удивляться. Романтический балладный стих и повесть в стихах далеко не исконно-русское явление. Просто видоизменялась, с восторгом и блеском, повсюду распространенная европейская модель. Немного иначе сложились обстоятельства в серебряном веке, когда *Юная парка* Валери прозвучала даже чуть позже поэм Маяковского и Хлебникова, и *Бесплодная земля* Элиота оказалась ровесником новой волны поэтических больших форм советских двадцатых годов. Сегодня, наоборот, очень трудно уловить на мировом уровне путь к возрождению поэмы. Можно перечислить Омерос (1990) нобелевского призера Дерека Уолкотта, постмодернистское чешско-греческое *Звездоплавание* Яна Кршесадло (1994), роман в стихах *Автобиография в красном* Энн Карсон (1998) или неомифологическую *Трилогию Юпитера* Энн Уолдман (2011), но вряд ли они могли иметь какое-либо влияние в русском пространстве.

В России же в первые десятилетия нового века поэмы пишутся чрезвычайно активно. Пишут Кирилл Медведев и Максим Амелин, Линор Горалик и Андрей Родионов, Сергей Тимофеев и Дмитрий Воденников, Екатерина Боярских, Елена Фанайлова и, как всегда, Кибиров. И даже Соколов, вернувшись к читателю лет через двадцать воздушно-загадочным стихом своего *Триптиха* (2011).

Само слово «поэма», маркируя с диахронической точки зрения весьма разнообразное средоточие текстов, прежде всего указывает читателю на родство с легко узнаваемой традицией длинного и содержательного стихотворного повествования, отражающего беспокойство и болезненные вопросы эпохи. В этом отношении объясняется центральная роль гражданских тем, трудно прогнозируемая еще на рубеже веков, когда литературоведы недоумевали о возможности возврата к личному высказыванию после тупика концептуализма<sup>2</sup>. Большие формы охватывают самый разнообразный сюжетный и стилистический спектр, в диапазоне продолжительности от 100-150 (часто в духе баллады) до 500-1000 стихов (многие поэмы Степановой<sup>3</sup> или, например, *Веселая наука, или Подлинная повесть о знаменитом Брюсе, переложенная стихами со слов очевидцев* Максима Амелина, *Тбилисури* Глеба Шульпякова), нередко используют в большом объеме чужой голос (*Стихи о первой чеченской кампании* Михаила Сухотина или *Каимания*

---

<sup>2</sup> Разные и разнонаправленные пути развития указывались в программных статьях Кукулина (Кукулин 2001) и Кузьмина (Кузьмин 2001).

<sup>3</sup> Более короткие, чем *Проза Ивана Сидорова* – сходная, но менее лингвистически пестрая потусторонняя провинциальность «Второй прозы» (2008, 946 стихов), плач о начальном этапе агрессии на Украину (*Война животных и зверей*, 2015, 526 стихов) и трансвременной металитературный любовно-приключенческий «Священная зима 20/21» (2021, 847 стихов).

Марии Малиновской, полностью состоящая из дневниковых записей душевнобольных).

Немалая часть поэм нового тысячелетия имеет точки соприкосновения со слегка размытым, не всеми одобренным<sup>4</sup>, но выполняющим разумную функцию обобщения определением «нового эпоса», предложенным Арсением Ровинским и Федором Сваровским. Два поэта уловили поэтический дух эпохи в нелинейной повествовательности, необычности и остроте тем, часто фантазмагорических, фрагментарности сюжета, непроявлении реальной личности автора, маргинальности роли главного героя, игре с различными культурными контекстами, созданием некой дополнительной реальности, где происходит основное действие (Сваровский 2007: 3-4). В значительном количестве текстов обнаруживается не определенная, не всегда серьезная тяга к скромной метафизике, которая, не выявляя никакой идеологической приверженности автора, все-таки выводит текст на уровень, где по допущению теоретиков участвует «Рок, Судьба, Провидение, неведомая или кому-то хорошо известная сила, управляющая жизнью» (Сваровский 2007: 5).

Теоретическому обоснованию нового эпоса и хрестоматийному собранию текстов, ему соответствующих, посвящен июньский номер журнала «Рец» 2007-го года, всю центральную часть которого занимает пространная (1017 стихов) поэма Марии Степановой *Проза Ивана Сидорова*. Ее можно считать в немалой степени показательной в отношении характеристик нового эпоса, перечисленных Сваровским, особенно по наличию нестандартной фантазмагоричности, сюжетной раздробленности и неуловимости реальной личности автора.

Последняя черта у Степановой выглядит вдвойне программной, так как сама поэма в принципе без названия, а *Проза Ивана Сидорова*, скорей всего, наименование проекта паратекстуального «оркестрирования», которым определялся весьма успешный путь вступления текста в литературный процесс. Иван Сидоров<sup>5</sup> – виртуальная личность и обладатель страницы «Живого журнала» на которой в 2005-ом г. Степанова постепенно вывешивала главы поэмы, завершив процесс 25-го декабря, в день католического рождества. Сам Сидоров – можно предположить – играет немаловажную, но анонимную, метатекстуальную роль автора в тексте. В дальнейшем текст в 30.000 знаков публикуется полностью в глянцевой «Афише», потом на основе поэмы Руслан Маликов ставит спектакль в Практике, и только в 2008-ом «оркестрирование» будущего главного редактора Colta.ru заканчивается изданием отдельной книги, в курируемой Михаилом Айзенбергом известной поэтической серии Нового издательства.

Стратегия увеличения видимости и подчеркивания значимости – преимущественно внетекстовый фактор, но следует исходить из того, что именно

---

<sup>4</sup> Чаще всего за неоднородность перечисленных авторов (например Обориным 2010).

<sup>5</sup> Выбор имени является также знаком почета к другой гениальной женщине, кинорежиссеру Кире Муратове, которая таким псевдонимом подписала в 1983 г. изуродованный цензурой фильм «Среди серых камней».

так, за своими физическими пределами, рождается текст. И во многом живет, потому что концептуальная суть поэмы лежит в смутно разграниченной потусторонней проекции и в теснейшей интертекстуальной сети.

Слово «проза» в названии также явно указывает на параллельный, триумфальный путь автора к *Памяти памяти* (2007). Что сам по себе романс и антимемориалистика, дальше подтверждая смещение – лучше, сосуществование – всего и вся как основу поэтики.

В поэме только XX глава, которая «читается факультативно», написана чистой прозой (с условным разрывом строчек), остальное блестяще написано тем, что стало называться гетероморфным стихом – непредсказуемым чередованием рифмовки и ритмов<sup>6</sup>.

Нежным, жестким, убаюкивающим, раздирающим, постоянно превращающимся слогом, часто в одной строке сконцентрированной лексической смесью фени и бюрократизмов, архаизмов и плоской разговорности стих Степановой открыт к отзвукам двух веков поэтического языка – плюс весьма существенный и узнаваемый былинный слой – прямо-таки соткан из них, в каждой строфе звучат различные голоса: от Пушкина до Мандельштама, от Фета до Высоцкого. Особенно наглядно – с явным авторским росчерком – выделяется фирменный цветаевский апостроф: «Д’я тебя тут дожидался час»<sup>7</sup> (Степанова 2008: 29) и не менее близкий по вдохновению Бродский самых разговорных поэм (вроде *Речи о пролитом молоке*): «С местной милицией сложно, они на взводе,/делают мне проверки в известном роде,/ как это было с тобой в позапрошлом годе» (Степанова 2008: 18).

Сюжетностью проникнут весь текст. Она подчеркнутая, перенасыщенная, всегда двусмысленная. Постоянно что-то происходит – нет рефлексии, нет, само собой, лиризма – но контуры происходящего размыты до предела и могут заключаться в целом ряду онтологических и интертекстуальных обрамлений.

Если попытаться максимально сжато передать лишь суть сюжета, можно сказать, что поэма о пьянице, с горя спившемся после смерти жены, который в роли сомнительного Орфея старается вывести ее из мира мертвых, войдя в сговор с его самыми жуткими представителями: упырями, чудищами и т.д. Центральный сюжетный ход – превращение героя в петуха, оказавшегося спаренным с черной курицей, которая одновременно является и его мертвой женой, и предводительницей адской свиты. Затем оба попадают в руки милиции, целый отряд которой превращен

---

<sup>6</sup> Солидную теоретическую основу для гетероморфного стиха положил недавно Юрий Орлицкий (2020); о нем, в том числе: «по мере развертывания текста постоянно происходит изменение конструктивных закономерностей стиховой структуры» (Орлицкий 2020: 212), где «отдельные строки имеют отчетливую силлабо-тоническую структуру, другие тоническую, встречаются также попарно зарифмованные строки раешника и свободный стих» (Орлицкий 2020: 213).

<sup>7</sup> Подробнее о тесной связи поэтических миров Степановой и Цветаевой см. Панн 2014.

в стекло при попытке их освобождения. Но храбрая, сногшибательная, на высоких каблуках, внедренная в шайку женщина-майор московского мура все пресекает (в том числе мимолетное объятие пьяницы-героя с женой, вернувшейся на считанные секунды в человеческий образ), заодно освобождая свою дочь, с первой главы находящуюся в весьма неопределенном, посу/потустороннем плену у монстров.

Даже при самом резком сокращении, вышло в 810 знаков. У Липовецкого (Липовецкий 2008: 249-250), написавшего очень подробную и тонкую рецензию-эссе на стихотворную повесть (его малооспоримое определение жанра, 2008: 249) пересказ занимает ровно две тысячи. И так очень много остается недосказанного. Значит, сюжетности, действительно, много. Чрезмерно много, и не самого элитарного толка. Липовецкий даже предупреждает от рвотной реакции при слишком буквальном восприятии вовлеченной эстетикой. Преждевременно покинувший нас Олег Юрьев сравнил поэму одновременно с сериалом *Место встречи изменить нельзя* и с *Ночным дозором*<sup>8</sup>. Столь же эффектно Дашевский представляет «*Руслан[a]* и *Людмил[у]*, рассказанн[ых] вместо *Двенадцати* или *Думы про Опанаса*, то есть волшебн[ую] сказк[у], заместивш[ую] поэму о катастрофическом социальном опыте» (2008: 44). Липовецкий добавляет Великую мать из *Ампира В* Виктора Пелевина и несомненно ключевую сказку Антония Погорельского *Черная курица, или Подземные жители* (там же: 253-54), где ход обратный, курица идет в премьер-министры (и там главного героя зовут Алешей).

Проанализировав основное о буквальном и общекультурном уровнях текста, остается странное ощущение недопонимания. В чем именно ценность поэмы? Какая ее настоящая цель?

Тут уместно несколько рассуждений.

### Рассуждение первое

Самое очевидное, исходное, но необходимое: интертексты скатертью, чужое слово везде, полистилистика через строфу. Попадись *Сидоров* в другие годы, никто не спас бы от ярлыка постмодернизма. Сегодня, при совершенно обратном расположении читательского и литературоведческого настроения, можно только напомнить о вечной относительности исследовательских мнений и вернуться к нерешенному вопросу при подведении итогов.

---

<sup>8</sup> Это первый комментарий к тексту, опубликованному в «Живом журнале» Ивана Сидорова: <http://sivash.livejournal.com/15290.html> (Обращение 23/10/2023).

### Рассуждение второе

Понимание всех слоев полисемии настолько затруднено, что нельзя сомневаться в том, что Степанова предлагает нам урок чтения. В начале повествования, в силу несказанного, недосказанного, упрятанного и указанного лишь намеками и соответствиями, мы очень плохо ориентируемся во всех сюжетных линиях. Сам главный герой ничего не помнит: зачем он приехал в квинтэссенциальный провинциальный город, что у него в сумке (так и не узнаем!), откуда у него под ногами курица (цветовой окрас которой изначально остается неопределенным). Читатель начинает погружаться в беззвучный, пряничный, ватный мир, душевно разоренный и в ранне-весеннем освещении – точь в точь о таком расскажет через два года Серебренников в не менее буднично-волшебном фильме *Юрьев день*, в котором столь же чудесным образом исчезает сын.

Провинция как тишина, где никакого живого присутствия, кроме ментовских лап, не обнаруживается – это всего лишь один из многочисленных сюжетных и выразительных планов, которые открываются буквально в каждой главе. Но только если читать так, как это подавалось в интернете Иваном Сидоровым. По две главы в неделю. А если читатель впадает в раж – а этому текст, несомненно, способствует – на него обрушивается грубейший сюжетный уровень, оттесняя все остальное.

Так, казалось бы, надо читать и стихи. Все те, например, в которых одно лишь слово переходит на новую строку.

ты ж не выдержишь без женского пригляда,  
моя лада (14).

и сажайте к столу,  
там где в красном углу  
фотки (33).

### Рассуждение третье

Если так читать, открывается, что в моем и в любом другом пересказе лишь незадачливые впечатления. Все можно прочесть в совершенно другом духе и с совершенно другим значением.

Возьмем только первую и последнюю сцены.

Поэма открывается в зале ожидания провинциального вокзала. Пьяница ждет, наверно, маршрутку. В стеклянных дверях проступает ночной патруль (может, те же самые, которые в итоге в стекло превратятся). Неизвестно откуда взявшаяся (не из его сумки ли?), бросается на шею к пьянице девочка (которая окажется дочерью майора), с криком «дед!»

Зачем это?

Она, бродяжничая, прячется от детдома? Или покрывает своего похитителя, к которому, по нефабульному чтению, она естественно присоединится, без надобности



в словах, как неизбежно в русском тексте о жалости к детям. Или же, как объясняется намного дальше, она закалдованно спит и, так как она грузинка, здесь, как и дальше в тексте, лишь говорит «мама» по-грузински, и к маме-деду во сне и бросается. Кстати мать (то есть майор), как узнаем, зовут Кантария. То есть она внучка красноармейца, водрузившего знамя победы на крыше Рейхстага. Или, по-итальянски, оперная певица, которая подрабатывает пением арий в пошлых представлениях для иностранных туристов.

С той же Кантарией связано любое возможное толкование загадочного эпилога. У Липовецкого возникает очень обоснованное сомнение, по поводу того, насколько она, вся в черном, отличается от «самая-она», черной курицы, предводительницы темных сил. К его не только текстовым, но и культурно-философским аргументам (Липовецкий 2008: 253), добавлю одну чисто поэтическую деталь:

из машины выходит и ходит такая красавица,  
что непросто представить, что нас она чем-то касается.

Такая, что раз – и в дамки,  
два – и на дне реки.  
Глаза как ямки.  
Титьки как поплавки (16).

«Выходит и ходит» – образцовое метатекстуальное разъяснение того, что имеется в виду, говоря о медлительности чтения и восприятия. Но, несмотря на явно ощутимую эротику, она все-таки на дне реки, и титьки как поплавки образуют единое подводное метонимическое пространство. Она, по сути, русалка. Неслучайно, когда обнаруживает спрятанного пьяницу, она «лезет под койку, как Жучка в реку» (20). И к этому логическое подкрепление приходит глав через десять, когда «глаза как ямки» спариваются, при не меньшей чувственности, с «глаза[ми], как нефтяные дырки» (37), завершив связь с загробным миром.

В решительной схватке она появляется чуть ли не под криком «наши идут!», одолевает темные силы, но только после того, как все ее провинциальные коллеги стали хрусталем; следовательно, никто не может свидетельствовать, когда она торгуется с курьей парой, оказавшейся в ее власти, насчет освобождения дочери. Но если она является в какой-то степени и черной курицей, или по крайней мере разделяет ее онтологическое состояние, еще менее объяснимая, но очевидная идентификация курицы и бывшей жены героя приводит, по неизбежному закону транзитивности, к тому, что в ней много сродного с теми полиперсонажами, которые писались в эпоху Аполлинариевичей Аксенова или *Между собакой и волком*.

Сходный дух гибридизации распространяется, чуть менее настойчиво и менее шарадно, также на итоговые представления о тексте. После того, как черная курица окончательно перевоплотилась, взлетев (!) к небу (! – уже читатель не удивляется постоянному оборачиванию этико-моральных знаков), герой, утоливший, хоть и частично, свою сентиментальную жажду и, предположительно, уже менее падкий до алкоголя, догоняет на вокзале майора с дочерью

Там и встретились, в кассах, и взяли плацкарт,  
лимонад, бутербродов, и курице корму,  
и колоду атласную карт (55).

Цикл приключений завершился. «Московский скорый», который и в начале действия, почему-то, отбывал, а не прибывал, как тогда «тянется вдоль перрона,/ долгий и шелковый, как чулок» (хоть и не сказано, но в этом трудно сомневаться, раз по этому поводу в конце первой главы «Автор затягивает на памяти узелок», 6). Все, что было, могло и быть сном, как вся наша жизнь, но атласная колода карт и панибратская атмосфера плацкартного вагона не то что открывают, но и не закрывают другое, вроде более “счастливое” завершение, очень неопределенно совпадающее с прошлым.

#### Рассуждение четвертое

Всё, как всегда, у Степановой в языке. Не было бы смысла в параде страшил и шатких онтологических состояний, может еще и воображаемых, если бы жонглирующий наивысшим поэт (не малозрячий «автор» на текстовом уровне, Иван же Сидоров) не соткал бесконечную палитру взаимоисключений и соответствий, нежно-циничных и грубо-пленительных словесных чудес.

Все задействованные риторические и выразительные средства разделяют тот же оттенок оксюморонной полисемии, крайней или еле уловимой, гибридизации, скрещения. Ключевым инструментом является, несомненно, рифма, призвана объединить всю поэтическую ткань своей гибкостью, отмеченностью (на пол/лапал, 47; нужен нам?/ужином, 29; нарзане/глазами, 43; разберись-ка/риска/расписку, 18), но еще больше сблизить несовместимое, наиболее воспламеняющееся (гада и, через 15 строк, лада, 13-14; невинные/строганиною, 33-34; хочешь на боковую/тянет на роковую, 18). Лексика поэмы построена компактными, враждующими стилистическими блоками (уголовное аргю, канцелярит, непринужденно разговорный граничащий с просторечием, былинно-фольклорный), которые постоянно чередуются и скрещиваются, по изменению участников и места действия, но и в соседних словооборотах, в том же словообороте («столица, с пушками под мышками», 47 - имеется в виду милиция), в рифме (надрезом/тверезым, 26). Ко всему этому, для сладости и для солености, примыкает точно подобранный метафоризм, в основном в виде сравнения, лаконичный, утробный («и повисла тишина топором,/будто кто-то за нее заплатил», 44; На земле же глухо, как в танке»<sup>9</sup>, 13), который больше всего передает нестабильность, чуть ли не молекулярный рой описываемого («и стоит босой да в одних портах/бедный пьяница на крылечке,/словно перст в световом колечке», 13; «Мы живем, как прах в водяной пыли», 36).

<sup>9</sup> В рифме водоворот полисемии равным счетом удваивается; совсем невозможно исключить, поэтому, что имеется в виду также японская стихотворная форма.

Все вышесказанное подытоживая, в том числе явные признаки постмодернистской эстетики и намеки на самый поздний и зрелый модернизм (Бродского после Цветаевой, Аксенова и Соколова), можно попытаться определить место *Прозы Ивана Сидорова* в литературном процессе прежде всего в рамках основной цели, поставленной «новым эпосом»: «вызвать системное эстетическое, эмоциональное, интеллектуальное переживание» (Сваровский 2007: 5). Невозможность личного высказывания преодолевается не через идеологическое или этическое содержание, а благодаря вспышке творческой энергии, всепроникающей, всеми ощутимой, в оригинальность которой Степанова неуклонно верит, также как в свою способность вызвать у читателя настоящие эмоции. Заново, к всеобщему удивлению, «трагедией трогают зал». Точно так, как делает в «настоящей» прозе не менее совершенный творческий голос Михаила Шишкина.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Дашевский 2008: Г. Дашевский. *Сумеречный потлач. О «Прозе Ивана Сидорова» Марии Степановой*. «Коммерсантъ Weekend». № 7 (29/02). 2008. С. 44.
- Кузьмин 2001: Д. Кузьмин. *Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии*. «Новое литературное обозрение». № 50. 2001. С. 459-476.
- Кукулин 2001: И. Кукулин. *От перестроечного карнавала к новой акционности. Текст II*. «Новое литературное обозрение». № 51. 2001. С. 248-262.
- Кукулин 2008: И. Кукулин. *От Сваровского к Жуковскому и обратно: о том, как метод исследования конструирует литературный канон*. «Новое литературное обозрение». № 89. 2008. С. 228-239.
- Липовецкий 2008: М. Липовецкий. *Родина жуть. О «Прозе Ивана Сидорова» Марии Степановой*. «Новое литературное обозрение». № 89. 2008. С. 248-256.
- Оборин 2010: Л. Оборин. *Митинг на палубе*. «Знамя». № 3. 2010. Эл. pec. <https://magazines.gorky.media/znamia/2010/3/miting-na-palube.html> (Обращение 20/10/2023).
- Орлицкий 2020: Ю. Орлицкий. *Стихосложение новейшей русской поэзии*. М. 2020.
- Панн 2014: Л. Панн. *«От небесной правды» Марины Цветаевой к «земной» и «подземной» Марии Степановой*. И. Белякова (Под ред.). *Актуальная Цветаева – 2012: XVII Международная научно-тематическая конференция*. М. 2014. С. 486-498.
- Сваровский 2007: Ф. Сваровский. *Несколько слов о «новом эпосе»*. «Рец». № 44. 2007. С. 3-6.
- Степанова 2008: М. Степанова. *Проза Ивана Сидорова*. М. 2008.

**MARIO CARAMITTI** • is Associate Professor in Slavic Studies at Sapienza University of Rome. His main research interests include contemporary Russian literature, Russian avant-garde literature, and Russian theatre. He has published *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza* (Laterza, 2010), a study concerning main literary trends in newest Russian literature and *Classici alla finestra. Sei testi quasi indispensabili della letteratura russa* (Ledizioni, 2020) about «almost» classic Russian prose texts. He is a regular contributor to «Alias», a well-known cultural weekly of newspaper «Il Manifesto».

**E-MAIL** • [mario.caramitti@uniroma1.it](mailto:mario.caramitti@uniroma1.it)



# Я, НЕ-Я И ИСТОРИЯ

Еще раз о поэтике *Войны зверей и животных* (2015)

Марии Степановой<sup>1</sup>

---

Алессандро ФАРСЕТТИ

Alessandro FARSETTI

**ABSTRACT • *Me, Not-me and History. Once Again about the Poetics of Voina zveri i zhivotnykh (2015) by Maria Stepanova.*** It is well-known that one of the most debated issues in post-postmodern Russian poetry is the place of the lyrical first pronoun I, since the possibilities of direct expression of feelings and ideas by a single voice are perceived as aesthetically exhausted. Such concerns have always shaped Maria Stepanova's works and has found an original realisation in the cycle of poems *The War...* The political context of this work and its fragmentary, cento-like form are usually emphasised, with occasional references to the literary sources; by contrast, the observations regarding the ways in which history and the voices involved in the cycle are represented are rarer and less thorough. Stepanova's poetic texts are usually full of «fictitious authorial figures», who “exist” in the space of one single poem and interact with the author's voice: the speeches of these “others” undergo micro-stylistic variations, signaling to the reader an authorial intrusion. A similar strategy can be found in *The War of Beasts and Animals*, in which, however, the voices of “the others” are recreated by employing more often to various quotations (albeit altered). The chaotic assembly of “voices” from various sources is used to create the impression of an anti-historicist, quintessential discourse of Russian and Soviet popular culture; from such a perspective, this poetic cycle does not require the precise identification of quotations in order to function, but rather the recognition of something familiar to the reader. Stepanova stages a “past-sickness”, a specific perception of the fatherland history commonly shared among many Russians, according to which even very distant events coexist in an indistinct contemporaneity.

**KEYWORDS •** Maria Stepanova; War in Ukraine; Lyrical I; Post-Postmodern Russian Poetry; Perceptions of History.

---

<sup>1</sup> Благодарю Михаила Велижева, Евгения Добренко и Массимо Маурицио за внимательное чтение и ценные замечания.

В 2015 г. была издана книга Марии Степановой *Spolia*, куда вошли две поэмы, ранее опубликованные в Сети – одноимённая *Spolia* (2014 г.) и *Война зверей и животных* (2015 г.)<sup>2</sup>. Контекст их написания известен: реакция на разразившийся вооруженный конфликт между Россией и Украиной, что особенно касается второго текста, как явствует из заглавия. Книга вызвала целый ряд откликов: не только рецензий (порой довольно подробных), но также академических статей<sup>3</sup>, содержащих интересные замечания о фрагментарной манере письма<sup>4</sup> (поэмы состоят из отдельных текстов-фрагментов разной длины, стилистически очень разнообразных, а семантические связи между ними трудно уловить), о центонности, о темах (российская история, война и смерть) и т.д. Опираясь (отчасти отталкиваясь) от них и привлекая к анализу эссеистику Степановой, я сосредоточусь на *Войне зверей и животных* (далее – ВЗЖ). Разумеется, без ссылок на *Spolia* также обойтись не удастся, учитывая ее тесную тематическую, формальную и идейную связь с ВЗЖ<sup>5</sup>. Цель моей статьи состоит отнюдь не в том, чтобы дать этому произведению исчерпывающий комментарий; моя задача – истолковать некоторые механизмы функционирования текста, смысл которых, как мне представляется, не был до сих пор достаточно раскрыт, хотя они являются существенными для более полного понимания поэмы: в основном, речь идет о проблеме выражения лирического «я» и предлагаемой автором философии русской истории.

---

<sup>2</sup> Они появились соответственно на сайте «Гефтер.ru» (<http://gefter.ru/archive/12647>) и в журнале «Зеркало» (№ 45. 2015. См.: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/vojnazverej-i-zhivotnyh.html>). Называя поэмами произведения, состоящие из графически отдельных и концептуально кажущихся слабосвязанных стихотворных текстов, я следую определению поэтессы (см. например Sulpasso 2021: 488). Такое название (разумеется, условное) намекает на важность истолкования каждого из этих произведений как единства, что не исключает прочтения их составных частей как полноценных стихотворений, которые Степанова, как раз и читает в своих поэтических выступлениях. Об особенностях жанра стихотворных произведений Степановой, состоящих из сложных комбинаций эпического и лирического элементов в контексте современной русской поэзии см. Верина 2015а, 2015б и 2017.

<sup>3</sup> О большом академическом интересе к творчеству М. Степановой свидетельствует посвященная ее творчеству III международная конференция серии «Знаковые имена современной русской литературы»: она была анонсирована на 4-6 июня 2020 г. в Кракове, но, насколько нам известно, не состоялась из-за пандемии. Первые две конференции той же серии были посвящены М. Шишкину (2016 г.) и Е. Водолазкину (2018).

<sup>4</sup> Степанова объяснила, что политическая обстановка 2014–2015 гг. обуславливала «внутреннюю фрагментацию» у нее и у многих ее соотечественников, что повлияло на ее стиль (ср.: Dugdale 2017б).

<sup>5</sup> «When I asked Maria about the pairing of the poems she replied that they were war and peace, with ‘Spolia’ representing peace. ‘Spolia,’ she continued, ‘is the attempt to love a country, despite everything, because someone has to, because what are we without love?’» (Dugdale 2021: 12).

Как известно, проблема самовыражения остро стоит в пост-постмодернистской русской поэзии с 1990-х гг. (Маурицио 2019). С одной (экзистенциальной) стороны, это связано с желанием понять место и значение индивида в неопределенном (парой хаотичном) пространстве после крушения советской системы, которая раньше обуславливала формы и модели поведения и антиповедения, и вообще в мире, где ценности девальвировались и сама природа человеческого субъекта поставлена под сомнение<sup>6</sup>. С другой (эстетической) стороны, речь идет о невозможности вернуться к непосредственному автобиографическому высказыванию после опыта концептуалистов; стоит процитировать слова Дм. Кузьмина (2001: 463): «Я знаю, что индивидуальное высказывание исчерпано, и поэтому мое высказывание не является индивидуальным, но я хочу знать, как мне его реиндивидуализировать!»<sup>7</sup>. Постановку вопроса о реиндивидуализации можно найти как в поэтической теории, так и в практике, но уже встречаются и попытки критиков классифицировать самые значимые подходы к субъективности в современной русской поэзии (например: Житенев 2019, Фатеева 2019). Недостаток подобных операций состоит не столько в риске оставить без внимания важные элементы в предлагаемой критиками схеме, сколько в трудности, связанной с различением в стихотворных текстах определенных типов самовыражения, как косвенно признает Наталья Фатеева<sup>8</sup>; ставится под вопрос полезность подобного различения, в то время, как большую роль в понимании формы субъективности играет прямо высказанная авторская интенция.

---

<sup>6</sup> Согласно экспериментам бихевиориста Ника Чейтера (пытающегося подтвердить идеи, которые уже циркулируют в его дисциплине несколько десятилетий), фрейдистское представление о «внутреннем мире» человека и о его психической глубине является мифом: нам только кажется, что наши поступки зависят от крепких убеждений, скрытых желаний и страхов, а на самом деле это является просто ответом на определенные стимулы. Чейтер полагает, что функционирование нашего мозга оказывается процессом постоянной импровизации, которая опирается на следы информации из нашего предыдущего опыта и мимолетных мыслей (ср. Chater 2018).

<sup>7</sup> В связи с этим Григорий Дашевский (2012а), напротив, пишет об исчерпанности романтического дискурса: по его мнению, Бродский был последним «романтическим» поэтом (т.е. поэтом, который чувствует, что только у него, в отличие от других, «есть божественная или стихийная бесконечность»): Бродский оживил и довел до предела эту практику во второй половине XX в., так как «на поверхностном уровне, у него собственное Я тождественно всем остальным, а на уровне структуры – оно остается исключением» (Дашевский 2012а). Выход из ситуации, причем в тогдашней политической обстановке, Дашевский видит в поиске общезначимого субъекта и в отвоевании публичного (в том числе политического) пространства.

<sup>8</sup> «Как мы видим, перечисленные стратегии могут меняться и чередоваться у одного автора <...>, они также могут взаимодействовать и накладываться друга на друга» (Фатеева 2019: 197).



Безусловным остается то, что в пост-постмодернистской русской поэзии «я-пишущий» уже не воспринимается как «равномасштабный миру» (Житенев 2019: 96) субъект, а является лишь «инстанцией текста» (Фатеева 2019: 186), т.е. конструктивным принципом поэтического дискурса, который вступает с автором и его мировоззрением в самые разные отношения. Особенно убедительным на мой взгляд представляется определение М. Маурицио, который на материале группы «Орбита», выявляет разные формы того, что он называет «опосредованным самовыражением» (Маурицио 2019: 26): современный поэт заявляет о себе через высказывания одного или нескольких альтер-эго, мировоззрение которых необязательно соответствует авторскому, но к которым оно определенно близко. Исследователь отмечает обращение к массовой эстетике, представленной столь давними фигурами поп-культуры, как Джо Дассен в стихах С. Тимофеева и Джеки Чан у А. Пунте: к этим фигурам лирическое «я» относится с иронией, но в общем, оно чувствует к ним эмпатию, связанную с утраченным миром прошлого – миром простых эмоций – что и помогает лучше истолковать его или реактуализировать аффективность (см. Маурицио 2019: 26-35).

Похожим путем идет Мария Степанова. Ее точка зрения по поводу самовыражения ясно изложена в эссе 2012 г. *Перемещенное лицо*. Преодолевая положение постмодернизма об инертности языка, она утверждает нежелательность (и, в любом случае, невозможность) устранить автора из текста и полагает необходимость в расширении границ его «я», в вовлечении опыта другого («не-я»): «Исчерпанность и конечность 'я' <...> представляются мне главной ловушкой, в которой обнаруживает себя лирика, подошедшая к очередной финальной черте – где, чтобы выжить, поэту нужно стать хором» (Степанова 2017а: 426. Курсив мой – А.Ф.). Хоровое начало Степанова связывает с «*фиктивными фигурами авторства*», т.е. «моделями авторских практик, точек зрения, которые могли бы и должны были быть – но только в ограниченном времени-пространстве одного цикла или книги стихов, пытаясь исчерпать там все свои возможности» (Степанова 2017а: 428). Иными словами, она имеет в виду ситуативные фигуры, которые исчезают после единичного применения, не успев стать гетеронимами. В ее понимании, автор проводит эксперимент по совмещению других голосов со своим в некоей, хотя и современной, но диссонантной полифонии (если употреблять метафору М. Бахтина). Эти голоса одновременно являются видеокамерами, направленными на внешний мир:

если предположить, что все камеры работают, все голоса говорят (поют, кашляют, свистят, запинаясь, один из них, видимо принадлежит самому автору, но мы не можем с уверенностью сказать, какой) – и если этот пучок или веник расходящихся интонаций будет существовать как текст, как *единство*, эксперимент можно считать удавшимся (Степанова 2017а: 431).

Само собой, такая позиция проявляется в стиле ее стихотворного творчества. В рамках задач настоящего анализа это явление лучше всего можно проиллюстрировать с помощью книги стихов *Куреевский*, последней перед *Spolia*, вышедшей, как и процитированное эссе, в 2012 г. Это эксперимент по



художественной апроприации русского и советского фольклора, в том числе городского. Автор взаимодействует с голосами солдат, нищих, бродяг, святых и т. д. В отличие от более ранних опытов Степановой (например, баллады из *Песен северных южан* 2001 г.), здесь многоголосье работает в рамках отдельно взятого небольшого текста. Например, в стихотворении «– Ах, мама, что у нас за дворник...» (Степанова 2012: 13, 14) реализуется народный мотив из жития Алексея человека Божья в бытовом контексте современной России: некий дворник живет в нищете в подвале какого-то жилого здания, а девушка не узнавала в нем своего пропавшего жениха. Присутствие авторского голоса чувствуется в неожиданных оборотах и сравнениях в словах «другого» – Е. Зейферт говорит о «микродоформациях», о «маленьких насилиях над языковой тканью» (Зейферт 2019) –, что обычно добавляет тексту комический обертон, см. в речи матери девушки «желтое апельсина / его не русские черты», «Мы устарели, как трамвай». Другой показательный пример – «Погоди, не гляди, подойди...» (Степанова 2012: 41): по справедливому замечанию Б. Дубина (2012: 310), начало стихотворения может напоминать пастернаковскую интонацию («Не волнуйся, не плачь, не труди...»), десная рука вводит библейскую лексику, но затем текст явно отсылает к песне «В землянке» времен Отечественной войны; голос автора проявляется в игровом отождествлении «Я сметана, меня полкило» и в обыгрывании финала (вместо «Мне в холодной землянке тепло / От твоей негасимой любви» встречаем «Под дубовую крышечку светло / От едва выносимой любви»).

Обратимся теперь к ВЗЖ. В этой поэме лирическое «я» оказывается более персонализированным, чем в книге *Киреевский*. Это обусловлено изменением не столько поэтики автора (которая осталась, в основном, прежней), сколько его этики: вероятно, в новой политической ситуации 2014 г. возникла потребность более акцентированного высказывания гражданской позиции в тексте. В любом случае, невозможно отождествлять этого «я» с автобиографическим субъектом конкретного автора. Во-первых, образ автора вводится в первом или третьем лице через его отождествление с одноимёнными фиктивными персонажами, как будто Степанова вступает в игровой диалог с литературной традицией: «я улыбалась / он мне сказал: марусь / крепче держись марусь / и мы полете <sic!> / –» (Степанова 2015а: 37), почти дословный перевод отрывка из *Бесплодной земли* Т.-С. Элиота, которая является главным источником цитат в ВЗЖ вместе со *Словом о полку Игореве*; то же самое происходит в следующем пассаже: «утренняя почта сообщает маме / что ковер жениху не ткать / траву не мять / пароль поменять / поминать покойную мать / не ходить за реченьку» (Степанова 2015а: 38-39). В первых двух строках название музыкальной телевизионной передачи советских времен соединено с реминисценцией из стихотворения *Заблудившийся трамвай* Николая Гумилева («Машенька, ты здесь жила и пела, / Мне, жениху, ковер ткала», Гумилев 2001: 82), а последняя строка отсылает к русской народной песне «Не велят Маше за реченьку ходить». Во-вторых, лирическое «я» заменяет место «другого»:

двадцать второго июня  
ровно в четыре часа

я ничего не буду слушать  
я закрою все свои глаза

и я зарою вражьи голоса  
и не включу программу время  
и если кто придет то я не в теме

я птичка я нейтральная полоса (Степанова 2015а: 45)

Лирический герой процитированной советской песни об Отечественной войне (в одной из версии – молодой человек, который едет на фронт и думает о том, когда сможет встретить снова свою возлюбленную, оказавшуюся в эвакуацию) заменяется голосом того, кто не хочет быть вовлечен в военное дело. В финале текста этот голос дистанцируется путем «остраняющей» самоидентификации («я птичка я нейтральная полоса»), что по стилю напоминает странную метафору («я сметана») из «Киреевского». Было бы наивно думать, что это заявление о неангажированности (если не о трусости) лирического «я» (или автора); здесь скорее подразумевается непринятие риторики победы, пронизывающей сегодняшнюю идеологию Российского государства<sup>9</sup>, как мы увидим ниже (когда мы обратимся к концепции истории у Степановой). В то же время антивоенный пафос вводится через слово «другого»:

Влас, доброволец, две недели как мертвый,  
Забыл курс рубля, и что воробьи говорили,  
И откуда он сам  
        взрывная волна  
взяла его кости в объятья. Пока он летел,  
Годы съезжали с него, обнажая детские щеки,  
Приборматывая.  
        Ватник или укроп,  
Кто бы ты ни был, на этом заброшенном переезде  
Вспомни о Власе. Влас был тебя милей (Степанова 2015а: 50, 51).

Перед нами вновь переключка с *Бесплодной землей*, пусть и с вариациями. Античный контекст заменяется здесь аллюзией на современную русско-украинскую

<sup>9</sup> Иногда устранение патриотического дискурса осуществляется путем снижения стилистического регистра вплоть до непристойности: «в ночном полку у розового дерева / майор петров ебет майора деева» (Степанова 2015а: 46), с отсылкой к *Сыну Артиллериста* К. Симонова (1941); «как бы я под ним кончала / говорит одна, а я все слышу» (Степанова 2015а: 41), что обыгрывает начало «Сказки о царе Салтане», написанной «народным поэтом» (согласно советскому дискурсу) Пушкиным (вероятно, здесь подразумевается также феминистская полемика). Откровенно юмористически звучит деметафоризация «и козы легкие навстречу нам бегут» (Степанова 2015а: 43) – «козы» вместо «рифм» – пушкинской строки из *Осени*.

ситуацию<sup>10</sup>. Кроме того, вместо финикийца Флебаса в тексте появляется «доброволец Влас», возможно отсылающий к одноимённому паломнику из поэмы *Кому на Руси жить хорошо* Н. Некрасова, который обходит Русь с вестью о скором светопреставлении (ср. Плеханова 2018: 240).

Еще один пример: «все равно они падают / на единственной, на гражданской» (Степанова 2015а: 47), из знаменитого *Сентиментального марша* Б. Окуджавы. Отсюда связь пацифизма с «деэпизацией» коллективной смерти на войне<sup>11</sup> через акцент на ощутимую телесность человека-трупа: «цветок умирает под кожей стекла / роток почернел и кулья затекла / земля за убитых, она сохранит их / и в должное время представит тела» (Степанова 2015а: 48); «человеческое тело / не расходится как мыло / в напояженной воде / оно никогда не бывает было / оно всегда сейчас и где / оно светимо сквозь валежник / его уничтожить мудрено / оно пробьется как подснежник / сквозь углеродное пятно» (Степанова 2015а: 52); «для них самобранкою новобранцы / раскидывают зеленые руки / им ложатся в ноги / тупыми березовыми стволами» (Степанова 2015а: 55).

Впрочем, эти темы отнюдь не исчерпывают ВЗЖ; другой важной составляющей, если не доминантой этой поэмы, является то, что можно назвать опосредованным изображением русской истории. Критики справедливо связали *Spolia* и ВЗЖ с уже процитированной статьей *Перемещенное лицо*: И. Шевеленко полагает, что принцип «многоголосия», о котором идет речь в эссе превращается в поэме Степановой в попытку передачи военной атмосферы как «какофонии цитат и аллюзий», как «хаоса», который «и есть действительность, и изменить ее посредством речевого акта – говорения от имени фиксированного “я” – невозможно»

---

<sup>10</sup> Подобные бранные прозвища, которые стали популярными с начала конфликта России и Украины, упоминаются и в публицистике автора (ср. Степанова 2015б: 25). Лингвистический анализ употребления этих и других терминов из «языка вражды» см.: Радченко, Архипова 2018.

<sup>11</sup> Похожим образом И. Плеханова говорит о «деэпизации жизни» (Плеханова 2018: 241) в поэме Степановой как «симптоме кризиса эпического сознания» (Плеханова 2018: 241). Неслучайно к пародии на эпос отсылает само заглавие, аллюзия на *Батрахомиахию* (Война мышей и лягушек) псевдо-Гомера (ср. например: Плеханова 2018: 237; Глазова 2017). Замена слов «лягушки» и «мыши» терминами почти синонимическими, «зверьями» и «животными», может указать на существенную неразличимость двух сторон конфликта в самом разгаре бессмысленного насилия (ср.: Farsetti 2022: 176; см. также: «зверь и животное – одно и то же, я сам – такой же, как Другой, но война отнимает у человека способность это признавать» (Глазова 2017). М. Ямпольский связывает деэпизацию с философией Хайдеггера. Если для немецкого мыслителя один единственный случай, «бытие-к-смерти», не противоречит «совместному бытию» (*mitsein*), т.е. коллективное самопожертвование, особенно на войне (принадлежащее бытию-для-других), то для Степановой (и в частности в ВЗЖ) «никакое самопожертвование не способно соединить мое бытие с групповым. Самопожертвование не только не усиливает аутентичности моего бытия, но полностью лишает «я» существования, крадет у человека его индивидуальность. В такой смерти нет ничего подлинного» (Ямпольский 2015).

(Шевеленко 2017: 302–303). В свою очередь, И. Ратке считает, что «сила выбранного приёма, похоже, взяла верх над объективностью», потому что мы видим «монотонную картину *единовременья*, смешивающего приметы самых разных эпох русской культуры в некую мозаику», что недопустимо для критика: «прекрасно зная отечественную историю, чувствуя себя в ней абсолютно в своей стихии, Степанова категорически лишена чувства историзма, понимания ли, ощущения ли того, что история – это поток, а не фреска, что в ней есть место переменам и движению» (Ратке 2017).

Замечания Ратке очень точно описывают трактовку истории в ВЗЖ. Он справедливо видит там иллюстрацию тезиса, выдвинутого в некоторых стихотворениях-манифестах поэмы *Spolia* (Степанова 2015а: 9, 10, 31):

она не способна говорить за себя,  
потому в ее стихах обязательны рифмы

и фальсифицируются отжившие формы

ее материал  
не хочет ей сопротивляться  
дает поцелуй без любви, лежит без движенья

таких как она ставят на табуретку,  
прочти нам про друг прелестный

из таких, как она, в советское время делали переводчиков  
умеренных аккуратных

где ее я, положите его на блюдо  
почему она говорит голосами

<...>

она не-способна говорить за себя,  
поэтому ею всегда правят другие

потому в ее истории столько повторов  
и фальсифицируются отжившие формы

и не понять, откуда какая цитата,  
из тридцатого или семидесятого года  
потому что она цитирует всё одновременно

и не чтобы напомнить, а чтобы наполнить дыры

(что особенно жутко)

Здесь интересно заметить, что автор тематизирует неспособность лирического «я» к подлинному высказыванию, а главное – она служит параллелью к неспособности России быть самостоятельной и оригинальной. Однако не следует думать, что поэтический образ и слова лирического «я» обязательно должны соответствовать личному мнению поэта-человека, тем более если мы имеем дело с явно опосредованной формой коммуникации. На самом деле, Ратке упрекает Степанову за изображение русской истории как застывшей во времени, тогда как это именно та позиция, с которой поэт полемизирует.

Я предлагаю связать две анализируемые поэмы с современной им эссеистикой Степановой о восприятии истории у русских. Речь идет о трех статьях, опубликованных в журналах в 2014-2015 гг. и собранных в *Трех статьях по поводу: Позавчера сегодня, После мертвой воды и Предполагая жизнь*. Резюмирую их главные тезисы.

1) Русские чаще всего не могут примириться со своей историей (особенно с историей XX в., советского периода) и поэтому они будто все еще живут ею и в ней, вытесняя настоящее и будущее. Степанова (2015г: 47) называет эту черту «зачарованностью», «вовлеченностью в прошлое»:

Ощущение единовременной современности всему двадцатому веку, которое я помню по началу девяностых годов, до сих пор никуда толком не делось, не заровнялось. Никуда не ушла и возможность обсуждения того или иного мандельштамовского тезиса как горячего, свежесдобитого и прямо касающегося повседневности. Если подумать, так было/бывает не всегда: вот сто лет назад, с такого же примерно расстояния Блок пишет об Аполлоне Григорьеве, и это взгляд через бинокль, между ними стоит ретроспективный холодок, сотни разъединяющих лет (2015г: 48, 49)<sup>12</sup>.

2) По опыту своих предков русские привыкли осознавать, что спокойная жизнь не может длиться долго:

Согласно этой логике любое движение в истории – в ее синтаксическом строе – воспринимается как внешнее, имитационное, едва ли не как детская игра, которую затевают для того, чтобы провести время. По-настоящему важен другой, внутренний распорядок. Общая вера в то, что любой, самый дикий, поворот жизненного сюжета возможен и неизбежен (2015г: 45).

---

<sup>12</sup> В эссе *После мертвой воды* подобным образом говорится об «отпиливании чувства завтрашнего дня», что лишает русского народа возможности повлиять на порядок вещей: «В мире, где есть только прошлое и настоящее, персональный выбор как бы утрачивает вес: события происходят волей вещей, почти сами собою, без всякого желания участников (которые как бы и не участвуют – просто используют сложившиеся обстоятельства)» (Степанова 2015в: 35).

3) пост-советские люди не смогли выработать адекватный язык, выражающий происходящее сейчас, и живут старыми категориями:

...мы сами перестали быть собственными современниками, если современность это язык, которым о ней говоришь. Это не противоречит «событиям», но сообщает им какую-то странную комическую подсветку. Похоже, в этот час у России действительно есть история (хотя бы в смысле «попасть в историю»), о которой так тосковалось в бессобытийные нулевые, – но нет современности. <...> Такое ощущение, что в оперативном словаре нету слов и конструкций, что позволили бы говорить о том, что происходит сегодня, не опираясь на сложное прошедшее, не применяя портативный цитатник (Степанова 2015б: 22).

Последний тезис (из статьи *Позавчера сегодня*) – самый важный для моих рассуждений. Он позволяет лучше понять авторскую стратегию в ВЗЖ. Возьмем третий фрагмент поэмы (Степанова 2015а: 37, 38):

неябрь  
 безлошадный месяц несытый  
 гонит из мертвой глины  
 крестьян, к земле прикрепленных  
 собак и коров, полегших костью  
 затонувшую почву  
 железную ложку  
 ручки, несущие к устью ртутное серебро

ехал на ярмарку ухарь  
 ямщик во степи замерзал  
 помещик пиф-паф застрелился  
 вагон офицера увез<sup>13</sup>

грек из одессы еврей из варшавы  
 юный корнет седой генерал  
 мальчик-юннат  
 летчик гастелло  
 каждый кто здесь помирал

вышла из вязкой воды, из верхнего теплого слоя  
 майскою ночью утоплен-ни-ца и за дело взялась  
 быстро все опрокинула сырым босиком натоптала  
 черным телом светила белой сорочкой мела

<sup>13</sup> Помимо более или менее очевидных цитат, встречаются очень личные авторские ассоциации: например, согласно сообщению Марии Степановой мне, строка «Вагон офицера увёз» – это аллюзия на стихотворение А. Блока *На железной дороге* (1910 г.).

матушка, матушка, ты? сама я, алеша, не знаю  
ласточка, ласточка – та? та улетела, мой друг

Здесь мы видим особенно высокую концентрацию цитат и аллюзий. Уже с первого слова возникает множество ассоциаций, где заметно авторское вмешательство: 1) ноябрь, который в общем контексте произведения отсылает к евромайдану (ср.: Ropiel-Machnicki и др. 2021: 454); 2) если допустить, что следующее прилагательное «безлошадный» замещает первоначальное «беспощадный» (с учетом последующей строки «гонит из мертвой глины»), то очевидна измененная цитата из знаменитого начала *Бесплодной земли* («April is the cruellest month...»); 3) апофатическое определение предмета, т.е. *неябрь* одновременно интерпретируемое как неопределенное, темное время и как отрицание субъекта, *не я* (ср.: Плеханова 2018: 239). Без дальнейшей расшифровки замечу, что подобный текст не требует распутывания сложных интертекстуальных связей для того, чтобы функционировать. Напротив, он рассчитан на общее впечатление узнаваемости у читателей. Как заметил Г. Дашевский (2012б) по поводу книги *Киреевский*, вместо реакции «ага, это из Пастернака» предполагается «а, что-то знакомое» (Дашевский 2012б), что в то же время воспринимается как «ничейная речь» (ср.: Дубин 2012: 313). В результате создается эффект некоего сверткста русской и советской (популярной) культуры, особенно военной, без чувства историзма (как писал Ратке), и тем не менее с чувством истории – истории, которая никогда не кончается<sup>14</sup>. Там, в единовременьи (и в единопространстве) совмещаются *Слово о полку Игореве*, песни о гражданской и Великой Отечественной войнах, антивоенные песни, романсы, русская классическая поэзия и даже «обрусевший» Элиот<sup>15</sup> (что, конечно, не мешает этой ориентации на «Бесплодную землю» выполнять и другие функции в ВЗЖ)<sup>16</sup>.

Как недавно заявила сама Степанова, указывая на цикличность русской истории<sup>17</sup>, «для того, чтобы найти слова и аналогии для войны в Украине [ВЗЖ]

---

<sup>14</sup> Принято считать, что современная американская культура пропитана прежде всего презентизмом; в России же наблюдается обратная логика. О том, что у русского чувства «особенной» и всегда актуальной истории – глубокие корни, и о том, как оно отражается в произведениях крупнейших писателей (Карамзина, Толстого, Достоевского, Хлебникова, Солженицына...) см.: Wachtel 1995.

<sup>15</sup> С этой точки зрения, предыдущая цитата из Элиота («крепче держись, марушь») не обязательно нуждается в опознавании. И. Плеханова, например, воспринимала это место как отрывок из некоей романтической баллады (Плеханова 2018: 239).

<sup>16</sup> Обращение к поэме Элиота позволяет связать жертв Первой мировой войны (и тогдашний послевоенный ужас) с ситуацией 2014 г. в Донбассе (Farsetti 2022: 175, 176). Кстати, это обстоятельство может также служить очередным намеком на идею Степановой о том, что в России все еще невозможно отделить историю наших дней от истории XX в.

<sup>17</sup> По этому поводу см. еще одно замечание о ВЗЖ: «It is loosely chronological although it



работает со *Словом о полку Игореве*» (Sulpasso 2021: 488). Иными словами, здесь автор передает русскую «болезнь прошлым» *опосредованно*, через образцы (прежде всего – лингвистические и риторические) еще актуальной литературной («огосударствленной») традиции. Но это еще не всё: болезнь касается многих (и, вероятно, сам автор не обладает иммунитетом), но она обусловлена и интерпретацией русской истории, присущей официальному дискурсу. Приведу по этому поводу большую цитату из недавнего интервью М. Степановой:

Государственная концепция российской истории – это взгляд на последние столетия как на такую торжественно украшенную лестницу, по которой Россия триумфально поднимается все выше и выше, от одной победы к другой. <...> То есть: да, что-то такое вот в 37-м году было нехорошее, но в общем-то мы же все братья, все соотечественники, и жертвы, и палачи, и те, кто стучали, – они все части Великой Истории, у которой есть точка кульминации – победа во Второй мировой войне, которая является главной для российского государства точкой двадцатого века. Это история, из которой вычитается собственно история, история без трагедии, история без конфликта, история, которая воспринимается как музей, выставка достижений народного хозяйства. <...> одновременно на государственном телеканале может идти популярный сериал, снятый, например, по Гроссману – по *Жизни и Судьбе* – или по Солженицыну, и одновременно с этим на том же <канале> будут говорить про украинцев, про врагов народа, про бандеровцев, используя ту же самую лексику, ту же риторику, что идет прямоком из времен сталинских процессов и лагерей (Sulpasso 2021: 476).

Напротив, Степанова надеется, что русские смогут вылечиться от замороженности прошлым и начать, наконец, жить в настоящем: «Настоящее – это политика (а прошлое – магия, утверждающая, что все равно всему) – и, кажется, самое время отказаться от магии во имя политики» (Степанова 2015г: 60).

По мнению Саши Дагдейл, в своей поэме Степанова пессимистически отзывается о «лирическом соучастии» поэтов в войне и культуре войны, из-за их вовлеченности в языковую практику, испорченную риторикой кровожадного общества, которую они не могут не репродуцировать (ср.: Dugdale 2021: 16)<sup>18</sup>. В свою очередь, Александр Житенев пишет, что ВЗЖ «может рассматриваться как опыт преодоления пассаизма, болезненной сосредоточенности на прошлом, зависимости от культурных паттернов и мертвых слов» (Житенев 2017: 320). Можно

---

circles and repeats, binding together different wars and histories into a single narrative which opens with the Russian revolution and Civil War, the first incidence of a Soviet myth of war and sacrifice» (Dugdale 2021: 14, 15).

<sup>18</sup> См. также: «Stepanova explodes the martial culture and jingoism of post-Soviet Russia into a million constituent splinters and shows the complicity of culture in violence. Culture is simply the lubrication needed to insert a people into a new war: the erosion of real memory by mythmaking, the destruction of real humans in the fabrication of heroes» (Dugdale 2017a).



обобщить эту мысль словами покойного поэта Василия Бородин: «каждое слово поэта – это он сам, с чем-то, каждый раз новым, встретившийся, превратившийся целиком в сопереживание локальному событию/состоянию, именно в этой точке встречающийся с “весом” мира – может быть, исцеляя мир и себя» (Бородин 2014). Мои замечания касались того, в какой мере ВЗЖ является опытом усложненной коммуникации в современной русской поэзии, но хочется верить, что внимательное чтение этого текста, родившегося в столкновении личности с окружающей (часто недружественной) средой, способно выполнять не только терапевтическую (для автора и читателей) функцию, но и в какой-то мере положительно влиять на мир в трагические времена.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бородин 2014: В. Бородин. *Сидя на стопке книг (заметки о современных поэтах)*. «Гвидеон». № 11. 2014. Эл. рес.: <http://gulliverus.ru/borodin-11-2.html> (Обращение 28/10/2022).
- Верина 2015а: У. Верина У. Ю. «Большие» и «малые» формы в новых лиро-эпических отношениях (на материале поэзии М. Степановой). «Вестник университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика». № 1. 2015. С. 44-52.
- Верина 2015б: У. Верина. *Приближение к лирическому «я»: о композиции книги стихов М. Степановой «Киреевский»*. «Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение». № 2. 2015. С. 99-109.
- Верина 2017: У. Верина. *Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX-XXI веков*. Минск. 2017.
- Глазова 2017: А. Глазова. *Поэзия как обращение к Другому*. «Colta.ru». 29.08.17. Эл. рес.: <https://www.colta.ru/articles/literature/15797-poeziya-kak-obraschenie-k-drugomu> (Обращение 28/10/2022).
- Гумилев 2001: Н. Гумилев. *Полное собрание сочинений в 10 т.* Т. 4. М. 2001.
- Дашевский 2012а: Г. Дашевский. *Как читать современную поэзию*. «OpenSpace.ru». 10.02.12. Эл. рес.: <http://os.colta.ru/literature/events/details/34232/> [часть 1]; <http://os.colta.ru/literature/events/details/34232/page2/> [часть 2] (Обращение 28/10/2022).
- Дашевский 2012б: Г. Дашевский. *Непреодолимое отсутствие границ*. «Коммерсантъ». 13.04.12. Эл. рес.: <https://www.kommersant.ru/doc/1911683> (Обращение 28/10/2022).
- Дубин 2012: Б. Дубин. *Книга читателя (Рец. на кн: Степанова М. Киреевский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2012. – 64 С.)*. «Новое литературное обозрение». № 6 (118). 2012. С. 309-315.
- Житенев 2017: А. Житенев. *Земляная цезура (Рец. на кн.: Степанова М. Spolia. М., 2015)*. «Новое литературное обозрение». № 1 (143). 2017. С. 319-322.
- Житенев 2019: А. Житенев. *Субъектность и трансгрессивный опыт в русской поэзии 2000-2010-х гг.* «Russian Literature». № 109-110. 2019. С. 95-107.
- Зейферт 2019: Е. Зейферт. «В уме белеет парус одноногой...»: традиция «иронически-цитатного» сонета в новейшей русской лирике (на материале поэзии Марии Степановой). «ЛиТERRАтура». 25.02.19. Эл. рес.: <https://litteratura.org/criticism/3179-elena-zeifert-v-ume-beleet-parus-odnonogiy.html> (Обращение 28/10/2022).

- Кузьмин 2001: Д. Кузьмин. *Постконцептуализм (Как бы наброски к монографии)*. «Новое литературное обозрение». № 50. 2001. С. 459-476.
- Маурицио 2019: М. Маурицио. *По(с)ле стихов. О некоторых тенденциях в современной русскоязычной поэзии (на материале А. Сен-Сенькова и группы «Орбита»)*. Берлин. 2019.
- Плеханова 2018: И. Плеханова. *Гражданская поэзия Марии Степановой: между неопределённостью «я» и небесспорностью смысла*. В.: Т. А. Никоновой (Под ред.) *Литературная классика XX века: актуальные подходы*. Воронеж. 2018. С. 236-244.
- Радченко, Архипова 2018: Д. Радченко, А. Архипова. *Укроп и ватник: язык вражды российско-украинского конфликта как нападение и защита*. «Ab Imperio». 2018. № 1. С. 191-220.
- Ратке 2017: И. Ратке. *Возможность поэзии и ничего личного (Рец. на кн.: Степанова М. Против лирики. М.: 2017)*. «Prosōdia». № 7. 2017. Эл. pec.: <https://magazines.gorky.media/prosodia/2017/7/vozmozhnost-poezii-i-nichego-lichnogo.html> (Обращение 28/10/2022).
- Степанова 2012: М. Степанова. *Киреевский*. СПб. 2012.
- Степанова 2015а: М. Степанова. *Spolia*. М. 2015.
- Степанова 2015б: М. Степанова. *Позавчера сегодня*. В.: *Три статьи по поводу*. М. 2015. С. 7-26.
- Степанова 2015в: М. Степанова. *После мертвой воды*. В.: *Три статьи по поводу*. М. 2015. С. 27-37.
- Степанова 2015г: М. Степанова. *Предполагая жить*. В.: *Три статьи по поводу*. М. 2015. С. 39-61.
- Степанова 2017а: М. Степанова. *Перемещенное лицо*. В.: *Против лирики*. М. 2017. С. 413-433.
- Степанова 2017б: М. Степанова. «Прошлое становится чем-то вроде новой религии» <интервью>. «Афиша Daily». 27.04.17. Эл. pec.: <https://daily.afisha.ru/brain/5204-proshloe-stanovitsya-chem-to-vrode-novoy-religii/> (Обращение 28/10/2022).
- Фатеева 2019: Н. Фатеева. «Расщепленный субъект» в современной поэзии: обнажение приема. «Russian Literature». № 109-110. 2019. С. 185-202.
- Шевеленко 2017: И. Шевеленко. *Охота к перемене лиц (Рец. на кн.: Степанова М. Против лирики: Стихи 1995-2015. М., 2017)*. «Новое литературное обозрение». № 5 (147). 2017. С. 298-303.
- Ямпольский 2015: М. Ямпольский. *Смерть и сообщество. О поэме Марии Степановой «Война зверей и животных»*. «Гэфтер». 07.07.15. Эл. pec.: <http://gefter.ru/archive/15613> (Обращение 28/10/2022).
- Chater 2018. N. Chater. *The Mind is Flat*. New Haven-London. 2018.
- Dugdale 2017а: S. Dugdale. *Introduction*. «Modern Poetry in Translation». Autumn 2017. Issue 3. Эл. pec.: <https://royalcourttheatre.com/collection/stories-donbas-bad-roads-modern-poetry-translation/> (Обращение 28.10.22).
- Dugdale 2017б: S. Dugdale. *The war poetry of Maria Stepanova*. «Little Atoms». 03.05.17. Эл. pec.: <http://littleatoms.com/culture-words/war-poetry-maria-stepanova> (Обращение 28/10/2022).
- Dugdale 2021: S. Dugdale. *Translator's Foreword*. In: M. Stepanova. *War of the Beasts and the Animals*. Hexham. 2021. P. 9-18.
- Farsetti 2022: A. Farsetti. *Nota su La Guerra delle bestie e degli animali*. In: Stepanova M. *La guerra delle bestie e degli animali*. Milano. 2022. P. 174-177.
- Popiel-Machnicki и др. 2021: W. Popiel-Machnicki, B. Osiewicz, A. Rasparou. *Бестиарий*

---

Марии Степановой в поэме «Война зверей и животных». «Slavistična revija. Letnik». 2021. № 69. št. 4. Oktober-december. P. 447-459.

Sulpasso 2021: В. Sulpasso. «Я не стала меньше любить прошлое, но оно внезапно сепарировалось, отделилось, стало прошлым». Беседа с Марией Степановой. «AvtobiografiЯ». № 10. 2021. С. 471-490.

Wachtel 1995: A. В. Wachtel. *An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford. 1995.

**ALESSANDRO FARSETTI** • is Assistant Professor of Russian Literature at Ca' Foscari University of Venice. His fields of research span the poetics of early 20<sup>th</sup> century Russian avant-garde, the USSR popular culture, travel literature, Russian contemporary poetry. He wrote a monograph on Ivan Aksenov's poetry (*Una voce parigina nel Futurismo russo*, FUP, 2017) and the critical edition of the entire corpus of his poems (*Odopisets Eifelevoi bashni*, EUSPb, 2022). His Italian translation of Maria Stepanova's *Voina zveri i zivotnykh* has been published in 2022 (Bompiani).

**E-MAIL** • [alessandrofarsetti@unive.it](mailto:alessandrofarsetti@unive.it)



# ПАМЯТЬ СОВЕТСКОГО МИРА В РАССКАЗЕ *БЕЛЫЕ СТЕНЫ* ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

---

Джулия БАЗЕЛИКА

Giulia BASELICA

**ABSTRACT • *Memories of the Soviet World in the Short Story White Walls by Tatyana Tolstaya.*** In Tatyana Tolstaya's fiction and essays, memory of the Soviet past does not seem to occupy a central position, lingering somehow in the background despite clearly be a source of inspiration for the writer. In her stories, one can glimpse several moments revealing the narrator's relationship to the memory of the Soviet era and traditional life, mainly through the description of material objects, customs, family relations, social rituals, and cultural myths. "White Walls" is a fascinating example of a reminiscence devoid of nostalgia for a two-sided perceived world: while the chronological distance from the Soviet era is insignificant, the cultural distance is irreplaceable. In fiction, the story turns out to be a memoiristic work, whereas the cultural memory of Soviet civilisation identifies itself with the objects that the pharmacist Jansson, of Swedish origin, once kept in his dacha, built in 1948 and later bought by the narrator's family. The aim of this article is to explore the theme of memory in the short story *White walls* and offer some brief reflections on its twofold chronological and culturally perceptive aspect.

**KEYWORDS •** Russian Contemporary Literature; Soviet Culture; Tatyana Tolstaya; Memory.

В художественном творчестве и в эссеистике Татьяны Толстой<sup>1</sup> тема памяти советского прошлого, вероятно, не является первостепенной, но незаметно она служит источником вдохновения для писательницы и свидетельствует, что «Россия – страна с непредсказуемым прошлым» (Толстая 2007: 70). В многочисленных рассказах Толстой, в самом деле, часто встречаются фрагменты, раскрывающие отношение рассказчика к памяти о советской эпохе и о её традиционном быте, через

---

<sup>1</sup> Общий обзор творчества писательницы даётся в следующих критических работах: Goscilo 1996; Беневоленская 2008; Аверьянова 2012; Осмухина 2012.

представление разных материальных предметов, обычаев, семейных связей, общественных ритуалов и культурных мифов. С помощью изображения детского мира советской эпохи Татьяна Толстая описывает – например, в романе *Соня* или в рассказах *Невидимая дева* и *Девушка в цвету* – целый пласт материальной культуры этого времени. В частности, в рассказе *На золотом крыльце сидели* она представляет идиллическую атмосферу своего детства (Goscilo 1996) в советских шестидесятих годах. Кроме того, в некоторых сочинениях она предлагает необычную демифологизацию советской интеллигенции: рассказ *Факир*<sup>2</sup> является интересным примером такого рода.

*Белые стены*<sup>3</sup> содержат увлекательный случай лишенных ностальгии реминисценций о дуальном воспринятом мире: хронологическое отдаление от советской эпохи является незначительным, а культурное расстояние оказывается непреодолимым. Рассказ сочетает художественный вымысел и элементы мемуарной прозы: культурная память советской цивилизации отождествляется с предметами, которые аптекарь шведского происхождения Янсон держал когда-то на своей даче, построенной в 1948-ом г. (в дальнейшем ее приобретет семья рассказчика). На даче постепенно показываются многочисленные орудия, инструменты, предметы повседневного быта. Образ аптекаря не только суммарно описывает, но и буквально воплощает советскую эпоху. После его внезапной смерти остается целое наследие прошлой жизни, которое представляется рассказчику в виде выкристаллизованного и многослойного микромира: «Там стоял большой-большой сундук, наполненный до краев маленькими-маленькими пробочками, которыми Янсон собирался затыкать маленькие-маленькие скляночки. Там был и другой сундук, кованный, страшно сухой внутри на ощупь; в нем чудно сохранились огромные легкие валенки траурного цвета, числом шесть. Под валенками лежали, аккуратно убранные в стопочку, темные платья на мелкую, как птичка, женщину; под платьями – уже распадающиеся на кварки серо-желтые кружева» (Толстая 2001: 141).

Повествование ведётся от первого лица множественного числа: роль рассказчика, на самом деле, играет целая семья, которая купила дачу аптекаря и затем вспоминает об этом<sup>4</sup>. Действуя в качестве коллективного нарратора,

---

<sup>2</sup> Об этом рассказе см.: Аверьянова 2013; Витковская, Мачовариани 2017.

<sup>3</sup> Рассказ был создан в 1997 г. и впервые опубликован в 1998 г. в сборнике *Сёстры* (Москва, Подкова), а затем переиздан в 2001 г. в сборнике *День. Личное* (Москва, Подкова); в 2001 г. в сборнике *Изюм. Избранное* (Москва, Подкова); в 2004 г. в сборнике *Белые стены* (Москва, Эксмо); в 2006 г. в сборнике *Женский день* (Москва, Эксмо); в 2007 г. в сборнике *Не кысь* (Москва, Эксмо); в 2009 г. в сборнике *Кысь. Зверотур. Рассказы* (Москва, Эксмо). В данной статье цитаты из книги Толстая 2001: 141-143. В сборник *День. Личное* входит и эссе *Русский мир*.

<sup>4</sup> Повествование ведётся от первого лица единственного числа лишь в двух фрагментах рассказа: в самом начале, после короткого представления главного героя («Янсона я никогда не видела, и вдову не помню», с. 141) и в конце («и я тоже. Мне нравится белое! [...] Своими руками я содрала последние следы Михаила Августовича со стен», с. 143) (Толстая 2001).

повествователь разграничит индивидуальный дискурс, становится коллективным субъектом, таким образом придавая повествованию перформативный характер (Bekhta 2020: 177). Очень часто сюжет с повествованием от первого лица множественного числа выходит за рамки индивидуальной идентичности своих членов: он способен действовать и мыслить как единое целое и входить в сознание составляющих его индивидов. Сюжет является предметом какого-то очарования, чаще всего, отказа или смешанного чувства притяжения отвращения (Brüger 2022). В рассказе Толстой напряжение между рассказчиком и отсутствующим субъектом – аптекарем Янсенем – отражает другое, тематическое, напряжение между двумя разными поколениями и, в еще большей степени, между двумя разными культурными эпохами, принадлежащими одной и той же цивилизации. Перед нами плодотворное напряжение, стимулирующее в самом рассказчике осознание наложения двух культурных миров и последовательный нарративный потенциал. Коллективное рассказывание в *Белых стенах* одновременно предполагает молчаливое слушание: только такое отношение к покинутому микрокосму бывшего владельца дачи позволяет следующему поколению проникнуть в мировоззрение человека, полностью приобщенного к советской России. Точка зрения в повествовании, тем не менее, усложняется мировоззрением нашей современности – ведь писательница пишет и публикует рассказ в начале XXI века – и оказывается своеобразным янусным взглядом. Первая, предварительная встреча с прошлым уже произошла в 1968 г. на чердаке дома, где новые жильцы нашли два полузакрытых сеном сундука: точно указывается год, когда владелец дачи положил сено на чердак – год до смерти Сталина, в 1953 г. Кроме того, подлинное воспоминание о прошлом и, следовательно, возвращение к памяти, происходит в 1997 г., когда рассказчик решает отметить пятидесятилетие приобретения дачи, заменяя старую обойную бумагу чулана новой, белой с маленькими зелеными веночками<sup>5</sup>: «Пусть, подумали мы, в том закуте, где отваливается от стены рукомойник, где на полке стоят банки засохшей олифы и коробки со слипшимися ржавыми гвоздями, – пусть там будет Версаль» (Толстая 2001: 141)<sup>6</sup>. Он снимает старую обойную бумагу и на голую

---

<sup>5</sup> Рассуждая об отождествлении автора с рассказчиком, М. Липовецкий приводит интересную и значительную цитату из статьи, написанной П. Вайлем и А. Генисом в 1989 г.: «Наиболее достоверен для автора – он сам. То есть писатель. Таким образом, важна не социальная, а художественная характеристика: ведущий персонаж – писатель» (Вайль, Генис 1989: 248, цит. в Липовецкий 1997: 210).

<sup>6</sup> В советскую эпоху обойные рисунки и украшения соответствовали установленным правилам: «Наиболее распространенным типом художественного оформления обоев является цветной рисунок в одну или несколько красок, наносимый печатной машиной. Обойный рисунок представляет собой узор, полученный путем последовательного повторения одной и той же фигуры или группы фигур. Элементами составляющими рисунок, являются цветы, листья, ветки, стебли, птицы и другие формы растительного и животного мира, а также различные простые и сложные стилизованные фигуры, орнаменты,



и очищенную фанеру наклеивает новую облицовку. Так начинаются настоящие археологические раскопки в стенах до сих пор забытой кладовой: «Под белыми в зеленую шашечку оказались белые в синюю рябу, под рябой – серовато-весенние с плакучими березовыми сережками, под ними – лиловые с выпуклыми белыми розами, под лиловыми – коричнево-красные, густо записанные кленовыми листьями» (Толстая 2001: 141-142). Под разными слоями обоевой бумаги – свидетельство изменения натуралистического вкуса и эстетической удовлетворенности – неожиданно появляются страницы и краткие заметки, вырезанные из советских газет: «освобождены Орел и Белгород, праздничный салют; под салютом – «народ требует казни кровавых зиновьевско-бухаринских собак»; под собаками – траурная очередь к Ильичу. Из-под Ильича пристально и тревожно, будто и не мазали их крахмальным клейстером, глянули на нас бравые господа офицеры, препоясанные, густо усадые, групповой снимок в Галиции» (Толстая 2001: 142). В разговоре о самом глубоком слое стен на маленьком чердаке, в личном пространстве аптекаря, мы находим общее описание событий переломной тридцатилетия советской истории, с лета 1914 г. до лета 1943 г. В частности, вспоминается знаменитая Галицийская битва, в результате которой русские войска заняли значительную часть Галиции и Буковины, кроме того, похороны Ленина, трагические суды и смертные приговоры Бухарина и Зиновьева (оба обвинены в троцкизме и в государственной измене, победа советской армии в Курской битве, которая считается ключевым сражением в ходе Великой Отечественной войны. Курск, Орёл и Белгород стали первыми городами, которым присвоено почётное звание «Город воинской славы». Статьи и их названия, вырезанные шведским аптекарем, служат важным свидетельством государственной наррации национальной идентичности, преобразованной и сформированной имперско-советской пропагандой, склонявшей народ к усвоению мировоззрения власти. Тогдашние читатели считали, что подобные названия символизируют единство между гражданами и властью: воля народа оказывается главной движущей силой Истории. Народ обладает двумя валентностями – гражданской и военной: он сражается, требует казней, плачет из-за смерти Ленина<sup>7</sup>, гордится успехами советской армии. В этом литературном образе, вероятно, можно найти два

---

графические сетки, рисунки, имитирующие ткани, ковры, камень, дерево и т.д. Компоновка элементов, составляющих рисунок обоев или узор, подчиняется определенным правилам. На обе фигуры располагаются во всех возможных направлениях – по вертикали, горизонтали, диагонали, но чаще всего по различным схемам сеток, в основном квадратной, прямоугольной, треугольной, ромбической, параллелограммной. При этом в расположении фигур соблюдается строгая симметрия» (Пугачев 1959: 241).

<sup>7</sup> Интересно отметить указание на отчество «Ильич» в вышеупомянутом названии газетной вырезки. Ленинская природа даже раздваивается: отчество Ильич относится к человеческой природе вождя, а фамилия и псевдоним Ленин – к его бессмертной природе, к высокому идеалу, воплощенному вождем (См. Piretto 2018: 111).



символических намека: с одной стороны, расписанные стены маленькой комнаты Янсона напоминают стенгазеты советских времён и, в миниатюре, воспроизводят в его личном пространстве общественное. Рассказчик видит это сокровище документальной памяти, где, как и в человеческой памяти, важнейшие исторические и общественные события накладываются одно на другое, теряя драматизм и даже растворяясь в фоновом, оглушительном шуме рекламных объявлений: «И уже напоследок, из-под этой братской могилы, из-под могил, могил, могил и могил, на самом дне – крем «Усатин» (а как же!), и: «Все высшее общество Америки употребляет только чай Кокіо букет ландыша. Склады чаев Дубинина, Москва Петровка, 51», и: «Отчего я так красива и молода? – Ионачивара Масакадо, выдается и высылается бесплатно», и: «Покупая гильзы, не говорите: “Дайте мне коробку хороших гильз”, а скажите: ДАЙТЕ ГИЛЬЗЫ КАТЫКА, лишь тогда вы уверены, что получили гильзы, которые не рвутся, не мнутся, тонки и гигиеничны. ДА, ГИЛЬЗЫ ТОЛЬКО КАТЫКА» (Толстая 2001: 142). Тогда, через взгляд рассказчика, наложение разных сообщений, предвещающее сетевую информационную стратификацию современности, напоминает гоголевский прием кумулятивного эффекта (освобождение, салют, смертная казнь, траурная очередь, офицеры, могилы, крем, чай, гильзы) и производит на читателя ошеломляющее впечатление. Рассказчик и, следовательно, читатель, рассматривают любопытное настенное повествование, носящее постмодерный характер: разные темы, политические фигуры, события, времена, предметы, стили общения и жанры образуют эклектическую диораму одной эпохи. При всем том, если в советское время газетные листы служили основой для монтажа обоев, то их появление на стенах комнатки аптекаря Янсона представляет собой явное доказательство творческой жилки советского народа<sup>8</sup>. В советское время не существовало специальных клеящих составов, и газетная основа позволяла сделать склейку более надежной. Кроме того, в продаже можно было встретить лишь бумажные обои, качество которых являлось весьма низким. Итак, жилец дачи произвольно преобразовывает свою маленькую комнату в личное место памяти. По определению Пьера Нора, места памяти – это сложные понятия. Места памяти одновременно искусственные и натуральные, конкретные и абстрактные, простые и непонятные. Они являются не только конкретными местами, а также виртуальными местонахождениями, предметами и культурными традициями с тремя смыслами: материальным, символическим и функциональным (Nora 1996: 14). Некий архив является материальным и документальным собранием: он становится активным местом памяти, только если воображение его окутывает символической аурой (Nora 1996: 14), новому поколению стена Янсона вначале кажется простой основой бумажных обоев, потом беспорядочным, даже хаотичным архивом, и, наконец, неожиданным, уникальным местом памяти, ведь все три вида явлений памяти – материальный,

---

<sup>8</sup> Свидетельство об изобретательной способности советского народа см. Archipov 2007.

функциональный и символический – всегда сосуществуют (Nora 1996: 14). Места памяти свидетельствуют о взаимодействии памяти с историей. Обязательный фактор, запускающий их создание, – это склонность к воспоминанию (Nora 1996: 14). Вспоминая исторические – относительно недавние – события, свидетелем которых он не был, но узнал о них из чужих воспоминаний, рассказчик под влиянием того или иного обстоятельства, неосознанно желает вызвать коллективную память: «В этой рукомойнике, пахнувшей мылом и подгнившими досками, была спальня аптекаря Янсона; намереваясь жить скромно, долго и счастливо, он любовно клеивал ее сбереженными с детства газетами» (Толстая 2001: 142). Неожиданная встреча с маленькой комнатой аптекаря порождает внезапное чувство сочувствия к бывшему жильцу и к брэнности человеческого существования. Если история, – как считает Нора, – является проблематичным и несовершенным воссозданием прошедших событий и обстоятельств, то память представляет собой эмоциональное явление (Nora 1996: 3). В этом случае неожиданная эмоция пробуждает в рассказчике ощущение сопричастности коллективному воспоминанию, принимая в внимание, что коллективная память состоит из разных интерпретаций культурных событий, собранных «воедино в соответствии запросами настоящего исторического периода» (Стычинский 2019: 104). Эмоция способствует строительству временного места памяти. Но сразу же после того, как рассказчик видит его, он начинает его разрушать, разрывая газетные листы на стенах: «Мы сорвали всю бумагу, всю подчистую, мы прошлись наждачной шкуркой по босым, оголившимся доскам; азарт очищения охватил все четыре поколения, мы терли и терли» (Толстая 2001: 142). Это конкретное, быстрое и тотальное разрушение покрытия стен символически выражает отказ от усвоенной сознанием коллективной памяти. За психологическим импульсом к идеальному и метафорическому строительству места памяти следует обратный импульс к его разрушению. Коллективная память, усвоенная сознанием через личное пространство, становится явным препятствием к освоению новой обстановки. Уничтожение газетных вырезок и разрушение чужого личного места памяти представляют собой призрачный снос препятствия между прошлым и будущим, старым и новым, сохранением и обновлением. Динамика забвения/припоминания, обычно служащая «движущим элементом культурных травм» (Суверина 2020: 119), обуславливает колебание между сакрализацией прошлого и стремлением к будущему восстановлению. Тем не менее будучи имитацией изделия с европейским и изысканным украшением, новые обои с маленькими зелеными веночками оказываются искусственными, не подходящими, негармоничными: «эффект, конечно, вышел не совсем дворцовый, и, честно говоря, совсем не европейский» (Толстая 2001: 143). Рассказчик признаёт, что покрасить стены белой краской было бы более уместно: «белое – это просто и благородно. Ничего лишнего. Белые стены. Белые обои. А лучше – просто малярная кисть или валик, водоэмульсионная краска или штукатурка, – шарах – и чисто» (Толстая 2001: 143). В различных литературных и живописных традициях белый цвет способен приобретать посвяtitельное значение, обозначающее отсутствие, которое потенциально содержит каждое возможное рождение и каждое возможное осуществление (Castoldi 1998: 15). Белый цвет может относиться к понятию

дематериализации цели, обратной посвящению, ведущей к первоначальному слиянию, в место всех возможностей, которое, для того, чтобы остаться прежним, обязательно должно совпасть, хотя бы символически, со смертью. Наложение дуализма понятий смерти и рождения указывает на вечное ожидание нового и подрывного: апокалипсическая доминанта становится ключевой идеологемой русской культуры конца XX века (Злыднева 2008: 173). В конечном счете, белые стены представляют собой окончательное, но уважительное удаление предыдущих культурных слоев, необходимую предпосылку для появления нового мировоззрения.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аверьянова 2012: Е. Аверьянова. *Мир и текст в прозе Татьяны Толстой. Поэтика постмодернизма в рассказах Татьяны Толстой*. Saarbrücken. 2012.
- Аверьянова 2013: Е. Аверьянова. *Сказочно-мифологическая модель мира в рассказе «Факир» Татьяны Толстой*. «Научное мнение». № 10. 2013. С. 24-28.
- Беневоленская 2008: Н. Беневоленская. *Татьяна Толстая и постмодернизм: (Парадоксы творчества Татьяны Толстой)*. СПб. 2008.
- Вайль, Генис 1989: П. Вайль, А. Генис. *Принцип матрешки*. «Новый мир». № 10. 1989. С. 247-257.
- Витковская, Мачовариани 2017: Витковская Л., Мачовариани Н. *Интертекстуальность и особенности идиостиля Т.Н. Толстой (на материале рассказа «Факир»)*. «Вопросы литературы». № 3-4. 2017. С. 38-47.
- Злыднева 2008: Н. Злыднева. *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века*. М. 2008.
- Липовецкий 1997: М. Липовецкий. *Русский постмодернизм*. Екатеринбург. 1997.
- Осмухина 2012: О. Осмухина. *Литература как приём. Татьяна Толстая*. «Вопросы литературы». № 1. 2012. С. 41-53.
- Пугачев 1959: А. И. Пугачев. *Товарный словарь*. М. 1959. Т. VI.
- Стычинский 2019: М. Стычинский. *Культурно-цивилизационные факторы трансформации коллективной памяти в информационном обществе*. «Век глобализации». № 4. (32). 2019. С. 100-108.
- Суверина 2020: Е. Суверина. *Архивная лихорадка 2: культурная травма и фантомы памяти в современной России*. «Вестник культуры и искусств». № 2 (62). 2020. С. 114-122.
- Толстая 2001: Т. Толстая. *Белые стены*. В: Т. Толстая. *Изюм. Избранное*. М. 2001. С.141-143.
- Толстая 2007: Т. Толстая. *Русский мир*. В: Т. Толстая. *Река. Рассказы*. М. 2007. С. 243-262.
- Archipov 2007: V. Archipov. *Design del popolo. 220 invenzioni della Russia post-sovietica*. Milano. 2007.
- Bekhta 2020: N. Bekhta. *We-Narratives. Collective Storytelling in Contemporary Fiction*. Ohio. 2020.
- Brüger 2022: A. Brüger. *Narration à la quatrième personne, Glossaire du RéNaF*, mis en ligne le 15 août 2022. Эл. pec.: <https://wp.unil.ch/narratologie/2022/08/narration-a-la-quatrieme-personne/> (Обращение 06/11/2022).
- Castoldi 1998: A. Castoldi. *Bianco*. Firenze. 1998.
- Goscilo 1996: E. Goscilo. *Introduction*. In: *The explosive world of Tatyana N. Tolstaya's Fiction*. New York. 1996.

Nora 1996: P. Nora. *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. New York. 1996.

Piretto 2018: G.P. Piretto. *Quando c'era l'Urss. 70 anni di storia culturale sovietica*. Milano. 2018.

**GIULIA BASELICA** • is Associate Professor of Russian Literature and Culture at the University of Turin (Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures). Her main research interests focus on Russian Literature, Cross-cultural relations between Russia and Italy; Hodoeporic topics regarding Russian travellers in Italy and Italian travellers in Russia; Comparative Literature Studies (19th - 20th century); Translation from a theoretical and cultural perspective

**E-MAIL** • giulia.baselica@unito.it

# ЗАПОМИНАТЬ И РАССКАЗЫВАТЬ

Запомнить и рассказывать. Травматический опыт в документальной прозе *У войны не женское лицо* С. Алексиевич и в художественном фильме *Дылда* К. Балагова

---

Джулия МАРКУЧЧИ

Giulia MARCUCCI

**ABSTRACT • Remembering and Telling. Traumatic Experience in the Documentary Prose *The Unwomanly Face of War* by S. Alexievich and in the drama film *Beanpole* by K. Balagov.** As the Freudian concept of «Nachträglichkeit» (*deferred action*) well describe, trauma is elaborated only years after the event has happened. Repression, ellipsis and syntactic disarticulation are consequently among the most frequent techniques used in narratives. In this paper, I consider two texts exploring trauma, which is narrated through different semiotic techniques: the interviews collected by S. Aleksievich in *The Unwomanly Face of War* and Balagov's drama film *Beanpole*, which is partially inspired by the former. Starting from an analysis of some recurring strategies and motives in the experiences by female veterans of the Second World War, the aim is to analyse the way in which, feeding on their partial memories, the director enhances silence and retells, by means of a different language, the desperate and impossible attempt to regain femininity and motherhood in the post-war context.

**KEYWORDS •** Trauma Studies; Documentary Prose; Cinematographic Language; Female War Veterans; Memory.

Т. де Рогатис в статье *Травматический реализм и поэтика травмы в произведениях Эльзы Моранте* (2021) использует категорию «травматического реализма» при анализе романа итальянской писательницы *История* (1974). Исследовательница утверждает, что в произведении Моранте раскрыто «многообразие форм жизни», и, как следствие, роман следует считать реалистическим. Кроме того, реализм проявляется в проблематике травмы<sup>1</sup>, связанной с насилием в истории и с тем обезоруживающим и жутким состоянием ужаса, который испытывают люди перед лицом зла. Обращаясь к работам К. Карут (1996) и М. Ротберг (2000), де Рогатис трактует травматический реализм следующим образом: «a new mode of seeing and listening from the site of trauma» (de Rogatis 2021: 172), то есть через способность представлять насилие как «a borderland of extremity

and everydayness» (de Rogatis 2021: 172). Среди основных приемов травматического реализма де Рогатис выделяет изменения в интонации рассказчика – от свидетельства к прорицанию или, наоборот, к недосказанности, от патетичности к пафосу. Таким образом, полифункциональность голоса нарратора дезориентирует читателя, заставляя его менять свой подход к тексту и к восприятию пространства травмы. Прозрачность реализма таким образом «саботируется».

В более недавней статье наряду с романом Моранте исследовательница анализирует *У войны не женское лицо* (1985) Светланы Алексиевич, определяя эти два произведения следующим образом: «two distinctive historical and emotional narratives that develop around certain traumatic cores directly and indirectly related to the Second World War, as well as articulating themselves through a female universe and its pathos» (de Rogatis 2022: 80). Категория травматического реализма в дальнейшем анализируется более глубоко: де Рогатис интерпретирует тип реалистического письма в исследуемых произведениях: «зона травмы» порождает резкие переходы между обыденным и исключительным планами, настолько сильные, что нейтрализуется сама прозрачность реализма (de Rogatis 2022: 86).

Дебютное произведение Алексиевич, как известно, представляет собой мозаику женских голосов, пытающихся вспомнить и рассказать о страданиях, пережитых рассказчицами, добровольно отправившимися на фронт в годы Великой Отечественной войны. С 1978 по 1983 гг. писательница, собирая материал для романа, взяла пятьсот интервью<sup>2</sup>. Благодаря переплетению множества устных высказываний, Алексеевич создает одно «коллективное свидетельство», если использовать выражение И. Сухих (Сухих 1989)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что в конце XX века стало развиваться научное направление *Trauma studies*, в частности под влиянием работы З. Фрейда *По ту сторону принципа удовольствия* (1920). В фокусе внимания ряда ученых оказались проблемы репрезентации травматического опыта и его преодоления. Среди самых значимых работ см.: С. Caruth (1995, 1996), S. Felman, D. Laub (1992), LaCapra (2001). Кроме того, на фрейдовской теории о травме, горе и меланхолии в рамках анализа советских репрессий останавливается А. Etkind (2018).

<sup>2</sup> После частичной публикации в 1984 г. в русском журнале «Октябрь» и в белорусском журнале «Нёман» роман *У войны не женское лицо* вышел в Минске в 1985 г. В России он впервые напечатан в 1988 г., а в 2004 в Москве (издательство Пальмира) появляется его полное издание благодаря включению в текст частей, ранее подвергнувшихся цензуре. В этой статье я использую издание, доступное на странице <http://lib.ru/NEWPROZA/ALEKSIIEWICH/zhensk.txt> (Обращение 15/08/2023). Для цитат из данного издания я буду использовать следующее сокращение: (*У войны*, lib.ru). Курсив всегда мой – (Дж. М.).

<sup>3</sup> Вопрос гибридности жанра в произведениях Алексиевич, в которых основополагающую роль играют устная форма и документальность, включая плавающий голос рассказчика, рассматривает среди прочих Е. Гапова, предлагая синтез наиболее частотных определений, использующихся для характеристики сочинений Алексиевич: «collective novel», «novel



Во вставной части «Через семнадцать лет, 2002-2004», добавленной в издание романа 2004 года, Алексиевич рассказывает, что ею были получены десятки писем от женщин, с которыми она встречалась и беседовала годами ранее. Повторяющимся лейтмотивом этих писем оказывается незавершенность рассказанного прежде: «Я вам не все рассказала тогда, потому что другое было время. Мы привыкли о многом молчать...», «Не все вам доверила. Еще недавно об этом нельзя было говорить. Или стыдно», «Знаю приговор врачей: у меня страшный диагноз... Хочу рассказать всю правду...» (*У войны*, lib.ru).

Это значимые утверждения, свидетельствующие о наличии в повествовании эллиптических зон, характерных для сюжетов, связанных с травмой: действительно, травма не поддается ни мгновенному запоминанию, ни передаче через линейное повествование в связи с отсутствием полной картины пережитого опыта, а следовательно, с невозможностью ее тотальной вербализации. Путь молчания становится тогда самым естественным, но тем не менее он сопровождается противоречивым желанием поделиться пережитыми ранами (Рождественская 2009: 109). Де Рогатис пишет по этому поводу следующее: «The trauma is a suppressed and denied universe the traces of which are recoverable only through cracks, marks, ellipses, metamorphoses, and multiplications» (de Rogatis 2021: 172). Алексиевич подчеркивает свой интерес к человеку, вовлеченному в войну, а не к войне как таковой, смещая акцент на пафос и утверждая: «Невозможно приблизиться к реальности вплотную, лоб в лоб. Между реальностью и нами – наши чувства» (*У войны*, lib.ru).

В условиях «ломанного» изложения травматического опыта, состоящего из недостающих «кусочков», необходимо начинать с мотивов, к которым рассказчицы прибегают наиболее часто, в попытке понять, существует ли более «полная картина», воссоздающая и вместе с тем подчеркивающая эллипсисы и пустоты в повествовании. Де Рогатис пишет: «After forty years, the story is also constituted by what keeps being removed, concealed, buried inside the archive of evil» (de Rogatis, Wehling-Giorgi 2022: 103)<sup>4</sup>. Вместе с тем переход к иной семиотической системе, черпающей вдохновение в этом материале, может вызвать новые размышления о

---

oratorio», «novel evidence», «epic chorus», «a history of feelings», «literary journalism» и «literary reportage» (Гапова 2016: 106-107). А. Бринтлингер (2017) обращает внимание на влияние, которое оказал на данный тип письма А. Адамович, автор романов *Война под крышами* (1960), *Сыновья уходят в бой* (1963) и *Блокадная книга* (1984), вобравшем в себя двести свидетельств о блокаде Ленинграда. Писатель, активно работавший также в сфере кинематографа, написал для Э. Климова сценарий к фильму *Иди и смотри* (1985), одному из немногих фильмов в истории советского кино (как, например, *Иваново детство* Андрея Тарковского), показывающих войну не как героический акт, а как травматическое явление. Подробнее см. исследование Е. Барабан (2009: 631-655).

<sup>4</sup> О категории архива, которую Деррида рассматривает в тесной связи с травматической памятью, см. de Rogatis (2022: 13-17).

художественном воплощении травмы, о возможности заново воспроизвести фрагментарные микроповествования Алексиевич<sup>5</sup>. Как следствие, для анализа я решила обратиться к «художественному» фильму *Дылда*<sup>6</sup> (2019) молодого и талантливого режиссера Кантемира Балагова, который при создании своего второго полнометражного фильма ведет диалог с различными литературными текстами, среди которых особо выделяется «документальное» произведение *У войны не женское лицо*.

Как подчеркивает Д. Лугарич (Lugarić 2016: 234-235), существует тесная связь между телом и травматическим опытом<sup>7</sup>, поэтому, можно сказать, что именно через «семиотизацию движения»<sup>8</sup> часто становится возможным компенсировать нехватку слов, «размытую» речь травмированного субъекта. Лугарич также отмечает, что история травмы является историей молчания, историей, проявляющейся в кошмарных снах или в обратных кадрах, которую, однако, невозможно передать через линейное повествование. В частности, говоря о романе *У войны не женское лицо*, исследовательница показывает, как в представлении травмы особую роль играют именно метафоры и символы, связанные с телесной сферой, в качестве центрального коммуникативного ресурса.

Исходя из некоторых повторяющихся мотивов, составляющих ту поверхностную «полноту», о которой шла речь выше, я остановлюсь на специфическом «травмированном повествовании» нескольких собеседниц Алексиевич и на его «переводе» на язык кино, прослеживая переход от того, что было до войны, к тому, что следует после нее.

---

<sup>5</sup> Как указывает Р. Бранкини (Branchini 2013: 396), П. Леви в романе *Канувшие и спасенные* (1991) «определяет изобразительную, невербальную природу этой глубокой памяти, уподобляя ее 'серо-белому фильму, со звуками, но без человеческой речи... полному грохоту и неистовству и лишенному смысла, ... сумбурное смешение безымянных и безликих героев, потопленных в непрерывном оглушительном фоновом шуме, в котором, тем не менее, не различается человеческое слово'».

<sup>6</sup> Фильм получил множество наград как в России, так и за рубежом, в том числе приз ФИПРЕССИ и приз за лучшую режиссуру в программе «Особый взгляд» на Каннском кинофестивале в 2019 году.

<sup>7</sup> Среди наиболее актуальных работ, исследующих отражение травмы эмиграции в творчестве В. Ходасевича, в частности в корпусе его стихотворений 1922-1927 гг., где ключевую роль играет телесная метафорика, см. П. Успенский (2023).

<sup>8</sup> О «семиотизации движения», ссылаясь на статью Е. Рождественской, пишет в своем предисловии С. Ушакин (2009: 30).



### **Обрезанные косы и мужские трусы: раненые тела женщин**

Среди наиболее часто встречающихся деталей в рассказах женщин, совсем еще молодыми покинувших свои дома и близких, чтобы добраться до фронта и мужественно защищать отечество, выделяется мотив волос, которые они были вынуждены остричь, и тяжелой военной формы, которую им приходилось носить, – эти детали выполняют функцию водораздела и становятся знаками, разделяющими две разные жизни. В своем первом свидетельстве снайпер Мария Ивановна Морозова, например, вспоминает длинную косу, которую она носила в возрасте восемнадцати лет, когда началась война; и неслучайно на ту же деталь – длинную девичью косу, вновь обрамляющую ее голову сорок лет спустя – обращает внимание Алексиевич, когда представляет свою собеседницу. Далее Морозова воодушевленно описывает, с каким упорством она и ее сверстницы боролись за право быть призванными на военную службу. Она использует предложения с ломаной рассыпающейся структурой и параллелизмы, передаваемые с помощью предлога «без», подчеркивая слово «коса»: «Пришли в военкомат, нас тут же в одну дверь ввели, а в другую вывели – я такую красивую косу заплела, оттуда уже без нее вышла... Без косы... Постригли по-солдатски... И платье забрали <...>. Тут же нас одели в гимнастерки, пилотки» (*У войны*, lib.ru). Образ двери присутствует также в воспоминаниях, запечатлевшихся в сочинении Алексиевич, когда в его начале она пишет, что женской войне присущи цвета, запахи и вкусы бытия, после чего сразу приводит слова одной из опрошенных ею женщин: «В военкомате в одну дверь зашла в платье, а в другую вышла в брюках и гимнастерке, косу отрезали, на голове остался один чубчик...» (*У войны*, lib.ru). Мотив входа через одну дверь и выхода через другую, выраженный в обоих текстах-свидетельствах с помощью лексических повторов, и акцент на некоторых внешних деталях и паузах-многозначиях, становится символом более глубокой метаморфозы: все это как будто указывает на выход из собственного женского тела, из собственного «я», на утрату части себя. Терять идентичность, влезать в огромные солдатские шинели является все же необходимым условием, чтобы иметь возможность сражаться бок о бок с мужчинами, быть как они. Мужчины и женщины становятся единым телом, и с этой точки зрения показателен рассказ женщины-лейтенанта, вспоминающей сцену в бане и невозможность определить пол девушек, несмотря на то что мывшихся развели по разным отделениям: «В каком-то городе привели нас строем в баню. Мужчины – в мужское отделение, а мы – в женское. А там женщины кричат, кто что закрывает: ‘Солдаты идут!’». Нас не различишь – девчонки мы или мальчишки: мы и подстрижены, и форма на нас военная» (*У войны*, lib.ru).

Гендерная принадлежность представляет собой препятствие при принятии на военную службу женщин, словно имплицитно подтверждая факт того, что война – не женское дело; практическим решением проблемы становится искоренение черт, присущих женскому полу, и принудительное присвоение женщинам мужских особенностей: короткие волосы, военная форма. Помимо иных способов своего проявления, военная травма в случае женщин обнаруживает себя уже в фазе

принятия на фронт, принимая форму как деперсонализация тела и десексуализация<sup>9</sup>.

В рассказе капитана военной авиации Клавдии Ивановны Тереховой плач и состригание косы оказываются в одной плоскости через сочетание глаголов «стричь» и «плакать»: «Наш командир Марина Раскова велела всем *косы* состричь. Девчонки *стригли и плакали*. А Лиля Литвяк, впоследствии прославленная летчица, никак не хотела со своей *косой* расстаться» (*У войны*, lib.ru). Другая женщина, также перемежая слова паузами с многоточиями, выражает чувство неудобства, которое она испытывала, когда носила мужские трусы: «Самое страшное для меня на войне – носить *мужские трусы*» (*У войны*, lib.ru). Четырехкратный повтор словосочетания «мужские трусы» в ее рассказе выявляет тревогу и в то же время попытку освободиться от нее в настоящем через пересказ тех событий. Аналогичное повествовательное средство, основанное на повторе ключевых слов, имеющих функцию «семантизации травмы», отмечается, например, в рассказе командира саперного взвода, когда она описывает ощущение натирания от солдатской шинели, которая ей, очевидно, была слишком велика, заключая в дважды повторяющиеся глаголы «тереть» и меняться все испытанное ей неудобство: «Вы не знаете, как шинель *трет*, какое это все тяжелое, какое это все мужское – и ремень, и все. Особенно я не любила, что шинель шею *трет*, и еще эти сапоги. Шаг *менялся*, все *менялось*...» (*У войны*, lib.ru).

В заключительной части одного из фрагментов, который сама Алексиевич исключила из первоначальных изданий романа, пулеметчица эксплицитно выражает подтекст этих рассказов, выставляя прилагательное «мужской» перед прилагательным «женский»: «Мне кажется, я две жизни прожила – мужскую и женскую...» (*У войны*, lib.ru). Второстепенный план женской жизни как бы намекает на некую утрату, на необходимость утратить женскую природу, сделать ее фоном по сравнению с доминирующей на первом плане природой мужской. Тот же более высокий уровень прозрачности пережитых ощущений обнажается в словах летчицы, отказавшейся встречаться с Алексиевич и по телефону определившей свой организм как «омертвевший» («Мой организм омертвел»); возможно, чувствуя себя под защитой телефонной трубки, она разрывает стыдливое молчание признанием, что к концу войны у нее не было менструации, и когда жених, как и она, ветеран войны, сделал ей предложение, она восприняла это безрадостно, умоляя его: «Ты сначала сделай из меня женщину: дари цветы, ухаживай, говори красивые слова» (*У войны*, lib.ru).

Тема безжизненного тела (на что намекает выбранный летчицей глагол «омертвел») и утраты женской идентичности передается столь эксплицитными средствами лишь немногими рассказчицами. Представляется значимым, что они, в большинстве своем, отказались от личной встречи или что сам автор произведения

---

<sup>9</sup> Об автоцензуре в связи с темой секса в романе *У войны не женское лицо* см. de Rogatis, Wehling-Giorgi (2022: 103-104).

вырезал их слова. Другая женщина ближе к концу книги сумела рассказать, прерываясь и перестраивая высказывание, что «...от перегрузок мы перестали быть женщинами... У нас прекратился... Сбился биологический цикл... Ясно? Очень страшно! Страшно подумать, что ты уже никогда не будешь женщиной...» (*У войны*, lib.ru).

Таким образом смена одежды и стрижки представляются следами пережитой травмы, внешними признаками внутренних метаморфоз, которые зачастую были сопряжены с бесплодием и страхом перед утратой материнской функции. И в этом ключе можно сопоставить женские тела с мужскими: женщины возвращаются с войны искалеченными, как и большинство солдат; кроме того, они подвергаются предварительному купированию женских свойств и, в еще большей степени, последующим увечьям, связанным с маргинализацией, на которую они обречены после окончания войны. К травмам, перенесенным ими как человеческими существами, добавляются травмы, перенесенные только как женщинами.

### **Язык травмированных тел**

Художественный фильм Балагова, действие которого происходит в Ленинграде в период сразу после завершения войны, начинается следующей авторской ремаркой: «Ленинград. Первая послевоенная осень». Таким образом, киноповествование с самого начала развивается как бы в последовательном диалоге с произведением Алексиевич: нам рассказывается исключительно о послевоенном и посттравматическом контексте, который в *У войны не женское лицо* всплывает, никогда не выходя на передний план. Следует также добавить, что, по заявлению режиссера, созданию фильма, чей сценарий был написан Балаговым совместно с писателем А. Тереховым, предшествовала напряженная подготовительная работа, заключавшаяся в чтении прозы и дневников блокадных и послеблокадных времен. Таким образом, литературный подтекст фильма имеет сложную структуру и, будучи также обогащенным любовью режиссера к творчеству А. Платонова, не черпает вдохновение лишь в произведении Алексиевич, которое тем не менее представляется в данном случае красной нитью наших размышлений.

Главными героинями фильма являются две женщины: высокая Ия, призванная служить в зенитную артиллерию и отправленная домой после контузии, и ее подруга Маша, оставшаяся на фронте и дошедшая до Берлина, чтобы отомстить за гибель отца своего ребенка. В начале фильма Ия работает медсестрой в больнице, а трехлетний ребенок, Пашка, называет ее мамой; следы травмы героини выделяются с самого начала: у молодой женщины чередуется состояние отсутствия, во время которого она издает звук, напоминающий прерывистую икоту, на фоне длительного, почти металлического, воя противозенитной сирены, и возвращение в настоящее. Во время одной из своих рабочих смен героиня оставляет ребенка в палате, где лежало несколько пострадавших на войне; это молодые мужчины, несущие на теле очевидные раны, шрамы и увечья, как, например, молодой Степан, совершенно нечувствительный к игле, которой врач покалывает его тело. Для них появление

Пашки представляет собой жизнь: они вовлекают ребенка в игру, изображая животных, но Пашка теряет, и, когда очередь доходит до него, остается неподвижен – еще один знак пережитой военной травмы, очевидно поражающей не только взрослых. Вернувшись домой с Ией, мальчик хочет продолжить игру-пантомиму; тем не менее, женщину настигает очередной приступ как раз в тот момент, когда она всем своим телом наваливается на ребенка; Пашка тщетно пытается высвободиться из-под ее тела и, задыхаясь, погибает. Его гибель, своей неожиданной и краткой повествовательной манерой также напоминающая смерть ребенка в Чеховском *Спать хочется* (1888), становится триггером завязки кино сюжета.

В произведении Алексиевич подобные эпизоды представлены лишь дважды, в отрывках, вырезанных цензурой и никогда не излагавшихся от первого лица: одна мать утопила голодного ребенка, чтобы немцы не раскрыли место их лагеря, услышав отчаянный плач малыша; другая, не выдержав просьб о еде своей дочери, задушила ее. «Утром Юлечки уже никто не увидел...» (*У войны*, lib.ru), немногословно комментирует одна из рассказчиц, пряча за эллиптической конструкцией рану и боль за ребенка, убитого руками собственной матери.

После трагического эпизода с гибелью Паши, с фронта возвращается вторая главная героиня фильма, Маша: на ней военная форма, в руках чемодан с плюшевым медведем, сигаретами, двумя платьями и бюстгальтером, который она радостно показывает Ие. Военная форма и содержимое чемодана представлены словно временным переходом между двумя мирами, как когда-то открывавшаяся и закрывавшаяся дверь: война кончилась, и новое будущее только должно начаться, выплескиваясь из чемодана, наполненного женственностью и бытом. Только тогда из слов Маши, из ее вопросов о Пашке и из желания увидеть ребенка становится ясно, что он был ее сыном и что плюшевый медведь предназначался ему. Узнав о смерти сына, она пускается в диссоциативное бегство в стремлении получить пустое и сиюминутное удовольствие: она приглашает подругу ходить на танцы. Это поведение совсем не соответствует ситуации смерти, но является тесно связанным с контекстом травматического реализма и с пост-травматическими механизмами. Контакт с болью вызывает сильный эмоциональный шок, интенсивность которого сравнима с остротой самих болевых ощущений.

Молодая женщина, однако, все еще хочет быть матерью, хотя ее возможность и потеряна навсегда: сообщает нам об этом шрам на животе героини, который впервые появляется в кадре во время сцены в бане. Неуверенно, словно разрывая фразу на отдельные слова, Ия спрашивает: «Откуда этот?». Маша может ответить лишь молчанием. Последствия травмы не поддаются запоминанию, не входят в репертуар возможного изложения собственного «я», но они высечены на теле, запечатлены в его скрытой болезненной памяти, которую невозможно облечь в слова.

Маша убеждает Ию дважды вступить в интимные отношения с больничным врачом в попытке забеременеть вместо нее. Героини думают, что чудо свершилось, вплоть до финального признания Ии, которая снова изъясняется сжато и неполно, словно внутренний распад отражается и в распаде ее фраз, застывших от войны,

перевернутых, индивидуализированных: «Я... напрасно внутри». Маша вновь отвечает долгим молчанием, прежде чем зажать рукой рот подруги, все еще пытавшейся повторить: «Я... напрасно», – и в конце концов сознающей: «У меня нет никого».

Говоря об этой травмированной манере изъясняться Ии и, отчасти, Маши, Балагов (2019) отмечает, что вдохновлялся языком Платонова, стремясь освободить некую силу из экспрессивной наивности. Режиссер также признает, что не придает словам большого значения: «Я, если честно, не люблю многословное кино. Потому что все слова от головы идут, а мне больше интересна территория чувств, когда какая-то недосказанность есть». Платонову в значительной мере свойственны необычная манера сочетать простые слова между собой, подмена конкретного абстрактным, ярко выраженный натуралистический метаморфизм, дифференцированное употребление плеоназма с намерением заставить жизнь назвать саму себя, чтобы вернуть конкретность и структуру миру, утратившему, казалось бы, всякий смысл<sup>10</sup>. Таким образом, его язык особо созвучен травматическим ситуациям, подобным тем, о которых повествует Балагов<sup>11</sup>.

В фильме складывается впечатление, что Маша может обрести новую жизнь благодаря встрече с молодым Сашей, однако мать юноши – жесткая женщина, живущая в просторном доме посреди заснеженного парка, – лишает ее и этой возможности: втянутая в безжалостную беседу, Маша басом повторяет вслед за ней, что на фронте она выполняла «вспомогательные функции» и что она очень благодарна начальнику продовольственной службы, гарантировавшему ей хлеб, сапоги, отпуск, но главное – возможность выжить. За вопросом матери Саши «Детей заведете?» следует пауза, еще более длинная, чем те, что обычно прерывают речь, и наконец Маша сознается: «Да, только я бесплодна». Во время этого разговора у героини несколько раз течет кровь из носа – еще один знак проявления присутствия в теле, и через тело, неизлечимой боли, разбуженной мучительными вопросами женщины.

---

<sup>10</sup> О поэтике и языке Платонова см. Михеев (2003; 2012); Эпштейн (2006: 146-164).

<sup>11</sup> В 1978 г. А. Сокуров, учитель Балагова, также черпал вдохновение у Платонова при создании фильма «Одинокий голос человека» по мотивам рассказа «Река Потудань» 1936 г. В этом тексте, охватывающем тридцать лет истории России (начиная с дореволюционной эпохи вплоть до Революции и гражданской войны), любовь и поиски счастья играют центральную роль, как на то указывают сложные взаимоотношения между Любой и Никитой, героями, в свою очередь травмированными войной. Никита неспособен придаться удовольствию и интимной жизни, воспринимаемым им как некая граница, вызывающая у него стыд и подталкивающая его сначала к бегству, затем к возвращению к первоначальному решению и к воссоединению с Любой в попытке «привыкнуть» к счастью с ней; см. Bartoni (2003: 151-168), автор предисловия и перевода на итальянский язык рассказа.

В заключительной части Маша, как Соня из *Дяди Вани*, продолжает верить и надеяться, что благодаря Ие у нее будет ребенок, что она будет водить его в кино, что она будет учиться; по словам Маши, у них родится ребенок, который излечит их. Героини мечтают о «нормальной» жизни и об искуплении, путь к которым, кажется, им заказан, несмотря на теплую цветовую гамму – зеленую и красную, два доминирующих цвета в фильме – их комнаты и несмотря на их новые женские платья вместо огромных солдатских шинелей.

### **Боль, а не слова о боли**

Травма, пережитая собеседницами Алексиевич – то не соглашавшихся на интервью, то сводимых до чистого голоса ускользающих телефонных разговоров, может быть представлена благодаря силе молчания, семантическому эллипсису, синтаксической непоследовательности, а также благодаря повторению некоторых лейтмотивов, связанных на первый взгляд только с внешностью.

Пользуясь визуальным потенциалом языка кино, Балагов вместе с оператором Ксенией Середой предпринимает попытку рассказать о молчании и о его больном напряжении. То, что невозможно превратить до конца в слово, в его фильме приходит в движение в искривленном положении тел двух героинь, извивается в нечленораздельных звуках Дылды, в ее вытаращенных и пустых глазах. Но ярче всего это показано через испещряющие их тела шрамы, особенно через шрам, пересекающий бесплодное чрево Маши: след, не поддающийся для нее объяснениям.

Тексты Алексиевич и Балагова находятся в отношениях временной последовательности и повествовательной взаимодополняемости: питаюсь отрывочными воспоминаниями женщин-ветеранов войны, режиссер придает ценность женской памяти и выставляет напоказ отчаянную попытку Маши вернуть себе женственность и стать матерью с помощью Ии в мире, где быть женщиной, бывшей на войне, означает изоляцию и маргинальность. Собеседницы Алексиевич смогли рассказать нам об этом состоянии, выражая в «травмированном сломанном слове» свои ощущения. Балагов, скрывающий травматический реализм за своего рода «фикцией»<sup>12</sup>, справился с этой непростой задачей благодаря поэтике молчания, силе изображения и страдающих тел, отсылающих к самой боли, а не к словам о ней.

---

<sup>12</sup> См. интересную статью М. Ямпольского о фильме С. Лозницы *Процесс*, где автор утверждает: «документальное кино – это способ производства ‘документальных актов’, но оно обладает странной способностью превращать фикцию в документ и реальность и одновременно обнаруживать за этой реальностью фикцию» (Ямпольский 2018).



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексиевич 2006: С. Алексиевич. *У войны не женское лицо*. Эл. рес.: [http://lib.ru/NEW\\_PROZA/ALEKSIEWICH/zhensk.txt](http://lib.ru/NEW_PROZA/ALEKSIEWICH/zhensk.txt) (Обращение 15/08/2023).
- Балагов 2019: К. Балагов. *Надо взять зрителя за шкуру и не отпускать его*. «Seans». Эл. рес.: <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (Обращение 15/08/2023).
- Барабан 2009: Е. Барабан. *Война в кино: одиночество травмы на фоне коллектива*. В: С. Ушакин, Е. Трубина (Под ред.). *Травмы: пункты*. М. 2009. С. 631-657.
- Гапова 2009: Е. Гапова. *Любовь как революция, или «Несмотря на Грамши» Полуты Бодуновой*. В: С. Ушакин, Е. Трубина (Под ред.). *Травмы: пункты*. М. 2009. С. 840-863.
- Михеев 2003: М. Михеев. *В мир Платонова через его язык*. М. 2003.
- Михеев 2012: М. Михеев. *О поэтике Платонова и предпочтении метонимий метафорам*. «Philologica». № 21-23. 2012. С. 205-216.
- Рождественская 2009: Е. Рождественская. *Словами и телом: Травма, нарратив, биография*. В: С. Ушакин, Е. Трубина (Под ред.). *Травмы: пункты*. М. 2009. С. 108-132.
- Сухих 1989: И. Сухих. *Правды не может быть слишком много: Некоторые наблюдения над жанром*. «Литературное обозрение». № 2. 1989. С. 38-41.
- Успенский 2023: П. Успенский. *Травма эмиграции: Случай Владислава Ходасевича*. Paris. 2023.
- Эпштейн 2006: М. Эпштейн. *Язык бытия у Андрея Платонова*. «Вопросы литературы». № 2. 2006. С. 146-164.
- Эткинд 2018: А. Эткинд. *Кривое горе: Память о непогребенных*. М. 2018.
- Ямпольский 2018: М. Ямпольский. *Процесс и документ. Михаил Ямпольский о фильме Сергея Лозницы «Процесс»*. Эл. рес.: <https://www.colta.ru/articles/cinema/19386-protsess-i-dokument> (Обращение 15/08/2023).
- Bartoni 2003: S. Bartoni. *Il fiume Potidan'*. «Esamizdat». № I. 2003. P. 151-168. Эл. рес.: <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/19> (Обращение 10/02/2023).
- Branchini 2013: R. Branchini. *Trauma Studies: prospettive e problemi*. «Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente». № 2. 2013. P. 389-402.
- Brintlinger 2017: A. Brintlinger. *Mothers, Father(s), Daughter: Svetlana Aleksievich and The Unwomanly Face of War*. «Canadian Slavonic Papers». № 59 (1). 2017. P. 1-18.
- Caruth 1995: C. Caruth (ed. by). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore. 1995.
- Caruth 1996: C. Caruth. *Unclaimed Experience*. Baltimore. 1996.
- de Rogatis, Wehling-Giorgi 2021: T. de Rogatis, K. Wehling-Giorgi. *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*. «Allegoria». XXXIII. № 83. 2021. P. 169-183.
- de Rogatis, Wehling-Giorgi 2022: T. de Rogatis, K. Wehling-Giorgi. *Trauma narratives in Italian and Transnational Women's Writing*. Roma. 2022.
- Felman, Laub (1992): S. Felman, D. Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York. 1992.
- LaCapra 2001: D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore. 2001.
- Lugarić 2016: D. Lugarić. *Tijelo-(jezični) identitet i tijelo-referenca (o traumi i ratu u knjigama "Rat nema žensko lice" i "Dječaci od cinka" Svetlane Aleksievič*. In: J. Vojvodić (Pod red.). *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*. Zagreb. 2016. P. 229-246.
- Rothberg 2000: M. Rothberg. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis. 2000.



**GIULIA MARCUCCI** • is Associate Professor at the University for Foreigners of Siena, where she teaches Russian language and translation and directs the Centre for Translation Studies (CeST). She is the author of numerous articles dedicated to the relation between Russian literature and cinema; contemporary Russian literature (she has translated into Italian several novels and short stories; translated authors include L. Petrushevskaya, D. Prigov, L. Rubinshtejn and others); and literary translation. Marcucci is the author of two monographs on A. P. Chekhov: *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)* (Aracne 2011) and *Čechov in Italia. La duchessa d’Andria e altre traduzioni (1905-1936)* (Quodlibet 2022).

**E-MAIL** • [marcucci@unistrasi.it](mailto:marcucci@unistrasi.it)

# ПАНДЕМИЯ, СМЕРТЬ И БЕЗУМИЕ

*Сестра четырех* Евгения Водолазкина

---

Донателла ПОССАМАЙ

Donatella POSSAMAI

**ABSTRACT • *Pandemic, Death, and Madness: Eugene Vodolazkin's "Sister of the Four"*.**

The article examines the first play written by Vodolazkin. Already world-renowned as a novelist, he was driven to the genre of comedy by the topicality of the subject matter of his work: the recent Covid pandemic. Even in his experiment as a playwright, however, he remains faithful to the main themes of his earlier novels, from *Laurus* to *The Aviator* and all the others. The pandemic constitutes the absurd backdrop against more general considerations on the human condition and for reflections on the meaning of life and death. Vodolazkin moves skillfully from postmodernism to modernism and back again, and then to a kind of neo-modernism made up of a rich postmodernist instrumentarium, late avant-garde perspectives, neorealist representations, towards religiosity and in favor of ethical engagement.

**KEYWORDS •** Russian Contemporary Literature; Eugene Vodolazkin; *Sister of the Four*; Covid; Genre of Comedy.

Евгений Германович Водолазкин широко известен и в нашей стране, благодаря переводам его романов *Лавр*, *Авиатор*, *Брисбен*; по слухам, сейчас издательство Brioschi переводит *Оправдание острова*, которое вышло в России в конце 2020 года. Иными словами, он прославился как романист, а *Сестра четырех* – это пьеса. Сам Водолазкин в одном из своих интервью так сказал советнику Генерального директора Библиотеки иностранной литературы и телеведущему Алексею Юдину:

...это получилось неожиданно для меня; я вообще писал роман <скорее всего именно «Оправдание острова»> но в какой-то момент я почувствовал, что нужна пьеса, пьеса, потому что, может быть, только пьеса способна задеть самые края вот уходящего времени, то есть почти настоящее. За романом, за прозой вообще тянется шлейф, традиции прозаические, а здесь речь, которая в данный момент существует, здесь и сейчас, и вот пьеса она способна поймать, так сказать, бытие пока оно ещё только на сковородке, что называется, пока оно не успело остыть, пьеса это чистый разговор, это чистый диалог и если в поисках утраченного или

ушедшего в данном случае времени начинать искать жанр то конечно это пьеса...  
(Юдин и др. 2020)

Пьеса *Сестра четырех* вышла отдельно на Литресе в электронной версии 19 мая 2020 года<sup>1</sup>, именно тогда, когда уже разразилась эпидемия коронавируса, и почти весь мир находился в изоляции. *Сестра четырех* является совершенно новым экспериментом для автора, который, с одной стороны, никогда не писал театральных пьес (или, скорее, писал но не публиковал), а с другой – впервые поместил свое произведение в настоящее время. Сам Водолазкин заявил, что не любит писать о современности, потому что в ней отсутствует необходимая временная дистанция, которую в пьесе он (по-бахтински) постарался заменить абсурдом и смехом:

Я избегаю писать о горячей современности не потому, что кого-то боюсь или осторожничаю, просто необходимо какое-то отдаление, чтобы взглянуть на то, о чем ты пишешь. Публицистика, которая работает без дистанции, это измерение температуры, а литература это уже постановка диагноза. Для того, чтобы поставить диагноз, нужно какое-то расстояние. Дистанции временной у меня не было, и я тогда взял дистанцию смеха (Славуцкий 2020).

Судя по другому высказыванию самого Водолазкина, в случае с *Сестрой четырех* отсутствие временной дистанции, очевидно, отошло на второй план по сравнению с желанием представить «пока еще неостывшее» настоящее с целью поиска смысла жизни, пусть даже и в настоящем, а также в попытке дать художественный ответ на экзистенциальные потребности в такой экстренной ситуации, как глобальная эпидемия. «Для самого себя круг моих художественных интересов я формулирую предельно узким образом: смысл жизни. Все дело в том, что на этом вопросе сосредоточены и мои нехудожественные интересы» (Водолазкин 2019: 576).

Что касается структуры пьесы, то она делится на два действия. «У абсурдистских пьес и театра абсурда очень большие выразительные возможности. Главным ключом к пьесе *Сестра четырех* является то, что все ее герои ненастоящие» (Славуцкий 2020). В самом деле, действующими лицами являются в высшей степени условные фигуры: Фунги, разносчик пиццы, Писатель, который уже давно не пишет, Депутат, который оказывается ненастоящим депутатом, и Доктор, который никакого медицинского вуза не оканчивал. Все они оказываются в

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что первый вариант пьесы, отдельно опубликованный и более не встречающийся в продаже, слегка отличается от второго варианта, изданного вместе с тремя дополнительными пьесами: *Пародист*, *Музей* и *Микрополь*. По всей видимости, Водолазкин отредактировал пьесу: некоторые реплики персонажей были сокращены или изменены, иногда вычеркнуты; на наш взгляд, в сторону театральной утонченности и остроумия языка, не меняя при этом сути пьесы.

одной больничной палате в клинике Альбера Камю (и здесь видится прозрачная ссылка на *Чуму*), так как все четверо являются носителями вируса. Кроме этих персонажей, есть Сестра, которая заботится о них, Психиатр и Полицейский. Как сказано выше, автор сознательно привносит в пьесу элементы юмора, чтобы рассмешить читателя. Важно заметить, что несмотря на то, что тема пандемии несомненно присутствует в пьесе, это не главная тема произведения; она составляет в основном абсурдный фон всего происходящего и представляет собой повод для широкомасштабных эсхатологических размышлений читателя о смысле жизни и о смерти.

Поскольку все они <герои> оказываются в двух шагах от смерти, начинают откровенничать и каяться. И не понятно, чем они будут заниматься дальше и как они будут жить. Понимаете, штука в том, что мир настолько опошлится, что даже такие серьёзные встряски, которые происходят с героями, не помогают им исправиться и измениться. И в этом беда (Славуцкий 2020).

В данном случае *Сестра четырех* анализируется прежде всего как текст, вне зависимости от авторского определения его как пьесы, что обусловлено двумя причинами. Во-первых, как отметил Борис Успенский в своей работе *Точка зрения как проблема композиции*:

Специфика театра <...> наглядно проявляется, если сопоставить впечатление от пьесы (скажем, какой-либо пьесы Шекспира) взятой как литературное произведение (то есть вне её драматического воплощения), и, с другой стороны, впечатление от той же самой пьесы в театральной постановке – иными словами, если сопоставить впечатления читателя и зрителя (Успенский 1995: 11).

Во-вторых, сам Водолазкин не раз говорил о том, что он не считает себя драматургом:

Драматургом я себя не считаю. Прозаиком я остаюсь и в пьесах. Между прозой и драматургией – если не пропасть, то внушительных размеров овраг. Новая книга – не попытка преодолеть эту дистанцию. В драматургических опытах я остаюсь прозаиком, а герои этих текстов несут на себе родовые пятна прозы: слово они предпочитают действию. Есть пьесы, которые созданы для театра, а есть предназначенные, прежде всего, для чтения (Славуцкий 2020).

Это подтверждается и в одноимённой книге, которая, как уже сказано, вышла позже и включает еще три пьесы; автор добавляет на форзаце в конце: «Этот странный жанр я бы определил как пьесы для чтения. На избранном пути я не первый и, думаю, не последний. В конечном счете на свете очень мало вещей вне традиции. Почти нет» (Водолазкин 2020б: 7).

Мы выбрали подход, который применяет к теме исключительно точку зрения читателя, так как точка зрения зрителя остается неразрывно связанной со сценическим воплощением пьесы, которое подчинено законам, выходящим за

пределы этого исследования. Кроме того, насколько известно, пьеса пока что не поставлена ни одним театром, в то время как другие пьесы и даже романы Водолазкина были уже не раз инсценированы. В случае *Сестры четырех* состоялась только одна читка с параллельной онлайн-трансляцией в рамках Книжного Фестиваля «Красная площадь» 8 июня 2020; сам Водолазкин читал первое действие, а Алиса Хазанова – второе. Во время читки Водолазкин слегка изменил концовку, но без внесения существенных изменений в текст и, следовательно, его интерпретация в целом остается такой же.

В названии *Сестра четырех* перекликаются названия (и не только) произведений других авторов, из литературы и других искусств. Само название вызывает ассоциацию с *Тремя сестрами* А. Чехова, с романом В. Сорокина *Сердца четырех*, опубликованным в 1993 году; вспоминается и одноимённый советский фильм 1941 года режиссера Константина Юдина, который, по известным причинам, (за ждановский «отрыв от действительности») вышел в прокат только в 1945 г. Эти параллели уже были отмечены, и Водолазкин не высказал никаких возражений; к генеалогии, однако, можно добавить еще одно название: *Сердца трёх* (*Hearts of Three*), роман американского писателя Дж. Лондона, опубликованный в 1919-1920 годах и экранизированный в России и в Украине в 1992 г. (последний фильм снятый в СССР). В фабуле этих произведений мало чего общего, но длинная цепь культурных реминисценций дает себя знать вполне ощутимо, являясь таким образом не только и не просто каламбурной игрой, но и способом присвоения символического и культурного капитала, накопленного названиями чужих произведений – в терминологии Пьера Бурдьё, как напоминает Михаил Берг в своей книге *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе* (Берг 2000: 8-11). Интересно отметить, что классическая русская литература присутствует в пьесе Водолазкина не только на формальном уровне: стук топора, открывающий пьесу и пронизывающий ее на протяжении всего действия, отсылает к ударам топора, завершающим *Вишневый сад* Чехова.

На переднем форзаце помещается довольно загадочный текст, который, скорее всего, является ключом ко всему произведению:

«В связи с нынешней пандемией на каждой стране, каждом городе и каждом деревенском клубе висит амбарный замок. Возникает дерзкая догадка: а, может, дело не в вирусе? Может, дело как раз-таки в замках? Время снимать замки – и время их развешивать. Может быть, глобализация достигла той степени, когда все ждут повода, чтобы закрыть дверь? Эти и другие вопросы решают четыре пациента инфекционной больницы имени Альбера Камю. Они еще не знают, что на этом пути их ждут большие открытия». Евгений Водолазкин (*Водолазкин 2020а и б: 3*).

Поскольку фрагмент подписан Водолазкинским, согласно Жерару Женетту (См. Genette 1987), он имеет все характеристики паратекста, т.е. в данном случае выполняет метатекстуальную функцию «и задаёт в кратком <...> виде программу чтения текста, его код», как отмечает Сергей Зенкин в своей *Теории литературы*

(Зенкин 2018: 93). В пьесе эти мысли озвучены через голос Писателя; вот диалог, который подготавливает почву для последующих размышлений:

ПИСАТЕЛЬ (задумчиво допивает содержимое кружки). Удивительное дело – сейчас во всём мире объявлено чрезвычайное положение. Закрыты школы, театры, магазины – всё, что способно закрываться. Мир остановился.

ФУНГИ. Так ведь сейчас пандемия. Пан-де-ми-я – звучит, как оркестр. В чем здесь непонятка?

ПИСАТЕЛЬ. А вот в чём: отчего мир остановился именно сейчас? (Водолазкин 2020б: 14)

Образ Писателя как бы проявляет все характеристики дискомфорта, непонимания отдельного индивида по отношению к окружающему всех нас глобализированному миру. Нетерпимость к его избыточности сильно напоминает теорию антрополога Марка Оже, который выделяет фигуру избытка как главную характеристику нашей эпохи, называемую им сюрмодернизмом и характеризующую тремя видами избытка: времени, пространства и индивидуальности. Первый (избыток времени) понимается как избыточное накопление событий в настоящем, что усложняет наше понимание истории; второй (избыток пространства) – избыточное накопление образов и пространственности, которые, как бы отступая, сводят мир к сугубо индивидуальному пространству; третий (избыток индивидуальности) – избыточность личных координат, что приводит к необходимости самим выработать наши отношения с историей и миром. В современности эти три фигуры избытка накладываются одна на другую, не отменяя друг друга (См. Augé 2000: 13-53):

ДЕПУТАТ. Да ведь умирают же люди – разве это не катастрофа?

ДОКТОР. А в прошлом году – катастрофа? А в позапрошлом? Но об этом никто не говорил.

ПИСАТЕЛЬ. Мы неслись на такой скорости, что теперь всем захотелось остановиться. Кто-то крикнул: пандемия! И все остановились... (Водолазкин 2020б: 19)

В первом варианте пьесы есть еще следующий пояснительный диалог, позже удаленный из текста:

ПИСАТЕЛЬ. Друзья мои, не ссорьтесь! Мы еще сами не понимаем, в какое время живем!

ДОКТОР. И в какое же?

ПИСАТЕЛЬ. Стремление к объединению сменилось чем-то противоположным. Не вирус вцепился в человека, здесь всё наоборот: человек оседлал этот вирус, чтобы на нем сбежать от глобализации. Вспомнить о существовании границ – и закрыть их! (Водолазкин 2020а: 19)

Нетерпимость Писателя к избыточной, нежеланной информации об окружающем мире доводит его до несвойственного его характеру поведения;

кульминация достигается к концу первого акта в его личном бунте против радио, чей голос сопровождает жизнь пациентов постоянно с самого начала:

РАДИО. Передаем выпуск последних известий. Обвальный характер приняла пандемия в Соединенных Штатах Америки. На сегодняшний день уже известно о 40 000 умерших.

ПИСАТЕЛЬ. Да перестаньте же включать это радио!

ФУНГИ. Заметьте: я его сейчас не включал. Оно уже включается само. Живет по своим законам – как коронавирус.

ПИСАТЕЛЬ. Значит, разбейте его!

ФУНГИ (передает радио Писателю). Вы уже разбили телефон – и у вас неплохо получилось. Будете уполномоченным по уничтожению техники.

ДЕПУТАТ. Такой подход к делу считаю асоциальным. Вместо того чтобы оценить катастрофу в ее истинном масштабе и противостоять ей – вы от нее бежите. Вы просто пасуете перед трудностями. В конце концов, радио ни в чем не виновато.

ПИСАТЕЛЬ. Виновато! Весь этот психоз исходит отсюда! (Трясет радио.)

РАДИО (голосом диктора). Поставь меня на место, слышишь?!

ПИСАТЕЛЬ. Нет, это переходит всякие границы!

*(Швыряет радио об пол.)*

*(Водолазкин 2020б: 18)*

В первом действии эти размышления о пандемии, этот обертон, все-таки разбавляются в легких разговорах персонажей о разных вещах, о политике, о женщинах; цезура появляется в самом конце первого акта, с сюрреалистическом появлением Смерти, или лучше сказать, смерти под личиной Сестры:

СЕСТРА. Нет, дорогие мои, лучше – лёжа. Вы – больные. Если уж мы пьем за искренность, то открою вам, что – тяжелобольные. У вас у всех крайне неблагоприятный прогноз. Крайне!

Наступает полная тишина.

ПИСАТЕЛЬ. Какой?

СЕСТРА. Ох, похвалите женщину за искренность – она вам такого наговорит...

ПИСАТЕЛЬ. Прогноз – какой?

СЕСТРА. Mors.

ФУНГИ (растерянно). Это что такое?

ДЕПУТАТ. Я как-то не расслышал...

ПИСАТЕЛЬ. Mors по-латыни – это смерть.

ДОКТОР. Смерть? Вы уверены?

СЕСТРА. А вы что думали?

ДОКТОР. Морс... Это, по-моему, на третье...

ДЕПУТАТ. Да кто вы, собственно, такая, чтобы давать подобные прогнозы?

ДОКТОР. Се-стра. Медицинская се-стра. Не больше. Но уж, конечно, и не меньше, потому что меньше не бывает.

СЕСТРА. Я не Сестра.

ФУНГИ. А кто же?

СЕСТРА. Я? *(Берет в углу косу и медленно направляется к выходу. В дверях оборачивается.)* Смерть.

*(Водолазкин 2020б: 21)*



Итак, именно смерть, в форме *memento mori*, становится философским стержнем пьесы. Второй акт открывается репликами персонажей:

*Четверо больных сидят на своих кроватях. Перед ними верхом на стуле – Сестра.*

ФУНГИ. Вы – действительно Смерть?

СЕСТРА. Я. Действительно. Смерть.

ПИСАТЕЛЬ. Просто театр абсурда какой-то... А зачем вам этот... (*показывает на косу*) атрибут? Вы хотите нас испугать?

СЕСТРА. Да, хочу! Я хочу вас испугать. Все вы живете так, будто меня нет! (*Плачет.*) Потому что, помня о Смерти, нельзя жить так, как живете вы.

ФУНГИ. Я не понимаю, чего вы от нас хотите! Нельзя же постоянно думать о Смерти! В первую очередь нужно думать о Жизни – согласны, коллеги?

СЕСТРА. А Смерть – это часть Жизни. Простите, я приму успокоительное... (*Принимает.*)

ПИСАТЕЛЬ (*подходит к Сестре и гладит ее по голове*). Ну, успокойтесь же, успокойтесь... (*Целует ее в макушку.*) Да, мы живем пошло, согласен, – что делать? СЕСТРА. У вас ко мне нет ни малейшего (*ей изменяет голос*)... уважения! И чем лучше вы живете, тем глубже меня прячете!

<...>

СЕСТРА. Вы ищете для меня самый темный угол. Прячете, как бабушку на семейной вечеринке! (*Швыряет косу на пол.*) Но теперь этот вирус вернул Смерть в ваши дома. В самых богатых странах каждое утро сообщают о тысячах умерших – и живые не могут от этого сбежать! (Водолазкин 2020б: 24)

«Так или иначе, во всех пьесах он <Водолазкин> клонит к тому, что к смерти надо готовиться заранее, в идеале – с самого начала жизни (несмотря на общечеловеческую легкомысленную склонность жить так, будто смерти вообще нет)» (Маслова 2020). Появление Смерти заставляет персонажей более или менее глубоко задуматься о своей жизни, и второе действие принимает исповедальный характер.

Таким образом и в пьесе *Сестра четырех* обнаруживается главная для Водолазкина цель литературы, близкая по существу толстовскому наследству: «Состоит ли он <смысл жизни> в достижении поставленной цели, и если да – то что делать тогда, когда цель достигнута? Или же смысл жизни разлит по всей жизни равномерно, является ее неразделимым целым, а не верхним *фа*, которое в какой-то момент удалось взять герою» (Водолазкин 2019: 578).

Итак, Пандемия, Смерть и Безумие. Смерть, которая «страшит человека не столько уходом с земной поверхности, сколько бессмысленностью существования» (Водолазкин 2019: 576). Безумие – это не только сумасшествие Сестры, как мы обнаруживаем в конце пьесы, это безумие нашего мира и всех нас.

ФУНГИ. А я ведь на самом деле подумал, что вы – Смерть. Но о том, что каюсь – не жалею.

СЕСТРА (*кладет ему голову на плечо*). Фунги, а можно, я тоже покаюсь? Я ведь вас всех обманула. Смерти – нет. Просто, для того чтобы это понять, нужно умереть.

ФУНГИ. А я даже рад, что вы всё это придумали.

ПИСАТЕЛЬ. И я рад. И пандемии рад. Если бы ее не было, ее тоже нужно было бы придумать. Она нас всех перевернула (Водолазкин 2020б: 34).

Очередной раз подчеркивается условность границы между жизнью и смертью. И вот последняя реплика Сестры, которой пьеса заканчивается во втором, более театральном, варианте:

СЕСТРА. Вот тут кто-то сказал, что все мы будем не те. Депутат сказал... Потеряла мысль... И, кстати, Депутат был не депутатом, хотя сам – представительный мужчина и все такое. А, вспомнила: так мы ведь и были не те. Все. Ни одного настоящего. А теперь, получается, снова будем не те? Он что... Ненормальный? (Водолазкин 2020б: 35)

Концовка в первом варианте звучит немного иначе, поскольку она больше ориентирована в эсхатологическую, литературную сторону, хоть и не меняет общий смысл пьесы:

СЕСТРА. Простите, я очень волнуюсь... Мы здесь много пережили, много передумали... Так получилось, что все мы пока не умерли. Но жизнь наша, поверьте, уже не будет прежней. Никогда. (Водолазкин 2020а: 34)

И в новом для него опыте с драматургией Водолазкин писатель остается верным самому себе; как он говорил три года назад в обширном докладе на конгрессе в Кракове, в Ягеллонском университете:

На мой взгляд, цель литературы – сосредоточусь на том, что мне ближе, – это выражать невыраженное. Литература не обязана никуда вести. Не обязана проповедовать (проповедь – почтенный, но совершенно особый жанр). Литература призвана открывать эйдос. Использую здесь несовершенный вид, потому что процесс этот не имеет конца. Писатель вводит в оборот словесные и мыслительные конструкции, тем самым давая пищу уму читателя. <...> Литература не обязана давать ответы: порой гораздо важнее правильно поставить вопрос (Водолазкин 2019: 574-575).

Водолазкин мастерски переходит от постмодернизма к модернизму и обратно, к своего рода неомодернизму, составленному из богатого постмодернистского инструментария, перспектив позднего авангарда, неореалистических репрезентаций, в сторону религиозности и в пользу этической ангажированности с оттенками легкого морализаторства. В этом «правильно поставить вопрос» заключается и суть *Сестры четырех*; если «задача истории – нас испытывать, наша же как-то держаться, прежде всего, в нравственном отношении» (Иванова 2019: 29).

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

- Водолазкин 2020а: Е. Водолазкин. *Сестра четырёх*. М. 2020.
- Берг 2000: М. Берг. *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. М. 2000.
- Водолазкин 2019: Е. Водолазкин. *Вопросы на ответы* (Под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего). Краков. 2019.
- Зенкин 2018: С. Зенкин. *Теория Литературы*. М. 2018.
- Иванова 2019: Н. Иванова. *Евгений Водолазкин: филолог? историк? Писатель* (Под ред А. Скотницкой и Я. Свежего). Краков. 2019.
- Маслова 2020: Л. Маслова. *Сестра моя смерть: дебют Евгения Водолазкина в драматургии*. «Известия». 7 июня 2020. Эл. рес.: <https://iz.ru/1020273/lidiiia-maslova/sestra-moia-smert-debiut-evgeniia-vodolazkina-v-dramaturgii> (Обращение 20/08/2023).
- Славуцкий 2020: А. Славуцкий. *Евгений Водолазкин: В нашей жизни так много от театра абсурда. Беседа с Евгением Водолазкин о его новой книге*. Дзен.ру. 26 октября 2020. Эл. рес.: [https://dzen.ru/media/id/5e889912e76e9e2043c87185/evgenii-vodolazkin-v-nashei-jizni-tak-mnogo-ot-teatra-absurda-beseda-s-evgeniem-vodolazkinym-o-ego-novoi-kni-ghe-5f96a6f224d0d15a668f4090?utm\\_referer=www.google.com](https://dzen.ru/media/id/5e889912e76e9e2043c87185/evgenii-vodolazkin-v-nashei-jizni-tak-mnogo-ot-teatra-absurda-beseda-s-evgeniem-vodolazkinym-o-ego-novoi-kni-ghe-5f96a6f224d0d15a668f4090?utm_referer=www.google.com) (Обращение 21/08/2023).
- Успенский 1995: Б. Успенский. *Семиотика искусства*. М. 1995.
- Юдин и др. 2020: А. Юдин, Т. Стоянова, Е. Водолазкин, И. Скляр. *Встречи с авторами редакции Елены Шубиной*. 2020. Эл. рес.: [https://www.youtube.com/watch?v=O2\\_aJ8EBSwE](https://www.youtube.com/watch?v=O2_aJ8EBSwE) (Обращение 22/08/2023).
- Augé 2000: М. Augé. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano. 2000.
- Genette 1987: G. Genette. *Seuils*. Paris. 1987.

**DONATELLA POSSAMAI** • is Associate Professor of Russian Literature at the University of Padua. Specialized in Contemporary Studies, she has focused her research on Russian culture and literature of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries. She is interested in the peculiar changes which global cultural movements undergo while assimilated by Russian culture. She is Deputy Director of Interuniversity Research Centre on Contemporary Russia and its Cultural Heritage (CiRRCEC).

**E-MAIL** • donatella.possamai@unipd.it



# СЕКЦИЯ III

---

ПОСТСОВЕТСКОЕ ПРОСТРАНСТВО  
В НОВЕЙШЕЙ КУЛЬТУРЕ



# СБОРНИКИ *КАК МЫ ПИШЕМ* (1930/2018) И ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

---

Мария ЧЕРНЯК

Marija ČERNJAK

**ABSTRACT • *The Collections Kak my pishem (1930/2018) and the Problem of Authors' Identity.*** The development of an author's identity and artistic self-reflection can also be found in non-fiction texts. In this regard, the collective collection *How We Write*, compiled in 2018 by St. Petersburg writers Pavel Krusanov and Alexander Etoev, is of particular interest. The collection became a replica of the collection *How We Write* of 1930. In the 1920s, the literary stage saw a period of renewal of various types and genres of artistic creativity, it was, in effect, a period of new emerging forms. When comparing the two collections, in which writers from different literary eras reflect on the nature of creativity, on the technology of literary work, and on relationships with the reader, novel aspects of 21st century textual criticism become evident. The deformation of the canon, the destruction of the boundaries of literature and aesthetic taste, and new forms of communication have all influenced the content and form of texts. Modern literature reflects, as literature has always done, cultural and historical events and the development of literary meaning-making experience, with an impact on the writing process and on the role of the writer.

**KEYWORDS •** Modern Literature; Author; Reader; Literary Self-Awareness; New Textual Criticism; Non-fiction.

Интерес современного литературоведения к проблеме литературой рефлексии осуществляется в основном на материале разнообразных метатекстов, особенно ярко представленных в рубежные эпохи. Д.П. Бак справедливо писал о том, что «усиление рефлексивности литературного развития происходит на фоне «угасания традиционности» (Бак 1992: 10). Однако можно предположить, что становление авторской идентичности и художественной саморефлексии можно обнаружить и в текстах нон-фикшн. В этой связи особенный интерес представляет коллективный сборник *Как мы пишем*, составленный в 2018 г. петербургскими писателями Павлом Крусановым и Александром Етоевым. Этот сборник, представляющий 36 современных российских писателей (А. Аствацатуров, П. Басинский, И. Бояшов, А.



Варламов, М. Веллер, Е. Водолазкин, А. Мелихов, С. Носов, В. Попов, Р. Сенчин, А. Слаповский, Л. Улицкая, Макс Фрай, Л. Юзефович и др.), стал репликой к сборнику *Как мы пишем* 1930 г. Составители признались: «Там авторы, среди которых были Горький, Белый, Зощенко, Каверин, Лавренёв, Тихонов, Тынянов, Шкловский, те же Ал. Толстой с Пильняком, в вольной форме отвечая на вопросы предложенной издательством анкеты, рассказывали о себе, о своих книгах, о взглядах на литературу и о методах её приготовления, которым они отдают предпочтение. Мы подивились схожести идей, а стало быть, их востребованности, имевшей место на излёте первой трети прошлого века. Чем был вызван читательский интерес к фигуре писателя тогда и разве нет такого интереса сегодня?» (Етоев, Крусанов 2018: 5-6).

Подзаголовок сборника XXI в. *Писатели о литературе, о времени, о себе* отсылает еще к одному важному изданию 1920-х гг. - сборнику *Писатели об искусстве и о себе*, вышедшему в издательстве Круг 1924 г. Такая переключка двух издательских проектов укладывается в общую для современного литературного процесса тенденцию – ощущение родства с литературными 1920-ми.

Литературный процесс 1920-х гг., как и во многом литература нового XXI в., был периодом обновления различных видов и жанров художественного творчества, периодом рождения новых форм, выработки, по словам Ю.Н. Тынянова, «нового художественного зрения». В начале 1920-х гг. литературная карта России резко изменила свои очертания. Революция стала своеобразным «мифопорождающим устройством», на смену мифологемам, рожденным на глубине русской истории и культуры, пришли новые мифы, возникшие под влиянием идеи об идеологическом переустройстве мира. Рождались не только новые мифы, но и новый тип писателя, который принципиально отличался от поэтов и писателей серебряного века. В 1920-е гг. в литературу стремительно ворвалось совершенно новое поколение писателей (появилось около 200 новых имен), главным университетом которых, как позже скажет М.Зощенко, стали опыт и книги. Этот процесс обновления литературного поля в условиях кризиса литературоцентризма и вызовов цифровой эпохи повторяется через столетие. Для того чтобы определенным образом упорядочить материал статей, всем приглашенным участвовать в сборнике 1930 г. была разослана анкета с достаточно простыми, на первый взгляд, вопросами, касающимися организации труда писателя: 1. Подготовительный период. Длительность его. 2. Каким материалом преимущественно пользуетесь (автобиографическим, книжным, наблюдениями и записками)? 3. Часто ли прототипом действующих лиц являются для Вас живые люди? 4. Что Вам дает первый импульс в работе (слышанный рассказ, заказ, образ и т. д.)? Данные в этом отношении о каких-нибудь Ваших отдельных работах. <...> 7. Наркотики во время работы; в каком количестве? 8. Техника письма: карандаш, перо или пишущая машинка? Делаете ли во время работы рисунки? Сколько раз переписывается рукопись? Много ли вычеркиваете в окончательной редакции? 9. Составляется ли предварительный план и как он меняется? <...> 13. Проверяется ли работа чтением вслух» и др. (Белый и др. 1989: 6).

Как справедливо отмечает М. Чудакова в своей заметке-послесловии к перестроечному переизданию сборника 1930 г., «книга, в которой

профессиональные литераторы взялись рассказать о том, «как они пишут», была вызвана к жизни сразу многими тенденциями литературно-общественного процесса». Она должна была стать оправдательным документом и учебным пособием для «рабочего писателя», которого Горький уже мечтал обучить «технике» писательства» (Белый и др. 1989: 190).

Сборник *Как мы пишем* – явление петербургской литературной школы, связанное с тем, что происходило в Ленинграде начала 1920 гг., в частности с лекциями Е. Замятина и деятельностью группы «Серапионовы братья». С присущим литературному Петербургу консерватизмом в описаниях творческого процесса многие авторы сборника защищают право художника на вымысел, игнорируя или прямо опровергая фактографию в литературе, которая в те годы активно продвигалась ЛЕФом. Однако абсолютного единства по вопросам отношения искусства к действительности, как и по многим другим вопросам в сборнике *Как мы пишем* не наблюдается. В этом смысле он воспроизводит принцип Серапионовых братьев о единстве на основе различий.

По мнению, М.О. Чудаковой, одной из задач сборника 1930 г. было рассказать о реальной сложности, опосредованности, неуловимости процесса претворения «жизни» в «литературу». Интерес к фигуре писателя, его творческому методу и больше – творческой лаборатории был и будет во все времена. В 1920-1930-е гг. очень активно обсуждались проблемы литературного творчества, его особенности, техники, мастерства писателя. Это было связано, прежде всего, с поставленными задачами по созданию новой литературы, необходимостью создать «пролетарского писателя»: «Верное понимание ‘задания’ в совокупности с изучением законов чужого ‘мастерства’ должно было обеспечивать успех» (Белый и др. 1989: 191). Однако статьи, вошедшие в сборник, по мнению литераторов РАПП, стали «актом полемики». Сборник *Как мы пишем*, посвященный отнюдь не политике или идеологии, а проблемам литературного труда, подвергся нападкам со стороны ряда критиков в связи с усилившейся в конце 1920-х-начале 1930-х гг. кампанией поиска и искоренения классовых врагов во всех сферах общественной жизни.

Творческая лаборатория каждого писателя абсолютно уникальна. Однако можно определить некоторые общие моменты при создании художественного текста. Практически ни один из писателей в сборнике 1930 г. не использует план будущего произведения: «Я никогда не составляю плана. Если составляю, то с первых страниц начинаю писать не то, что в плане» (А. Толстой, *там же*: 127); «Я пробую построить их жизнь по плану, но если люди живые – они обязательно опрокинут выдуманные для них планы. И часто до последней страницы я не знаю, чем у меня (у них, у моих людей) все кончится. Бывает, что я даже не знаю развязки, когда ее знаю – когда с развязки начинается вся работа» (Е. Замятин, *там же*: 29); «Плана никогда не делаю. План вырабатывается сам собой в процессе работы, его вырабатывают сами герои» (М. Горький, *там же*: 23). Здесь же важно отметить, что о наличии записной книжки и использовании ее в работе говорят не все. Важное место отводится записной книжке в творческой лаборатории М. Зощенко, который даже называет ее «отделы» и принципы отбора материала. Для каждого из писателей сборника 1930 г. главным все же является достоверность образов, сюжета, «прочность текста»,

которая не даёт скучать читателю. Огромное внимание уделяют ритму и музыкальности текста все писатели, в особенности, Андрей Белый, для которого «в звуке подана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предreshены в звуке» (*Там же*: 12).

Редакция «На литературном посту» не только откликнулась на выход книги, в которой участвовали одни попутчики и полупопутчики, разгромной статьей, но и в проводившейся в это время анкете писателей сформулировала специальный вопрос об отношении к этому сборнику. Так, например, В. Перцов пишет: «Сборник *Как мы пишем* считаю бесполезным, как сборник автографов... Некоторый успех его – это показатель нездорового интереса околосредовой среды к почерку «настоящего писателя», к закулисной, так сказать, стороне его творчества... К большинству материалов, объединенных в сборник “Как мы пишем”, нужно отнестись, как к ярким документам буржуазного творческого процесса» (Добренко 1999: 103).

Спустя десятилетия вопросы 1930 г. актуальности своей не потеряли. В 1930 г. многие писатели посчитали «скучной паутину анкетных вопросов», по выражению Н. Тихонова, и ответили на вопросы по-разному – Зоценко отрывком из стенограммы беседы с рабкорами, Тихонов рассказом о том, как он собирал материал для очередного произведения, В. Каверин представил работу над первоначальным планом романа *Скандалист* и т.д. Писатели же нового ХХI в. рассказывают историю своей жизни, Людмила Улицкая пишет о своем опыте чтения и о роли книг в своей жизни, Вячеслав Курицын перечисляет и разбирает все произведения, которые он написал. Каждый писатель для себя и для своих читателей ответил не только на вопрос «как мы пишем?», но и на вечные вопросы русской литературы «что делать?» и «кто виноват?». Вопрос «Как мы пишем», вынесенный в заглавие и в сборнике 1930 и 2018 гг., трансформируется в вопросы «Как вы стали писателем» и «Зачем мы пишем» (к слову, именно так называется еще один коллективный сборник о природе литературного творчества, изданный американским литературным критиком Мередит Моран в 2014 г.).

В книге *Как мы пишем* 2018 г. нет системы вопросов, авторам предоставлена «полная свобода волеизъявления. Вплоть до того, что те из них, кто удостоил в рукописи ‘е’ точками, увидят их и в наборе, а те, кому эта буква – падчерица, точек по собственному выбору будут лишены» (Етоев, Крусанов 2018: 7). При этом задачу составители этого сборника преследуют ту же, что и составители 1930 г.: «познакомить читателя с взглядами некоторых художников слова на современное искусство и дать тем самым известный материал по этому вопросу» (*Там же*: 8). Следует отметить, что создание такого типа сборника во многом было обусловлено и задачей обучения техники письма. Сборник 2018 г. в полной мере иллюстрирует важные социокультурные процессы. Так, современная русская литература ищет сегодня адекватный язык переживания собственного сознания, что проявилось в увеличении числа рефлектирующих персонажей-писателей. М. П. Абашева полагает, что «резкая и частая смена социальных идентичностей актуализировала – в качестве компенсации – тягу к экзистенциальному самоопределению. Это обстоятельство выдвигает на первый план «биографическое» как социальный феномен и

авторитетный дискурс. В складывающемся «новом антропоцентризме» человеческая экзистенция пока приобретает устойчивость не за счет внутреннего идентификационного стержня, а за счет биографической формы или образа» (Абашева 2001: 88).

В связи с отсутствием в сборнике 2018 г. единых вопросов, кроме основного вопроса о литературном творчестве, писатели посвящают часть своего очерка проблемам современной литературы вообще и ее тенденциям. Например, эссе А. Аствацатурова посвящено этой проблеме в большей степени. Писатель раскрывает один из важных для литературы вопросов – отношения автора и текста. Ярко выраженное авторское «я», «имперсональность» и «текстацентричность» – явления, которым посвящено немало количество трудов от Т. Элиота и Р. Барта, Г. Миллера и др. Основываясь на идеях Р. Барта можно задать вопрос: «сам текст, сам процесс сочинения рождает автора или наоборот?» На этот вопрос отвечают писатели своими произведениями. Метароман объединяет эти две важнейшие установки на автора и на текст, в метаромане автор размышляет над своим творчеством, над своим текстом, рассказывает, как он пишется или рефлексирует как он должен быть написан, какими должны быть герои, сам становится героем своего произведения. В метапрозе процесс творчества (создания художественного текста) становится одной из главных тем. В результате этого происходит перенос акцента с того, что изображается, на то, как и кем изображается. Субъект «авторского повествования об авторском повествовании» (Ю. Лотман) выходит на первый план, возникает образ «самосознающего повествователя», «автора-героя», который является персонификацией «внеаходимого автора-творца» (М. Бахтин, см. Липовецкий 1997: 258). Свою первую книгу *Люди в голом* А. Аствацатуров, по его словам, построил именно как метароман, она «псевдоавтобиографична и посвящена детству и взрослению» (Етоев, Крусанов 2018: 24). В какой-то степени многие статьи сборника *Как мы пишем-2018* напоминают маленькие метароманы – тексты о текстах и тексты о «человеке пишущем», рассказы о том, как создаются образы, откуда произрастает литератур.

А. Генис давно отметил, что «литературная вселенная сжимается до автопортрета, когда книга превращается в текст, автор в персонажа, литература – в жизнь» (Генис 1999: 26). Писательская самоидентификация, зафиксированная в тексте рефлексия писателя над своим творчеством, позволяет увидеть динамику трансформации литературного процесса, с одной стороны, и увидеть явную переключку эпох, с другой. Каждый писатель реализует свое воображение не только в творчестве, но и в «автомифе», что отражается на процессе самоидентификации. Мировосприятие осуществляется субъектом через посредство тезауруса – субъективной системы идей, представлений, образов, знания той части мировой культуры, которую он освоил. «Применительно к писателю тезаурус выступает как персональная картина мира, предназначенная для перевода в слово, в произведение. Она складывается как из собственных представлений, так и из цитат, придающих стройность собственным идеям, намерениям, ценностям» (Есин 2005: 26).

Сборник *Как мы пишем* 2018 г. можно назвать своеобразной антологией нон-фикшн – писателей попросили ответить на вопрос как они пишут, как пишется их

художественные произведения, а они рассказывают историю своей жизни или истории из своей жизни, ничего не придумывая и не приукрашивая – например, Л. Улицкая рассказывает, как она читала, какое место в ее жизни занимало чтение, какие книги ей было запрещено читать и т.д., А. Гаврилов рассказывает как «на работе сцеплял вагоны, дома – слова», А. Варламов вспоминает как рассказы бабушки пробудили его творческое воображение и т.д. Всех писателей объединяет советское детство и юность, поэтому сквозной нитью проходит попытка осмысления советского прошлого. После прочтения всех этих эссе складывается разнообразная картина литературной жизни конца XX-начала XXI вв. Литературная жизнь течет, начинается она у каждого писателя и для каждого писателя по-разному, в разное время, кто-то начал писать стихи в 4 года, а кто-то пришел в литературу и напечатал свой первый роман в 40 лет. Эта картина многогранна, потому что у каждого писателя свой опыт, своя жизнь и дорога в литературу. Книга поражает своим разнообразием и является отражением того многоголосия, которое мы сейчас наблюдаем в современном литературном поле. Этой разноцветной мозаикой сборник 2018 г. и отличается от советского сборника.

Сравнение двух сборников, в которых писатели разных литературных эпох размышляют о природе творчества, о технологии литературного труда, о взаимоотношениях с читателем, дает основание говорить о контурах новой текстологии XXI в. Научный ландшафт меняется на наших глазах, науки переплетаются друг с другом, образуя иногда очень неожиданные сочетания – например, Digital Humanities, цифровые гуманитарные науки. «Все основные понятия филологии: ‘читать’, ‘писать’, ‘текст’, ‘интерпретация’ – приобретают новый смысл в электронной вселенной и подчас даже требуют другой терминологической артикуляции», – справедливо отмечает М. Эпштейн. (2019: 164).

Деформация канона, разрушение границ литературы и эстетического вкуса, новые формы коммуникации повлияли на содержание и форму текстов. С появлением интернет-реальности появились новые источники текстологии. По мысли Е. Водолазкина «интернет разрушает границы текста, установленные когда-то Гутенбергом, он также возвращает к отсутствию границы между литературой профессиональной и непрофессиональной» (Етоев, Крусанов 2018: 137-138). Также по мнению Водолазкина, характерные для Средневековья «отсутствие идеи авторства, внеэстетическое восприятие текста, его центонная структура, фрагментарность, отсутствие жестких причинно-следственных связей и границ» (Там же: 137) присущи и новейшей литературе. Если раньше писатели писали от руки, переписывали, сохраняли рукописи, зачеркивали, то сейчас описание работы писателя начинается со слов «включаю компьютер и начинаю работать». Некоторые отмечают, что им по-прежнему нравится писать от руки, некоторые говорят, что это неудобно, однако свои произведения все печатают на компьютере. Клавиша delete удаляет не только слова или отрывки из текста, но и лишает возможности проследить этапы работы над текстом, увидеть, как и на чем он основан. Переписывание текста на компьютере для писателя удобно, но может замедлить работу над текстом, потому что можно отрывки бесконечно переписывать. Не сохранение вариантов текста и переписывание отрывков лишает возможности



исследования этапов написания текстов, их источников. «Для восторженных потомков и вдумчивых литературоведов», по выражению М. Степновой, ничего не остается. Импульсом к работе писателя становятся впечатления (Анна Матвеева), воспоминания (Илья Бояшов), мысль или идея, которая в данный момент беспокоит (Шамиль Идиатуллин, Марина Степнова), увиденное за день и записанное в блокнот (Александр Снегирев) и т.д. Также, как и у писателей 1930-х, у современных авторов подготовительный период занимает разное количество времени. Алексей Слаповский в подготовительный период всегда старается ставить себя в рамки, ограничивая объем произведений, считая, что «вглубь копать интереснее, чем вширь». Стоит согласиться с М.П. Абашевой, которая полагает, что ситуации обострения интереса к литературному быту, превращения его в литературный факт и важнейший фактор литературного развития периодически повторяются в истории литературы: в девятисотые и 20-е годы нашего века, в 20-е, 40-е, 60-е годы прошлого. «Это ситуации изменения статуса литературы и писателя и одновременно оживления и реструктуризации форм, институций литературной жизни. Всякий раз происходит семантический сдвиг, меняющий правила порождения дискурсивности» (Абашева 2001: 67). Очевидно, что Homo Scriptor, человек пишущий на любом историко-литературном витке, особенно когда происходит смена типов художественных структур, стремится к литературной рефлексии.

Сравнение двух сборников *Как мы пишем*, с одной стороны, достаточно репрезентативно показывает абсолютную «вневременность» стремления писателей разных эпох к диалогу с современником, с другой, - разницу литературных процессов. Так, очевидно в XXI в., в эпоху кризиса литературоцентризма, серьезным изменениям подверглись роль писателя и роль читателя; новая литературная реальность диктует свои законы и создает иные условия для развития писательско-издательских, писательско-читательских отношений. При этом составитель сборника 2018 г. П. Крусанов полагает, что «именно литература (в России – в первую очередь она) своєю силой, своим художественным языком создаёт тот культурный миф, с которым мы все себя в той или иной мере отождествляем, который позволяет нам чувствовать свою исключительность, свою неравность остальному миру (Етоев, Крусанов 2018: 432). Очевидно, что контуры разнообразных культурных мифов и разных типов художественной саморефлексии в полной мере можно обнаружить в сборниках *Как мы пишем* 1930 и 2018 гг.

## ЛИТЕРАТУРА

- Абашева 2001: М. Абашева. *Литература в поисках лица (русская проза конца XX века: становление авторской идентичности)*. Пермь. 2001.
- Бак 1992: Д. Бак. *История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении*. Кемерово. 1992.
- Белый и др. 1989: *Как мы пишем: Сборник* (Послесл. М. Чудаковой). М. 1989.
- Генис 1999: А. Генис. *Иван Петрович умер: Статьи и исследования*. М. 1999.
- Добренко 1999: Е. Добренко. *Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры*. СПб. 1999.

- Есин 2005: С. Есин. *Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации*. Автореф. К.Ф.Н. М: 2005.
- Етоев, Крусанов 2018: *Как мы пишем. Писатели о литературе, о времени, о себе: очерки* (Сост. А. Етоев, П. Крусанов). СПб. 2018.
- Липовецкий 1997: М. Липовецкий. *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург. 1997.
- Эпштейн 2019: М. Эпштейн. *Будущее гуманитарных наук: Техногуманизм, креаторика, эротология, электронная филология и другие науки XXI века*. М. 2019.

**MARIJA ČERNJAK** • is a professor of the Department of Russian Literature, Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen (Saint-Petersburg). She is the author of more than 400 articles and books on modern Russian literature, popular culture, and modern reading. She is deputy editor-in-chief of «Literary studies» and the international journal «Philological Sciences. Scientific reports of the higher school», and member of the organizing committee of the interdisciplinary scientific project «Cult-tovari: the phenomenon of mass literature of modern Russia».

**E-MAIL** • ma-cher@yandex.ru



# ЗАМЕТКИ К «ПОСТСОВЕТСКОМУ»<sup>1</sup>

---

Даниэла ЛУГАРИЧ ВУКАС

*Danijela LUGARIĆ VUKAS*

**ABSTRACT • *Some Reflections on the Use of «Post(-)Soviet».*** In this essay, I'll provide a thorough overview of current uses of the term “post(-)Soviet,” which is used to refer to a challenging relationship between contemporary Russian society and its Soviet heritage and, I shall argue, as an umbrella term denoting a wide range of meanings. My aim is to reflect on pre-war geopolitical and media trends in Russia, reflecting strong worries about how society will develop in the future. One of the primary questions driving this research is: What do we talk about when we refer to the post-Soviet? What are the underlying assumptions of modern scholarly usages of the “post(-)Soviet”? Is it accurate to interpret this concept as a symptom of an epistemological rupture that “traumatogenic changes” (Sztompka) from the previous century have left embedded in the making of post-Soviet Russia? Can this expression introduce new ways of thinking about Russia's prewar condition? Finally, following Russia's invasion of Ukraine, how has our perception of any “post(-)S” in regard to Russian culture and society changed?

**KEYWORDS •** The Post(-)Soviet Condition; Contemporary Russian Novel; 2010s; Epistemological Rupture.

28 декабря 2021 года М. Эпштейн в своем отзыве о закрытии Международного Мемориала в декабре 2021 года написал: «Конец постсоветской России? Мне кажется, сегодня, с закрытием Мемориала, завершается и большая эпоха в жизни страны, которая называлась “постсоветская Россия”. Продлилась она 30 лет и 3 дня: 26. 12. 1991-28. 12. 2021. “Постсоветская” – значит та, которая отталкивалась от своего прошлого, оставляла его позади, и символом этого самопреодоления был “Мемориал”, основанный А. Сахаровым. Какой период начинается теперь? Трудно сказать, но скорее всего он уже относится не к прошлому, а к будущему, к пред-

---

<sup>1</sup> Настоящее эссе написано в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 гг.» Хорватского фонда науки (TRANSFORM IP – 2020–02–2441).

стоящему. А что стоит за этим “перед”? Очень не хотелось бы, чтобы это был обрыв, конец, как у Достоевского: “... Вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной...”» (Эпштейн 2021). Как выясняется, то, что «пред-стояло» (на что указывал Эпштейн), – это своего рода «неоордынская» Россия, в которой своеобразное неоевроазийство превращается почти в официальную государственную идеологию<sup>2</sup>.

Культурологи и литературоведы не раз говорили о конце постсоветского. В своем тонком анализе природы постсоветского времени К. Платт утверждает: «После российско-грузинского конфликта летом 2008 года, в ходе которого стали очевидны глубокие различия между российским и западным взглядами на международные процессы, не говоря уже об осенних финансовых крахах и недавних попытках “перезагрузить” международные отношения, есть по крайней мере одна вещь, в которой эксперты и политики внутри и за пределами России, судя по всему, согласны: постсоветская эпоха, такой, какой она была, теперь окончательно завершена» (Platt 2009: 2). В свою очередь, К. Кобрин писал о начале пост-постсоветской эпохи (Кобрин 2016). В более узком контексте развития литературного процесса ряд исследователей современной словесности пользовались термином «постсоветское», в двух смыслах: формальном (тогда термин «постсоветская литература» означает все, что созданное после декабря 1991 года) и содержательном (термин постсоветская литература означает определенный тип культурного сознания). Хотя, конечно, в рамках данного эссе невозможно написать о целом поле означаемого означающего «постсоветское», статья Е. Добренко, написанная в 2015 году, предлагает плодотворное направление мышления, поскольку советолог подчеркивает, что, несмотря на различия на уровне стиля, отношения к традиции или типу героя, различные современные литературные тексты, которых можно обречь понятием «постсоветский», связывает воображаемое обращение к советскому прошлому: «По мере того, как прошлое по-прежнему оставалось источником влечения или отторжения, областью новых образов и генератором бесконечной стилистической игры, эта литература оставалась постсоветской: «советскость» была не просто одним из его компонентов, а фактическим центром поздне- и постсоветского литературного воображения. Литература, по сути, продолжала переделывать советский мир и советский миф, который по-прежнему оставался одновременно точкой отсчета и магнитом» (Dobrenko 2015: 21). Важно отметить, что влиятельные исследователи современного времени рассматривают 2014 год как хронологическую границу: И. Кукулин, например, считает, что постсоветская культура закончилась с присоединением Крыма в 2014 году (Kukulín 2018: 225), а Добренко и М. Липовецкий говорят о таких событиях, как суд над

---

<sup>2</sup> Как пишет Е. Фанайлова в «Уязвимом будущем»: «Мы как мыслящие единицы вынуждены возвращаться в прошлое – в смысле понимания порочности русского мессианства и черносотенной эзотерики начала XX века» (Фанайлова 2023).

участницами Pussy Riot в 2012 году, запрет так называемой «пропаганды гомосексуализма» и объявление неправительственных организаций «иностранными агентами», как рубежных (Dobrenko, Lipovetsky 2015: 13). Для ведущих исследователей современной русской культуры и литературы приведенные события являются несомненным свидетельством окончания постсоветского периода и начала новой эры неоимпериализма и реставрации сверхдержавной идеологии в политике и антимодернизма в искусстве (Kukuljin 2018: 225).

Однако пост-концепт, как и любой другой концепт, – это явление темпоральное поскольку, с одной стороны, означает задержку, появление своеобразной дистанции между прошлым и будущим, и, с другой, обозначает (как писала М. Хирш в своих исследованиях постпамяти) больше, чем временную отдаленность, больше, чем совокупность последствий: «Это не признание линейного хода времени или логики последовательного процесса. Эта приставка говорит о сложном взаимодействии близости и отдаленности, о том, как проявляется опосредованная передача информации. Подобно прочим «пост», возникшим в начале XX и XXI веков – посттравматический, постмодернистский, постколониальный, постчеловеческий – понятие постпамяти отражает беспокойное колебание между непрерывностью и разрывом» (Хирш 2016). Война, свидетелями которой мы сегодня являемся, показывает, что режимы времени, которые мы считаем само собой разумеющимися (время движется от советского к постсоветскому, от социалистического к постсоциалистическому и т. д.), на самом деле следует рассматривать как явления, существующие параллельно с динамическими явлениями самой жизни.

В этом контексте нашим исходным пунктом стала следующая апория: термин «постсоветский» подразумевает, что без советского не может быть никакого постсоветского. Более того, «постсоветский» претендует на замену и вытеснение советского, в то же время сохраняя его лейбл в качестве коренного термина. Стремясь проиллюстрировать апорийный по своей сути характер этой преемственности, я приведу короткий, но показательный пример из романа С. Лебедева «Предел забвения», опубликованного в 2011 году. В нем повествователь пытается узнать больше о позорной части истории России трудовых лагерях: «Ты видишь и вспоминаешь; и этот текст – как памятник, как стена плача, если мертвым и оплакивающим негде встретиться, кроме как у стены слов – стены, соединяющей мертвых и живых» (Лебедев 2011: 16). В данном примере советское прошлое является одновременно и чужбиной, и родиной, и чем-то далеким, и чем-то близким. Однако, оно также служит ядром, соединительной тканью явлений в настоящем, что, в свою очередь, является тонким подтверждением того, что, по известному утверждению М. Хальбвакса, память имеет социальные рамки, т.е. универсальной памяти не существует, поскольку «любая коллективная память опирается на какую-то группу, ограниченную в пространстве и времени» (Halbwachs 1950: 143).

В свете вышесказанного я предлагаю рассматривать постсоветское прежде всего как дискурсивный эффект того обстоятельства, что утрата авторитета, доминирования и влияния советского может произойти только в том случае, если в какой-то момент (по мере того, как отражает представления русских о самих себя) оно полностью перестанет отвечать требованиям настоящего, т. е. если оно

перестанет играть решающую роль в коллективной самоидентификации. Более того, кажется, что именно в связи с этой необходимостью и возникает потребность в чем-то, что следует за советским. Однако, с этой точки зрения, советское представляет собой постоянно обновляющийся момент (ибо без советского постсоветского не может существовать), что логически противоречит идее о том, что старое, советское, не может оставаться вечно новым и обновляющимся. В свете этого становится очевидным, что постсоветское в значительной степени является результатом дискурсивной операции, которая парадоксальным образом объявила о конце советского и приходе чего-то нового, приходящего после него, используя ту же эпифаническую бинарность (до/после, т.е. советское/постсоветское), которая и определяет саму логику советского в том смысле, что вся идея советского была основана на императиве достижения абсолютного «после», т.е. «светлого будущего». Постсоветское, таким образом, часто представляет собой повторение, воспроизведение советского, в то же время маскируя признаки этого повторения. С самого начала я стремилась ответить на вопрос о том, что может повлечь за собой эта апория с точки зрения временных структур романа в постсоветской России 2010-х<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Русское общество 2010-х годов, как констатировал И. Кукулин в статье *Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance* втянуто в глубокий кризис своего символического строя. Два наиболее важных процесса, влияющих на новые культурные тенденции в современной России, по мнению Кукулина, это государственная аннексия трансгрессии и трансформация социальных норм (Kukulín 2018: 221). Результатом являются интересные гибридные «официальные юридические» (Kukulín 2018: 221), вроде З. Прилепина, которые демонстрируют и пропагандируют «мессианский цинизм» (Kukulín 2018: 231), а также право сильных «альфа-мужчин» нарушать этические и правовые нормы (Kukulín 2018: 222-223). Е. Лёзина, в свою очередь, во втором десятилетии XXI века видит «настоящий 'ренессанс' сталинизма» (Лёзина 2021: 27). Данные, собранные «Левада-центром» с начала 2000-х годов, фиксировали в российском общественном сознании стабильный рост положительных оценок фигуры Сталина, за которым стоит образ жуткой, безжалостной силы. При этом надо указать, что качественное изменение в восприятии исторической роли Сталина пришлось на посткрымский период: «В 2012-2015 годах почти вдвое – с 25 до 45 % – увеличилась доля россиян, считающих, что жертвы, которые понес советский народ в сталинскую эпоху, были оправданы великими целями и достижениями» (Лёзина 2021: 544). Лёзина точно отмечает, что фигура Сталина «чрезвычайно удобна для российского режима, поскольку за ней стоит идея великой державы, имперской экспансии и национального величия, а также идея неподотчетности, неподконтрольности власти обществу. Образ вождя позитивно преподносит приоритет государственных интересов над частными, легитимирует насилие для достижения этих интересов и необходимость жертв для окончательной победы над 'врагами'» (Лёзина 2021: 543). Кроме того, аннексия Крыма и военная агрессия на востоке Украины до 2022 г., а затем война, начавшаяся в феврале 2022 г., привели к конфронтации России с мировым обществом. В тексте *Тоталитарный дрейф*, опубликованном в 2015 году, Л. Гудков пишет: «Это идея разделенной нации, которая

С точки зрения пост-временных и пост-пространственных фреймов, кажется, что невозможно полностью понять продолжающуюся войну в Украине без переосмысления и реконструкции различных и внутри себя конфликтующих временных линий, по которым постсоветская русская культура и литература выстраивалась, перестраивалась и демонтировала советский и постсоветский опыт. В совсем недавно опубликованном тексте С. Жижек, ссылаясь на французского философа Ж.-П. Дюпюи, пишет о перспективах будущего в условиях нынешней апокалиптической ситуации: «будущее причинно-следственно порождено нашими действиями в прошлом, а то, как мы действуем, определяется нашим прогнозированием будущего и нашей реакцией на это прогнозирование» (Žižek 2023). В этом контексте литература дает нам множество ярких примеров, поскольку показывает, что постсоветская русская словесность не только изображает то, что происходило после распада СССР, но и то, как прошлое переносится в настоящее (один из респондентов в *Времени секунд хэнд* С. Алексиевич утверждает, что «социализм закончился, но мы все еще здесь», Алексиевич 2013: 91). Следовательно, простая логика последовательности между событиями, предметами и людьми не диктует устройство «пост-». Однако это также означает, что распад советского государства и существование советской России не определяют и хронологическую структуру «пост-». В этом смысле «пост-» – и здесь я указываю на анализ В. Бероньи и С. Вервета (вдохновленный М. Хирш) в книге *Пост-югославские конstellляции* (2016) – это и есть то самое «непрерывное влияние», доминирующая форма производства содержания, которая обладает собственной темпоральностью (Beronja, Vervaeke 2016: 6). Или же, по словам А. Миятовича и В. Виллема, «‘пост-’ обозначает это движение вперед и назад, колебание между ‘до’ и ‘после’, что приводит темпоральную разделяющую линию в состояние непрерывного движения» (Mijatović, Willems 2022: 5). Приведенный аргумент можно усилить благодаря анализу «постсоветского» в более конкретном контексте русского постсоветского культурного поля. Как пишет, например, К. Платт,

---

снимает любые вопросы об институциональной системе – о представительстве, о праве, о международном устройстве, и, напротив, создает искусственную, мифологическую конструкцию, в центре которой тезис о существовании органического целого – тысячелетней России. Эта вера в единство по крови или происхождению как в основу общественной солидарности» (цит. по Лёзина 2021: 545). Апелляция к патриотизму как к центральной соединительной ткани нации, доминирующая в современном российском политическом ландшафте, существенно влияет на повышение значимости прошлого как формы легитимации режима (Лёзина 2021: 535). В течение 2010-х гг. особенно остро и ярко проявились культурные войны за прошлое не только между странами, раньше принадлежавшими Советскому Союзу, но и внутри самой постсоветской России. Писательница М. Степанова и историк культуры Н. Эппле отмечают, что в начале 2010-х прошлым занимались только те, для кого работа с прошлым была узкой специальностью, а в конце того же десятилетия «им занимались все» (Эппле 2020: 17; Степанова 2015).

Отличительными чертами конца постсоветской эпохи в России являются повторное присвоение советской истории в качестве российской истории, переопределение российской территории в качестве незападного пространства и ревизия 1990-х годов из транзитного периода в период аномального социального беспорядка, что позволило перераспределить политические пристрастия в континууме, который больше не складывает все программы и причины против эпохального порога развала СССР и часто подменяет это семиотическое различие географической границей с Западом. По сути, абсолютный эпохальный рубеж 1991 года был стерт (Platt 2009: 9).

В таких рамках обсуждения начало новой, постсоветской эры является не больше, чем идеологической фикцией: «Теперь, чтобы внести некоторую аналитическую ясность в эту картину, необходимо признать, что революционное окончание советской эпохи и начало новой эры <...> всегда было такой же идеологической фикцией, как и любая провозглашенная революция в истории человечества» (Platt 2009: 4). Одному из самых интересных явлений внутри этого процесса поставил диагноз И. Калинин в своей статье о «позитивном перекодировании ностальгии по советскому прошлому в новую форму российского патриотизма» (Kalinin 2011: 157). Калинин указывает на доминирующую тенденцию «нейтрализующей деконтекстуализации» (Kalinin 2011: 158) в популярных и политически востребованных процессах «перерождений» советского прошлого.

Ряд любопытных примеров мы можем найти также в образах насильственного советского прошлого в русском прозаическом творчестве 2010-х; они же показывают, как «вечная новизна» советской идеологии была перекодирована в процессах литературного осмысления советского прошлого, причем сама настойчивость в репрезентации жестокого прошлого, с одной стороны, подтверждает переходный характер российского постсоветского общества, а с другой – доказывает, что история иногда действительно проявляет себя как

---

<sup>4</sup> В своем эссе *Предполагая жить* М. Степанова повторно обращается к этой теме. Например, «То, как это устроено в России, можно описать только как зачарованность, глубокую и личную вовлеченность в прошлое – каждого и каждой из нас, нынешних. Перекраивание прошлого ведется без остановки – и вовсе не только на центральных каналах и в официозных изданиях или в неподцензурных текстах политических блогеров. Можно, например, просто зайти на YouTube – там сотни комментариев к пению ‘Смело мы в бой пойдем’, там рвут друг друга в клочья за правое дело столетней давности, там нет никакой разницы между двадцатым и двадцать первым веком и никакого желания вести дискуссию в академическом ключе. Дискуссии этого рода (о первой мировой, второй мировой, афганской, чеченской, о репрессиях и распаде СССР) самозарождаются в такси, поезде, приемной врача – любом месте, где возникает возможность разговора. Это все немного напоминает семейный скандал – но кухней оказывается огромная страна, а действующими лицами не только живые, но и мертвые. Которые, как выясняется, живет всех живых» (Степанова 2015). В своем тексте, написанном почти через год после начала войны, К.



травматический симптом.<sup>4</sup> Впрочем, при всем многообразии российского романного творчества 2010-х можно проследить заметную закономерность: в российских постсоветских романах проявляется как минимум две различные модели темпоральности – рефлексивная и реставрирующая. Это двойное изображение советского прошлого в постсоветском романе 2010-х годов, очевидно вызывающее в памяти влиятельную типологию ностальгии С. Бойм, отражает не только процессуальный характер российского постсоветского состояния, но также, в свою очередь, подтверждает вышеприведенное замечание К. Платта об исчезновении четкой хронологической границы, поскольку 1991 год в российском контексте очевидно не обозначает конец чего-то совсем старого и начало чего-то совсем нового. Реставрирующая темпоральность фокусируется на доме и пытается возобновить мифическое коллективное место обитания; оно озабочено не только прошлым, но и будущим нации. Рефлексивная темпоральность сосредоточивается на чувствах, оживляемых самим процессом воспоминания о прошлом; скорее, оно отсылает к индивидуальной и коллективной памяти (Воуп 2001: 41, 49, 50). Хотя поля референции обеих групп могут пересекаться (представлять один и тот же период, одни и те же травмы, одни и те же «слепые пятна» истории), используемые в них повествовательные модели и образы автора никогда не совпадают. Или, говоря словами самой Бойм, «в них могут работать одни и те же механизмы и символы памяти, одно и то же прустовское тесто, но при этом генерируемые повествования будут различными» (там же; ср. Бойм 2013).

<b>Реставрирующая (от re-staure – восстановление)</b>	<b>Рефлексивная</b>
<b>Обитель Захара Прилепина, трилогия Гузель Яхиной (<i>Зулейха открывает глаза, Дети мои, Эшелон на Самарканд</i>)...</b>	<b>Живые картины Полины Барсковой, роман-романс <i>Памяти памяти</i> Марии Степановой...</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- возвращение к первоначальному стазису</li> <li>- дом как мифическое коллективное место обитания</li> <li>- прошлое является значимым в настоящем, оно не должно демонстрировать никаких признаков распада, оно должно быть свежеекрашенным в своем «оригинальном образе» и оставаться вечно молодым</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- связана с историческим и индивидуальным временем, с невозвратностью прошлого и конечностью человеческого начала</li> <li>- предполагает новую гибкость, а не реставрацию стазиса</li> <li>- основное внимание уделяется не восстановлению того, что воспринимается как абсолютная истина, а размышлению об истории и времени</li> </ul>

Медведев также указывает на глубокую русскую вовлеченность в прошлое: «Мы потерялись между нацией и империей, между русским и российским, между советским и антисоветским. Поэтому от нашего имени легко начинать войны, нас легко отменять и мы сами не прочь отменить себя. У нас нет настоящего, но есть очень много противоречивого прошлого» (Медведев 2023).



	- время, не измеряемое часами и календарями чувства, оживляемые самим процессом воспоминания о прошлом
- озабочено не только прошлым, но и будущим нации (пробуждает национальное прошлое и будущее)	- отсылает к индивидуальной и коллективной памяти
- тяготеет к коллективным изобразительным символам и устной культуре	- более ориентирована на индивидуальный нарратив, который основан на смаковании деталей и памятных знаков и который постоянно откладывает реальное возвращение на родину
- попытка «опространствить» время (spatialize time)	- попытка «овременить пространство» (temporalize space)
- воспринимает себя серьезно	- может быть иронической и юмористической (поскольку тоска и критическое мышление не противоречат друг другу)

Отбрасывая всякий скептицизм по поводу «слепых пятен» советской истории и памяти, романы, созданные по модели реставрирующей темпоральности, как например *Обитель* З. Прилепина или романы Г. Яхиной, предлагают сюжеты советского прошлого, из которых полностью исключены следы течения времени. И Прилепин, и Яхина ориентируются на «железные» послереволюционные 1920-е: их нарративы возвращаются к периоду, считавшемуся концептуальным истоком, началом советской цивилизации. Помимо компонента возвращения к истокам, реставрирующее мышление, по мнению Бойм, также предполагает, что человек имеет дело с «самой истиной». В этом контексте важно отметить явную склонность Прилепина к изображению советского прошлого через логику тотальности: кажется, что проблемы переплетения забвения и воспоминания, также сложных соотношений памяти и истории, Прилепина не интересуют. Более того, в самом начале *Обители*, в разделе «От автора», автор лаконично заявляет, что истина – это «то, что помнится» (Прилепин 2014: 6). Этим предложением сложные отношения между историей, памятью и субъектом нейтрализуются. Выдвигая на первый план нравственные категории, изображая вымышленные реальности, построенные на упрощенной бинарности добра и зла и трансцендентальной космологии, Яхина также стремится к тотальности: он реконструирует советское прошлое 1920-х годов в тональности мелодраматической правды, где добро всегда приводит к санкционированию зла, а читатель вознаграждается за сострадание к героям, принадлежащим к полюсу добра. И в *Обители*, и в романах Яхиной амбивалентность истории и комплексность исторического развития аннулируются простыми ответами на сложные вопросы, а реальные следы течения исторического времени – материальные руины или психологические травмы – находятся за пределами нарративного изображения.

Семиотическая экономика руин, напротив, является отправной точкой при создании вымышленных миров, приближающихся к советскому прошлому посредством рефлексивного мышления. Текст *Живые картины* П. Барсковой и

роман-романс *Памяти памяти* Степановой, ориентированные на модель рефлексивной темпоральности, обрисовывают советское прошлое как своеобразную коррозию, ржавчину потому что их нарративные структуры оставляют видимыми реальными следы течения исторического времени, а индивидуальный опыт лежит именно там, где ее скрывают господствующие нарративы. В то время, как Прилепин и Яхина пытаются воспроизвести советское прошлое в его первоначальном виде (рассказчик в их произведениях регулярно всезнающий, а языковых экспериментов или осознания кризиса репрезентации не существует), произведения Барсковой и Степановой настаивают на идее принципиальной невозможности возвращения домой, т. е. в прошлое (прошлое отмечено двумя невозможностями одновременно – невозможностью вспомнить и невозможностью забыть). Образ прошлого как ловушки – не только аффективной, но и этической – в их текстах воплощается в кризисе репрезентации и таких характеристиках, как фрагментарность и эллиптичность выражения, в жанровой гибридности и изменчивой фокализации. В произведениях этих двух писательниц каждое путешествие в прошлое неизбежно ведет к саморефлексии, то есть к встрече с самим собой. Различные модели темпоральности (реставрирующая и рефлексивная), порождающие разные типы сюжетов о советском прошлом, отображены и в жанровых решениях: и *Обитель* Прилепина, и романы Яхиной построены по существующим литературным образцам (поэтика [нео]реализма у Прилепина, мелодрама у Яхиной), в то время как тексты Степановой и Барсковой отличаются жанровой неопределенностью (сборник Барсковой заканчивается пьесой), они также чрезвычайно лиричны, т. е. основаны на системе внутренних рифм<sup>5</sup>.

Любопытно заметить, что в употреблении терминологии с приставкой пост-возможны два варианта: постсоциализм и пост-социализм; постколониализм и постколониализм и т. д. В своей книге *Темпоральности* Р. Вест-Павлов даёт убедительно комментирует семантику дефиса: он обладает темпоральной валентностью. Наличие дефиса «сигнализирует о некоем разрыве в строго историческом смысле» (West-Pavlov 2013: 161). Отсутствие дефиса, наоборот, указывает на то, что некоторые явления одновременно «стоят особняком и остаются связанными» (West-Pavlov 2013: 161) с исторической практикой и/или периодом (социализм, колониализм и т. д.) в его разнообразных формах. В этом отношении «пост» в постсоветском обозначает некую жизнестойкую цезуру, в которой распад страны и системы становится носителем целого ряда интенсивных трансформационных процессов, одновременно – в качестве доминирующей метафоры исторического разрыва и социального возрождения – оставаясь перекодированным в другую метафору (например, цивилизационной непрерывности). Как следствие, по словам Плата, «Политико-историческая дискурсивная ситуация в России резко контрастирует с

---

<sup>5</sup> Я обсуждаю эту проблему более подробно в статье *Опьянение советским прошлым в современном русском романе: от реставрации до рефлексии, от тотальности до руин*, недавно опубликованной в журнале «Зборник Матице српске за славистику» (Лугарич 2023: 215-229).

этой распространенной в Восточной Европе постепенной нормализацией эпохального перелома, и поэтому критика должна сосредоточиться на другом наборе идеологических слепых пятен и эллипсов» (Platt 2009: 11). Это можно было наблюдать на примере гражданских протестов 2010-х годов. Так, протестующие в Екатеринбурге в 2013 году требовали движения «вперед в темное прошлое», что, конечно, является сложной и многоуровневой травестией советского лозунга «вперед в темное прошлое»:



Данный пример также показывает, что «пост», как утверждает Вест-Павлов, часто отображает противоречивое, двойственное, нередко калейдоскопическое мировоззрение, порожденное исходным крахом государства и системы; оно обозначает нарушенный, рассеянный и децентрированный способ видения. В качестве доказательства можно привести и ряд литературных примеров, демонстрирующих, что для писателей постсоветской России 2010-х годов жонглирование временным порядком и логикой последовательности, а также проблема непредсказуемого прошлого, являются одним из основных творческих ресурсов<sup>6</sup>. Разные тексты показывают, что время является одним из параметров

<sup>6</sup> Один из центральных концептуальных горизонтов моего исследования представляет собой известная книга А. Эткинды *Кривое горе* (на английском языке книга под названием *Warped Mourning* была опубликована в 2013 году), особенно та часть, в которой Эткинды, пользуясь компьютерным сленгом, предоставляет одну из возможных интерпретаций факта сильного присутствия (советского) прошлого в современной литературе на русском языке. Говоря о памятниках, которых нет (нет ничего «заметнее памятника, которого нет», Etkind 2013: 175),

существования общества, культуры и литературы не только потому, что общество, культура и литература развиваются во времени (от советского к постсоветскому), но и потому, что каждое общество, культурный артефакт и/или литературное произведение является формой временного опыта. Так, например, в романе *Памяти памяти* Степановой забвение является неотъемлемой составляющей памяти. Впоследствии процесс воспоминания становится предметом напряженной философской и эстетической рефлексии: «Во дворе я долго возила руками по сырому саратовскому кирпичу. Там все было как надо и даже больше того. Никогда не виданный, никем мне не описанный двор моего прадеда безошибочно узнавался как тот самый, различений не было никаких: и низкий палисадничек с кустом золотых шаров, и кривые стены, их дерево и кирпич, и какой-то, кажется, стул со сбитой перепонкой, стоявший у забора без особой причины, были свои, сразу стали мне родственники. Тут, говорили они, тебе сюда. <...>. Двор меня, попросту говоря, обнял» (Степанова 2017: 23). Впрочем, неожиданная развязка наступает по возвращении в Москву: «Что-нибудь неделю спустя мне позвонил саратовский знакомый и, смущаясь, сказал, что перепутал адрес. Улица была та, номер дома другой, простите, Маша, мне страшно неловко. И это примерно все, что я знаю о памяти» (Степанова 2017: 23). В романе Е. Водолазкина *Авиатор* (2016), главный герой Иннокентий Петрович Платонов, переживший Октябрьскую революцию, попадает из трудового лагеря в Россию 1999 года. В этом тексте реализуется один из центральных тематических направлений современной русской литературы, где прошлое «врывается» незванным гостем в настоящее, память (в романе подчеркнуто лингвистического и интертекстуального характера) отождествляется со знанием в самом буквальном смысле, происходит метонимическая замена человека, вещи и явления на слово, на язык, а автор ставит текст, память и жизнь в эстетически

---

Эткинд утверждает, что России недостает памяти, воплощенной «в железе» (hardware). Как у компьютера, говорит Эткинд, «у культуры есть две формы памяти, которые можно сравнить с твердым, или аппаратным (hardware), и мягким, или программным (software), обеспечением» (там же: 176). Эткинд расширяет эту метафору, указывая, что воспоминания о советском терроре так и не выкристаллизовались в «жесткую память», а приняли вместо этого «мягкую» форму – эти воспоминания воплотились в литературных, исторических и других текстуальных нарративах. Эта «мягкая память», как говорит Эткинд, является «программным обеспечением» культурной памяти (см. также Руттен 2022: 53, 227, 228 и др.). Говоря, что специфика постсоветской литературы состоит в том, что она соревнуется и борется не с чем иным, как с историей, Эткинд также отмечает, что культурная память, как и компьютер, зависит от баланса между hardware и software: «Культура, как и компьютер, работает тогда, когда ее ‘хард’ и ‘софт’ взаимодействуют в мириадах микрособытий» (Etkind 2013: 179). Поскольку памятники замораживают историю (Etkind 2013: 180), те редкие моменты, когда «они приходят в движение» (там же: 180), создают «смешение живого и мертвого, которое переживается как жуткое» (Etkind 2013: 180), как, например, в *Медном всаднике* Пушкина, лишая Евгения памяти и идентичности; однако, «когда в пространство монумента проникают тексты, они способны оживить мертвую материю» (Etkind 2013: 180).

убедительные отношения, причем в *Авиаторе* Водолазкин стремится нейтрализовать историю как политическое пространство. Журналист берет интервью у знаменитого путешественника во времени, и на просьбу описать Октябрьскую революцию, Платонов отвечает: «Каким вам запомнился день октябрьского переворота? – Знаете, он мне даже не запомнился. Уже потом, поняв, что это за день такой, я его в памяти восстановил. Шел, если ничего не путаю, дождь со снегом. Точнее, сначала был дождь, который перешел в мокрый снег. Я вышел куда-то, забыв дома шарф, и снежинки таяли у меня на шее, я чувствовал их таяние горячей кожей. Ветер был, ранняя темень, вы же знаете, что для Петербурга – это самое скверное время...» (Водолазкин 2016: 141). В книге Л. Улицкой *Детство 45-53* ребенок выступает в роли исторического свидетеля: дети – даже в обществе, в котором социалистические утопические идеалы интенсивно проецировались на сознание ребенка и в котором он является идеальным воплощением социального порядка «светлого будущего» – в этой книге «являются не только существами, которые существуют (being), но и существами, которые действуют (doing)» (Дэвид Осуэл, цит в: Millei et al. 2018: 239). М. Шишкин, творчество которого вдохновлено модернистской традицией русской литературы, в романе *Письмовник* эстетически смело соединяет, казалось бы, разрозненные элементы в уникальное литературное целое, в котором жизни героев изображены как рифмованные движения по кольцеобразной истории. Память, при всем том, проявляется как сложный психологический и метафизический процесс, в котором визуального восприятия действительности недостаточно для разрешения кризиса литературной репрезентации: видение и понимание прошлого, так же как и память, являются прежде всего трансцендентными актами, по мере того как писать, вспоминая – значит ‘видеть’ как слепой: на ощупь и по запаху («Закрываю глаза и вижу: ты сидишь, как тогда, на кровати в моей сорочке, обхватив колени, положив подбородок на них, только что из ванной, мыла голову – сделала тюрбан из полотенца. Прямо перед моим лицом – твоя лодыжка с расчесанным комариным укусом. Целую твои лодыжки. Обязательно пощупаю у тебя пульс на шее – как тогда. Мне так нравится, что он бьется именно здесь. Так люблю эти неуверенные прыжочки под тонкой кожей. Увижу твои обветренные губы, буду целовать их без конца», Шишкин 2010: 390). В уже упомянутом романе *Предел забвения* С. Лебедев, как писатель-представитель поколения постпамяти, показывает, до какой степени вера в советский строй была фантазмом, окружавшим эту страну как потерянную и мифическую Атлантиду. В СССР русский север являлся местом забвения, поскольку из него были стерты критерии нравственности и человеческого достоинства. Роман Лебедева следует читать как нематериальное «место памяти» (*lieux de mémoire*, см.: Nora 1989: 146), которое появляется в тот момент, когда, если следовать теории П. Нора, подлинная среда памяти (*milieux de mémoire*) исчезает. В романе *Зулейха открывает глаза* Г. Яхиной травма ГУЛАГа изображена на фоне памяти жанра мелодрамы, которой присуща утопичность. По этой причине роман можно интерпретировать двояко: как текст, доказывающий стойкость, жизненную силу современной русской литературы, поскольку терапевтический импульс описания ГУЛАГа в модальности мелодрамы делает травму советского прошлого управляемой (снижает травму до



психологически приемлемой меры), но одновременно текст поддерживает сохранение статуса-кво в обсуждении и разработке этой злободневной темы постсоветской России. В представлении Яхиной, советское прошлое формируется как *locus amoenus* и *locus horridus*: как социалистическая утопия и тоталитарная антиутопия. В *Живых картинах* Барскова предлагает решение художественной загадки ленинградской блокады, проявляющейся в тексте как «затонувшее кладбище», которое писательница оживляет, превращая умерших в языковые портреты. Смысл поэтики памяти в *Живых картинах* – сами воспоминания, но также акт воспоминания с помощью литературного языка как недостаточный, но единственно эстетически возможный способ изображения невыразимости смерти. В представлении Барсковой художественный текст – это место встречи реальности, сохранившейся в архивах, и ее противоположности, своего рода псевдореальности.

### Вместо заключения

В приведенной аналитической рамке, война, как кризисная, губительная, чрезвычайная ситуация *par excellence*, подчеркивает колеблющийся характер терминологии «пост», поскольку война и насилие основаны на фундаментальном переосмыслении метафизических условий человеческого существования. Как написала в сентябре прошлого года литературовед и поэт Е. Воробьева (Вежлян):

«Все это время я преподаю. Читаю свои обычные курсы. Ибо ‘шоу маст гоу он’. Но все, о чем я читаю, рассыпается под руками, превращается в ветошь, в пепел. Современность, о которой я говорю, становится историей так стремительно и противоестественно, как стареет человек в кино при монтаже и ускоренной съемке. Вчера рассказывала об эволюции форматов критического письма с 90-х годов – в давно прошедшем времени. Был такой критик Немзер, был Дашевский, Данилкин, я тоже была, была свободная пресса, был «Русский журнал», были. Я б лучше помолчала, посидела тихо, подумала, побродила по Тбилиси. Но приходится на каждом занятии делать себе эту операцию на открытой памяти, на открытом сердце. Лучше б 19 век преподавать. Но не уверена, что и там все на месте» (Вежлян 2022).

Война особенно резко обостряет различные параметры окружающего мира (пространственные и временные), такие как границы человеческого и нечеловеческого, естественного и искусственного (Tlostanova 2017: 107). Она меняет пропорции и отношения, генерируя при этом новую онтологию с иной пространственностью и темпоральностью, доказывая, что постсоветское в российском контексте означает и «жизнь наоборот», против течения времени. Уже в 2008 году в эссе под названием *За пределами разнообразия: Культурология и ее посткоммунистический друг* в своей книге *Власть искусства* Б. Гройс отметил парадоксальность пути, пройденного постсоветской Россией: «Посткоммунистический субъект проходит тот же путь, который описывает доминирующий дискурс культурных исследований – но он проходит его в обратном

направлении, не из прошлого в будущее, а из будущего в прошлое; из конца истории... обратно в исторические времена. Посткоммунистическая жизнь – это жизнь, прожитая в обратном направлении, это движение против течения времени» (Groys 2008: 155). Один из самых очевидных примеров, который иллюстрирует приведенное утверждение, – *Песенка об академике Сахарове* Г. Лукомникова, написанная в разгар войны, в августе 2022 года:

Академик Сахаров  
Был такой плохой.  
Ох и возмущались мы:  
Нужен он на кой?

Позже оказалось вдруг,  
Что он был хороший.  
Жалко его, бедного.  
Стоим с повинной рожей.

Нынче выясняется:  
Всё-таки плохой.  
Снова возмущаемся:  
Нужен был на кой?

Если вновь окажется,  
Что всё-таки хороший,  
Эх, пожалеем мы опять,  
Да с повинной рожей!  
(Лукомников 2023)

Мир – в том числе и парадигмы русистики – меняется настолько быстро и радикально, что невозможно предсказать, какое будущее нас ожидает даже в ближайшем времени. Любые конкретные прогнозы относительно эволюции всего, что раньше воспринималось нами как «пост» в теории, в плане социальной реальности и/или искусства и культурных форм, будут, безусловно, гипотетическими (см. например Гуманитарная наука... 2022). В свете новых обстоятельств следует задавать новые вопросы. Как российское (постсоветское?) литературное поле организуется, переорганизуется и перемещается в конфликтные времена? О чем мы – действительно – говорим, когда *сегодня* рассуждаем о постсоветском пространстве? Как в условиях жестокой войны можно думать о теоретических терминах, таких как «поколение» и «период», и как они соотносятся со «временем» и «событием», особенно в связи с тем, что – как утверждают Миятович и Виллемс – эти процессы не просто происходят в истории и обществе, но, скорее, *создают, порождают* историю и социум (Mijatović, Willems 2022: 7)?

Если прежде мы по наивности верили, что «пост» означает ускользающую изменчивость и запутанность вечно меняющегося мира, то война, начавшаяся 24 февраля 2022 года, явно продемонстрировала ненадежность российских пост-



временных режимов. Вместо этого стало ясно, что приставка «пост» означает *praesentia in absentia*.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексиевич 2013: С. Алексиевич. *Время секунд хэнд (конец красного человека)*. WebKniga. 2013.
- Барскова 2014: П. Барскова. *Живые картины (сборник)*. СПб. 2014.
- Бойм 2013: С. Бойм. *Будущее ностальгии*. «Новое литературное обозрение». № 89. 2013. Эл. pec.: [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu\\_zapas/89\\_nz\\_3\\_2013/article/10513/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu_zapas/89_nz_3_2013/article/10513/). (Обращение 17/02/2023).
- Вежлян 2022: Е. Вежлян. 12.10.2022. Эл. pec.: [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0wTTZpKBvGrLsLfps4sEY7B16MXgFTTZYDzJPhqeGyofWk6ASzwQnr2BZУуSn3tLul&id=100001557507217](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0wTTZpKBvGrLsLfps4sEY7B16MXgFTTZYDzJPhqeGyofWk6ASzwQnr2BZУуSn3tLul&id=100001557507217) (Обращение 17/02/2023).
- Водолазкин 2016: Е. Водолазкин. *Авиатор*. М. 2016.
- Гуманитарная наука... 2022: Гуманитарная наука после 24 февраля. Пер. Д. Аронсона. «Новое литературное обозрение». № 178. 2022. Эл. pec.: <https://www.nlobooks.ru/upload/iblock/a92/29-63%20anketa178.pdf> (Обращение 17/02/2023).
- Кобрин 2016: К. Kobrin. *Welcome to the post-post-Soviet era*. 2016. Эл. pec.: <https://www.opendemocracy.net/en/odr/welcome-to-post-post-soviet-era/> (Обращение 17/02/2023).
- Лебедев 2011: С. Лебедев. *Предел забвения*. М. 2011.
- Лёзина 2021: Е. Лёзина. *XX век: проработка прошлого. Практики переходного правосудия и политика памяти в бывших диктатурах. Германия, Россия, страны Центральной и Восточной Европы*. М. 2021.
- Лугарич 2023: Д. Лугарич. *Опьянение советским прошлым в современном русском романе: от реставрации до рефлексии, от тотальности до руин*. «Зборник Матице српске за славистику». № 103. 2023. С. 215-229.
- Лукомников 2023: Г. Лукомников. *Песенка об академике Сахарове*. «Волга». 2023. № 1. Эл. pec.: <https://magazines.gorky.media/volga/2023/1/novye-stihi-49.html> (Обращение 17/02/2023).
- Медведев 2023: К. Медведев. *«Быть русским, сопротивляться Смерти»*. 24/01/2023. Эл. pec.: <https://www.colta.ru/articles/specials/29712-neyasnaya-rossiya-buduschego-kirill-medvedev-byt-russkim-soprotivlyatsya-smerti> (Обращение 17/02/2023).
- Руттен 2022: Е. Руттен. *Искренность после коммунизма. Культурная история*. Пер. А. Степанова. М. 2022.
- Степанова 2015: М. Степанова. *Предполагая жить*. «Colta». 31.3.2015. Эл. pec.: <https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit> (Обращение 17/02/2023).
- Степанова 2017: М. Степанова. *Памяти памяти*. М. 2017.
- Улицкая 2013: Л. Улицкая. *Детство 45-53: а завтра будет счастье*. М. 2013.
- Фанайлова 2023: Е. Фанайлова. *Уязвимое будущее*. Эл. pec.: <https://www.colta.ru/articles/specials/29708-neyasnaya-rossiya-buduschego-elena-fanaylova-uyazvimoe-budushee> (Обращение 24/01/2023).
- Хирш 2016: М. Хирш. *Что такое постпамять*. Эл. pec.: <https://urokiistorii.ru/articles/chto-takoe-postpamyat>. 2016 (Обращение 17/02/2023).
- Шишкин 2010: М. Шишкин. *Письмовник*. М. 2010.
- Эппле 2020: Н. Эппле. *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в*

- России и других странах. М. 2020.
- Эпштейн 2021: М. Эпштейн. (28.12.2021). Эл. pec.: <https://www.facebook.com/mikhail.epstein> (Обращение 17/02/2023).
- Яхина 2015: Г. Яхина. *Зулейха открывает глаза*. М. 2015.
- Beronja, Vervaeet 2016: V. Beronja, S. Vervaeet (ed. by). *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Boston-Berlin. 2016.
- Boym 2001: S. Boym. *The Future of Nostalgia*. New York. 2001.
- Dobrenko 2015: E. Dobrenko. *Recycling of the Soviet*. In: E. Dobrenko, M. Lipovetsky (ed. by). *Russian Literature Since 1991*. Cambridge. 2015. P. 20-44.
- Dobrenko, Lipovetsky 2015: E. Dobrenko, M. Lipovetsky. *The Burden of Freedom: Russian Literature after Communism*. In: E. Dobrenko, M. Lipovetsky (ed. by). *Russian Literature Since 1991*. Cambridge. 2015. P. 1-19.
- Etkind 2013: A. Etkind. *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford. 2013.
- Groys 2009: B. Groys. *The Post-Communist Condition*. Эл. pec.: <https://becoming-former.tumblr.com/post/262880375/the-post-communist-condition-boris-groys-the>. (Обращение 17/02/2023).
- Halbwachs 1950: M. Halbwachs. *From the Collective Memory*. In: M. Rossington, A. Whitehead (ed by). *Theories of Memory. A Reader*. Edinburgh. 2007. P. 139-143.
- Kalinin 2011: I. Kalinin. *Nostalgic Modernization: the Soviet Past as "Historical Horizon"*. «Slavonica». Vol. 17. No. 2. 2011. P. 156-166.
- Kukulin 2018: I. Kukulin. *Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance*. «Russian Literature». № 96-98. 2018. P. 221-254.
- Mijatović, Willems 2022: A. Mijatović, B. Willems (ed. by). *Reconsidering (Post-)Yugoslav Time*. Leiden-Boston. 2022.
- Millei et al. 2018: Z. Millei, I. Silova, N. Piattoeva. *Towards Decolonizing Childhood and Knowledge Production*. In: I. Silova, N. Piattoeva, Zs. Millei (ed. by). *Childhood and Schooling in (Post)Socialist Societies. Stories of Everyday Life*. New York-London. 2018. P. 231-255.
- Nora 1989: P. Nora. *From Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. In: M. Rossington, A. Whitehead (ed. by). *Theories of Memory. A Reader*. Edinburgh. 2007. P. 144-149.
- Platt 2009: K. Platt. *The Post-Soviet is Over: On Reading the Ruin*. «Republics of Letter: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts». 1. № 1 (May 1). 2009. P. 1-26.
- Tlostanova 2017: M. Tlostanova. *Postcolonialism & Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. London-New York. 2017.
- West-Pavlov 2013: R. West-Pavlov. *Temporalities*. London-New York. 2013.
- Žižek 2023: S. Žižek. *What Lies Ahead?* «Jacobin». 17.01.2023. Эл. pec.: [https://jacobin.com/2023/01/slavo-j-zizek-time-future-history-catastrophe-emancipation?mc\\_cid=332cb71a31&mc\\_eid=7627a747ab&fbclid=IwAR18sWmROq2S4x1fl8-ERcMrYIrMsxWmj6chFtwWw7efalkmPC8GDmVTXGY](https://jacobin.com/2023/01/slavo-j-zizek-time-future-history-catastrophe-emancipation?mc_cid=332cb71a31&mc_eid=7627a747ab&fbclid=IwAR18sWmROq2S4x1fl8-ERcMrYIrMsxWmj6chFtwWw7efalkmPC8GDmVTXGY) (Обращение 17/02/2023).

**DANIJELA LUGARIĆ VUKAS** • is Associate Professor at Department of East-Slavic Languages and Literatures at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Her research interests include contemporary Russian novel, women prose writers, trauma, memory and literature, the culture of late Soviet socialism, Russian critical theory, and postcolonial literature of post-Soviet culture. She has edited volumes for Palgrave

Macmillan (2017), SUNY Press (2018), Praesens Verlag (2017), and Böhlau Verlag (2023). Lugić has recently published a book about Soviet history and memory in contemporary Russian novel (in Croatian). Currently, she is translating the novel *Wound* by Oksana Vasyakina, and is writing a book about temporalities in contemporary Russian novel (Lexington Press, under contract).

**E-MAIL** • [dlugaric@ffzg.hr](mailto:dlugaric@ffzg.hr)



# НОВЫЙ ОРИЕНТАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

---

*Дмитрий* НОВОХАТСКИЙ

*Dmitry* NOVOKHATSKIY

**ABSTRACT • *New Orientalism in Contemporary Russian Literature.*** This article traces down the origins and sheds some light on a specific way of representing Central Asia in contemporary Russian literature; in this paper I'm putting forward the designation of "New Orientalism" to denote this vision of Central Asian reality. The idea of a specific Soviet nation, which was served by a multicultural Soviet literature, opened the path for New Orientalism. Scholarly studies of New Orientalism have to face the challenges of the applicability of Western Postcolonial Theory to the Post-Soviet space, although this new way of thinking is obvious in some novels by Andrey Volos, Evgeny Chizhov, Vladimir Medvedev and other Russian authors. These literary works apply the traditional image of the Western Other (in this case Russian) to the Oriental (Asian) realities but, compared to the Orientalism as described by E.W. Said, in New Orientalism the hierarchical model won't work, thus the Orient rejects its inferior status and defies Western (Russian) seemingly progressive ideas and social models. In contemporary Russian literature New Orientalism is connected to Post-Soviet Trauma and Nostalgia for the Soviet past.

**KEYWORDS •** Contemporary Russian Literature; Central Asia; Orientalism; New Orientalism; Post-Soviet Space.

## **1. Введение**

В декабре 1991 года советская эпоха официально подошла к концу; среднеазиатские республики – Казахстан, Таджикистан, Туркменистан, Кыргызстан и Узбекистан – стали независимыми государствами. Так окончился период, в течение которого Средняя Азия существовала в едином государстве с Россией, и впервые за сто пятьдесят лет начался процесс их культурного и политического расхождения, продолжающийся до сих пор. Одним из эффектов этого процесса в русской культуре стал особый способ репрезентации Средней Азии в современной русской (и в транскультурной русскоязычной) литературе, очевидный в творчестве Андрея

Волоса (*Хуррамабад*), Владимира Медведева (*Заххок*), Евгения Чижова (*Перевод с подстрочника*) и других авторов, однако до настоящего времени мало изученный. В статье для этого явления предлагается название «Новый ориентализм», в котором, с одной стороны, подчеркивается генетическая и типологическая связь с «классическим» ориентализмом, с другой – эксплицируется отличная от классической, *новая* сущность изображения Востока. Собственно, сущности и причинам возникновения *Нового ориентализма* посвящена эта статья.

В истории освоения Средней Азии русской культурой можно выделить три этапа<sup>1</sup>: ориенталистский, ассимиляционный и постсоветский<sup>2</sup>. Истоки среднеазиатского Нового ориентализма кроются в событиях середины XIX века, когда в т.н. «Большой игре» с Британской империей определились границы России в этом регионе: Средняя Азия впервые вошла непосредственно в состав Российской империи, а вместе с тем – и в поле русской культуры. Как замечает Павел Алексеев, основными источниками романтического ориентализма в России являются «арабские сказки, суфийская поэзия и Коран» (Алексеев 2013: 21). При этом русская культура рассматривается как более прогрессивная и современная, в то время как Восток получает ярлык слаборазвитого и дикого. Интересно, что в модели «Россия–Восток» Россия играет роль Запада, тогда как в европейском сознании сама Россия является Востоком: «Русская культура без раздумий восприняла дискурс, в котором она была вовсе не субъектом, а объектом европейского колониального мышления. В течение XIX столетия Россия была ‘Востоком’ для европейских путешественников, писателей и политиков» (Alekseev 2020: 195).

Первым профессиональным русским писателем, посвятившим большую часть своего творчества Центральной Азии, стал Николай Каразин (1842-1908)<sup>3</sup>, который «дал старт многому из того, что впоследствии стало сводом растиражированных стереотипов о Туркестанском Востоке» (Шафранская 2016: 37) и, по сути, начал освоение среднеазиатской темы в русской культуре. В произведениях Каразина местное население изображено диким, неуправляемым, *нецивилизованным*. Русский ориентализм<sup>4</sup> изначально носит цивилизационный характер, так как русская колонизация рассматривается как возможность приобщения Востока к прогрессу.

---

<sup>1</sup> Э. Шафранская также выделяет три этапа: «собственно колониальный <...>, советский период, отмеченный созданием колониального, или советско-ориенталистского канона; постколониальный» (Шафранская 2017: 219).

<sup>2</sup> Подробно история формирования среднеазиатского дискурса в русской литературе рассматривается в другой статье автора Novokhatskiy 2020.

<sup>3</sup> В монографии Э. Шафранской представлен детальный анализ творчества Н. Каразина, см.: Шафранская 2016.

<sup>4</sup> Известно, что «ориентализм» – полемический термин, толкование которого варьируется от позиции Э. У. Саида (собственно, введшего этот термин в научный обиход) до его ярых

Начиная с конца XIX века, в Среднюю Азию начали прибывать потоки русскоязычных иммигрантов. Этот процесс был интенсифицирован политическими и социальными событиями 1920-1950-х годов: индустриализацией, политическими репрессиями, эвакуацией гражданского населения во время Великой Отечественной войны. В то же время началось воплощение в жизнь проекта создания советской нации, в которую вошли бы все народы СССР. Эти события способствовали установлению ведущей роли русского языка (языка общения между народами СССР) и русской культуры, а также ускорили процессы ассимиляции. Цивилизационный ориентализм царского и раннесоветского времени уступает место дискурсу ассимиляции<sup>5</sup>. Следует отметить, что эта ассимиляция носила взаимный характер, благодаря чему советская идентичность имела свою специфику в различных регионах Советского Союза. Как указывает С. Абашин, «советский субъект», рефлексирующий и действующий *Homo Sovieticus*, хотя и имел немало общих узнаваемых черт, в Средней Азии обладал и формировал собственные желания, интересы и качества» (Абашин 2016: 174).

## 2. Постколониальная теория и постсоветская литература

Советская нация обслуживалась советской литературой, понимаемой как сумма всех национальных литератур<sup>6</sup>; эта литература рассматривалась как проводник коммунистических идей, что идеально соответствовало идее одомашнивания Средней Азии. Следует подчеркнуть, что в этих условиях «‘русская культура’ зачастую была трудно отличима от ‘советской культуры’; с одной стороны «русское» выступало как демонстративно нейтральное связующее звено, исключительно прагматическое средство, с другой – русская культура считалась наиболее продвинутой среди национальных культур в Союзе» (Vyford et al. 2020: 16). В итоге советская литература представляет собой транскультурное явление; «смещение русскоязычного дискурса и парадигмы иной культуры приводило к созданию

---

противников. В этой статье термин «ориентализм» используется как в широком смысле «интереса к восточной культуре», так и в более детальном значении «интереса к Другому / Чужому» в бинарной оппозиции «Мы» (европейская цивилизация) Vs «Другой / Чужой» (неевропейские цивилизации, расположенные в Азии); этот интерес может включать цивилизационные, имперские и другие намерения.

<sup>5</sup> Знаменитый «остерн» В. Мотыля *Белое солнце пустыни* (1970) и доминирование художественной исторической и историко-фантастической литературы (роман *Гнет* А. Алматинской или произведения Л. Соловьева о Ходже Насреддине) показывают, что в советском среднеазиатском тексте ориенталистский цивилизационный дискурс ощутимо присутствовал, однако был сдвинут в сторону экзотизма и приключенческой романтики.

<sup>6</sup> Из недавних крупных исследований о сущности советской литературы см., напр.: Frank 2016.



произведений, представляющих собой гибридный текст» (Толкачев 2017: 194). Некоторые из этих «гибридных» среднеазиатских писателей получили широкую популярность, например Леонид Соловьев (русский) или Чингиз Айтматов (киргиз).

После 1991 г. литературоведение столкнулось с проблемой классификации и методов исследования литературы на русском языке, появившейся на постсоветском пространстве за пределами России. В России применение постколониальной теории к бывшим советским республикам зачастую вызывает неприятие<sup>7</sup>, так как приобретает отчетливо политический оттенок и означает автоматическое признание колониального статуса этих республик в советское время, что абсолютно противоречит и идее советской нации, и советскому лозунгу «дружбы народов». Еще в начале 2000-х годов Михаил Берг заявлял, что в России «постколониальный дискурс <...> не воспринимается; его считают неуместным и не адаптированным [к российским реалиям – Д. Н.]» (Berg 2005: 119-120). Об этом же говорит Илья Кукулин: «Попытка интерпретировать современное состояние России, стран СНГ и Восточной Европы как постколониальное наталкивается в отечественной науке на упорное сопротивление» (Кукулин 2008: 126). Сергей Абашин считает что отрицание постколониальной теории относительно советского периода Средней Азии – вопрос спорный сам по себе – приводит к тому, что отрицается также в общем-то общепризнанная колониальная политика Российской империи относительно центральноазиатских территорий, то есть создается «общий кумулятивный эффект, когда под воздействием разных аргументов колониальные сюжеты вытесняются и исчезают из создаваемой сегодня картины российского прошлого в Средней Азии» (Абашин 2020).

Авторитетный российский научный журнал *Новое литературное обозрение* в 2020 г. выпустил монографический номер, озаглавленный *Постсоветское как постколониальное* и целиком посвященный проблемам культуры (в основном, литературы) современной Средней Азии в постколониальной перспективе; можно согласиться с Мадinou Тлостановой, что «постколониальные исследования в целом, как и постколониальная теория и критика, с большим опозданием, но все же стали постепенно входить в российское академическое пространство» (Тлостанова 2020: 66).

С другой стороны, совершенно очевидно, что механизмы взаимодействия центра и периферии в Российской империи и Советском Союзе зачастую кардинально отличались от моделей «классических» колониальных империй – Британской или Французской, и механическое перенесение западной постколониальной теории на российскую / советскую почву приводит к многочисленным вопросам и принципиальным несовпадениям. Одной из наиболее удачных попыток решения этой проблемы стала разработанная Александром Эткиндоm (см. Etkind 2010; Etkind 2011a; Etkind 2011b) теория внутренней

---

<sup>7</sup> Литература по этой проблематике обширна; назовем лишь несколько наиболее значимых исследований: Adams 2008; Chioni Moore 2001; Кукулин 2013; Morozov 2015.

колонизации. Важно отметить, что теория внутренней колонизации неизбежно вызывает к жизни образ «внутреннего Другого» (Бреева 2017). Между тем, количество альтернативных терминов, предложенных для описания постсоветской русскоязычной литературы, значительно: «пограничная литература» (Тлостанова 2004), «гибридная литература» (Толкачев 2017), «мультикультурная литература» (Тлостанова 2004, Толкачев 2017), «кросс-культурная литература» (Бурцева 2007). Все эти определения подчеркивают ситуацию, когда художественное произведение принадлежит нескольким культурам в равной степени. В то же время и произведения собственно русских авторов из России, посвященные взаимодействию русской культуры и Средней Азии, можно считать «транснациональной литературой», т.е. такой литературой, которая «исследует опыт миграции и формирования новых, гибридных идентичностей» (Jay 2021: 53).

Собственно проблема национальной идентичности является одной из наиболее острых проблем, связанных с функционированием постсоветской литературы. Как замечает Марко Пулери, «после 1991 года советская идентичность уступила место поиску национальных идентичностей» (Puleri 2016: 14); более того, «одержимость 'идентичностью' является общим местом всей постсоветской постколониальности» (Кудайбергенова 2020). Поиск постсоветской идентичности вне России ожидаемо строится на контрасте русского и национального, однако стоит отметить, что и собственно русская идентичность после распада СССР подвергается переосмыслению.

### 3. Постсоветская травма и возникновение Нового Ориентализма

Тема Средней Азии в постсоветской русской / русскоязычной литературе разрабатывается как в произведениях авторов, живущих вне политических границ России (например, узбекистанца Сухбата Афлатуни и уроженки Ташкента Дины Рубиной, проживающей в Израиле), так и в творчестве россиян. Следует подчеркнуть, что это разделение зачастую условно, так как множество авторов, проживающих в Средней Азии, избегают местных тем, опасаясь обвинений в провинциальности<sup>8</sup>, а многие российские авторы на самом деле являются типичными представителями гибридной советской культуры, так как родились и выросли в Средней Азии (например, Андрей Волос или Владимир Медведев).

В случае применения уже упомянутой теории Александра Эткинда, нельзя не согласиться с Татьяной Бреевой, что в сюжете внутренней колонизации отмечается «потенциальное присутствие проблемы гибридной идентичности» (Бреева 2017:

---

<sup>8</sup> Показателен пример Ферганской школы поэзии в Узбекистане, образовавшейся в начале 1990-х годов и открыто ориентированной на западные авангардные традиции, или видного казахстанского прозаика Ильи Одегова.

143). В современных русскоязычных произведениях образ советской Средней Азии зачастую представлен как утопия гибридных идентичностей, мультикультурный рай; типичным примером может служить роман Дины Рубиной *На солнечной стороне улицы* (2006). Можно выделить, как минимум, два источника формирования этой утопии. С одной стороны, в творчестве транскультурных писателей «портреты колониальных пространств отмечены парадоксальной ностальгией по утраченному и несовершенному, но все же раю» (Тлостанова 2011: 177). Также здесь видится влияние *постсоветской травмы*<sup>9</sup>: в этом случае утопический образ Средней Азии является локальным вариантом глобальной ретроутопии (в терминологии З. Баумана) – идиллического образа Советского Союза. Некоторые писатели останавливаются на описании этой ретроутопии; в прозе Рубиной Ташкент предстает своеобразным воплощением мечты о создании гибридной советской идентичности. Этот дискурс ностальгии ощутимо ориентирован на старшее поколение читателей, заставших существование СССР.

Однако за последние тридцать лет в русской литературе набрал силу другой дискурс, который можно назвать *Новым ориентализмом*. Как известно, термин «ориентализм» в определении Э. Саида, – «такой образ мыслей, который основан на онтологическом и эпистемологическом различии между «Востоком» и (в большей части случаев) «Западом» (Said 1979: 3), причем, что важно, «Восток и все, что связано с ним, воспринимается либо как откровенно стоящее на более низкой ступени, либо как нуждающееся в коррекции со стороны Запада» (Said 1979: 40-41). Главное отличие Нового ориентализма от классического цивилизационного ориентализма конца XIX – начала XX века – в изменении статуса Востока: отказ от ассимиляции Западом представляется сознательным выбором восточной культуры, своего рода восстанием против Запада. Иными словами, в Новом ориентализме Восток занимает не униженное место дикаря, которому Европа пытается открыть путь к прогрессу, а равноправного соперника, который после контакта с европейской цивилизацией намеренно отдаляется от нее, отдавая предпочтение собственному пути развития. В случае Средней Азии советское, русское и европейское отождествляются и противопоставляются местному, восточному. Суть этого мироощущения совпадает с настроениями Н. Каразина: Средняя Азия представляется таинственной, враждебной территорией, где русским отведена роль Чужого. Новый ориентализм не столько противопоставлен счастливой ретроутопии ностальгического дискурса, сколько является ее антиутопическим продолжением, поскольку изображает полный провал советской попытки ассимиляции. В Новом ориентализме часто обнаруживается травма поколений этнических русских в Средней Азии, следующая схеме «терра инкогнита –

---

<sup>9</sup> Исследованием постсоветской травмы занимается целый ряд смежных гуманитарных дисциплин – культурология, литературоведение, философия, политология, социология. Из последних исследований, посвященных вопросу постсоветской травмы, см.: Slavonica 2011; Дудолодова 2014; Сеянинова 2017.

обживаемая местность – родина – крушение мира – прощание – новое (чужое) место» (Ремизова, 2000). Таким образом, современное описание Средней Азии в русской литературе вернулось к основополагающему для XIX в. образу Другого / Чужого.

### 3.1. Хуррамабад Андрея Волоса

Наглядным (но не единственным) примером Нового ориентализма является таджикостанский текст русской литературы. Наиболее ярким его представителем можно считать Андрея Волоса, в особенности его роман *Хуррамабад* (2000); назовем также Владимира Медведева и Людмилу Басову. Таджикостанский текст пронизан ностальгией по временам Советского Союза, но прошлое здесь не рассматривается исключительно с точки зрения счастливой утопии; напротив, русские внезапно обнаруживают, что «одна из советских идеологем, дружба народов, на деле оказалась симулякром, никакой дружбы нет» (Шафранская 2019: 127). Об этом говорит и Елена Чхаидзе: «За маской дружбы скрывался клубок неразрешенных национальных вопросов, вылившихся в последствии в межнациональные / межэтнические конфликты» (Чхаидзе 2017: 190).

*Хуррамабад* стал первым романом о постсоветском Таджикистане, получившим широкую известность в России. Автор, Андрей Волос, родившийся в Душанбе в 1955 г., – типичный представитель советского «плавильного котла» наций. Роман был удостоен нескольких престижных литературных премий (например, *Антибукер*) и сыграл важную социальную роль в освещении проблемы Гражданской войны в Таджикистане. Роман составлен из отдельных рассказов, публиковавшихся как отдельные произведения, поэтому каждая глава (всего их двенадцать) содержит одну историю; проблема, которая проходит красной нитью через весь роман, – это потеря Родины, причиной которой выступает *Инаковость* – чужеродность этнических русских по отношению к Средней Азии. Большинство героев *Хуррамабада* – коренные таджикостанские русские, которые задумываются не столько об изначально гибридной природе своего менталитета, сколько о неожиданном новом статусе Другого / Чужого, от которого не спасают ни внешность (в смешанных семьях), ни отличное знание таджикского языка и местного образа жизни. Как замечает Елена Ознобкина, *Хуррамабад* – роман о русских, «проживших жизнь в этом чужестранном крае, вплавленных, но так и не вросших в чуждую почву. Общая интернациональная судьба не состоялась» (Ознобкина 2000: 199).

Не случайно в новелле *Восхождение*, открывающей роман, выстраиваются две взаимосвязанные оппозиции: временная (прошлое и настоящее) и онтологическая (реальность и вымысел). По сюжету, престарелая русская таджикостанка с внуком поднимается на кладбище, чтобы проведать могилу мужа, и во время подъема вспоминает свою жизнь в некогда чужой республике, ставшей их новой родиной. В воспоминаниях старухи фигурирует некая Шура, такая же, как она сама, жена советского офицера, приехавшая в Таджикистан на рубеже 1920-30-х годов. Шура с начала знакомства постоянно рассказывает новой подруге о своей счастливой жизни с мужем, однако в конце концов выясняется, что все ее рассказы о семейном счастье

– не более, чем выдумки; муж Шуры на самом деле давно убит местными бандитами. Реальность, оказавшаяся вымыслом, ставит под сомнение и реалистичность воспоминаний самой главной героини: была ли действительно ее жизнь такой, как она ее представляет? Действительно ли Таджикистан принял ее, русскую, и стал ее новым домом?

Тема реальной или воображаемой ассимиляции становится краеугольным камнем каждой из новелл, составляющих главы романа. Эмблематичной иллюстрацией провала попытки ассимиляции можно считать новеллу *Свой*, в которой поднимается проблема смены идентичности, или, скорее, ее сознательной миграции. По сюжету, ученый из Москвы по имени Сергей после командировки в Таджикистан навсегда влюбляется в этой край. Он переселяется в Душанбе и прилагает все усилия, чтобы стать настоящим таджиком: женится на таджикской девушке из Куляба, меняет имя на Сироджиддин, переходит на таджикский язык и принимает таджикские привычки. Однако Сергей-Сироджиддин все равно чувствует себя чужим среди таджиков, «человек может изменить какие-то внешние свойства, а вот самосознание поменять никак не может» (Абашин 2003: 15). В новелле есть яркий эпизод, подчеркивающий новоориенталистскую природу романа: на одном из праздников Сергея, в то время еще высокого гостя из Москвы, заставляют есть плов из рук хозяев, объясняя, что это таджикская традиция, выражающая крайнее расположение по отношению к гостю и подчеркивающая его высокое положение. Как узнает гораздо позже Сергей-Сироджиддин, такая традиция существует на самом деле, однако смысл ее прямо противоположен заявленному: в тот вечер Сергея унизили; приняв плов из рук хозяев, из высокого гостя он прекратился в нижестоящее существо: Восток показал, что не только больше не принимает статус «младшего брата» Европы, а, напротив, считает себя выше бывших колонизаторов.

*Свой* заканчивается трагически: в начале Гражданской войны Сергея останавливают на улице боевики; они заставляют его произнести детский стишок. Сергей говорит по-таджикски с сильным кулябским акцентом, поэтому его принимают за кулябского шпиона и убивают. В этой новелле А. Волос не просто изображает очередную бессмысленную смерть, каких на Гражданской войне случилось немало, важны последние мысли Сергея: он понимает, что умирает, но умирает счастливым: его убивают, потому что он наконец стал таджиком, *своим*.

### 3.2. *Заххок* Владимира Медведева

Проблема гибридных русско-среднеазиатских идентичностей пристально рассматривается в романе Владимира Медведева *Заххок* (2015). С одной стороны, – «это вполне исторический роман о недавнем прошлом, с упоминанием имен реальных политиков, с деталями реальной войны 1990-х годов» (Шафранская 2019: 134). С другой – в *Заххоке* немало места уделено экзотике Таджикистана – местному фольклору (например, анекдотам в стиле Ходжи Насреддина), деталям быта, типичному менталитету и традиционным обрядам (так, подробно описывается сцена подготовки невесты к свадьбе). К восточной экзотике отсылает и название романа:

Заххок – злой змееподобный демон из средневековой персидской поэмы Фирдоуси *Шахнаме*. Экзотизм также можно рассматривать как осознание провала ассимилятивных процессов: *экзотическое* по определению противопоставлено своему, *привычному*.

*Заххок* посвящен исследованию темы Гражданской войны и крушения прежнего мира. Автор показывает иллюзорность советских гибридных идентичностей, так как Гражданская война приводит к столкновению, казалось бы, мирно сосуществовавших миров, которые, как оказывается, принадлежали параллельным не пересекавшимся реальностям, между которыми нет ничего общего. *Заххок*, как и *Хуррамабад*, – дискретный роман: автор дает слово семи главным героям разных национальностей, пола, социального происхождения и образования. Как отмечает Галина Юзефович,

поначалу все они выводят собственные, словно бы не связанные друг с другом мелодии. Однако постепенно голоса героев начинают звучать в унисон, где-то к последней трети романа сливаясь в невероятной мощи кантату о вирулентной природе зла (Юзефович 2017).

Завязка *Заххока* – убийство на улице в Душанбе главы таджико-русской семьи, после которого его вдова Вера – русская женщина средних лет – вместе с двумя детьми, Андреем и Зариной, бежит в отдаленный горный кишлак, где у мужа – к огромному удивлению детей – была еще одна, чисто таджикская, семья. Так городской, русский (или гибридный русифицированный) менталитет душанбинцев сталкивается с традиционным таджикским мировоззрением; автор изображает непреодолимую пропасть между этими двумя мирами. Андрей и, в особенности, Зарина ведут себя вразрез с вековыми таджикскими обычаями; если Андрею борьба бок-о-бок с таджикскими крестьянами против вооруженных бандитов помогает хоть немного ассимилироваться, то Зарина решительно отказывается принять условности жизни *настоящей* таджикской девушки, что приводит ее к гибели: новый, освободившийся от русских, Восток не приемлет компромиссов.

Гибель ожидает и журналиста Олега, через образ которого В. Медведев показывает столкновение *прежнего* и *нынешнего* Таджикистана: Олег родился и вырос в советском Таджикистане, куда его родители приехали по комсомольским путевкам. Оставшись после учебы в Ленинграде, Олег чувствует себя чужим в России и тоскует по оставленной Родине, однако попав в Таджикистан после развала Союза, осознает, что он – Чужой, русский, с которым обращаются как с низшим по статусу пришельцем, которому нет места в новом Таджикистане. Показательно, что *Чужой* Олег находит свою смерть не в бою, а в традиционном для Средней Азии зиндане – вырытой в земле яме для содержания пленников, что еще раз метафорически показывает победу *традиционного* Востока над русскими пришельцами.

В *Заххоке* находится место и проблеме сознательной миграции идентичности, подобно проблематике новеллы *Свой из Хуррамабада* А. Волоса; речь идет об истории эшона (святого отшельника) Ваххоба. В романе В. Медведева характер этой



миграции усложняется: если Сергей-Сироджиддин – русский, который генетически никак не связан с Таджикистаном, то Ваххоб – этнический таджик, типичный представитель городской гибридной таджикско-русской интеллигенции, которая после развала СССР сделала сознательный выбор в пользу возвращения к традиционной таджикской идентичности, отказавшись от какой-либо связи с Западом. Ваххоб практически не взаимодействует с другими героями романа, единственный эпизод, когда он прямо вступает с ними в контакт, – это визит Веры, которая просит эшона о помощи: Зарину собираются выдать замуж против воли. Фрагменты романа, посвященные Ваххобу, представляют собой напряженный монолог, из которого читатель узнает предысторию эшона: практически полный разрыв с родителями-традиционалистами, спокойная семейная жизнь, научная работа и защита диссертации в Душанбе, – все, чему положила конец независимость Таджикистана и Гражданская война, когда Ваххоб соглашается занять место эшона, принадлежавшее его умершему брату. По сути, возвращение Ваххоба к традиционному таджикскому укладу жизни – демонстрация двойной фальши: непрочности казавшейся незыблительной гибридной советской идентичности и не менее фальшивой нынешней приверженности национальным обычаям; Ваххоб стал эшоном лишь потому, что это гарантирует ему безопасность во время Гражданской войны. Тем не менее, он прекрасно вживается в свою роль: несмотря на то, что внутренний голос говорит Ваххобу о правоте русской женщины, он решительно отказывается помогать, напоминая ей, что она – Чужая в Таджикистане, бесправная русская, которая не имеет никакого права сопротивляться местным традициям.

Важно отметить изменения в хронотопической структуре *Заххока* по сравнению с романом А. Волоса: если первый постсоветский роман о Средней Азии изображает либо путешествие (а по сути, бегство) из региона, либо перипетии жизни героев, оставшихся в Средней Азии, то в романе В. Медведева используется мотив путешествия в Среднюю Азию из России – в лице москвича-таджикистанца Олега. По сути, это вариация традиционного ориенталистского мотива путешествия на Восток. Олег – олицетворение внешнего Чужого, тогда как русские из Средней Азии – внутренние Чужие. *Заххок* – это одновременно роман о постсоветской травме и о странном Востоке, изначальная природа которого, как выясняется, была только оттенена, но не уничтожена советскими процессами ассимиляции и гибридизации.

Многие постсоветские романы (А. Волоса, Л. Басовой, Д. Рубиной) о Средней Азии написаны авторами, непосредственно связанными с этим регионом, поэтому эти произведения зачастую апеллируют к личному опыту автора, они биографичны (или псевдобиографичны) и активно эксплуатируют эстетику документальности. Как указывает С. Абашин, рассуждая о *Хуррамабаде*, «неизвестно, основаны ли его истории на конкретных случаях или нет <...> Но даже если признать все в романе Волоса вымыслом, <...> не так уж важно, было или не было (Абашин 2003: 6). Важно, что в этих романах личный опыт показан как типологически обобщающий: авторы пытаются показать, что личная катастрофа героев – лишь частное отображение глобальной катастрофы, которая произошла с распадом Союза и крахом идей создания гибридной советской идентичности.



### 3.3. Перевод с подстрочника Евгения Чижова

Новый ориентализм развивается, и регион привлекает внимание тех авторов, которых ничто не связывает со Средней Азией. Наиболее показательный пример эволюции Нового ориентализма – роман Евгения Чижова *Перевод с подстрочника* (2013), вошедший в шорт-листы нескольких российских литературных премий (*Нацбест, Большая книга*). *Перевод с подстрочника* представляет собой выход за рамки травматического таджикского текста: Е. Чижов отказывается от изображения конкретной постсоветской страны и помещает действие в вымышленную республику Коштырбастан, управляемую пожизненным президентом Гулимовым. Русскоязычный читатель находит в тексте романа бесконечный поток подсказок, указывающих на Среднюю Азию: от названия страны и фамилии «Гулимов», которые звучат очень «по-азиатски», до описаний природы, обычаев и истории Коштырбастана. Президент Гулимов – поэт, что является прозрачным намеком на бывшего президента Туркменистана Сапармурата Ниязова. Как указывает Э. Новинский, «Коштырбастан, безусловно, собирательный образ страны в Средней Азии, но доминируют в ней туркменские реалии» (Новинский 2019: 350). Коштырбастан – это авторское обобщение российских стереотипов и представлений о том, какой стала Средняя Азия через двадцать пять лет после распада Советского Союза.

В книге Е. Чижова Новый ориентализм более чем очевиден; центральной проблемой романа является Инаковость. Автор задается вопросом: возможна ли сознательная миграция идентичности? Может ли русский по своему желанию стать своим в Средней Азии? Роман затрагивает и проблему собственно русской идентичности: главный герой, московский поэт Олег Печигин после распада СССР находится в постоянном мучительном поиске себя. Фамилия «Печигин» – явная отсылка к Печорину, главному герою классического ориенталистского романа *Герой нашего времени* М. Лермонтова. Печорин отправляется на Кавказ – Мекку русских ориенталистов, Печигин через почти двести лет едет в Среднюю Азию. В обоих случаях исследуется проблема столкновения Запада и Востока; русский путешественник играет роль Другого / Чужого. Как и у Лермонтова, герой Чижова, совершающий путешествие на Восток, никак не связан с этим регионом, он готов воспринимать его с «чистого листа». С одной стороны, это еще один шаг вперед в развитии Нового ориентализма, с другой – доказательство того, что русская культура в восприятии Средней Азии снова обращается к традиционным ориенталистским схемам. *Перевод с подстрочника* изображает Среднюю Азию глазами чужака, подобно европейской романтической традиции; автор «погружает нас в атмосферу

---

<sup>10</sup> Обратим внимание на цитату П. Алексеева, приведенную в начале статьи, в которой «арабские сказки» называются одним из источников русской ориенталистской традиции.

сказок *Тысячи и одной ночи*» (Саргсян 2019: 71)<sup>10</sup>. В отличие от первых образцов Нового ориентализма, роман Е. Чижова не апеллирует к ностальгии; образ Печигина – это четкий сигнал того, что после короткого периода культурной близости Средняя Азия для русских снова превратилась в загадочную и непонятную территорию Другого, полную опасностей и тайн, как это было до начала ассимилятивных процессов.

Печигин в роли путешественника-Чужого схож с журналистом Олегом из *Заххока*; вряд ли случайно Печигина также зовут Олег. В тексте *Перевода с подстрочника* находится соответствие и аналогу эшона из романа В. Медведева: это Тимур Косымов, который выступает своеобразным двойником и антагонистом Печигина. История Косымова следует сценарию миграции идентичности, использованному в *Заххоке* для описания Ваххоба: Косымов – коренной коштыр, учившийся вместе с Печигиным в Москве. В советское время Косымов прекрасно ассимилировался с русскими во всем – языке, одежде, поведении. Так же ведет себя его девушка по имени Зейнеб, которая называет себя Зиной, на русский манер. После распада Союза Косымов внезапно возвращается в Коштырбастан, где делает головокружительную карьеру и занимает пост Главы Администрации Президента. Визит в коштырбастанский дом Косымова вызывает шок у Печигина – Косымов ведет себя как средневековый среднеазиатский бей, в его доме царят традиционные восточные порядки; ходят слухи, что в подвале Косымов собственноручно пытается людей. Жена Косымова резко обрывает Печигина, когда он называет ее «Зиной» и объясняет, что ее имя – Зейнеб, и в Коштырбастане не принято вспоминать советское прошлое. Косымов, как и эшон Ваххоб у В. Медведева, – легко узнаваемый портрет среднеазиатской интеллигенции, которая без особых колебаний внешне ассимилировалась с русской культурой в советское время и вернулась к *внешним* же условностям восточной культуры после 1991 года. Символично, что именно Косымов, легко сменивший свою идентичность, предлагает Печигину перевод на русский язык поэзии Президента Гулимова: для Печигина же *чужая* поэзия становится способом обрести себя.

Травелог занимает важное место в структуре романа: в Москве Печигину не хватает настоящей «восточной» атмосферы, и перевод упорно стоит на месте, поэтому Косымов приглашает друга в Коштырбастан. Книга открывается путешествием Печигина в поезде, идущем в Среднюю Азию, и продолжается серией поездок главного героя по стране: Печигин знакомится с религиозными радикалами, местной интеллигенцией, творческой элитой, ходит по улицам коштырской столицы, попадает в забитую деревню и на фешенебельный курорт, – читателю постоянно предлагается открытие Востока «глазами» пришельца, который изо всех сил пытается ассимилировать сущность Востока и стать его частью, «постижение ‘чужого’ становится главной целью жизни Печигина в Коштырбастане» (Саргсян 2019: 71). Сначала эта ассимиляция выступает средством – она должна дать Печигину возможность лучше понять подстрочник поэзии Президента, однако ближе к середине романа становится ясно, что главной целью Печигина становится вовсе не понимание творчества Гулимова, а личностная идентификация себя как коштыра: Печигин видит в коштырах ту цельную идентичность, которой не хватает

ему самому. Он пытается преодолеть свою Инаковость и стать в Коштырбастане – т.е. в Средней Азии – *своим*. В этом стремлении герой *Перевода с подстрочника* уподобляется Сергею-Сироджиддину из *Хуррамабада*: оба этих героя пытаются индивидуально добиться успеха там, где потерпела крах советская государственная машина: по-настоящему ассимилироваться, стать органической и неотъемлемой частью иного менталитета и иной культуры. При этом из Нового ориентализма полностью исчезает цивилизационный дискурс, играющий основополагающую роль в «классическом» ориентализме.

В романе есть важный эпизод, который демонстрирует всю безнадежность попыток Печигина: по приглашению домработницы Динары он едет в отдаленный кишлак, в котором, к своему удивлению, обнаруживает женатую пару русских – Сергея и Настю. Выясняется, что Сергей и Настя – единственные из русских, кто остался в селе после развала Союза и разгула национализма. Они живут отдельно, натуральным хозяйством, и не вступают практически ни в какие контакты с коштырами. Более того, Сергей всегда держит наготове оружие, так как коштырские бандиты часто пытаются напасть на дом русских, зная, что никто не защитит чужаков. Сергей и Настя – еще одно доказательство потерпевшей крах ассимиляции, они – *внутренние Чужие* на своей же Родине, в Коштырбастане. Если до поездки в кишлак кажется, что ассимиляция Печигина – лишь дело времени, а Коштырбастан – приветливая и гостеприимная страна, то встреча с Сергеем и Настей и последующее покушение на Печигина, которого спасает только вмешательство Косымова, показывает насколько наивно желание главного героя стать коштыром; наивна и его уверенность в своем успехе. Как указывает Татьяна Владимирова, «полное духовное слияние представителя одной культурной традиции с народом другой культуры оказывается иллюзорным, обманчивым» (Владимирова 2017: 208). Е. Чижов не оставляет никаких шансов на позитивный исход этой попытки: в тот момент, когда Печигин наконец чувствует себя настоящим коштыром и считает, что должен участвовать в строительстве лучшего будущего для чужой прежде страны, он совершает ряд фатальных ошибок, которые приводят его к соучастию в покушении на президента Гулимова. Печигина судят как простого коштыра, по законам Коштырбастана, и приговаривают к смертной казни: ценой ассимиляции, как и в случае Сергея-Сироджиддина из *Хуррамабада*, становится жизнь главного героя. Вывод предельно ясен: несмотря на желание ассимилироваться, Инаковость русского в Средней Азии изначально и непреодолима. Интересно, что в комментарии к роману молодая исследовательница Марине Саргсян отмечает: «Е. Чижов создал *правдивую* (курсив мой – Д.Н.) картину жизни восточной страны» (Саргсян 2019: 74) – это еще одно подтверждение того, что бывшая советская Средняя Азия нынешним российским менталитетом воспринимается как территория Другого / Чужого.

#### 4. Выводы

Новый ориентализм первоначально отражал травматический опыт распада Советского Союза, реакцию на провал дискурса ассимиляции и поиск новых национальных идентичностей не только в бывших советских республиках, но и в самой России. Романы Андрея Волоса и Владимира Медведева представляют собой попытку зафиксировать момент травмы (внезапный распад гибридных идентичностей) и задуматься над ее причинами и последствиями. По мере того, как ментальное и политическое расстояние между Россией и Средней Азией продолжает расти, русское коллективное мышление постепенно принимает мысль о том, что Средняя Азия снова стала территорией Другого. Соответственно, как показывает роман *Перевод с подстрочника* Е. Чижова, изменяются стратегии Нового ориентализма: ослабевают ностальгические настроения и усиливается ощущение Инаковости; русский изображается изначально Чужим в условиях Средней Азии, одновременно привлекательной и смертельно опасной, подобно романтическим ориенталистским описаниям Востока. Новый ориентализм – это частный случай возвращения современной русской литературы к хорошо известным сюжетно-композиционным моделям на новом уровне: классические ориенталистские черты сочетаются с осмыслением актуальных социально-политических процессов.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Абашин 2003: С.Н. Абашин. *Свой среди чужих, чужой среди своих (Размышления этнографа по поводу новеллы А. Волоса Свой)*. «ЭО». № 2. 2003. С. 3-25.
- Абашин 2016: С.Н. Абашин. *Молитва о дожде в советской Средней Азии (мусульманские практики в атеистическом государстве)*. «Антропологический форум». № 28. 2016. С. 155-179.
- Абашин 2020: С. Абашин. *Верещагин без колониализма: как постсоветская Россия не отмечает 150-летие завоевания Средней Азии*. «Новое литературное обозрение». № 161 (1). 2020. Эл. pec.: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/161\\_nlo\\_1\\_2020/article/21985/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/article/21985/) (Обращение 12/08/2023)
- Алексеев 2013: П.В. Алексеев. *Русский романтический ориентализм: принципы и проблемы исследования*. «Филология и человек». № 4. 2013. С. 18-26.
- Бреева 2017: Т. Бреева. *Постколониальный дискурс в современной русской литературе*. «Филология и культура. Philology and Culture». № 2 (48). 2017. С. 139-145.
- Бурцева 2007: Ж.В. Бурцева. *Русскоязычная литература Якутии: проблемы исследования межлитературного синтеза и пограничья*. «Наука и образование». № 3. 2007. С. 163-165.
- Владимирова 2017: Т.С. Владимирова. *Процесс перевода как основа сюжетной организации романа Е. Чижова Перевод с подстрочника*. «Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология». № 3. 2017. С. 206-209.
- Дудолодова 2014: М. Дудолодова. *Ценностно-рациональные практики в постсоветском обществе как результат культурной травмы*. «Общество. Среда. Развитие». № 4 (33). 2014. С. 131-134.
- Кудайбергенова 2020: Д. Кудайбергенова. *Призраки, манкурты и прочее:*

- «постколониальное» искусство Центральной Азии. «Новое литературное обозрение». № 161 (1). 2020. Эл. рес.: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/161\\_nlo\\_1\\_2020/article/21978](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/article/21978) (Обращение 12/08/2023)
- [Кукулин 2008]: И. Кукулин. *От редактора*. «Новое литературное обозрение». № 94 (6). 2008. С. 126-129.
- Кукулин 2013: И. Кукулин. «Внутренняя постколонизация»: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970-2000 годов. «Политическая концептология». № 2. 2013. С. 149-185.
- Новинский 2019: Э. Новинский. *Фантазии на темы постсоветской истории в современной прозе*. В: *Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX-XXI вв.* Нижний Новгород, 2019. С. 349-355.
- Ознобкина 2000: Е. Ознобкина. *Город радости и счастья*. «Новый мир». № 12. 2000. С. 199-201.
- Ремизова 2000: М. Ремизова. *Свои и чужие в городе счастья*. «Независимая газета». № (136). 06.04.13 Эл. рес.: [http://www.ng.ru/kafedra/2000-04-06/3\\_alien.html](http://www.ng.ru/kafedra/2000-04-06/3_alien.html) (Обращение 12/08/2023)
- Саргсян 2019: М. Саргсян. *Метаповествовательные мотивы романа Е. Чижова Перевод с подстрочника*. «Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin)». № 6 (203). 2019. С. 71-76.
- Селянинова 2017: Г. Селянинова. *Использование концепции социокультурной травмы в процессе изучения исторической памяти и транзита идентичности советского общества*. В: *Историческая память и культурные символы национальной идентичности*. Ставрополь. 2017. С. 226-229.
- Спорная 2017: Спорная книга: Владимир Медведев Заххок. «Книжгая ярмарка ДК им. Крупской». 20.06.2017. Эл. рес.: <http://www.krupaspb.ru/zhurnal-piterbook/intervyu/spornaya-kniga-vladimir-medvedev-zahhok.html> (Обращение 12/08/2023)
- Тлостанова 2004: М. Тлостанова. *Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда*. М. 2004.
- Тлостанова 2011: М. Тлостанова. *Диаспорные идентичности и литература в постнациональном мире: к проблеме переосмысления понятий*. «Личность. Культура. Общество». № 61-62. 2011. Т. XIII. Вып. 1. С. 167-180.
- Тлостанова 2020: М. Тлостанова. *Постколониальный удел и деколониальный выбор: постсоциалистическая медиация*. «Новое литературное обозрение». № 161 (1). 2020. С. 66-84.
- Толкачев 2017: С. Толкачев. *Гибридная образность в русской и английской постколониальной литературе*. «Филология и культура. Philology and Culture». № 2 (48). 2017. С.193-199.
- Чхаидзе 2017: Е. Чхаидзе. *Советские осколки: национальный дискурс и его роль в постсоветской «деколонизации»*. «Имагология и компаративистика». № 1. 2017. С. 190-213.
- Шафранская 2016: Э. Шафранская. *Туркестанский текст в русской культуре: Колониальная проза Николая Каразина (историко-литературный и культурно-этнографический комментарий)*. СПб. 2016.
- Шафранская 2019: Э. Шафранская. *Таджикская жизнь по-русски, или Заххок – роман о власти*. «Палимпсест. Литературоведческий журнал». № 3. 2019. С. 126-137.
- Шафранская 2017: Э. Шафранская. *Фазы колониального дискурса в русской прозе о Туркестане*. «Филология и культура/Philology and Culture». № 2 (48). С. 218-224.
- Adams 2008: L. Adams. *Can We Apply a Postcolonial Theory to Central Asia?*. «Central Eurasia Studies Review». Vol. 7. Issue 1. P. 2-8.



- Alekseev 2020: P. Alekseev. *Notes on Russian Orientalism as a Phenomenon of Cultural Transfers*. «Вестник Томского государственного университета. Филология». № 67. 2020. P.189-203.
- Berg 2005: M. Berg. *Il discorso postcoloniale e il problema del successo nella letteratura russa contemporanea*. In: *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*. Bologna. 2005. P. 119-132.
- Byford 2020: A. Byford, C. Doak, S. Hutchings, (ed. by). *Transnational Russian Studies (Transnational Modern Languages)*. Liverpool. 2020.
- Chioni Moore 2001: D. Chioni Moore. *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique*. «PMLA». Issue 116 (1). 2001. P. 111-128.
- Etkind 2010: A. Etkind. *The Shaved Man's Burden: The Russian Novel as a Romance of Internal Colonization*. В: *Critical Theory in Russia and the West*. London 2010. P. 124-151.
- Etkind 2011a: A. Etkind. *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*. Cambridge 2011.
- Etkind 2011b: A. Etkind. *A Talk About a Non-Classical Colonialism*. «Ab Imperio». № 2. 2011. P. 117-130.
- Frank 2016: S. Frank. «*Multinational Soviet Literature*»: *The Project and Its Post-Soviet Legacy in Iurii Rytkheu and Gennadii Aigi*. In: K. Smola, D. Uffelmann (ed. by). *Postcolonial Slavic Literatures after Communism*. Frankfurt am Main. 2016. P. 191-219.
- Jay 2021: P. Jay. *Transnational Literature: the Basics*. Oxon-New York. 2021.
- Morozov 2015: V. Morozov. *Russia's Postcolonial Identity: A Subaltern Empire in a Eurocentric World*. London 2015.
- Novokhatskiy 2020: D. Novokhatskiy. *Central Asia in Contemporary Russian Literature: Among Nostalgia, Trauma and Orientalism*. In: C. Frappi, P. Sorbello (a cura di). *Eurasiatica 15: Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2020*. «EURASIATICA». Vol. 15. Venezia. 2020. P. 237-260.
- Puleri 2016: M. Puleri. *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*. Firenze. 2016.
- Said 1979: E.W. Said. *Orientalism*. New York. 1979.
- Slavonica 2011: *Between History and the Past: The Soviet Legacy as Traumatic Object of Contemporary Russian Culture*. «Slavonica». Volume 17. Issue 2. 2011.

**DMITRY NOVOKHATSKIY** • is a Tenure-Track Research Fellow at the University of Padua. He spent 5 years as Associate Professor at the Crimean University for the Humanities. Author of 4 monographs and more than 50 articles on contemporary Russian literature and theory and history of utopia and dystopia, now he teaches Russian-Italian Translation and Russian Culture. In 2023 he published the monograph *Spasti proshloe: khronokorreksiya v russkoy literature*, in which he examines the development of alternative history in 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries Russian literature.

**E-MAIL** • dmitry.novokhatskiy@unipd.it

# НЕЗАВИСИМОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ КНИГОИЗДАНИЕ В РОССИИ 1990-2010-Х ГОДОВ

*Кирилл* КОРЧАГИН

*Kirill* KORČAGIN

---

**ABSTRACT • *Independent Poetry Book Publishing in Russia 1990-2010s.*** This article examines several poetry book series from the 1990s to the 2010s whose history can be interpreted as indicative of a new, multifaceted post-Soviet culture. Post-Soviet poetry has undergone a transformation from defending its own aesthetic autonomy, understood first as autonomy from the Soviet project and then from any kind of political engagement, to attempting to participate in social processes and formulate its own agenda, on the borderline between the aesthetic and the political. A direct expression of this movement was the history of poetry collections, which, together with poetry magazines, could be seen as the most widespread way of representing aesthetic (and then, to a large extent, political) positions in Russian culture.

**KEYWORDS •** Poetry Book Series; Russian Poetry; Post-Soviet Condition; Non-Conformist Aesthetics; New Leftist Poetry.

В статье рассматривается ряд поэтических книжных серий 1990-2010-х годов, историю которых можно считать показательной для всей инновативной постсоветской культуры. Постсоветская поэзия как часть последней прошла путь от отстаивания собственной эстетической автономности, понятой как независимость, в первую очередь, от советского проекта, а затем от любых видов политической ангажированности, до попыток не только включиться в общественные процессы, но и сформировать собственную повестку на границе между эстетическим и политическим. Непосредственным выражением этого движения стала судьба книжных серий, которые вместе с поэтической периодикой могут быть названы наиболее распространенным в российской культуре способом репрезентации эстетических (а затем в значительной мере и политических) позиций.

Наиболее яркие эпизоды в поэтическом книгоиздании 1990-2010-х годов были связаны с деятельностью нескольких не очень широких кругов, включавших в себя



поэтов, писателей, критиков – для них был характерен особый взгляд на литературный процесс, во многом наследовавший «неофициальной» литературе советского периода (Львовский 2012). Благодаря устойчивости и своеобразию таких взглядов с ведущими поэтическими книжными сериями 1990-2010-х годов связаны особые эстетические программы. Они, как правило, основывались на противопоставлении новаторского и традиционного письма, причем степень новаторства в разных случаях могла меняться.

С самого начала постсоветской литературы поэтическое книгоиздание часто существовало как побочный продукт поэтической периодики: первичен был журнал или альманах, в качестве приложения к которому отдельными небольшими книгами выходили стихи тех авторов, которые публиковались в этом журнале или альманахе. История этой сферы в последние тридцать лет знает и более неожиданные союзы – например, поэтические серии, возникавшие на базе литературного клуба (как книжная серия клуба «Проект ОГИ») или литературной премии (прежде всего, Премии Андрея Белого), но в целом связка периодического издания и прилагающейся к нему книжной серии на протяжении всех этих лет оставалась неизменной. Такие книжные серии естественным образом развивали и углубляли ту эстетическую повестку, что была намечена в соответствующем журнале или альманахе, и поэтому разговор о концептуальных рамках той или иной книжной серии следует начинать с породившего ее издания.

Первый вариант этой статьи был написан еще в то время, когда можно было говорить о продолжении всех основных тенденций, заявивших о себе в независимой литературе постсоветского тридцатилетия, но к настоящему моменту судьба этих тенденций под вопросом. Тем не менее, здесь намечены основные линии эстетических противостояний внутри постсоветской поэзии, непосредственно отражающиеся как в судьбе рассматриваемых книжных серий, так и в российской культуре в целом, и с определенной долей уверенности можно сказать, что эти противостояния в том или ином виде еще долго будут определять облик независимой русской литературы. Хронологически этот очерк доходит до второй половины 2010-х годов, хотя и в последующие годы можно заметить во многом те же процессы, среди которых можно упомянуть появление Премии Аркадия Драгомощенко, учреждение Центра Вознесенского, запуск молодого журнала «Флаги», которые в равной мере стремились участвовать в литературном движении при помощи книжных серий.

## 1

В 1990-е годы можно говорить о двух наиболее влиятельных поэтических сериях: это приложение к «Митиному журналу» Дм. Волчека (Санкт-Петербург), где публиковалась принципиально «усложненная», герметичная, «интеллектуальная» поэзия (А. Драгомощенко, А. Скидан, Ш. Абдуллаев); вторая – книжная серия издательства Дм. Кузьмина «АРГО-РИСК» (Москва), связанная с альманахом «Вавилон». История обеих серий уходит корнями в самиздат: и «Митин

журнал», и альманах «Вавилон», породившие эти книжные серии, начали выходить еще в самиздате: первый начал издаваться в 1985 году, второй – в 1989-м. Соответствующие книжные серии возникли несколько позднее, с появлением свободной, не контролируемой государством печати, хотя несколько самиздатовских книг в виде приложения к «Митиному журналу» Волчек успел «издать» еще в Советском Союзе.

«Митин журнал», в рамках которого существовали все издательские проекты Волчека, – издание, роль которого трудно переоценить. Возникнув в Ленинграде в 1985 году, он с самого начала взяло курс на литературу, максимально отличающуюся не только от «официальной» литературы (что было предсказуемо), но и от подавляющего большинства литературы самиздата. Волчека интересовала, прежде всего, андеграундная западная литература, совершенно неизвестная советскому читателю – У. Берроуз, П. Боулз, Ж. Жене, К. Акер, Г. Реве, Г. Витткоп, П. Гийота и другие «трансгрессивные» классики XX века.

В известном смысле для читателя рубежа 1980-1990-х эти писатели были родом с Марса: все они жили в развитых капиталистических обществах, и все бунтовали против этих обществ, но их бунт трудно было назвать политическим в том смысле, в каком о политике говорили в Советском Союзе. Язык политического бунта – левого протеста против капитализма – был в известном смысле более понятен советскому читателю: недаром поэма А. Гинзберга *Вопль* переводилась в советское время, а фрагмент из нее был напечатан в 1961 году во вполне уважаемом журнале «Иностранная литература» (гомосексуальный подтекст творчества Гинзберга при этом, конечно, игнорировался) (Завьялов 2008), а в поэме Е. Евтушенко *Фуку* (1985) в положительном свете были выведены многие деятели международного левого движения. Волчека, однако, интересовал другой вид протеста – бунт трансгрессивной телесности против нормализованного тела буржуазного общества, причем место буржуазного здесь могло занимать общество советское, а затем и постсоветское. Этот бунт исторически был связан с различными угнетенными и/или преследуемыми законом группами – гомосексуалами, наркоманами, этническими меньшинствами, пауперами и т.п., но социальный подтекст такого бунта воспринимался Волчеком своеобразно, отнюдь не в ключе напрашивающейся марксистской критики капиталистической экономики – происходило что-то вроде перекодирования исходного социального посыла: зарубежные угнетенные становились своего рода фантазматическими фигурами, вымышленными существами, существующими только в воображении советских интеллектуалов. Благодаря этому социальные подтексты бунта нивелировались, переводились в эстетическую плоскость.

Постепенно Волчек сосредоточился в основном на издании переводной литературы, однако изначально репертуар «Митинового журнала» был несколько шире. Например, в него входило наследие русского модернизма, особенно то, что было наиболее созвучно западному «высокому модерну» (например, творчество М. Кузмина). Другой важной чертой был интерес к тем явлениям андеграунда, которые пытались наиболее радикальным образом порвать со способами выражения, распространенными в классической русской литературе и в наиболее расхожих

образцах литературы серебряного века, воспринимавшегося в неофициальных кругах как новый канон (Завьялов 2013). Такая повестка, судя по всему, оказывалась слишком экстремальной для существовавшего в те годы литературного сообщества и разделить ее могло только небольшое число интеллектуалов – почти у всех таковых, конечно, вышли книги под маркой «Митинога журнала» (постепенно, впрочем, поэтических подборок в нем становилось все меньше).

Наиболее репрезентативными здесь представляются пять поэтов, во многом образцовых для истории независимого поэтического книгоиздания нашего периода – именно с их именами так или иначе были связаны позднейшие начинания в этой сфере. Это А. Драгомощенко, А. Скидан, В. Кондратьев, Ш. Абдуллаев и Е. Фанайлова. Что объединяло этих поэтов? Во-первых, все они были непосредственно связаны с неофициальной литературой; во-вторых (и это более важно), все они – хотя и с разным успехом – пытались вести диалог с западной словесностью и искусством, вынося отечественный контекст и сформированный им канон за скобки (это выражалось в том числе и на формальном уровне: почти все они предпочитали свободный стих рифмованному): так, Драгомощенко едва ли не первым среди российских поэтов непосредственно обращался к опыту западной (прежде всего, французской) философии; Скидан и Кондратьев, которых можно с некоторыми оговорками назвать учениками Драгомощенко, пытались осмыслить связь поэзии с другими искусствами (прежде всего, с кино); к европейскому кино обращался и ферганский поэт Абдуллаев, видевший в фильмах Пазолини и Антониони универсальный язык, способный объединить людей из Москвы и Ферганы, Рима и Нью-Йорка; наконец, Фанайлова в стихах того времени словно бы испытывала на прочность просодию серебряного века, пытаясь обнаружить те точки, где последняя показывает свою несостоятельность при попытке выразить современные смыслы. Драгомощенко в этом ряду, по всей видимости, воспринимался Волчком как наиболее ключевой автор: самый первый номер «Митинога журнала» (1985) открывался его поэмой «Ужин с приветливыми богами», игравшей роль образца для всей новой поэзии: эта поэма была написана свободным стихом, воспринимавшимся в середине восьмидесятых как вызов, и содержала многочисленные цитаты из совершенно неизвестных советскому читателю работ Р. Барта и американских поэтов круга «Language School».

Деятельность Волчека тех лет можно назвать «сверхпротестом»: он отказывался от взаимодействия с уже сложившимися андерграундными традициями, самими по себе протестными, из-за того, что они не казались ему в достаточной мере радикальными, «стремился публиковать тексты, которые не решится печатать кто-либо другой» (Шевелев 2008). Как скажет Волчек, в одном из позднейших интервью: «В одной из рецензий на роман Сэмюэла Дилени Хогг была такая фраза: ‘Когда я читал эту книгу, мне казалось, что со страниц сползают черви и прыгают ко мне на колени’. Вот такого эффекта мне хотелось бы добиваться в каждом номере журнала» (Шевелев 2008).

Когда «Митин журнал» только был учрежден, «официальная» советская литература еще существовала, но та оптика, которой руководствовался Волчек,

позволяла полностью игнорировать ее. Причина этого в том, что он строил канон будущего, сражаясь с теми, кто займет место официальных советских литераторов после разрушения установленной ими иерархии, и в значительной мере он оказался прав: та часть литературного андеграунда, что была объектом его непрекращающихся нападков, уже к двухтысячным годам стала неотъемлемой частью нового литературного истеблишмента.

Поэтическое приложение к «Митиному журналу» выходило почти тридцать лет, но со временем издательская политика Волчека поменялась. Несмотря на то, что ранние поэтические издания «Митинога журнала» даже внешне отличались от литературы самиздата и от всей другой литературы конца 1980-х – начала 1990-х они, как уже говорилось, претендовали на то, что в будущем сформировать отдельный, в известном смысле «более справедливый» канон, отличный от канона, сформировавшегося в самиздате, авторы которого стремились видеть в новой литературе непосредственное продолжение традиций серебряного века. Издания 2000-2010-х годов всё более отклонялись от этой траектории: новые поэтические издания «Митинога журнала», с каждым годом все менее многочисленные, стремились отражать новые приоритеты Волчека – прежде всего, интерес к разного рода трансгрессивным телесным практикам. Переломным моментом здесь, по-видимому, было участие Волчека в судьбе Я. Могутина – поэта, который на основе трансгрессивной телесности стремился создать новый «большой стиль» подобный тому, что в 1950–1960-е годы создали американские поэты-битники (Корчагин 2015). Проект Могутина по ряду причин не состоялся в том виде, в каком был задуман: он перестал выступать как поэт, переключившись на визуальные искусства, и задачу создания нового большого поэтического стиля пришлось отложить.

Дм. Кузьмин, бессменный лидер проекта «Вавилон», ангажировавшего в свои ряды молодых, на тот момент двадцатилетних, литераторов, на первый взгляд выступал со схожих позиций: он также был редактором альманаха «РИСК». <sup>1</sup> Проект «Вавилон» и репрезентировавший его цели и задачи одноименный альманах объединял довольно разных авторов, хотя его костяк состоял из людей, достаточно близко знакомых друг с другом (кроме самого Кузьмина в него входили, прежде всего, Ст. Львовский и В. Калинин). В разные годы к этому кругу относились разные авторы: Н. Звягинцев, М. Степанова, А. Ровинский, Ф. Сваровский, Л. Горалик, С. Круглов, А. Сен-Сеньков и другие. Все эти авторы – почти ровесники Кузьмина, и

---

<sup>1</sup> Манифестарный текст, открывающий первый выпуск альманаха, сообщает: «Наш потенциальный читатель, как и наш реальный и потенциальный автор, – тот, кто всерьез заинтересован современной культурной (в т.ч. литературной) ситуацией; наш предмет – сама эта ситуация, вся, лишь взятая в специфическом и, может быть, непривычном ракурсе. <...> Все это имеет самое косвенное отношение к сексуальной практике тех или иных лиц» (Кузьмин 1995).

этот момент для деятельности «Вавилона» был принципиален: проект мыслился его организатором как разнообразие поэтик внутри одного поколения; отдельные его представители могли писать по-разному, но, тем не менее, были частью общей культурной ситуации, которая вследствие разлома эпох, ознаменованного распадом Советского Союза, принципиально отличала авторов «Вавилона» от старших коллег. Подобное замыкание в пределах одного поколения подчеркивалось тем, что внутри альманаха авторы старшего поколения фигурировали редко (только в специальных «гостевых» рубриках), а со временем для них была придумана отдельная книжная серия «*Ex ungue leonem*», просуществовавшая, впрочем, всего три года (1994-1997). Младшие поэты, близкие к этому кругу (например, Д. Давыдов и Дм. Соколов), напротив, считались принадлежащими к тому же поколению, что и «основной состав» «Вавилона».

Постепенно задача каталогизации и структурирования литературного пространства в проектах Кузьмина выходит на передний план: он стремится создать нечто вроде карты современной поэзии, где каждый значимый автор мог бы занять полагающееся ему место. Эти стремления проявлялись в составленных Кузьминым антологиях *Освобожденный Улисс* (2004) и *Нестолничная литература* (2001), посвященных соответственно русской поэзии, пишущейся за рубежом, и русской поэзии, пишущейся вдалеке от столиц; той же цели служили сайты «Вавилон» и «Новая литературная карта России» (потенциал последнего, правда, не был реализован до конца). Все эти проекты были направлены против той культурной аномии, в которой (во многом вынужденно) пребывала советская неофициальная литература, где отдельные попытки структурирования (вроде ленинградской Премии Андрея Белого или многотомной антологии *У голубой лагуны* К. Кузьминского) по разным причинам не достигали полного успеха<sup>2</sup>. Деятельность Кузьмина была крайне плодотворна и разнообразна, но наибольший интерес представляет система взглядов, позволившая ему взаимодействовать с современной литературой как с единым целым, выделяя внутри нее радикально новаторский костяк и более традиционную периферию.

В 1993 году Кузьмин публикует первую книгу поэтической серии «Библиотека молодой литературы» – первой открытой им поэтической серии, просуществовавшей 11 лет (до 2004 года) и в какой-то мере образцовой для всех прочих его издательских начинаний (почти все ключевые авторы проекта «Вавилон» были опубликованы уже в этой серии). Эта серия задумывалась как книжное приложение к «альманаху молодой литературы» «Вавилон» (1989-2003) и была прекращена почти одновременно с ним. Заметим, что в названии обоих проектов присутствует слово *молодой*, которое, безусловно, было маркером, позволяющим противопоставить практику сподвижников Кузьмина практике старших поэтов,

---

<sup>2</sup> Об этом и других аспектах деятельности Кузьмина в контексте неофициальной советской литературы см. дискуссию в: Айзенберг, Кузьмин, Пригов 2004.

прежде всего, непосредственных предшественников «Вавилона» в московской неофициальной среде (людей конца 1950-начала 1960-х годов рождения, которые с точки зрения 25-летнего Кузьмина и его товарищей выступали уже не «молодыми», а вполне состоявшимися литераторами). Надо сказать, что такая сосредоточенность на возрасте была характерна и для других проектов Кузьмина: поэтической серии «Тридцатилетние», серии «Поколение», где публиковались дебютные книги *молодых* авторов, не достигших 30 лет и т.д.

Понятие молодой литературы в качестве манифестарного возникает уже в первом типографском выпуске альманаха «Вавилон»:

Молодость мы не склонны понимать расширительно: все «вавилоняне» не старше 25 лет. В «Вавилоне» признается любой из современных художественных языков, если автор на высоком уровне им владеет: каких-либо эстетических и, тем паче, иных ограничений здесь нет. Это – не эклектизм, а попытка увидеть лес за деревьями: в фокусе нашего внимания *литературное поколение*, культурная целостность, существующая постольку, поскольку молодые авторы входят в искусство одновременно, в одной и той же литературной, культурной, духовной ситуации, как бы по-разному они себя в этой ситуации ни проявляли. (Вместе с тем в задачи «Вавилона» входит и содействие формированию целостного культурного пространства, для начала – на основе литературного поколения) (Кузьмин 1992).

Эта оптика может восприниматься критически, однако для начала 1990-х она, по всей видимости, была продуктивна. Дело в том, что молодые люди, примыкавшие к кругу Кузьмина, действительно обладали уникальным историческим опытом: распад Советского Союза застал их в тот момент, когда их поэтики еще не сформировались – они несли на себе отпечаток советского опыта, но фактически были уже постсоветскими людьми, существующими в принципиально ином культурном пространстве, потенциально способным расширяться до пределов всего мира. Несколько заостряя можно сказать, что Кузьмин пытался воплотить в жизнь проект, обратный проекту Волчека: с точки зрения Кузьмина *новый* социальный опыт должен был привести к возникновению принципиально *новой* поэзии – той, что заново могла бы включиться в диалог с мировой культурой. Новая поэзия должна была родиться и рождалась из новых социальных условий – из *молодости*, которая была далеко не только обозначением возраста, но и особого положения на границе двух эпох<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> То понимание проблемы литературных поколений, что отстаивает Кузьмин, близко взглядам историка искусств В. Пиндера, описанным, в частности, К. Мангеймом: «Разные поколения живут в одно и то же время. Но поскольку время, переживаемое внутренне, является единственным реальным временем, это фактически означает, что все они существуют в различных с качественной точки зрения субъективных периодах» (Мангейм 1998: 12).



В отличие от Волчека Кузьмин многократно излагал свои взгляды на поэтическое книгоиздание и собственную культуртрегерскую деятельность в периодике и в различных интервью<sup>4</sup>, так что их достаточно просто свести к набору лаконичных формул, центральная из которых: *производство новых смыслов*. Эту формулу часто понимают неправильно, рассматривая ее изолированно, в то время как она обретает смысл только в контексте теоретического наследия русских формалистов, занимающего центральное место в системе взглядов Кузьмина (концепции остранения Виктора Шкловского, литературной эволюции Юрия Тынянова, взгляд на стих как на как на совокупность подсчитываемых формальных показателей вслед за Борисом Ярхо и т.д.):

Она [эта формула – К.К.] прямо вытекает из всего, что мы узнали в XX веке об искусстве вообще и о поэзии в частности – благодаря Шкловскому, Тынянову, Якобсону, Лотману. Так что основы моего понимания сущности и задач поэзии сложились в результате изучения книг, раскрывающих механизм ее действия: даже самый хитроумный формальный кунштюк, даже самая демонстративная эрозия плана содержания прежде всего нагружены содержательно. С другой стороны, есть и мировоззренческая сторона вопроса. Наиболее важные для меня мыслители XX века – от неомарксистов <...> до Сент-Экзюпери <...> – понимали развитие человечества, как некое гигантское строительство, горько сетуя на отлынивающих от работы за карточной игрой и на спекулирующих стройматериалами. Какова роль искусства на этой стройплощадке? Конечно, нужна и полезна и сфера обслуживания: строителям необходимы горячий обед и сопровождающий его радиоконцерт «В рабочий полдень». Значит ли это, что великий поэт отличается от малого тем, что обслужил больше народу и более качественно? Или все-таки его специальность – непосредственно строительная: создание понимания из непонимания, осмысление прошлого и настоящего и, следовательно, программирование будущего? Это последнее представление мне значительно ближе (Кузьмин 2008: 35-36).

Хорошо известно, что согласно Тынянову, литературное наследование идет не по «прямой», «магистральной» линии – от некоего *главного* поэта предыдущей эпохи к главному поэту следующей, – а по «побочной» линии, когда авторы недостаточно замеченные современниками, «второстепенные поэты», становятся центральными фигурами для поэтов следующего поколения. (Тынянов называл это наследованием «от дяди к племяннику» и «канонизацией побочной линии», хотя в том варианте этой теории, который исповедует Кузьмин, обычно речь идет о *множестве* магистральных и побочных линий, способных достаточно сложным образом взаимодействовать друг с другом). *Молодые* поэты, таким образом, обладают способностью актуализировать те смыслы, что уже присутствуют в

---

<sup>4</sup> Особенно показателен в этом отношении текст, предваряющий книгу стихов самого Кузьмина, смонтированный из четырех разных интервью (Кузьмин 2008).



культуре, делать их *новыми*. Это сложный процесс, не сводящийся к линейному прогрессу (хотя последний тоже в этом случае может иметь место). У этой идеи есть и очевидный подрывной потенциал: она проблематизирует отношение литературного сообщества к «состоявшимся», «уважаемым» поэтам и писателям: с точки зрения Кузьмина, признание возможно только со стороны младшего поколения и поэтому старшие поэты вынуждены снова и снова доказывать свое право на актуальность.

В издательской практике Кузьмина эта стратегия имела важные следствия: это и внимание к «молодежным» проектам, и предпочтение тех старших авторов, которые избегали быть в центре читательского внимания (как Н. Горбаневская, более известная своей правозащитной деятельностью, а не стихами, или как В. Блаженный, который вел крайне уединенную жизнь). Но при этом в возглавляемых Кузьминым книжных сериях выходили книги и тех авторов, произведения которых вызывали относительно широкий читательский резонанс – например, книги Ф. Сваровского, Л. Горалик и М. Степановой. Именно на примере этих поэтов стратегия Кузьмина видна лучше всего: они становились одними из наиболее заметных авторов своего поколения, сознательно ориентировавшихся в своей практике на «побочные» литературные линии – на романтическую балладу XIX века как в случае Степановой или на популярную научную фантастику как в случае Сваровского. Таким образом, эстетический протест против предшественников осознавался внутри всех этих издательских проектов как движущая сила, без которой существование литературы невозможно:

В условиях реальности культуры <...> все яркое и самобытное существует <...> в состоянии перманентной войны с литературой инерционной, ретроградной, ложноклассической (а также с литературой псевдореволюционной, имитирующей культурный сдвиг, с литературой массовой, с дальнейшим креном информационного потока в сторону визуального канала, с общей энтропией, с чертом в ступе)... (Кузьмин 2006)

В середине 2000-х Кузьмин решил заново структурировать свои издательские проекты: взамен альманаха *Вавилон*, до последнего державшегося за *молодую литературу* девяностых, был учрежден журнал поэзии «Воздух» (первый номер издан в 2006 году), изначально предполагавший более широкий охват авторов (эти авторы были не «молодые» и не «старые», но укладывающиеся в представления Кузьмина о литературной эволюции и ее путях). Вместо книжных серий предыдущих лет были основаны три новые книжные серии: «Поколение», где печатались дебютные книги молодых поэтов, приложение к журналу «Воздух», где потенциально могла появиться книга любого автора журнала, и серия «Молодая поэзия мира», которая, впрочем, в отличие от первых двух просуществовала недолго.

Каждому номеру журнала «Воздух» предпосылался эпиграф из «Четвертой прозы» Осипа Мандельштама: «Все стихи я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух». Эту максиму можно считать девизом всей деятельности Кузьмина: художественная практика имеет смысл только в том случае, если она не подчиняется сложившимся

конвенциям; если она может быть названа новаторской. Настоящая литература, таким образом, – это литература радикальная, литература протеста. Однако этот протест может пониматься по-разному: например, как протест в первую очередь эстетический. Сам Кузьмин никогда не отвергал возможность политического протеста – более того, традиции диссидентской гражданской лирики, по всей видимости, всегда были для него важны как для поэта, но с его точки зрения политический протест имеет право на жизнь в поэтическом произведении только в том случае, если он вырастает из протеста эстетического – из преобразования стихотворной формы. Таким образом, стихи, написанные «без разрешения», – это стихи, прежде всего, нарушающие *эстетические* конвенции (вернее, безразличные к этим конвенциям – их подчеркнутое разрушение в некотором смысле так же традиционно), и лишь затем – конвенции политические и социальные. Такое понимание протеста порождало значимый побочный эффект: если форма – это нечто частное, почти интимное, к созданию чего стремится поэт, то политический эффект, заложенный в этой форме, непосредственно рождается (вернее, может рождаться) из этого частного (ср. Майофис 2003). Следующее поэтическое поколение уже не будет удовлетворено таким представлением о политическом: политическое в поэзии во многом станет для него синонимом идеологической критики высказывания.

## 2

Книжные серии Кузьмина и Волчека несмотря на разницу в задачах их создателей на протяжении 1990-2000-х противостояли различным формам консервативного истеблишмента (или, во всяком случае, тому, что казалось истеблишментом более молодым и более радикальным участникам литературного процесса). Этот истеблишмент имел довольно сложную структуру: он складывался из ряда литераторов, имевших довольно успешную литературную карьеру в советское время (таких, как О. Чухонцев или Б. Ахмадулина), бывших неофициальных литераторов, которые вопреки былой неофициальности писали довольно традиционно, не стремясь к радикальному преобразованию наличной поэтической ситуации (С. Гандлевский, Е. Рейн), и более молодых поэтов, пытавшихся идти умеренно консервативным путем, намеченным старшими коллегами (Б. Рыжий, Д. Новиков). Такая структура литературного истеблишмента удерживалась разными институциями, прежде всего, – «толстыми» журналами, которые после распада Советского Союза были вынуждены реагировать на разрушение старых структур внутри литературного процесса, но при этом не готовы были полностью принять произошедшие изменения и обратиться к принципиально иному кругу авторов<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Более подробно об этой ситуации см. (Дубин 2010: 47-65, особенно: 51-57). Наиболее последовательная репрезентация этого литературного фланга – премия «Поэт» (2005-2017),

Этот истеблишмент был связан с несколько другой формой бытования литературы, и книжные серии (тем более поэтические) не играли в нем значительной роли. Редким исключением была издававшаяся в Санкт-Петербурге серия издательства «Пушкинский фонд», выходящая под редакцией поэта и издателя Г. Комарова. Уже аскетичным оформлением (да и самой маркой издательства) эта серия сообщала о том, что читатель, заглянув под обложку, столкнется со сдержанными, классическим стихом. Действительно, там выходили новые книги многих признанных консервативных поэтов (почти всех перечисленных выше), но при этом ей все же был свойственен небольшой «левый уклон»: время от времени Комаров издавал мэтров ленинградского андеграунда, которых трудно считать литературными консерваторами, – Е. Шварц, С. Стратановского, М. Еремина: это очень разные поэты, но для всех них характерно активное и решительное преобразование поэтической традиции. В то же время, такая заметная для андеграунда фигура, как Драгомощенко игнорировалась Комаровым: практика этого поэта была своего рода водоразделом, определяющим приемлемую для «Пушкинского фонда» меру новаторства.

Частичная канонизация тех направлений, которые были представлены в книжных сериях Волчека и особенно Кузьмина, произошла в поэтической серии клуба «Проект ОГИ» (Москва, 2000-2004) и продолжившей ее «Новой серии» Нового издательства, а также в поэтических сериях «Нового литературного обозрения» («Премия Андрея Белого» под ред. Г. Морева; «Поэзия русской диаспоры» под ред. Дм. Кузьмина; «Новая поэзия» под ред. И. Кукулина и Дм. Кузьмина, а затем – Дм. Кузьмина и А. Скидана). Поэтическая книжная серия «Нового литературного обозрения» изначально была связана с Премией Андрея Белого – старейшей независимой литературной премией России – в первый раз она была присуждена в 1978 году, – отмечающей новаторские явления современной литературы. Жюри Премии Андрея Белого во многом состояло из тех же людей, что были причастны к проектам Кузьмина и Волчека (в нем, в частности, значительную роль сыграл Г. Морев, во многом разделявший тот взгляд на литературу, который был характерен для Волчека конца восьмидесятых). Фактически поэтические книжные серии «Нового литературного обозрения» закрепляли тот взгляд на литературу, который имел место в ранние годы существования поэтической серии «Митинского журнала» с ее стремлением к поиску общего для философии и поэзии языка (в той части, которой руководил Скидан) и поэтических сериях «АРГО-РИСКА» (в той части, которой руководили Кузьмин и Кукулин).

Поэтическая серия клуба «Проект ОГИ» была устроена несколько иначе: во-первых, она была основана не издательством или журналом, а московским клубом, в котором, правда, часто проходили литературные встречи, и владельцем которого

---

в меньшей степени – премия «Антология», вручаемая редакцией журнала «Новый мир». Ни одна из этих премий, впрочем, не породила собственной заметной книжной серии.

был друг семьи куратора серии, М. Айзенберга; во-вторых, специфической была задача серии. Выше я говорил о том, что Кузьмин и Волчек противостояли истеблишменту, и в обоих случаях он выступал как некая мертвенная, застывшая институция, с которой можно только бороться, так как она сама не в состоянии породить ничего значительного. Волчек более последовательно придерживался этих взглядов, Кузьмин – менее, но в подтексте их культуртрегерской деятельности в конечном счете лежало именно такое представление о литературном «бомонде».

Другой взгляд на эти процессы заключался в том, чтобы вместо противостояния истеблишменту сформировать новый истеблишмент, устроенный по более справедливым принципам и состоящий из авторов, действительно сделавших многое для того, чтобы облик российской поэзии конца XX-го–начала XXI века принципиальным образом изменился. Такой истеблишмент должен был представлять собой своего рода «второй истеблишмент» (по аналогии с неофициальной «второй культурой»): он должен был состоять из наиболее авторитетных и последовательных деятелей литературы андерграунда и развивающих их находки авторов. М. Айзенберг никогда не декларировал те принципы, согласно которым этот истеблишмент должен был быть организован, более того, часть фигур, отмечаемых им в книжной серии клуба «Проекта ОГИ» позднее стала частью того «старого» истеблишмента, с которым боролись Кузьмин и Волчек, однако понимание того, каким именно он видел этот новый истеблишмент все-таки можно реконструировать.

Культуртрегерская позиция Айзенберга напрямую следовала из его собственной поэтической практики: так, Дм. Кузьмин писал о том, что в стихах Айзенберга происходит совмещение двух противоположных течений русской поэзии – наследия серебряного века, восходящее к поэтам-акмеистам (прежде всего, к О. Мандельштаму), и русского конкретизма, представленного творчеством Вс. Некрасова и Я. Сатуновского, старших современников Айзенберга (в этом контексте показательно, что Айзенберг в течение многих лет выступает хранителем и публикатором наследия П. Улитина – возможно, самого радикального прозаика-авангардиста советского времени) (Кузьмин 2008). Именно это сопряжение на первый взгляд далеких друг от друга стилистических и культурных пластов можно воспринимать как кредо поэтической серии клуба «Проект ОГИ» – практически все поэты, публиковавшиеся там, совмещали различные традиции таким образом, что в их стихах была заметна связь с модернистской поэзией, которая при этом словно бы «проверялась на прочность» новыми культурными и общественными реалиями.

Может быть, наиболее показательный пример здесь – поэтесса Е. Фанайлова, чья первая книга, что немаловажно, вышла в приложении к «Митиному журналу». В дальнейшем Айзенберг регулярно публиковал ее книги в серии клуба «Проект ОГИ» и в пришедшей ей на смену книжной серии «Нового издательства» (всего таких книг вышло три). На примере стихов Фанайловой, начинавшей со смелой, но при это относительно конвенциональной любовной лирики, можно проследить, как современность разрушает мир старой поэзии: постепенно в этих стихах возникает всё больше примет времени, причем примет катастрофических – Чеченская война, ужесточение государственного контроля, высокое социальное расслоение в

постсоветском обществе, совсем недавно – боевые действия на востоке Украины. Всё это словно бы «взрывает» стихи Фанайловой изнутри, так что классическая форма, свойственная ранним ее стихам, постепенно подвергается эрозии, не в силах справиться с новой чудовищной реальностью.

Задача, которую ставил перед собой Айзенберг, была выполнена лишь отчасти: несколько авторов книжной серии клуба «Проект ОГИ», как было отмечено, стали частью «старого» истеблишмента (например, Т. Кибиров, получивший премию «Поэт» в 2008 году), но новый, альтернативный, истеблишмент так и не был сформирован. Тем не менее, для картографирования поэтического пространства начала двухтысячных эта серия оказалась крайне важна: публиковавшиеся в ней авторы до сих пор выступают ориентиром для поэтов и литературных критиков, а сама серия часто приводится в пример как один из наиболее успешных литературных начинаний начала 2000-х годов.

Все рассмотренные нами издательские проекты имели довольно четкую концепцию, но во всех случаях эта концепция не была предъявлена в явном виде: никакого манифеста, очерчивающего поле интересов М. Айзенберга и Дм. Волчека никогда не существовало, и их взгляды на литературу приходится реконструировать по косвенным источникам. Парадоксально, что это в значительной мере так и в отношении Дм. Кузьмина, который достаточно часто высказывал свои взгляды на общее устройство литературного процесса, но практически никогда не касался того, почему тот или иной конкретный автор привлекал его внимание как издателя.

К концу 2000-х годов, когда литературное поле было уже хорошо расчерчено различными культуртрегерскими инициативами, особенно остро встала задача его структурирования. Поколению, входящему в это время в литературу, казалось, что предыдущие издательские проекты если и познакомили читателя поэзии со всем разнообразием практик, то предпочли уклониться от вопроса, зачем именно такое разнообразие нужно. У этого умолчания были, конечно, вполне определенные истоки, уводящие к той ситуации, внутри которой существовала неофициальная литература: необходимость эстетической борьбы с истеблишментом (некогда – советским, затем – постсоветским) была очевидна, но постепенно, по мере отдаления от советского времени, перестала быть таковой. Более того, попытки формирования нового истеблишмента в проектах Кузьмина и Айзенберга, в свою очередь, вызвали болезненную реакцию со стороны разных флангов литературного сообщества (далеко не только консервативных), что резонировало с политизацией всего российского искусства, активно происходившей в самом начале 2010-х и достигнувшей кульминационной точки в протестах 2011-2013 годов и процессе над «Pussy Riot».

### 3

Принципиально новым явлением, во многом пересматривающим традиции самиздата и «неофициальной» поэзии за пределами уже сложившихся способов их канонизации и институциализации стал литературно-критический альманах

«Транслит», основанный в Санкт-Петербурге в 2006 году П. Арсеньевым (соредактором первых номеров выступал также петербургский поэт В. Кейлин). В этом альманахе поэзия на равных правах сосуществовала с критической теорией, имеющей отчетливый «левый» уклон. При этом среди авторов альманаха были не только философы и теоретики искусства и литературы, но и политические активисты. Возвращение политики в повседневную жизнь придало силу новой ангажированной поэзии, тем более, что главные действующие лица этой поэзии порой играли значительные роли в протестной кампании (например, П. Арсеньев придумал лозунг «Вы нас даже не представляете», ставший своего рода визитной карточкой протестного движения 2011-2013 годов). Узнаваемый облик «Транслита», таким образом, формировался посредством сопряжения тех дискурсивных режимов, которые в российском контексте 1990-2000-х годов были разведены, хотя прецеденты такого сопряжения можно было обнаружить в деятельности футуристов и, много позднее, концептуалистов.

Как говорит Арсеньев в одном из интервью:

<...> в нас продолжала говорить подозрительность в отношении институциональных условий литературы – неспособности ни одного игрока литературного поля предъявить какие-то идейные, эстетические или иные критерии и объяснить, почему печатается именно это, а не другое, словом, недоверие к некой общей неартикулированности <...> (Ларионов 2014)

Взгляд редакционного совета «Транслита» на поэзию закрепляла книжная серия «Крафт», выпускающаяся начиная с 2010 года совместно со «Свободным марксистским издательством», основанном поэтом и переводчиком К. Медведевым. В ней, как и в породившем ее альманахе, акцент делался одновременно и на новаторском письме, и на «левой» политической повестке. В «Крафте» выходили книги как «герметичных» авторов, письмо которых проясняло и/или комментировало отдельные положения современной философии (Н. Сафонова, Е. Сусловой), так и авторов, нацеленных на непосредственное изменение политической ситуации, в том числе, и с помощью поэзии (Р. Осьминкина, А. Очирова).

Совмещение этих двух линий можно считать для принципиальным для этой книжной серии и для всего альманаха «Транслит» в целом: все эти начинания мыслились как площадка, где изошренная теория встречается с практикой, современная философия или теория искусства – с политическим активизмом, научная речь – с речью улиц. Необходимость такого столкновения, с точки зрения Арсеньева – одна из главных сил, движущих вперед современное искусство. Собственно, сами редакторы серии, работая вместе, демонстрировали подобное совмещение: Медведев, ратующий за активистскую поэзию, но при этом понятуя не как агитационное искусство, а как искусство, помогающее разным людям найти основания для политического единства, и Арсеньев, декларирующий необходимость революции языка и пристально относящийся к проникновению поэзии на «чужую» территорию – территорию теоретического знания.



Эти позиции непосредственно декларируются создателями «Транслита» и «Крафта». Так, кураторский текст, размещаемый на задней обложке книг серии «Крафт» сообщает следующее:

ремесло поэта, прежде всего, заключается в производстве «речевых вещей», подразумевающим умение видеть фактуру языкового материала и умение преодолевать его сопротивление. Однако чувствительность к материальности языка и непрозрачности формы при известной последовательности приводит к анализу материального уровня бытования литературы и непрозрачности ее отношений с обществом и, как следствие, к пересмотру границы между «искусством» и «тем, что его не касается».

Важный момент, связанный с этой книжной серией, состоит в том внимании к языку, что характерно для П. Арсеньева. Уже чтение приведенного текста позволяет заметить, что он остается верен одному из заветов формалистов: обновление мира, происходящее через обновление литературы, невозможно без обновления языка, радикальным образом преобразовывающего наличную действительность. Это своего рода *революционный структурализм*, совмещение двух повесток: структуралистского понимания языка как средства «форматирования» действительности (можно считать это «слабой» интерпретацией гипотезы Сепира-Уорфа) и распространенного в ранние революционные времена взгляда на язык как на то, что должно быть подвергнуто трансформации вместе с остальными аспектами социальной жизни. В любом случае центральным для Арсеньева тезисом оказывается тезис советского философа В. Волошинова о социальной и идеологичности любого языка. Именно в этом ключе будет решена небольшая теоретическая книга Арсеньева, подводящая своего рода итог этому раннему, «романтическому» периоду альманаха «Транслит» (Арсеньев 2019).

Обращение к этим, на первый взгляд, проходящим по ведомству истории науки представлениям оказывается продуктивно для поэтической и культуртрегерской практики, т.к. позволяет совместить два горизонта – горизонт революционного действия и горизонт эстетического новаторства. В качестве «образцовых» фигур Арсеньев выбирает тех же поэтов, что возникали в самом начале этой статьи, – А. Драгомощенко, А. Скидана, Ш. Абдуллаева, но согласие в оценке этих фигур с предшественниками, Дм. Волчком и Дм. Кузьминым, здесь только кажущееся: с точки зрения Арсеньева, каждый из этих поэтов не просто создал новаторский поэтический язык, но и сформулировал на нем те вопросы к общественной действительности, что настоятельно требуют ответа не только посредством искусства или литературы, но и посредством прямого политического действия. Именно поэтому в качестве парадоксального предшественника этого типа письма у Арсеньева часто возникает раннесоветская «литература факта», в которой – так же, как и у старших современников – он видит «проект самокритики литературного высказывания» (Арсеньев 2016: 187).

По этой же причине в рамках серии «Крафт» оказывались возможны не только авторы, обладающие диаметрально противоположными поэтиками, но и



придерживающиеся различных политических взглядов. Автор и его тексты в этой системе понятий становились инструментами политической (само-)критики, которую осуществляет куратор и стоящее за ним сообщество, а для нее существование противоположных точек зрения оказывается принципиальным: их наличие позволяет показать идеологическую основу любого высказывания, обратить внимание читателя на то, что любой поэтический язык нуждается в проверке.

Наиболее показательны в этом отношении три книги этой поэтической серии, представляющие с разных точек зрения поэтическую реакцию на конфликт на востоке Украины во второй половине 2010-х годов – книги С. Жадана, И. Бобырева и А. Каплана. Эти три поэта принадлежат к разным, не пересекающимся друг с другом контекстам: так, Жадан пишет по-украински и в русскую литературу входит только посредством переводов, но, в то же время, тема украинского национализма и тех перипетий, которые оно претерпевает, оказывается для него центральной; стихи пишущего по-русски Каплана отражают своего рода восторг перед революционным насилием, сопровождавшим украинские события (Каплан переехал в Одессу из Новосибирска в 2014 году); в то же время, стихи Бобырева, поэта, живущего в Донецке, показывают, какое влияние война оказывает на судьбу отдельного человека, изначально не склонного к политизации, но вынужденного политизироваться под воздействием происходящих событий. Все эти три перспективы не могут быть примирены друг с другом; более того, те поэты, которые их представляют, выступают представителями враждующих партий, и в этом контексте работа куратора заключается в том, чтобы предъявить читателю саму эту вражду – продемонстрировать, что каждый поэтический язык по-своему идеологизирован, и обретение общего политического пространства возможно только в результате преодоления замкнутости каждого отдельного такого языка<sup>6</sup>.

В этом контексте видно, что, как и в начале истории независимого поэтического книгоиздания, авторы книжной серии «Крафт» и альманаха «Транслит» также опираются на традиции «неофициальной» литературы, однако интерпретируют ее другим образом – как литературу в высших своих проявлениях, сумевшую увидеть в языке инструмент критики – не только и не сколько социальной, сколько феноменологической: критики, способной указать на обветшание наличного языка и наличной действительности.

В заключение можно еще раз выделить несколько моментов принципиальных для всего российского поэтического книгоиздания 1990-х–2010-х годов. Во-первых,

---

<sup>6</sup> Кураторский текст, сопровождающий выход этих книг, прямо утверждает: «Их чтение не может сегодня существовать в режиме отстраненного и сугубо эстетического восприятия, так или иначе, к художественным содержаниям примешивается что-то еще, что, с одной стороны, влечет за собой окончательное обрушение идеологии художественной автономии, а с другой, угрожает катастрофой способности поэтического письма вообще, делая его предельной формой, ‘краем’ опыта» (<http://www.trans-lit.info/knigi/novyj-komplekt-serii-kraft>).

это ориентация на определенную филологическую теорию, которая может быть выражена явно (как у Кузьмина и Арсеньева) или присутствовать подспудно (как у Волчека или Айзенберга). Во-вторых, декларируемая преемственность по отношению к традициям неофициальной литературы, сказывающаяся как на круге авторов, так и на тех подходах к письму, что востребованы редакторами книжных серий. В-третьих, центральная для рассмотренных книжных серий ситуация непрерывного *протеста*, природа которого меняется со временем: изначально это *эстетический* протест, основанный на разных принципах (внимание к скандальным для русского читателя темам как у Волчека или сосредоточенность только на одном, *молодом*, поэтическом поколении как у Кузьмина) и противостоящий литературному истеблишменту (как бы по-разному он ни понимался); затем – протест *политический*, постепенно зарождающийся в недрах эстетического протеста, когда вырабатываемый поэтами новый язык не просто не подходит наличной действительности, но требует ее радикального пересмотра (у авторов альманаха «Транслит» и книжной серии «Крафт»). В последнем случае стремление к обновлению формы оказывается столь велико, что оно как бы выходит за пределы текста и начинает распространяться на весь окружающий мир, пытаясь преобразовать его.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Айзенберг, Кузьмин, Пригов 2004: М. Айзенберг, Д. Кузьмин, Д.А. Пригов. «В этом отношении все мы больны...». «Критическая масса». № 2. 2004. Эл. рес.: <https://magazines.gorky.media/km/2004/2/v-etom-otnoshenii-vse-my-bolny-8230.html> (Обращение 25/05/2023).
- Арсеньев 2016: П. Арсеньев. *Литература факта высказывания: об одном незамеченном прагматическом повороте*. «Новое литературное обозрение». № 138. 2016. С. 182-195.
- Арсеньев 2019: П. Арсеньев. *Литература факта высказывания. Очерки по прагматике и материальной истории литературы*. СПб. 2019.
- Дубин 2010: Б. Дубин. *Литературная культура сегодня: социальные формы, знаковые фигуры, символические образцы*. Б. Дубин. *Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре*. М. 2010. С. 47-65.
- Завьялов 2008: С. Завьялов. «Поэзия – всегда не то, всегда другое»: переводы модернистской поэзии в СССР в 1950-1980-е годы. «Новое литературное обозрение». № 92. 2008. С. 104-119.
- Завьялов 2013: С. Завьялов. *Ретромодернизм в ленинградской поэзии 1970-х годов*. В: Ж.-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й. Херльт (Сост.). *Вторая культура: Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-1980-е годы*. СПб. 2013. С. 30-52.
- Корчагин 2015: К. Корчагин. *Супертело войны: Ярослав Могутин и Первая чеченская кампания*. «Синий диван». 2015. № 20. С. 197-212.
- Кузьмин 1992: [Д. Кузьмин] *От редактора*. «Вавилон: вестник молодой литературы». 1992. № 1 (17). Эл. рес.: <http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon1/index.html#foreword> (Обращение 25/05/2023).
- Кузьмин 1995: Д. Кузьмин. *От редактора*. «РИСК». № 1. 1995. Эл. рес.: <http://vavilon.ru/metatext/risk1/index.html#foreword> (Обращение 25/05/2023).

- Кузьмин 2006: Д. Кузьмин. *Сдача и гибель постсоветского интеллигента*. «Критическая масса». 2006. № 1. Эл. рес.: <https://magazines.gorky.media/km/2006/1/sdacha-i-gibel-postsovetskogo-intelligenta.html> (Обращение 23/01/2024).
- Кузьмин 2008: Д. Кузьмин. *Вместо предисловия* В: Д. Кузьмин. *Хорошо быть живым. Стихотворения и переводы*. М. 2008. С. 6-43.
- Кузьмин 2008: Д. Кузьмин. *Русская поэзия в начале XXI века*. «РЕЦ». 2008. № 48. Эл. рес.: <http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-review/> (Обращение 25/05/2023).
- Ларионов 2014: Д. Ларионов. *Сообщество заведомо несогласных друг с другом людей*. Эл. рес.: <http://www.colta.ru/articles/literature/5351> (Обращение 20/06/2023)
- Львовский 2012: С. Львовский. *Две литературы: тридцать два года спустя*. В: К. Скандура (Под ред.). *Русская литература от Пушкина до Бродского: что дальше?* Roma. 2012. С. 315-334.
- Майофис 2003: М. Майофис. «Не ослабевайте упражняться в мягкосердии»: *Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии*. «Новое литературное обозрение». № 62. 2003. С. 323-339.
- Мангейм 1998: К. Мангейм. *Проблема поколений*. «Новое литературное обозрение». № 30. 1998. С. 7-47.
- Шевелев 2008: И. Шевелев. *Митя из Митинога журнала: Самиздат и «вражьи голоса» готовы в России к новому расцвету. Интервью с Дмитрием Волчком*. 2008. Эл. рес.: <http://www.litkarta.ru/dossier/shevelev-volchek-interview-2/> (Обращение 25/05/2023).

**KIRILL KORČAGIN** • is a leading researcher at the V.V. Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences. He is interested in intellectual history, literary theory, contemporary Russian poetry, metrics and prosody. Korchagin holds a PhD in the field of metrics from Russian Language Institute (2012) and is one of the founders of the Poetry Subcorpus of the Russian National Corpus. He is author of a number of essays on contemporary Russian poetry and in 2013 was awarded the Andrei Belyi Prize.

**E-MAIL** • [stivendedal@gmail.com](mailto:stivendedal@gmail.com)

# СЛОВА НА СВОБОДЕ<sup>1</sup>

---

Екатерина ЛАЗАРЕВА

Ekaterina LAZAREVA

**ABSTRACT • Words in Freedom.** By relying on the concept *Words-in-freedom* from the *Technical Manifesto of Futurist Literature* (1912), I attempt to expand its use from a poetic revolution in literature towards freedom-of-words, namely freedom of speech within art and public sphere in the USSR and in Russia. This article focuses on text-based artworks in public, examining contemporary street art and public art practices in their connection to and in the context of the previous tradition of text works in Conceptualism and Actionism. I shall consider the limits of artistic statement and political agency by means of art in the changing public space in the following artists' works: Vitaly Komar & Alexander Melamid, Erik Bulatov, Oleg Volkov and Yuliy Rybakov, Collective Actions and S-Z groups, Dmitry A. Prigov, Andrey Filippov, Anatoly Osmolovsky, E.T.I. movement, Radek society, platform Chto Delat, Alexandra Galkina, Artem Loskutov, Dmitry Gutov, Pavel Arsenyev, Timofey Radya, Vladimir Abikh, cooperative Techno-Poetry, Slava PTRK, IRWIN-NSK, and anonymous.

**KEYWORDS •** Actionism; Censorship; Conceptualism; Political Art; Public Space.

В 2011 году работа словенской группы IRWIN, размещенная на фасаде Московского музея современного искусства на Гоголевском бульваре в рамках выставки *Невозможное сообщество* куратора Виктора Мизиано, была «по звонку» демонтирована с фасада через несколько часов после ее монтажа (Гуськов 2011). Она представляла собой баннер с белым текстом на красном фоне «Пришло время для нового государства! Говорят, там возможно счастье». Работа не была сайт-специфичной, то есть рассчитанной на восприятие в конкретном месте – до этого она выставлялась в других городах (NSK 2011-2015: 142), однако ее послание было прочитано как протестное политическое высказывание и немедленно цензурировано. Этот эпизод не имел широкого резонанса, однако для

---

<sup>1</sup> «Слова на свободе» – понятие из *Технического манифеста футуристской литературы* (1912) здесь используется не только в смысле расширенного понимания литературы, но и в связи со свободой слова и теми проблемами, с которыми сталкивается художественное, политическое и поэтическое высказывание в СССР/России.

профессионального художественного сообщества стал знаком нового этапа культурной политики и новых правил работы с городским пространством, над которым власть восстановила свой ослабленный в 1990-е контроль. Ситуация, когда группа Война получает Государственную премию в области современного искусства «Инновация-2010» за акцию *X... в плену у ФСБ* на Литейном мосту (Малыхин 2011), спустя всего полгода стала казаться чем-то совершенно невообразимым. С другой стороны, факт новой цензуры обнаружил субверсивный потенциал художественного высказывания в городском пространстве, наделив искусство новой силой общественного влияния и участия в протестной политике.

В декабре того же года одним из ярких образов массовых протестов против фальсификаций на выборах стал лозунг «Вы нас даже не представляете», автором которого оказался петербургский поэт и художник Павел Арсеньев (Б/а 2012). В нем также был использован белый текст на красном фоне, однако если лозунг группы IRWIN отсылал к стилистике рекламы и мимикрировал под рекламный баннер, то лозунг Арсеньева – красное полотнище с буквами из бумажного скотча – очевидно имел в виду революционные лозунги «красного мая» и был супер-аутентичен контексту массового уличного протеста. Рекламу и политику роднит то, что они творчески используют текст как инструмент коммуникации и реализуются в общественном пространстве. В случае с музеем лозунг был удален, поскольку в нем усмотрели угрозу свержения конституционного строя, то есть в художественном контексте обнаружилась политика. Второй лозунг, наоборот, обнаружил поэтическое начало в самой гуще политического контекста. Ясный смысл «вы нас не представляете» был усилен «даже», и в этом избытке начинало фонить «вы себе даже не представляете Нас», не представляете себе, на что Мы способны. Критика представительской демократии, в частности, фальсификаций на выборах в парламент и нелегитимность избранной Думы соединялась в этом коротком тексте с выходом на историческую сцену коллективного субъекта.

В этих примерах пространство города превращается в своеобразное поле битвы – место встречи властного дискурса и сопротивления ему, причем в этом сопротивлении пересекаются диссидентская политическая деятельность и поэтическая, художественная практика. С другой стороны, художественная практика также пересекается с властным дискурсом, выступая дизайном городской среды или согласованным паблик-артом. В этой статье мне хотелось бы рассмотреть ряд новейших текстовых работ в общественном пространстве в контексте предшествовавшей традиции от авангарда и андерграунда до акционизма.

Еще два примера, отстоящие от вышеупомянутых на десять лет, – анонимный мурал *Пути творчества* на трансформаторной будке в Пушкинском саду в Петербурге (Б/а 2021) и работа Владимира Аби́ха на фасаде научной библиотеки Томского государственного университета (оба – 2021) – представляют два разных способа присутствия искусства в радикально изменившемся за десять лет городском и общественном пространстве. Первый пример принадлежит стрит-арту, второй – паблик-арту, различие между которыми состоит в том, что первый представляет несогласованную с властями интервенцию в городскую среду, тогда как второй является сделанным по заказу, санкционированным выходом искусства в

общественное пространство. При этом оба содержат политическое высказывание, по-разному спрятанное в художественном.

Мурал с буквальным воспроизведением обложки 5-го номера журнала «Пути творчества», выходявшего с 1919 по 1920 г. в Харькове (автор обложки – Борис Косарев), представляет собой своеобразную политическую сдвигологию, закамуфлированное художественное выражение того, что могло быть написано прямым текстом «на заборе»<sup>2</sup>. Во втором примере петербургский художник Владимир Абих разместил на фасаде библиотеки огромную надпись «Мы – буквы, с нами текст» (высота каждой буквы 2,5 м), которая в публичных коммуникациях позиционируется как сайт-специфичный паблик-арт, работающий с контекстом библиотеки, как книгохранилища (Абих 2021)<sup>3</sup>. Однако всякому находящемуся в контексте и привыкшему читать «между строк» зрителю очевиден здесь перифраз цитаты Суворова «Мы – русские, с нами Бог» – пародия на современную идеологическую пропаганду и критика «принятых» в июне 2021 поправок в конституцию, положивших конец отделению церкви от государства и провозгласивших государствообразующую роль русского народа.

Таким образом протестному политическому высказыванию позволяет состояться иносказание, идет ли речь о квалифицированном как вандализм и уничтоженном (но вирусно распространившемся в сети) стрит-арте или о согласованном с заказчиком произведении паблик-арта. При этом эффект несогласованного и немедленно покрашенного мурала *Пути творчества* многократно усилен предшествовавшими ему интервенциями, работающими с контекстом<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> В феврале 2021 опубликована Илей Валамовым (признан в РФ иностранным агентом).

<sup>3</sup> Выставочный вариант этой работы был представлен на выставке «Между строк: текстуальное в визуальном» в московской галерее «Триумф» осенью 2022 г.

<sup>4</sup> Трансформаторная будка в Пушкарском саду в предыдущие годы стала объектом городского дизайна – на ней помещались портреты известных личностей: полузащитника Зенита Мигеля Данни, актера Милана Марича, сыгравшего Сергея Довлатова в кинодраме Алексея Германа-младшего *Довлатов*, тренера сборной России Станислава Черчесова. В этом контексте современного агитпропа 28 апреля 2021 г. на будке был нарисован несогласованный портрет улыбающегося Алексея Навального (внесен в список террористов и экстремистов) с надписью «герой нового времени». В течение пары часов он был покрашен городскими службами, против неизвестных авторов было возбуждено уголовное дело. В тот же день на его месте появились граффити *Навальный – герой России! и Путин вор*, вскоре также покрашенные. На следующий день неподалеку, в Матвеевском саду появился очевидно рифмующийся с предыдущим мурал с надписью «герой нашего времени» и изображением «антигероя» – похожего на омонивца человека в каске, камуфляже и балаклаве, а на прежнем месте появилась надпись «Выбирай правильных героев. Думай своей головой». И то, и другое через несколько часов также было покрашено коммунальщиками. Мурал *Пути творчества* появился 3 мая на трижды покрашенном месте в Пушкарском саду и был вскоре покрашен в четвертый раз.



В этой истории предъявление права на городское пространство превращается в противоборство с коммунальными службами – сериал партизанской войны в захваченном городе, эпизоды которого фиксируются. Другой современный пример прямо связывает стрит-арт с диссидентской традицией: в 2016 году на Пироговской набережной в Петербурге была размещена надпись «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков» – дословное повторение политического граффити Юлия Рыбакова и Олега Волкова на стене Государева бастиона Петропавловской крепости, сделанное ровно 40 лет спустя. Автором римейка оказался екатеринбургский уличный художник Тимофей Радя, и его работа была закрашена коммунальщиками в течение нескольких часов. От сорокаметровой надписи белой водоземлюсионной краской, обнаруженной утром 3 августа 1976 года на стене Петропавловской крепости и хорошо просматриваемой с противоположного берега Невы, охранители порядка пытались избавиться, закрыв ее крышками гробов. Эта акция была задумана в ответ на трагическую смерть при невыясненных обстоятельствах художника Евгения Рухина – его мастерская предположительно была подожжена сотрудниками органов. Авторов надписи, художников-нонконформистов, ждало серьезное наказание – за злостное хулиганство, уничтожение и порчу государственного имущества Олег Волков был осужден на семь лет колонии строгого режима, а Юлий Рыбаков на шесть лет колонии усиленного режима.

Конечно, в 1976 году этот жест не воспринимался авторами как произведение уличного искусства, однако это диссидентское политическое высказывание было одновременно поэтическим. Хервиг Хеллер видит в нем отсылку к пушкинскому стихотворению *Во глубине сибирских руд* (Хеллер 2016). Можно вспомнить и об узнике Петропавловской крепости Александре Радищеве, который в крамольном *Путешествии из Петербурга в Москву* в главе *Краткое повествование о происхождении цензуры* писал: «Священнослужители были всегда изобретатели оков, которыми отягчался в разные времена разум человеческий, они подстригали ему крылья, да не обратит полет свой к величию и свободе» (Радищев 1992: 430). В том же 1976 году Юлий Рыбаков предпринял ряд политических акций, в которых присутствует и неочевидное художественное начало. Ночью 5 августа на здании Таврического дворца, в подземном переходе на углу Невского проспекта и Садовой, на Адмиралтействе и на нескольких автобусах появились лозунги «СССР – тюрьма народов», «КПСС – враг народа» и «Долой партийную буржуазию!». Некоторые были привязаны к контексту – так на витрине радиотоваров в Гостином Дворе было написано «Слушайте Голос Америки!». Начало этим акциям было положено в апреле, когда Рыбаков, проникнув ночью на территорию трамвайного парка, написал на трех стоявших там трамваях аэрозольной краской: «Свободу политическим заключенным!» и «Свободу Андрею Твердохлебову!» (в те дни шел суд над правозащитником). По воспоминаниям Рыбакова, когда эти надписи были обнаружены утром на вышедших на линию трамваях, им пришлось еще полгорода проехать с ними, прежде чем вернуться по рельсам обратно в парк (Мынбаев б/д).

Расписанные диссидентскими лозунгами трамваи тогда никому не пришло бы в голову связывать с авангардной традицией, в частности, с *Декретом №1 о*



демократизации искусств «Заборная литература и площадная живопись», который в 1918 году призывал расписать стены и крыши домов, заборы, трамваи и платья граждан Свободным Словом творческой личности взамен оскорбляющих глаз вывесок (Маяковский и др. 1918: 1). Вместе с тем для современной культуры авангардная утопия выхода искусства в общественное пространство, взаимодействия с широкой неподготовленной аудиторией оказывается своеобразным ориентиром. Так в рамках проекта *Линия искусства. Маршрут вежливости*, организованного Департаментом транспорта совместно с галереей Pechersky, несколько московских троллейбусов были расписаны художниками и граффити-райтерами и в конце лета 2014 года вышли на маршрут по Садовому кольцу. В этой акции, по словам ее организаторов, искусство выходит за рамки выставочных центров и музеев, чтобы «заявить о себе на улицах Москвы, изменить привычное пространство и вступить в свободный диалог со зрителем» (Б/а 2014). Декларация в духе вышеупомянутого *Декрета №1 о демократизации искусств* на деле оказывается изощренным дизайном, сознающим свою роль декоратора режима – в частности, ее название *Маршрут вежливости* явно резонирует с пропагандистским мемом о «вежливых людях», сыгравших свою роль в присоединении Крыма весной того же года. Яркий пример – это оранжевый троллейбус Дмитрия Гугова с голубой надписью «Безмятежность», с одной стороны, и «Бесконечность» – с другой. Одной стороной он намекает на свой бесконечный маршрут по кольцу, другой – обещает бесконечность существующему режиму, «без-мятежно» отвергая возможность сопротивления.

В этом смысле авангард оказывается источником как протестной («Пути творчества»), так и конформистской («Маршруты вежливости») повестки отношений искусства и политики в общественном пространстве.

Любопытно сравнительно новое прочтение наследия исторического авангарда, предложенное художником Виталием Комаром в рассуждении об источниках московского концептуализма. Комар утверждает, что советский идеологический проект изначально имел концептуальную природу и что московский концептуализм был реакцией на «официальный концептуализм» – красно-белые лозунги агитпропа, которые пережили Сталина и с избытком наполняли общественное пространство в позднесоветские годы.

В начале 30-х социалистический реализм победил и авангард был изгнан из советских музеев в подполье. Выставки авангардистов были запрещены, а их работы не репродуцировались. *Вне музейных и выставочных стен осталась только одна «концептуальная ветвь» русского авангарда – красные лозунги Агитпропа, открыто пережившие сталинские времена на улицах* (курсив мой – Е.Л.). Так произошло дополнительное раздвоение официального искусства на элитарное и массовое. Мы долго не понимали, что в СССР в рамках «тоталитарного ар-деко» существовал не только всем известный музейный соцреализм, но и «официальный концептуализм». Историки искусства так же долго не замечали его, как не замечали и уличное искусство западной рекламы до появления поп-арта, соединившего массовое и элитарное (Комар 2012).

Безусловно, это утверждение о генеалогической связи концептуализма с концептуальной ветвью русского авангарда через агитпроп в городской среде, сделанное в 2012 году, принадлежит авторской мифологии, вместе с тем оно показывает, как в наше время меняется перспектива на отношения между авангардом и неофициальным искусством.

В начале 1970-х Виталий Комар и Александр Меламид начали работать с этими красно-белыми лозунгами, как реди-мейдом, воспроизводя их форму и содержание, однако, подписывая идеологические мантры «Вперед к победе коммунизма!», «Наша цель – коммунизм» собственными именами. Присваивая официальную речь и тем самым как бы подрывая саму коммунистическую идеологию понятием частной собственности, неофициальный концептуализм, таким образом, апроприировал формы и содержание «официального концептуализма».

В работах Эрика Булатова советская «концептуальная» пропаганда схлестывалась с языком искусства, и результат такого пересечения выглядел особенно скандально, поскольку художник имитировал визуальный стиль массовой агитационной продукции в живописи – медиуме, который в модернистской традиции мыслился оплотом авторского субъективизма. В *Добро пожаловать* (1974) он допустил на холст текст по аналогии с его легитимным присутствием в плакате, открытке и т.п. формах коммуникационного дизайна. Другая «лозунговая» работа *Слава КПСС* (1975) обнаруживала формальную близость станковой картины (холста, натянутого на деревянный подрамник) и транспаранта (ткани с изображениями и надписями, натянутой на раму) – сходство, которое подчеркивало отклонение как от официальной, так и от неофициальной нормы в живописи. В отличие от транспаранта, жэковского стенда и прочей наглядной агитации, официальная станковая картина свою агитационную функцию должна была выполнять изобразительными средствами, без текста. В свою очередь неофициальная станковая картина вовсе не подразумевала агитационной задачи – если она и должна была что-то манифестировать, так это оригинальный авторский стиль, ни в коем случае не стертую, обезличенную манеру соцреализма.

Следующий шаг в работе с политическим агитпропом осуществили Коллективные действия в ходе интервенций в нехудожественное пространство *Поездки за город*, включающих серию акций *Лозунг*. В первой акции *Лозунг-1977* (4-я акция КД) участники разместили в политически-нейтральной природной среде красное полотнище (10 м × 1 м) с надписью белыми буквами: «Я ни на что не жалею и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах». В отличие от «лозунгов» Комара и Меламида, у «официального концептуализма» здесь была заимствована только форма лозунга, остраненная помещением в несоответствующий ей контекст (природа вместо города). Послание же оказывалось субъективным и внутренне противоречивым: бодрый оптимизм «Я ни на что не жалею и мне все нравится» подрывает абсурдное «здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах» (тогда как тут оказался лозунг?). Акция *Лозунг-1978* формально продолжала первую и одновременно представляла ее цветовую инверсию – надпись белыми буквами была помещена на темно-синее полотнище (12 м × 1 м), а ее содержание, также

неподобающее для агитационного текста, стало еще более личным, сложным, однако, внутренне непротиворечивым: «Странно, зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах, – ведь на самом деле здесь так же, как везде, только еще острее это чувствуешь и глубже не понимаешь». Как замечает Томаш Гланц, «политической провокацией является уже местоимение ‘я’», поскольку транспаранты «сообщают объективные истины, типа «В ПАРТИИ – СИЛА»: «В случае КД автор не конкретизируется, но это индивидуальный голос, сообщение от первого лица. И его заявление именно на транспаранте становится семантической взрывчаткой» (Гланц 2021: 271).

В контексте разговора о новейших примерах текстовых работ в общественном пространстве стоит отметить мощное влияние традиции московского концептуализма и, в частности, «лозунгов» КД на новое поколение художников, к примеру, в работе Тимофея Ради *Я бы обнял тебя, но я просто текст* (2013), представляющей собой несогласованную надпись на щите на крыше панельного дома в Екатеринбурге. В выставочном проекте Павла Арсеньева *Орфография сохранена* (2012) очевиден диалог с наследием московского концептуализма – коммунальным языком Ильи Кабакова и живописью Эрика Булатова. Соединение слова и изображения в концептуальной картине продолжается выходом в реальное пространство природы: развешанные на проселочной дороге уходящие вдаль ряды бытовых фраз «ну знаете ли», «вы извините», «вы не знаете сами», «вы не изволите знать» символически продолжают и углубляют принципиальную для Булатова работу с пространством. Работа Владимира Абиха *Показалось* (2020) на здании Невского рынка в Петербурге, на мой взгляд, также может быть связана с влиянием художественно-поэтического сотрудничества Эрика Булатова и Всеволода Некрасова, к примеру, картины *Хотелось засветло, ну, не успелось* (2002). В свою очередь работа Тимофея Ради *Кто мы, откуда, куда мы идем?* (2017), сделанная по заказу Уральской биеннале на здании бывшего приборостроительного завода в Екатеринбурге, рифмуется с уходящим в непроглядную черноту «ответом» на картине Булатова *Откуда я знаю куда* (2009).

В заснеженном поле, напоминающем классическое место действия акций КД, разворачивается действие видео Тимофея Ради *Фигура №1: Стабильность* (2012): одетые в полицейскую форму мужчины под бодрую музыку выстраивают из омовских щитов карточный домик с золотым тронem на вершине, который обрушивается при порыве ветра. Сцена разворачивается в отсутствие зрителей, но благодаря огромному числу просмотров видео выходит в широкое общественное пространство сети интернет<sup>5</sup>. Возникает вопрос, уместно ли считать акции КД искусством в общественном пространстве?<sup>6</sup> Уезжая для проведения акций за город,

---

<sup>5</sup> См. *Фигура №1. Стабильность* (2012). Эл. рес. <http://stability.t-radya.com/> (Обращение 23/01/2023).

<sup>6</sup> О политике концептуализма и политических позициях Андрея Монастырского (см.: Гланц 2021; Осмоловский 2002).

они сознательно отвергали все сопутствующие городу контексты взаимодействия с архитектурой, культурой, прохожими, властями и т.п. Вместе с тем в сравнении с «лозунгами» Комара и Меламида и картинами-лозунгами Эрика Булатова они все же вступали на территорию общественного пространства – помещенные в безлюдном загородном пейзаже лозунги оставались там после акции и могли быть прочитаны случайным зрителем<sup>7</sup>.

В одном из недавних интервью Андрей Монастырский признается, что неосознанно вложил в акцию свой диссидентский опыт – в январе 1967 года, когда ему было 17 лет, он участвовал в демонстрации на Пушкинской площади «по поводу Юрия Галанскова и других» и держал растяжку вместе с Владимиром Буковским:

Мы сделали третью нашу акцию в 1977 году – это наш красный лозунг «Я ни на что не жалуясь...» и т. д. Потом я только сообразил, что это наверняка пришло оттуда, когда я держал растяжку в 1967-м. Странно, но я осознал только в 2000-х годах, что это было от той растяжки лозунговой. Потом мы делали второй лозунг в 1978 году и так далее. Вся эта серия – та линия, которая была инспирирована Буковским в 1967 году, когда мне было 17 лет. Но я этого тогда не понимал. Сам лозунг был по форме политическим, т. е. был точно таким же, как растяжки «Слава трудящимся» и «Выполним задание партии», тоже на красном кумаче белые буквы, но с прямо противоположным содержанием: не политическим

---

<sup>7</sup> Этот случайный зритель даже подразумевался: «Отправным и наиболее мощным пунктом воздействия 'Лозунга' была 'провокация'. Гипотетическая схема восприятия 'Лозунга' случайным прохожим такова: увидев издали висящий на холме над рекой лозунг, он удивляется, почему он там висит, будучи однако уверен, что написана на нем одна из обычных пропагандных формул. Подойдя ближе, он, к своему вящему удивлению, читает текст, совершенно естественный как выражение мыслей и эмоций человека, находящегося среди природы, но абсурдный в том виде, в каком он подан. Личностность высказывания: 'Я ни на что не жалуясь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах одновременно и увеличивается, и разрушается тем, что оно дано абсурдно, как советский лозунг в незнаковой, природной среде, почти не затронутой системой пропаганды. В этом случае прохожий оказывается в психологически пустом пространстве. Разумеется, эта схема не обязательно реализовалась в таком виде; вполне возможны другие реакции – злоба, смех, полное пассивное непонимание и т. д., в зависимости от качеств воспринимающего. Но если у прохожего не проявляются нежелательные, хотя и естественно возможные в этой ситуации реакции, то есть если он оказывается достаточно открытым и терпимым, он уходит от 'Лозунга' с некоторым 'осадком', который в принципе является неплохой почвой для позитивных изменений в его интерперсональных и персонально-социальных связях. Я вовсе не склонен преувеличивать возможной действенности 'Лозунга'. Она эфемерна по сравнению с системными средствами пропаганды или рекламы, однако, по-моему, именно эфемерность является – даже в пропагандном смысле – сильной стороной волеизъявления, данного в 'Лозунге'» (Алексеев 1980: 96). С другой стороны, акция *Лозунг-3* была организована так, чтобы ее исполнитель Г. Кизевальтер сам не узнал содержание лозунга – по инструкции он вешает лозунг «вслепую» и может начать разглядывать его, лишь оказавшись в зоне неразличения.

(императивным), а именно наоборот – от первого лица и о том, что «я ни на что не жалуюсь» и т. д. На этом контрасте и сработала та вещь (Крамар 2020).

Хотя *Поездки за город* в целом уклоняются от работы с контекстом города, три акции 2-го тома были реализованы в городском пространстве, в частности, акция *Выход* (20 марта 1983) представляла собой совместную поездку на троллейбусе, из которого участники по команде устроителей вышли одновременно на Пушкинской улице. Как и предыдущая акция *Остановка* (6 февраля 1983) в парке Сокольники, она завершилась вручением справок о присутствии на акции и групповым фото, а на третьей городской акции *Группа-3* (24 апреля 1983) участникам были вручены конверты с групповыми фотографиями с двух предыдущих акций, также был сделан третий групповой снимок. Таким образом общей темой этих акций стала «самодемонстрация» зрителей в качестве объединения, группы людей:

Интересно, что сам факт собравшегося на московской площади народа и «плакаты» в руках организаторов создали ситуацию своеобразной «политической демонстрации» – абсурдной по своему содержанию, но вполне опасной в контексте местного социально-напряженного поля. Получилось так, что чувство облегчения, возникшее у участников в конце «опасной ситуации», оптимально соотносилось с запрограммированными устроителями ощущением завершения длительного творческого процесса (Монастырский 1983: 7).

Эта интерпретация совершенно невинных коллективных действий в пространстве Москвы в 1983 году еще раз напоминает о том, насколько несвободным в ту эпоху было общественное пространство и сколь опасным было любое, самое робкое вторжение в него искусства. Тем не менее целый ряд акций московского концептуального круга реализован именно в городе. Так в 1980 году Виктор Скерсис и Вадим Захаров в составе группы «С-3» совершили интервенции в городское пространство в духе западных граффитистов, поместив на стены домов и фонарные столбы абсурдные маленькие трафаретные надписи «Ой!», «Ай!», «Вот!», «Шляпа!».

К этой линии выхода в жестко регламентированное общественное пространство с вроде бы неполитическими сообщениями, когда сам выход приобретает политический смысл, примыкают *Обращения к гражданам* (1985-1986) Д.А. Пригова – крошечные машинописные записочки, размещенные на остановках общественного транспорта, фонарных столбах и т.п.: например, «Граждане! В нашем случае и незначительная победа жизни над смертью воспринимается как полнейший триумф! Дмитрий Алексанч»:

Все эти тексты по своему содержанию вполне аполитичны; но их форма явно пародирует официальные «Призывы ЦК КПСС», печатавшиеся во всех газетах и звучавшие на октябрьских и первомайских демонстрациях. <...> Очевидно, что сам выход приговского перформанса, независимо от его содержания, в публичное пространство носил политический характер. <...> Тот факт, что сами тексты были аполитичными по своему содержанию, подчеркивал, что на самом деле вопрос цензуры вторичен. (Липовецкий и др. 2022: 279, 283).



Несмотря на их политическую невинность и летучий характер, в ноябре 1986 г. Пригов был задержан при расклейке «обращений» и направлен на принудительное лечение в психиатрическую больницу, откуда благодаря активной компании деятелей культуры, включая В. Ерофеева, Е. Попова, Б. Ахмадулину и В. Аленикова, был освобожден спустя несколько дней. Симптоматично, что в 2015 году на заборе вдоль Петропавловской улицы в Перми было размещено граффити с текстом из этой серии, приуроченное к выставке Д.А. Пригова *От ренессанса до концептуализма и далее* в музее современного искусства PERMM (Б/а 2015). Исходно миниатюрный, машинописный текст крупными буквами «заборной литературы» гласил: «Граждане! Воспоминания детства за какую-то недвижимость попрятались! Дмитрий Алексанч». Спустя полтора месяца без согласования с музеем граффити было закрашено коммунальными службами города.

Оперативность, с которой коммунальщики цензурят любые несогласованные с властями высказывания на улицах города, закрашивая их свежей краской, стала рутиной. Противоборству художника с коммунальными работниками посвящена серия граффити *Жопа* (2006-2007) художницы Александры Галкиной: «Галкина оставляет на стене грубую и корявую надпись 'жопа', как будто совсем непривлекательную и неостроумную» (Новоженова 2021: 137) и дождалась, когда надпись закрасит дворник наносит рядом такую же, так что в итоге надпись превращается в интернет-мем, работу без авторства. Таким образом «иконоборческие жесты» коммунальщиков включены в структуру работы, продолжающей традицию московского акционизма<sup>8</sup>. В частности, работа Галкиной рифмуется с другим непристойным художественным высказыванием из трех букв, выложенным телами участников акции *Текст* группы «Э.Т.И.» на Красной площади 18 апреля 1991 года.

Хотя использование текста для акций московского акционизма в городской среде в целом нехарактерно – в эпоху девяностых радикальные художественные жесты в общественном пространстве преимущественно выражались с помощью тела. Неслучайно и *Текст* Э.Т.И. выложен телами (своеобразный отзвук протестного орнамента масс звучит в видео Славы Птрк «Пох.. пляшем»<sup>9</sup>). Впрочем, Внеправительственная контрольная комиссия и движение ЗАИБи (За анонимное и бесплатное искусство) провели ряд акций, в которых лозунги играли ключевую роль, и эти источники также принципиальны для современного акционизма, как московский концептуализм.

Так акцию *Баррикада* (23 мая 1998), организованную Внеправительственной контрольной комиссией к 30-летию юбилею «студенческой революции» 1968-го

---

<sup>8</sup> По замечанию А. Новоженовой, «этот мем трудно не считать результатом практиковавшихся в 'Школе авангарда' [Авдея Тер-Оганьяна] упражнений в ниспровергательстве и поругании художественных авторитетов. <...> Хотя показ собственной жопы на публике входил в программу 'Школы авангардизма', Галкина, по собственным воспоминаниям, этого задания не выполняла» (Новоженова 2021: 136, 138).

<sup>9</sup> См. <https://slavaptrk.art/projects/outdoors/fuckitletsdance> (Обращение 04/02/2023).

года на Большой Никитской улице в Москве оформляли анархистские красные полотнища с рукописным черным текстом на французском языке. В акции участвовало около 250 активистов различных мелких партий (анархисты, экологи, троцкисты), а также движение «3АиБи, «Школа современного искусства» Авдея Тер-Оганьяна и студенты из Гренобля. По словам организатора акции, художника Анатолия Осмоловского, «лозунги писали французские студенты. <...> Мы им сказали писать, как писали в 68 году. А что они написали – бог весть»<sup>10</sup>. Таким образом вместо известных лозунгов «красного мая», вроде «Запрещено запрещать», «Требуйте невозможного» и т.п., несогласованная уличная акция была украшена самыми аутентичными лозунгами *Mort aux vaches*<sup>11</sup>, *Nique ta mère!*<sup>12</sup> Если в концептуализме лозунг изымался из городского пространства, утрачивая свою агитационно-коммуникационную функцию, то теперь лозунги вернулись на улицы, но будучи нечитаемыми для большинства прохожих, они работали не как сообщения, а как поэтический образ – идеалы студенческой революции утопически примерялись к улицам Москвы, позволяя вообразить свой Латинский квартал поблизости от МГУ и Кремля.

Утопический политический горизонт возникает и в работе *Демонстрация* (2000) общества Радек, в которой использованы написанные по-английски красно-белые лозунги, развернутые на переходе у метро Баррикадная. Центральный лозунг *Another world is possible* был заимствован у анархистского антиглобалистского движения<sup>13</sup>. Воспользовавшись скоплением людей, ожидающих зеленого сигнала светофора на одном из самых запруженных переходов в центре города, участники акции сливаются с атомизированной людской массой, оформляя ее растяжками-лозунгами в утопический коллектив. В конечном итоге работа функционирует как видео для внутреннего употребления на территории искусства, где зрители не нуждаются в переводе, и в этом смысле носит симулятивный характер, как и акция «Баррикада», приуроченная к юбилею грандиозного общественного подъема, но в 1998 году не представляющая широкие массы. Своего рода, «революция не всерьез» (Тарасов 2005). В действительности, политическое искусство «нулевых» жило этим утопическим ожиданием коллективного субъекта, выходящего на сцену истории (в качестве примера можно вспомнить работу *Гнев человека-бутерброда, или Хвала диалектике* 2006 г. коллектива «Что делать»), и поэтому вышеупомянутая растяжка «Вы нас даже не представляете» стала воплощением многолетних чаяний левой арт-сцены.

---

<sup>10</sup> Из личной переписки с А. Осмоловским, письмо от 20.09.2022.

<sup>11</sup> Смерть коровам (фр.) «Коровы» – полицейские на французском сленге.

<sup>12</sup> Твою мать! (фр.)

<sup>13</sup> Документированное употребление лозунга *Another world is possible* относится уже к нулевым, когда члены Сети прямого действия (DAN) составили одноименную коалицию, вышла одноименная книга, был снят одноименный сериал и Н. Хомски дал одноименное интервью, однако, по всей вероятности, лозунг родился стихийно в ходе антиглобалистских протестов во время саммита ВТО в Сиэтле в ноябре 1999 года.



Другая акция Внеправительственной контрольной комиссии Против всех (9 декабря 1999) была реализована в рамках реальной политической кампании, направленной на радикальную критику системы политического представительства. «Эта система основана на спекуляции демократической риторикой и узурпации прав большинства профессионалами политической игры» (Ковалев 2007: 362) – заявляла ВКК в объявлении о начале своей предвыборной кампании. В ходе этой чрезвычайно смелой акции участники ВКК и общества Радек вышли на трибуну Мавзолея с растяжкой «Против всех» – уже через три минуты они были арестованы и доставлены в ФСБ на Лубянку. Агитация за избирательную стратегию «Против всех партий» имела все шансы на отмену результатов выборов в Государственную думу и обернулась серьезным преследованием ФСБ, после которого Осмоловский решил не делать уличных акций.

Мы рассматривали себя как политическую силу. Но мы сразу же попали под колпак ФСБ и встали перед выбором: или заниматься искусством, или надо уходить в подполье, грубо говоря, создавать систему конспиративных квартир, запастись оружием и так далее. Месяца три, пока за мной велась открытая слежка, я серьезно размышлял над этой дилеммой. (Осмоловский 2006).

Таким образом, лозунг, ассоциировавшийся в концептуализме с «чужой» официальной речью, в акционизме вернулся в поле прямого поэтического и политического высказывания, а «революция не всерьез» с углублением кризиса политического представительства уступила место действительной политизации, обретению собственного голоса и предъявлению права на общественное пространство, хотя бы и в карнавальной форме новосибирских «Монстраций» (2004-2019), организованных по принципу флешмоба в рамках ежегодных первомайских шествий. Продолжая традицию абсурдистских лозунгов движения зАиБи («За анонимное и бесплатное искусство») и группы СВОИ-2000, «монстрации» за несколько лет стали массовыми уличными акциями, настоящим вызовом отсутствию публичной политики и гражданских свобод, а один из идейных вдохновителей «монстраций» художник Артем Лоскутов столкнулся с уголовным преследованием по сфабрикованному обвинению (Шмараева 2010). Один из самых известных лозунгов «монстрации» 2016 года «Здесь вам не Москва!» был написан серебряным скотчем на ярко-розовом фоне и выразил цирковую, как бы «квирнутую» природу этих «парадов».

К столетию Октябрьской революции 7 ноября 2017 г. группа поэтов и художников, ядро которой на следующий год сложилось в кооператив «Техно-поэзия», представила на Дворцовой площади несогласованный перформанс – фем/батл-пьесу *Чё Делать, Йоу?*, актуализируя революционный роман Н.Г. Чернышевского *Что делать?* через язык рэп-батла, популярного молодежного поэтического жанра<sup>14</sup>. Театрально-поэтическое действо, положенное на песню

<sup>14</sup> См.: <https://youtu.be/LUZjDxX8ysY> (Обращение 04/02/2023). Участники: Анастасия

Четвертый сон Веры Павловны группы Среднерусская возвышенность, в качестве революционного реквизита использовало синюю растяжку со словами «Хочу есть». В дальнейшей деятельности кооператива Техно-поэзия (Роман Осминкин, Анастасия Вепрева, Марина Шамова, Антон Командиров) современная поэтическая практика продолжила выход из привычных печатных форм, пересекаясь с территорией современного искусства и политическим активизмом в духе предложенного Геральдом Раунигом *трансверсального* сопряжения художественной практики и революционного активизма (Рауниг 2012). Техно-поэзия соединяет поэтический текст с музыкой, современным танцем и перформансом, однако, поскольку попартизански «захватить» городское пространство становится все сложнее, их трансверсальные стратегии реализуются в публичном пространстве сети интернет в форме музыкального клипа. Помимо антиавторитарного политического высказывания художники обращаются к внутри-художественной политике и занимаются «институциональной критикой», отстаивая права precarious творческих работников. С другой стороны, в ситуации гибридной «войны» даже в сети интернет остается все меньше возможностей для политического высказывания средствами искусства.

В 1983 году, когда деятельность галереи АРТАРТ привлекла пристальное внимание органов госбезопасности и выставки в квартире Никиты Алексеева было решено временно приостановить, состоялась выставка за городом *Антарт в натуре*<sup>15</sup>. На ней была показана работа Андрея Филиппова *Риму – Рим!* – красно-белая лозунговая растяжка, размещенная на берегу заросшего пруда. Она, с одной стороны, карнавально переворачивала очередную стертую идеологическую мантру «Миру – мир!», с другой – в контексте последующих работ Филиппова поднимала тему имперских амбиций в концепции «Москва – третий Рим», соединяя «официальный концептуализм» агитпропа с предшествовавшими идеологическими сверхпроектами. В настоящее время эта работа снова чрезвычайно актуальна, и как сорок лет назад, в 1983 году, едва ли она может быть безопасно представлена в общественном пространстве.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Б/а 2012: Б/а. *Вы нас даже не представляете*. Openspace.ru. 22/02/2012. Эл. рес.: <https://os.colta.ru/photogallery/34580/329237/> (Обращение 10/03/2022).
- Б/а 2014: Б/а. *По Садовому кольцу поехали разрисованные троллейбусы*. Advertology.ru. 29/08/2014. Эл. рес.: <http://www.advertology.ru/article125400.htm> (Обращение 23/01/2023).

---

Вепрева, Олеся Панова, Лена Волк, Роман Сергеевич Осминкин, Антон Командиров, Анна Терешкина, Марина Шамова, Илья Фирдман, Сергей Акимов.

<sup>15</sup> 29 мая 1983 г. в районе дер. Калистово Московской обл. по Ярославской ж/д.

- Б/а 2015: Б/а. *В Перми закрасили граффити со стихами Дмитрия Пригова*. «Эхо Перми». 12/06/2015. Эл. рес.: <https://echoperm.ru/news/261/138219/> (Обращение 01/03/2023).
- Б/а 2021: Б/а. «*Пути творчества*»: *новый рисунок на месте граффити с Навальным*. the-flow.ru. 03/05/2021. Эл. рес.: <https://the-flow.ru/news/puti-tvorchestva-na-meste-graffiti-s-navalnym> (Обращение 01/03/2023).
- Абих 2021: Абих В. *Мы – буквы, с нами текст*. Эл. рес.: <http://abikh.art/projects/bez-rubriki-ru/my-bukvy-s-nami-tekst> (Обращение 01/03/2023).
- Алексеев 1980: Н. Алексеев. *О коллективных и индивидуальных акциях 1976 -1980 гг.* В: Н. Алексеев, Г. Кизевальтер, А. Монастырский, Н. Панитков. *Поездки за город*. Том 1. М. 1980. С. 90-109.
- Гланц 2021: Т. Гланц. *Политика концептуализма. Это не московский концептуализм* (Под ред. К. Ичин). Белград. 2021. 264-281.
- Гуськов 2011: С. Гуськов. *Невозможное сообщество*. aroundart.ru. 21/09/2011. Эл. рес.: <http://aroundart.org/2011/09/21/nevozmozhnoe-soobshhestvo/> (Обращение 01/03/2023)
- Ковалев 2007: А. Ковалев. *Российский акционизм 1990-2000*. World.Art.Музей. № 28-29. 2007.
- Комар 2012: В. Комар. *Авангард, соц-арт и бульдозерная выставка 1974 года*. «Художественный журнал». № 86-87. 2012. Эл. рес.: <https://moscowartmagazine.com/issue/11/article/141> (Обращение 23/01/2023)
- Крамар и др. 2020: М. Крамар, Я. Сидоркина. «*Я всегда действую на краю самого себя*»: *интервью с Андреем Монастырским*. Горький. 17 апреля 2020. Эл. рес.: <https://gorky.media/context/ya-vsegda-dejstvuyu-na-krayu-samogo-sebya-intervyu-s-andreem-monastyrskim/> (Обращение 23/01/2023)
- Липовецкий и др. 2022: М. Липовецкий, И. Кукулин. *Партизанский логос: Проект Дмитрия Александровича Пригова*. М. 2022.
- Малыхин 2011: М. Малыхин. «*Х... в плену у ФСБ*» признали «*Инновацией*» «Ведомости». 8/04/2011. Эл. рес.: [https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2011/04/08/h\\_v\\_plenu\\_u\\_fsb\\_priznali\\_innovaciej](https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2011/04/08/h_v_plenu_u_fsb_priznali_innovaciej) (Обращение 01/03/2023)
- Маяковский и др. 1918: В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк. *Декрет №1 о демократизации искусств. Заборная литература и площадная живопись*. «Газета футуристов». № 1. 15/3/1918.
- Монастырский 1983: А. Монастырский. *Предисловие*. в: А. Монастырский и др. *Поездки за город*. Том 2 (Поездки и воспроизведение). М. 1983. С. 4-7.
- Мынбаев б/д: А. Мынбаев. «*.. Душа человека не знает оков!*». Острова (не) свободы. Б/д. Эл. рес.: <https://spb.iofe.center/node/25/> (Обращение 23/01/2023)
- Новоженова 2021: А. Новоженова. *Самая прилежная*. В: А. Новоженова. *О верности и предательстве*. М. 2021. С. 111-170.
- Осмоловский 2002: А. Осмоловский. *Политические позиции Андрея Монастырского*. «Художественный журнал». № 42. 2002. Эл. рес.: <https://moscowartmagazine.com/issue/91/article/2004> (Обращение 04/02/2023)
- Осмоловский 2006: А. Осмоловский. *Искусство и политехнологии. Опыт самокритики*. В: А. Ковалев. *Российский акционизм 1990-2000* («World.Art.Музей». № 28-29). 2007. С. 362.
- Радищев 1992: А. Радищев. *Путешествие из Петербурга в Москву*. СПб. 1992.
- Рауниг 2012: Г. Рауниг. *Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке*. СПб. 2012.
- Тарасов 2005: А. Тарасов. *Революция не всерьёз. Штудии по теории и истории квазиреволюционных движений*. Екатеринбург. 2005.

- 
- Хеллер 2016: Х. Хеллер. «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков!». *Первая акция политического искусства в СССР*. Colta. 4/8/2016. Эл. рес.: <https://www.colta.ru/articles/art/11987-vy-raspinaete-svobodu-no-dusha-cheloveka-ne-znaet-okov> (Обращение 04/02/2023)
- Шмараева 2010: Шмараева Е. *Оштрафовали за непродажу наркотиков*. газета.ru. 18/03/2010. Эл. рес.: <https://www.gazeta.ru/social/2010/03/18/3340022.shtml> (Обращение 01/03/2023)
- NSK 2011-2015: NSK. *Заключительное пленарное заседание Первого съезда «NSK Государства во времени»*. В: *Невозможное сообщество* (Сост. В. Мизиано). Книга 2. М. 2011-2015. С. 142.

**EKATERINA LAZAREVA** • is an art historian, artist and curator. She is Associate Professor at the Russian State University for Humanities, Moscow and Senior Researcher at the State Institute of Art Studies, Moscow. Her fields of research include international Modern and Contemporary art with a specific focus on Italian Futurism, Russian Avant-garde and Non-official art. As editor, translator and commentator she has published two anthologies of Italian Futurism in 2013 and in 2020, presenting around 60 manifestos, which were for first time published in Russian. She has authored monographs on Boris Orlov and Viktor Pivovarov.

**E-MAIL** • [katya.lazareva@gmail.com](mailto:katya.lazareva@gmail.com)



# THE ANDREI BELY PRIZE

## History and Perspectives of Russia's First Independent Literary Prize

---

Noemi ALBANESE

**ABSTRACT • *The Andrei Bely Prize: History and Perspectives of Russia's First Independent Literary Prize.*** The Andrei Bely literary prize was established in 1978 in Leningrad by B. Ostanin, A. Dragomoshchenko, B. Ivanov, and Yu. Novikov (the editorial board of the samizdat journal «Chasy»). It aimed to reward writers of the city's non-official 'second' culture and became a key reference point for Russia's literary underground. The prize was the first independent award in the Soviet Union and the first to celebrate authors and works associated with non-mainstream culture. It demanded that underground literature be acknowledged and took a stance of resistance against the dictates of socialist realism. From the collapse of the Soviet Union, the prize was awarded irregularly until 1997, when, in the light of the new political scenario it was reinstated. The aim of this paper is to examine the relationship between the Andrei Bely prize and other literary prizes in Russia, analyse how it has changed over the last 40 years, and reflect on its significance and role in today's world.

**KEYWORDS •** Andrei Bely prize; «Chasy»; Underground Culture; Non-state Prize.

### 1. Russian literary prizes

The history of cultural prizes in Russia dates to the 19th century. The first prize 'in the field of literature' (*v oblasti slovesnosti*) was established by Pavel Demidov in 1831<sup>1</sup> and a few decades later, in 1881, the Pushkin Prize, the first one specifically devoted to literary activity, was awarded for the first time. It was presented annually until 1919, when its relevance was called into question after the October Revolution, as it was conferred to the continuators of the Pushkinist tradition; although it was reinstated in 1989, it has

---

<sup>1</sup> The Demidov prize (*demidovskaya premiya*) was awarded until 1865 by the Saint Petersburg Academy of Sciences.

experienced many ups and downs in recent years (Varkan 2007). Throughout the 19th century, however, literary prizes and their awarding bodies had less prestige than the *tolstye zhurnaly*, whose artistic and cultural dominance defined the fortunes of authors and shaped the Russian literary landscape (Fedorov 2011; Shelud'ko 2009).

During the Soviet era, as censorship became tighter, the number of prizes being awarded increased, and their role and relative importance also changed. The Lenin Prize (1926-1935; 1957-1991) and the Stalin Prize (1941-1952) became the highest official accolades and were regarded as a stamp of state approval for authors and their works. They were also a means of exerting political pressure on writers and their readers (Lukov 2011: 282). The political fortunes of winners varied widely, but, at least in the short term, the prizes guaranteed survival (the sums awarded to winning authors were much higher than a worker's annual salary) and wide readership (Lukov 2011: 282; Perchik 2011).

Focusing on the Stalin prize, Galina Yankovskaya's analyses the role of literary awards in Soviet society. She underlines the rituality of Soviet prize giving which she regards as one of the fundamental ways in which totalitarian power defines itself and its language or *novoyaz* (Głowinsky 1990a, 1990b, 2006)<sup>2</sup>:

[...] Сталинские премии формировали «центр советского официоза», «создавали костяк художественной структуры» заказного искусства советской эпохи. Рутинная процедура выдвижений, обсуждений и присуждений лауреатских званий стала частью повседневной художественной жизни. Сталинские премии присуждались чуть более десяти лет, и за этот небольшой отрезок времени они оказали сильное влияние на художественную жизнь СССР. Премии перестали быть редкими, «штучными» наградами, профессиональные критерии при отборе и обсуждении творческих работ отходили на второй план. Борьба за лауреатские звания и привилегии оказывала негативное воздействие на нравы художественной интеллигенции. В решениях специального комитета по присуждению Сталинских премий отражались и массовый вкус советского человека, и приоритеты текущей культурной политики, и нравы артистически-художественного сообщества (Yankovskaya 2001: 158-159)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> For a definition of *novoyaz*, also see Sériot 1986, 1989 and 1994.

<sup>3</sup> «The Stalin Prizes were at the 'centre of Soviet officialdom' and 'formed the backbone of the artistic culture' for commissioned works during the Soviet era. The routine procedure of nomination, discussion and presentation became part of everyday artistic life. The Stalin Prizes were awarded for little more than a decade, and during this short time had a profound effect on Soviet cultural life. Prizes were no longer rare, 'single-event' awards, and professional criteria for the selection and discussion of creative works receded into the background. The struggle for official recognition and privilege had a negative impact on the mores of the artistic intelligentsia. The decisions of the special committee of the Stalin Prizes reflected the tastes of the masses, the priorities of current cultural policy and the mores of the artistic community» (Unless otherwise indicated, all translations are the author's own, NA).



After Stalin's death the prize bearing his name ceased to exist, with the symbolic void being filled by the Lenin Prize, awarded from 1926 to 1935 and again from 1957 to 1991. The state remained the sole awarder of literary prizes until 1978 when the editors of the underground journal «Chasy» assigned the first independent prize, the Andrei Bely Prize. Its establishment was an extraordinary event that had an enormous influence on the USSR's 'second culture' and represented an important act of self-recognition for exponents of non-official literature.

Since the fall of the USSR and the abolition of censorship, there has been a proliferation of state and non-state literary prizes and at present there are about five hundred. Together with the *zhurnal'nye premii* awarded by the *tolstye zhurnaly* (which reflect the editorial policies and aesthetic positions of the individual journals), these prizes are fundamental to how the literary process is (re)defined. As Novikova writes: «различаются и по степени престижности, и по величине материальной составляющей, и по жанровым специализациям, и по идейно-эстетическим векторам»<sup>4</sup> (Novikova 2018: 275).

In grouping Russian's literary prizes into macro-categories Valery Fedorov highlights the differences among them (Fedorov 2011: 199) and defines four basic types: 1) the literary prize as a peculiar form of social practice; 2) the prize as a fundamental part of cultural and social life; 3) the prize as an arbiter of literary fashions capable of giving maximum prominence to the most current trends; 4) the prize as a phenomenon, with its own narrative and its own genre and stylistics. In this last category, the prize itself becomes its own centre of gravity and everything that orbits around it can be analysed as a metatext, which includes the winners' thank-you speeches, the texts in which the jury explains the reasons for their choice, press or web discussions generated around the prize-giving, and the publication of long and short lists.

All this is to be seen in the broader context of contemporary Russia, where, since the 1990s, «книга и чтение перестали быть фундаментальной ценностью, объединяющей общество, символом национальной идентичности»<sup>5</sup> (Poleushina 2017: 87) and, compared to Soviet times, «резко упал общий уровень литературы, упал уровень читателя»<sup>6</sup> (Polyakov *apud* Poleushina 2017: 85). This change has brought with it a shift in the role played by both the book (understood above all on a symbolic and culturally specific level) and literature per se, with a calling into question of 'literaturocentrism'<sup>7</sup>, a determining trait in Russian culture practically from its origins. Moreover, the increasing

---

<sup>4</sup> «They differ in prestige, in the value of the material contribution, in genre and in their ideological and aesthetic criteria».

<sup>5</sup> «Books and reading are no longer a fundamental value that unifies society, a symbol of national identity».

<sup>6</sup> «The general level of literature has collapsed; the level of the reader has declined».

<sup>7</sup> This theme, typical of Russian culture and literature, has been extensively investigated; for an overview see Lipovetsky 2008 and Fetisova 2008.

influence of commercial interests has meant that literature has become extremely dependent on extra-literary inputs, and the functions of literary prizes has been transformed. As Mariya Chernyak writes, «как влиятельный институт литературной жизни во многом определяют круг чтения, политику книгоиздания, перевода, тенденции литературного развития»<sup>8</sup> (Chernyak 2016: 6). Of course, the appellation ‘best’ depends on individual parameters and personal taste rather than objective or mathematically measurable categories, but the ever-increasing presence of the media in the literary process – this is a time in which success is measured primarily by visibility and circulation figures – has increasingly exposed the awarding of prizes to political and/or commercial influence. That’s exactly for this reason that, according to Poleushina, awards have lost their role as «навигатор по литературному процессу»<sup>9</sup> (Poleushina 2017: 89). In the light of this reality, many critics advocate reform of the entire system to reposition literary merit at its centre, arguing that the literary prize ought to function as a stimulating factor for the development of literature and that there should be a balance between economic and cultural interests.

## 2. The Andrei Bely prize

While the evolution of the Andrei Bely Prize has inevitably been connected to the evolution of Russian culture, its history is also unique. Instituted in 1978 by Boris Ivanov, Boris Ostanin<sup>10</sup> and Arkady Dragomoshchenko, editors of the underground journal «Chasy», which had begun publication two years earlier, the prize was characterised from the outset for being a «simbolo principe del dissenso estetico e del pluralismo artistico»<sup>11</sup> (Sabbatini 2003: 197). The very fact that it was awarded by a non-official channel constituted an important act of self-assertion and self-recognition by the USSR’s second culture, in opposition to «un momento di stasi della gerontocrazia politica a cui si univa la tendenza conservativa della letteratura canonica»<sup>12</sup> (Sabbatini 2020: 413). Initially the prize was going to be named after Albert Camus before the figure of Andrei Bely was chosen as a perfect embodiment of the prize’s spirit and intentions. Indeed, Bely’s talent

---

<sup>8</sup> «As an influential institution in literary life, they [the prizes] largely determine reading patterns, publishing policies, translations, and trends in literary development».

<sup>9</sup> «A navigator through the literary process».

<sup>10</sup> The present article was about to be published when we received the news of Boris Ostanin’s death, occurred on September 23, 2023. He was a brilliant personality, and his contribution to Russian culture and literature was more than significant; he was a true *intelligent*, always eager to help, listen, and discuss. I will personally always be grateful to him for his generosity. His passing will surely have an impact on the future of the Andrei Bely prize, which is a crucial part of his lasting legacy that will hopefully not be disregarded.

<sup>11</sup> «The main symbol of aesthetic dissent and artistic pluralism».

<sup>12</sup> «A moment of stagnation in the political gerontocracy, coupled with the conservative tendency of canonical literature».

was multifaceted – he was at once poet, prose writer and critic – and as one of the greatest exponents of the Silver Age, with an orientation towards modernist, aestheticizing poetics, he had long been forgotten in the Soviet era. By coincidence, in the same December 1978 of the first award, Bely's extraordinary novel *Petersburg* was republished in Moscow for the first time since 1935. The name, moreover, contains an allusion to the ritual and symbolic elements of the award ceremony. Infact, in opposition to the ridiculously large sums paid to winners of the Soviet state prizes, authors received a bottle of vodka (*belaya*), an apple as *zakuska* and a rouble, a symbolic reference to the franc paid by the highly prestigious Goncourt Prize.

Boris Ivanov writes that «Chasy» «был изданием не редактора или какого-либо кружка, но стремился быть органом независимого культурного движения в целом»<sup>13</sup> (Ivanov 2005), and the same approach underlay the founding of the Andrei Bely Prize. The prize's relationship with official power favoured dialogue (but never compromise) rather than direct confrontation, becoming a clear and evident demonstration that

независимая литература сопротивлением коммунистическому режиму вовсе не исчерпывалась. Она присвоила себе привилегию на риск свободного творчества – и не потому, что многие ее авторы были голодны и спали возле котлов кочегарок. Если бы судьба забросила их в другую эпоху, они (или такие, как они) продолжили бы поиск – таков инстинкт человеческой культуры. Творчество молодого поколения свидетельствовало о том, что дух новаций не покинул русскую литературу, что сама культурная ситуация может быть понята только через понимание глубинных истоков этих новаций<sup>14</sup> (Ivanov 2005).

The desire to position the prize within a wider historical-literary tradition is iterated in the speeches delivered at the first award ceremony and published in issue 11 of «Chasy» (1978). An anonymous member of the jury identified as «Chlen zhyuri» (most likely, Ivanov; Sabbatini 2020: 417), underlined the broad social and cultural ambitions of the prize, which aimed to exist in a public space beyond the realm of private individual activity. The future for the USSR's second culture was considered to be bright:

Еще недавно казалось, что нет никакой надежды на то, что неофициальная гуманитария может стать чем-то больше, чем приватной деятельностью, – теперь

---

<sup>13</sup> «Was not the publication of one editor or one circle but sought to be an organ of the independent cultural movement as a whole».

<sup>14</sup> «Independent literature was not at all limited to resistance to the communist regime. It represented a decision to embrace the risk of free creativity – and not because many of its authors were hungry and slept by the stoker's fireplace. If fate had cast them into another era, they (or others like them) would have continued the search – such is the instinct of human culture. The work of the younger generation indicated that the spirit of innovation had not left Russian literature, that the cultural situation itself could only be understood through an understanding of the underlying origins of these innovations».

несомненно, что так называемая “вторая культура” – это просто культура. Еще недавно думалось, что сопоставление того, что создано сегодня с тем, что было создано нашими предшественниками, недопустимо из-за нескромности, – теперь риск сопоставления кажется оправданным. Еще недавно культурное движение открывало лишь то, что б ы л о, и казалось, что в настоящем нет ничего, кроме повторения прошлого. Теперь мы лучше знаем, что е с т ь и будущее уже не кажется фатально навязанным<sup>15</sup> (Chlen zhyuri 1978: 248).

The first winner of the prize’s ‘Poetry’ category, Viktor Krivulin, saw the prize as emblematic of the reunification of Russian cultural expression:

Мы собрались на вручение премии Андрея Белого, которое пародирует другие «большие действия», и в этом пародировании есть красивый и важный момент. Нет двух культур, культура одна, и наш вечер, возможно, ближе к ее сущности, чем широко обставленные действия. В этом будущее наших собраний<sup>16</sup> (Krivulin *apud* Chlen zhyuri 1978: 252).

Until the fall of the USSR, the Andrei Bely Prize had a deeply symbolic meaning and was characterised by a will to bring to light works of literature, whose linguistic, thematic, structural aesthetic and ethical innovations would have otherwise remained underground.

The political upheavals of the early 1990s and the ensuing social changes inevitably had an impact on the history of the prize, which began to be awarded irregularly, reflecting the need to adapt to a period of transformation. The secret juror (*tainoe zhyuri*) of the prize’s early years was replaced by a jury of well identified members, decision-making processes were gradually made more transparent, and a fourth category was added to the initial three (Poetry, Prose, Humanities): ‘for services to the development of Russian literature’ (*za zaslugi v razvitii russkoj literatury*; interestingly, the winners of this fourth category have often been non-Russian scholars). A fifth and sixth category have also been added later: ‘literary projects and criticism’ and ‘translation’.

For Grigory Dashevsky the very function of the prize fundamentally changed as it acquired ever greater symbolic relevance and authority and its complex, often conflicting and painful, relationship, with the recent past evolved:

---

<sup>15</sup> «Not so long ago there seemed to be no hope that non-state humanism could become more than a private activity – now there is no doubt that the so-called ‘second culture’ is just culture. Until recently it seemed unacceptable to compare what is being created today with what was created by our predecessors – now the risk of comparison seems justified. Until recently, the cultural movement was discovering itself, and the present seemed to be no more than a repetition of the past. Now we know better that the future no longer seems fatally imposed».

<sup>16</sup> «We’re here for the Andrei Bely Prize, which parodies ‘big events’, and there’s a beautiful and important moment in this parody. There are not two cultures, culture is one, and our evening is perhaps closer to its essence than the other big events. This is the future of our gatherings».

В 1970-х-начале 1980-х премия проводила черту между официальной и независимой литературами и избавляла независимую литературу от грозившей ей подпольности, поскольку любая премия (пусть даже ее материальный эквивалент – sacramентальные яблоко, бутылка, рубль) – это всегда направленный на лауреата свет, антиподпольный по определению.

Возобновленная в 1997 году, праздничному терапевтическому беспамятству постмодернизма премия противопоставила память о катастрофах, а всеобщему упрощению – утонченную сложность<sup>17</sup> (Dashevsky 2008: 18).

In this period, the Andrei Bely Prize can be seen as existing in the margins between modernism and postmodernism, in a world that was constantly changing and rethinking its values and hierarchies. In this flux, two key-moments of crisis served to redefine the prize's new meaning and position in literary and publishing circles. The first involved intense internal discussion within the prize's jury which, in 2009, incorporated several 'new recruits' (Boris Dubin, Dmitry Kuz'min, Viktor Lapitsky, Gleb Morev and Anatoly Barzakh), whose views were in opposition to those of founding members, Boris Ivanov and Boris Ostanin. The second crisis, in 2014, was the dissolution of the committee and the consequent drawing up of new regulations.

On April 30<sup>th</sup> 2009, the jury's new members published an article on the *colta.ru* website entitled "Not a museum object, but a living organism" ("*Ne muzejnaya tsennost', a zhivoj organism*"; Dubin et al.: 2009) shedding light not only on relationships between the members of the jury and the inner dynamics that regulated its activities, but also on limitations they believed needed to be overcome and strengths that needed to be preserved in order for the prize to continue to exist and play an important cultural role in a post-Soviet context.

The article, which is dense and detailed, maintains a distinction between the literary prize as an institution conferring recognition on its winners (a general function of prizes which the authors do not call into question) and the Andrei Bely prize as an historically situated phenomenon, with its own life cycle. The authors write that «[н]а протяжении последних нескольких сезонов работа Комитета проходила в условиях нарастающего конфликта, **связанного не с персоналиями награждаемых, а с вопросами тактики и стратегии развития премии**»<sup>18</sup> (Dubin et al.: 2009). For the

<sup>17</sup> «In the 1970s and early 1980s, the prize drew a connecting line between official and independent literature, freeing independent literature from its menacing 'underground-ness', since any prize (even one that bestows a sacramental apple, a bottle, and a rouble) shines light on the winner, and is therefore anti-underground by definition. Resurrected in 1997, the prize countered the therapeutic, celebratory oblivion of postmodernism with memories of catastrophes and the tendency for general simplification with a refined complexity».

<sup>18</sup> «Over the past few seasons, the work of the Committee has been marked by increasing conflict, **not because of the personalities of the awardees, but over questions of tactics and strategy for the prize's development**». The boldface, here and in the following quotations, is the author's, NA.

new jurists the position of opposition adopted by the prize's founders to the views of the jury's majority risked sabotaging the development of the prize itself. The authors underline the importance of *segodnya i zavtra*, today and tomorrow, while references to the past and history are completely absent, a clear signal of their desire to recalibrate the processes of selection and judging («Меньшинство в Комитете, представленное двумя его членами, не просто разошлось с остальными во взглядах на то, **какой должна быть Премия Андрея Белого сегодня и завтра**, что, в конце концов, было бы вполне естественно»<sup>19</sup>; Dubin et al.: 2009). The faults and deficiencies of the 'minority' are detailed, beginning with an accusation of conservatism and a lack of comprehension of the literary processes taking place in the contemporary world. The founders are also accused of excessive 'academicization' (see also Barzakh 2008), of prioritising socio-cultural considerations over artistic ones and of being incapable of taking into account the opinions of others:

В расхождении этом постепенно проявились три обстоятельства, делающие его неустранимым и фундаментальным. Во-первых, представители меньшинства **не основывали свою позицию на знании и понимании действительно идущих в современной русской литературе процессов**, опираясь, напротив, на некоторые **априорные представления** о том, что и как в ней должно происходить. Во-вторых, представители меньшинства чем дальше, тем больше апеллировали к **социокультурному эффекту премиальной политики, с неизбежностью вступающему в противоречие с собственно художественным началом**. В-третьих, и едва ли не в-главных, в действиях представителей меньшинства напрочь **отсутствовала готовность учитывать иное мнение, искать компромиссы** и принимать как данность решения большинства, с которыми они не согласны<sup>20</sup> (Dubin et al.: 2009).

For the new jurists, the prize's very survival depended on diminishing the role and influence of the founding jurists. The prize had to be redefined to embody a new sense of responsibility and spirit of contemporaneity which it could do only by breaking away from the methods and stylistic features that had characterised the Soviet era and, partially, the world of the second culture.

---

<sup>19</sup> «A minority in the Committee, represented by two of its members, did not simply disagree with the rest of us on **what the Andrei Bely Prize should be today and tomorrow**, which, after all, would have been only natural».

<sup>20</sup> «This divergence gradually became manifest in three ways, which made it irremovable and fundamental. Firstly, the representatives of the minority **did not base their position on a knowledge and understanding of the processes under way in contemporary Russian literature, relying instead on a priori notions** of what should happen and how it should happen. Second, the further the minority went, the more they appealed to the **sociocultural effect of prize politics, which inevitably conflicted with artistic principles**. Thirdly, and perhaps most importantly, the actions of the minority were **entirely unwilling to accommodate other voices, to seek compromise** and to accept the decisions of the majority with whom they did not agree».



Сложившееся положение ставит нас перед тяжелым выбором: или признать, что в моральном и историческом аспекте лично Борис Иванов и Борис Останин неотделимы от судьбы премии и вправе определять ее перспективы любым способом, включая гибель и перерождение; или **ради сохранения проекта** найти способ сократить до минимума влияние на него отцов-основателей, **чьи бесспорные заслуги перед русской литературой не искупают их глубокой оторванности от ее сегодняшнего состояния**. Мы не можем снять с себя ответственность за Премию Андрея Белого в ситуации, когда, по сути дела, она **остается единственным премиальным проектом, сохраняющим независимость и от рыночных тенденций, и от политико-идеологических институций, и от инерционных процессов в писательской корпорации, консервирующих эстетические и мировоззренческие установки советской эпохи**<sup>21</sup> (Dubin et al.: 2009).

In the light of new literary trends, in order to remain relevant in the present day, the prize must be capable of self-renewal:

Высокий **авторитет** премии, находящийся в ее распоряжении **символический капитал**, создан не только ее исключительной миссией в эпоху самиздата, когда именно усилиями отцов-основателей Премия Андрея Белого ознаменовала собой складывание единого пространства неподцензурной словесности, но и **методичной работой последнего десятилетия**, причислившей к кругу лауреатов фигуры признанных классиков, ярких дебютантов, противоречивых нарушителей общественного спокойствия – словом, авторов самого разного склада и направления, объединенных приоритетом художественной и интеллектуальной новизны. **Премия Андрея Белого не является музейной ценностью, для которой определяющее значение имеет ее история, – это живой культурный организм, который – мы убеждены в этом – должен жить**<sup>22</sup> (Dubin et al.: 2009).

---

<sup>21</sup> «This situation presents us with a difficult choice: either we recognize that from a moral and historical point of view, Boris Ivanov and Boris Ostanin are inseparable from the fate of the prize and have the right to shape its prospects in any way they see fit, including its doom and rebirth, or we find a way to minimize the influence of the founding fathers, **whose undeniable services to Russian literature do not atone for their deep isolation from its present-day state**. We cannot shrug off responsibility for the Andrei Bely Prize; **it is the only prize to remain independent from market trends, political and ideological institutions, and the forces of inertia in the writing community, which preserve the aesthetic ideology and worldview of the Soviet era**».

<sup>22</sup> «The Prize's **high prestige and symbolic capital** are a result not only of its unique mission in the era of samizdat, when the founding fathers established a space for uncensored literature, but also of the **methodical work of the past decade**, which has brought into the fold classicists, brilliant newcomers and controversial troublemakers – in short, authors of different genres and trends united by a desire to prioritise artistic and intellectual innovation. **The Andrei Bely Prize is not a museum artefact for which history is decisive, it is a living cultural organism which – we are convinced of this – must continue to exist**».



What Sabbatini defines as the essence of the deep and positive otherness of the Andrei Bely Prize, its ability to preserve the memory of a recent but different status of literature, acting as a cultural bridge between two epochs and worlds (Sabbatini 2020: 429), is here interpreted as an *impasse*. Most probably, the truth lies somewhere in between the two camps; it is reasonable to accept Sabbatini's position – the prize cannot but be defined at least in part by its historical roots – however, this must not prevent a greater awareness of contemporary literary phenomena. In 2009, when the above article was published, although the moment had come to look to the future as well as the past, it would have been a huge mistake to completely devalue the prize of its' founders influence.

The second key episode in the evolution of the prize occurred, as mentioned above, in 2014, when Ivanov and Ostanin drew up new regulations which reemphasised the prize's deep connections with the Soviet underground:

В постсоветских условиях Премия Андрея Белого, как и в 1970-1980-е годы, призвана учитывать приоритеты эстетического новаторства и эксперимента в реальном литературном процессе, не упуская из вида множественности путей развития современной литературы, а также поддерживать культурную деятельность, способствующую этому развитию<sup>23</sup> (Ivanov et al. 2014).

The statement, 'Tasks of the Prize', confirms the idea that the prize should aim to recognise authors whose works demonstrate aesthetic innovation, and avant-garde orientation, with an eye also on broadening the target audience:

- фокусировать внимание на авторах, ориентированных на обновление принципов письма и радикальные инновации в сфере тематики и художественной формы,
- поощрять публикацию инновационной литературы, критиков и исследователей, успешно работающих в этом направлении, переводчиков книг, знакомящих с новейшими явлениями мировой литературы,
- поощрять издательские проекты и периодические издания, чьи цели близки идеологии Премии Андрея Белого,
- отдавать должное акциям – организационным, спонсорским, просветительским, способствующим формированию и расширению аудитории инновационного литературного творчества,
- отмечать заслуги тех, кто внес *особый* вклад в развитие российской литературы<sup>24</sup> (Ivanov et al. 2014).

<sup>23</sup> «In the post-Soviet context, as in the 1970s and 1980s, the Andrei Bely Prize intends to make its priorities aesthetic innovation and experimentation in the literary process, without losing sight of the multiple ways in which contemporary literature has developed, and to support cultural activities that contribute to this development».

<sup>24</sup> « – To focus on authors who renew the principles of principles and employ radical innovations in subject matter and artistic form; – To encourage the publication of innovative literature, critics

Unquestionably the cultural and aesthetic objectives that gave birth to the Andrei Bely Prize, which, in an updated form, continue to underpin its philosophy, combined with its declared distance from the commercial interests of more famous prizes (such as the *Bol'shaya kniga* or the *Russky Buker*) make it unique. It has given voice to many authors whose works became central to Russian literary expression in the second half of the 20th century, including Elena Shvarts, Boris Kudryakov, Sasha Sokolov, Vladimir Ėrl', Ry Nikonova and Sergei Sigey. Levantal's comment that «[к]ниги, попавшие в шорт-лист, не всякий возьмется читать, а из тех, кто возьмется, не всякий дочитает до конца»<sup>25</sup> (Levental' 2007), although applicable to literary prizes in general, is particularly relevant in the case of the Andrei Bely Prize whose expressed aim is to reward avant-garde and stylistic-formal sophistication. This said, a certain openness towards more mainstream authors can be detected in recent years. In 2017 the prose prize was awarded to Viktor Pelevin for *iPhuck 10* and in 2020, although the project's representatives turned the prize down, the project-platform-collective *F-pis'mo* (<https://syg.ma/f-writing>) was declared the winner of the 'literary and critical projects' category «за коллективное создание новых политических языков поэзии»<sup>26</sup> (<http://belyprize.ru/>). Similarly, Galina Rymbu was included in the 2021 poetry shortlist.

We can only, therefore, conclude that the evolution of the Andrei Bely Prize is far from over; on the contrary, the prize's meaning is in perpetual flux, and its symbolic value as a bridge between cultures should be safeguarded. It can offer the contemporary literary world an important lesson in comparison and enrichment whilst preserving the memory of the past. As Ostanin summarised in an interview dated to 2002, but still relevant today,

премия Андрея Белого пересекает в моем понимании пределы иронического и пародийного и устремляется в сторону возвышенного и героического, как бы мы к этому ее устремлению ни относились – иронически или возвышенно. И премия, и машинописные журналы, и «вторая культура» в целом преподают нам некий нравственный урок, который с двадцатилетнего расстояния [now more than 40 years old, NA] виден гораздо лучше, чем впритык, впритирку<sup>27</sup> (Ostanin 2002).

---

and researchers working in this field, and translators of books presenting the latest phenomena in world literature; – To encourage publishing projects and periodicals whose aims are close to the ideology of the Andrei Bely Prize; – To pay tribute to actions (whether organisational, regarding sponsorship or educational) that promote the formation and expansion of a readership for innovative literary works; – To honour those who have made a *significant* contribution to the development of Russian literature».

<sup>25</sup> «Not everyone will read the shortlisted books, and not everyone who does will read them to the end».

<sup>26</sup> «For the collective creation of new political languages of poetry».

<sup>27</sup> «In my understanding, the Andrei Bely Prize crosses the limits of the ironic and parodic and rushes towards the sublime and heroic, no matter how we treat this aspiration, ironically or sublimely. The prize, the typewritten journals, and the 'second culture' as a whole teach us a moral lesson, which after twenty years' is clearer than ever».

## REFERENCES

- Barzakh, A. (2008), *Beloe vremya. Po povodu diskussii o Premii Andreye Belogo*, <http://belyprize.ru/index.php?id=491> (last accessed: 14/10/2022).
- Chernyak, M. (2016), *Literaturnaya premiya kak diaznoz aktual'noy slovesnosti*, «Labirint. Zhurnal social'no-gumanitarnykh issledovanij», 3/4, pp. 6-11.
- Chlen zhyuri (1978), *Prisuzhdenie premii imeni Andreye Belogo*, «Chasy», 15, pp. 248-252.
- Dashevsky, G. (2008), *Peresmotr granic. Grigory Dashevsky o novykh rubezhakh, na kotorye vyshla premiya Andreye Belogo*, «Kommersant» Weekend 1, p. 18, <https://www.kommersant.ru/doc/842101> (last accessed: 14/10/2022).
- Dubin, B. et al. (2009), «*Ne muzeynaya tsennost', a zhivoy organizm*», <http://os.colta.ru/literature/events/details/9682/> (last accessed: 14/10/2022).
- Fedorov, V. (2011), «*Tolstye*» literaturnye zhurnaly o sovremennykh literaturnykh premiakh, «Lingua mobilis» 7 (33), pp. 198-204.
- Fetisova, T. (2008), *Krizis literaturocentrizma v Rossii XX-XXI vekov*, in: I. Kondakov, *Po tu storonu slova*, «Voprosy Literatury», 5, p. 9.
- Głowiński, M. (1990a), *Nowomowa (Rekonesans)*, in: M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa, PEN, pp. 7-23.
- Głowiński, M. (1990b), *Nowomowa po polsku (w roku 1988)*, in: M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa, PEN, pp. 125-135.
- Głowiński, M. (2006), *Dramat języka*, «Gazeta Wyborcza», 24.XI, pp. 16-17.
- Ivanov, B. (2005), *Pervaya v istorii Rossii nezavisimaya literaturnaya premiya*, <http://belyprize.ru/index.php?id=484> (last accessed: 14/10/2022).
- Ivanov, B. et al. (2014), *Polozhenie o literaturnoj premii Andreye Belogo*, <http://belyprize.ru/index.php?id=9> (last accessed: 14/10/2022).
- Levental', V. (2007), *Shum mashiny pis'ma*, <http://belyprize.ru/index.php?id=487> (last accessed: 14/10/2022).
- Lipovetsky, M. (2008), *Paralogii. Transformacii postmodernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2020-kh godov*, Moskva.
- Lukov, V. (2011), *Premii literaturnye*, in *Énciklopediya gumanitarnykh nauk*, 2, pp. 281-286.
- Novikova, E. (2018), *Premial'nyj process v russkoj literature 1990-2010-ch gg. i otechestvennaya literaturnaya kritika*, «Novyj filologicheskij vestnik» 3 (46), pp. 274-284.
- Ostanin, B. (2002), «*Byt' vmesto imet'...*». Interv'yu, «Toronto Slavic Quarterly», 2, <http://sites.utoronto.ca/tsq/02/ostanin2.shtml#interview> (last accessed: 14/02/2022).
- Perchik, L. (2011), *Literaturnye premii v istoriko-kul'turnom obzore: sovetskaya literaturnaya sistema i ee nagradi*, «Lingua mobilis», 7 (33), pp. 190-197.
- Poleushina, N. (2017), *Knizhnaya kul'tura Rossii: formirovanie novoj paradigmy?*, «Cennosti i smysli» 2 (48), pp. 73-83.
- Sabbatini, M. (2003), *Il premio "Andrej Belyj". Un percorso alternativo nella letteratura russa contemporanea*, «Slavia», 3, pp. 197-206.
- Sabbatini, M. (2020), *Samizdat, dissenso estetico e resistenza culturale alle origini del Premio Andrej Belyj*, «Between», X, 19, pp. 408-433.
- Sériot, P. (1986), *La langue de bois et son double*, «Langage et société», 35, pp. 7-32.
- Sériot, P. (1989), *Langue de bois, langue de l'autre et langue de soi. La quête du parler vrai en Europe socialiste dans les années 1980*, «Mots», 21, pp. 50-66.
- Sériot, P. (1994), *Le cas russe: Anamnèse de la langue et quête identitaire (la langue-mémoire du peuple)*, «Langages», 114, pp. 84-97.

- Shelud'ko, V. (2009), *Literaturnye premii Rossii: bibliograficheskij spravochnik*, Moskva, Libereya-Bibinform.
- Varkan, E. (2007), *Istorija Pushkinskikh premij v Rossii*, «Oktjabr'», 5, <https://magazines.gorky.media/october/2007/5/istoriya-pushkinskih-premij-v-rossii.html> (last accessed: 14/02/2022).
- Yankovskaya, G. (2001), *K istorii stalinskoj premij v oblasti literatury i iskusstva*, «Vestnik Permskogo universiteta», 1, pp. 152-159.

**NOEMI ALBANESE** • PhD, is Research Fellow at Sapienza University of Rome and Adjunct Professor of Russian literature and language at the University of Rome «Tor Vergata» and at Rome University of International Studies. Her main research interests are: 20<sup>th</sup> century Russian literature, theory and practice of *skaz*, forms between prose and poetry in underground Soviet literature, and metricalization of prose. She is the author of *Compagni di sopravvivenza. Culto della parola e dissenso estetico nell'underground sovietico* (2020) and board member of the journal «Studi Slavistici».

**E-MAIL** • [noemi.albanese@uniroma1.it](mailto:noemi.albanese@uniroma1.it)

«QuadRi»  
Quaderni di RiCOGNIZIONI  
ISSN 2420-7969  
<https://ojs.unito.it/index.php/QuadRi/index>

è una collana di

RiCOGNIZIONI  
Rivista di lingue, letterature e culture moderne  
ISSN 2384-8987  
<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>  
[ricognizioni.lingue@unito.it](mailto:ricognizioni.lingue@unito.it)

© 2024

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne  
Università di Torino  
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>