VERSUS

ТОМ 3 №6 2023

VERSUS
Издается с 2021 года, выходит 6 раз в год
ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679
Учредители — Илья Калинин, Данила Расков
Издатель — Фонд «Институт экономической политики имени Е. Т. Гайдара»
Том 3 № 6 2023

Главный редактор *Илья Калинин*
Заместители главного редактора *Данила Расков, Артем Смирнов*
Ответственный секретарь *Анна Лаврик*

Редакционный совет
Елена Гапова (Каламазу, США), *Артемий Магун* (Санкт-Петербург, Россия), *Кевин Платт* (Филадельфия, США), *Нина Савченкова* (Санкт-Петербург, Россия), *Ирина Сироткина* (Москва, Россия), *Михаил Соколов* (Санкт-Петербург, Россия), *Николай Ссорин-Чайков* (Санкт-Петербург, Россия), *Анна Темкина* (Санкт-Петербург, Россия), *Альмира Усманова* (Вильнюс, Литва), *Игорь Чубаров* (Тюмень, Россия), *Кети Чухров* (Москва, Россия)

Редакционная коллегия
Владимир Автономов (Москва, Россия), *Борис Гройс* (Нью-Йорк, США), *Сергей Дробышевский* (Москва, Россия), *Елена Здравомыслова* (Санкт-Петербург, Россия), *Виктор Мазин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Маяцкий* (Лозанна, Швейцария), *Виктор Мизиано* (Москва, Россия), *Юлия Синеокая* (Москва, Россия), *Игорь Смирнов* (Москва, Россия), *Александр Степанов* (Санкт-Петербург, Россия), *Сергей Ушакин* (Принстон, США), *Олег Хархордин* (Санкт-Петербург, Россия), *Михаил Ямпольский* (Нью-Йорк, США)

Выпускающий редактор *Елена Попова*; дизайн *Сергей Зиновьев*; верстка *Анастасия Меерсон*; обложка *Владимир Вертинский*; корректор *Ольга Черкасова*

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77–81050 от 30.04.2021
Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора
Тираж 500 экз.

E-mail редакции: versusjournal@gmail.com
ВКонтакте: vk.com/versusjournal
125993, Россия, Москва, Газетный пер., д. 3–5, стр. 1
© Фонд «Институт экономической политики имени Е. Т. Гайдара», 2023
www.iep.ru

18+

Содержание

ОДИНОКИЕ РЕВОЛЮЦИИ

Луи Альтюссер. Одиночество Макиавелли 6
Максим Кулаев. Белинский между народничеством и марксизмом 28
Пьер Бурдье. Мане. Символическая революция 60

МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ЧТЕНИЯ

Павел Арсеньев. От «духовного инструмента» к «некоему двигающемуся зрительному аппарату»: Малларме, Стайн, Браун в дискурсивной инфраструктуре модернизма 92
Анна Герасимова. «Тяжелая книга»: материальное в практике чтения 130
Анна Швец. «Книга-вещь»: книга-афиша и проект читательского соучастия в творческом сообществе авангарда 147

ШТУДИИ

Виталий Никитин. Деполитизация новой драмы: феноменологический поворот 168

РЕЦЕНЗИИ

Степан Попов. Литературные поломки, или почему нам нужна культурная теория маргинальности (рецензия на книгу Марка Стейнберга «Пролетарское воображение») 188
Юлия Воробьева. Константин Вагинов. Семечки 199

VERSUS
Published since 2021, frequency — six issues per year
ISSN 2782-3660, eISSN 2782-3679
Vol. 3 #6 2023
Establishers — Ilya Kalinin, Danila Raskov

Editor-in-chief *Ilya Kalinin*
Deputy editors-in-chief *Danila Raskov, Artem Smirnov*
Executive secretary *Anna Lavrik*

EDITORIAL COUNCIL
Igor Chubarov (Tyumen, Russia), *Keti Chukhrov* (Moscow, Russia), *Elena Gapova* (Kalamazoo, USA), *Artemy Magun* (St. Petersburg, Russia), *Almira Ousmanova* (Vilnius, Lithuania), *Kevin Platt* (Philadelphia, USA), *Nina Savchenkova* (St. Petersburg, Russia), *Irina Sirotkina* (Moscow, Russia), *Mikhail Sokolov* (St. Petersburg, Russia), *Nikolai Ssorin-Chaikov* (St. Petersburg, Russia), *Anna Temkina* (St. Petersburg, Russia)

EDITORIAL BOARD
Vladimir Avtonomov (Moscow, Russia), *Sergey Drobyshevsky* (Moscow, Russia), *Boris Groys* (New York, USA), *Mikhail Iampolski* (New York, USA), *Oleg Kharkhordin* (St. Petersburg, Russia), *Victor Mazin* (St. Petersburg, Russia), *Michail Maiatsky* (Lausanne, Switzerland), *Viktor Misiano* (Moscow, Russia), *Serguei Oushakine* (Princeton, USA), *Julia Sineokaya* (Moscow, Russia), *Igor Smirnov* (Moscow, Russia), *Alexander Stepanov* (St. Petersburg, Russia), *Elena Zdravomyslova* (St. Petersburg, Russia)

Executive editor *Elena Popova*, design *Sergey Zinoviev*, layout *Anastasia Meyerson*, cover *Vladimir Vertinskiy*, proofreader *Olga Cherkasova*

E-mail: versusjournal@gmail.com
VK: vk.com/versusjournal
Certificate of registration ПИ № ФС77–81050 от 30.04.2021
All published materials passed review and expert selection procedure
© Gaidar Institute Press, 2023 (www.iep.ru)
Print run 500 copies

Contents

SOLITARY REVOLUTIONS

Louis Althusser. Machiavelli's Solitude 6
Maxim Kulaev. Belinsky Between Populism and Marxism 28
Pierre Bourdieu. Manet: A Symbolic Revolution 60

MATERIALITY OF READING

Pavel Arsenev. From a "Spiritual Instrument" to a "Moving Type Spectacle": Mallarmé, Stein, and Brown in the Discursive Infrastructure of Modernism 92
Anna Gerasimova. "Tough Book": Materiality in Reading Practice 130
Anna Shvets. "A Book-Thing": A Poster-Book and Readerly Participation Project in Avant-Garde Creative Community 147

STUDIES

Vitaly Nikitin. Depoliticization of New Drama: The Phenomenological Turn 168

REVIEWS

Stepan Popov. Literary Breakdowns, or Why We Need a Cultural Theory of Marginality 188
Julia Vorobyova. Konstantin Vaginov. Seeds 199

Одиночество Макиавелли

Луи Альтюссер

Перевод с французского *Дмитрия Кралечкина* выполнен по изданию: *Althusser L.* Solitude de Machiavel. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. P. 311–324.

«Одиночество Макиавелли» — это текст лекции, прочитанной Луи Альтюссером в парижском Национальном фонде политических наук. Согласно Альтюссеру, несмотря на огромное влияние Макиавелли как философа, постоянно окруженного непримиримыми противниками и сторонниками, утверждается, что его одиночество заключается в том, что его невозможно классифицировать — он остается неразгаданной загадкой. В лекции подробно рассматривается вопрос о том, был ли он монархистом или республиканцем, и обосновывается тезис о том, что такая постановка проблемы противоречит утверждению Макиавелли, что классификация правлений невозможна. Правильнее было бы сказать, что Макиавелли был теоретиком национального государства (точнее, политических условий, необходимых для его формирования), а его «государь» был автономным, анонимным актором, ищущим это «новое государство». Одиночество Макиавелли также связано с «необычным» характером его мысли; его идея, что «нужно быть одним, чтобы основать государство», нашла отражение в его работах, отвергавших доминирующие идеологии прошлого и образовавших уникальную традицию политической мысли. В лекции также рассматривается связь между идеями Макиавелли и марксистской традицией, а также оценка, которую давал им Антонио Грамши. Эта лекция позволяет раскрыть Альтюссера с новой стороны — как блестящего лектора и стилиста.

Ключевые слова: *Антонио Грамши; Никколо Макиавелли; марксизм; национальное государство; «новое государство»; virtù.*

Этот текст, датируемый маем 1977 года, представляет собой письменный вариант лекции, прочитанной Альтюссером 11 июня 1977 года в парижском Национальном фонде политических наук. При жизни Альтюссера он был опубликован только спустя десять лет, сначала на немецком, затем на английском, и только потом был издан на французском в журнале *Futur Antérieur* за несколько месяцев до смерти философа[1].

Альтюссер был приглашен Французской ассоциацией политических наук несколькими месяцами ранее, но пошатнувшееся здоровье и многочисленные обязанности не позволили ему ответить на это приглашение раньше. Он выступил перед значительной аудиторией с очевидным успехом, хотя, судя по отдельным свидетельствам, некоторые преподаватели института покривились, узнав, что автор работы «За Маркса» прочел у них лекцию.

Макиавелли всегда оставался для Альтюссера одним из самых главных авторов. Он посвятил ему несколько курсов, в том числе в 1962 и в 1971–1972 годах, создав на их основе замечательный текст, посмертно опубликованный Франсуа Матероном. В нем он развивает проблематику, весьма близкую к той, что была представлена в этой лекции в «Фонде», в которой повторяются и сводятся вместе основные выводы из курса[2].

Альтюссер готовил текст лекции очень тщательно, в IMEC хранится несколько машинописных версий, созданных в процессе редактуры. Текст, представляемый нами здесь, основан на последней машинописи, в которой заметны две стадии редактуры. Первая выполнена синими чернилами, она определенно предшествовала лекции. Вторая, черными чернилами, вероятно, была внесена после нее, на стадии, когда болезнь серьезно подорвала силы Альтюссера. Мы приняли решение включить в текст правки первого этапа, специально их никак не отмечая, но отметить в редакторских сносках правки второго.

---

1. *Althusser L.* Die Einsamkeit Machiavellis // *Schottler P., Wolf F. O.* (eds.). Machiavelli — Montesquieu — Rousseau (Schriften, vol. 2). B.: Argument, 1987. P. 11–32; *Althusser L.* Machiavelli's Solitude // Economy and Society. Vol. 17. № 4. 1988. P. 468–479; *Althusser L.* La solitude de Machiavel // Futur Antérieur № 1. P.: Editions L'Harmattan, 1990. P. 26–40 (в этом журнале лекция ошибочно датируется 1978 г.).
2. См.: *Althusser L.* Machiavel et nous // Écrits philosophiques et politiques / F. Matheron (ed.). P.: Stock/IMEC, 1995. T. 2. P. 39–168. Кроме того, можно указать на машинопись (хранимую в IMEC) в несколько десятков страниц, посвященную грамшианской интерпретации Макиавелли и датируемую концом 1970-х гг.

* * *

Позвольте мне прежде всего поблагодарить Французскую ассоциацию политических наук и г-на Ж. Шарло, оказавшего мне честь, пригласив на эту встречу. И позвольте сразу же поделиться с вами моим первым сомнением. Ваша ассоциация занимается, прежде всего, важнейшими проблемами современной политики, а я предложил вам тему, которая, возможно, будет сочтена несовременной, — а именно Макиавелли. Кроме того, — и это мое второе сомнение — вы привыкли слушать либо известных политиков, либо историков, либо специалистов по политическим наукам. Но я лишь философ, и именно в таком качестве хотел бы рассмотреть вместе с вами то, что назвал одиночеством Макиавелли. Когда я называю себя просто философом, я имею в виду, что существуют определенные вопросы, на которые мне было бы крайне сложно ответить, но вам придется меня за это простить, если мне хотя бы удастся донести свою мысль по тем нескольким пунктам, которые я хотел бы рассмотреть. Я надеюсь, что, несмотря на различия в наших дисциплинах, навыках и интересах, между нами будет возможен разговор, от которого я лично многого жду.

Мне известно, что обычаи вашей ассоциации требуют того, чтобы приглашенный лектор ответил на предварительно заданные ему вопросы. Думаю, что несовременность и некоторая необычность моей темы — вот что вызвало замешательство моих собеседников, а потому я получил только три вопроса. Первый, вопрос г-на Пьера Фавра, касается концепции эпистемологии, которую я набросал в своих философских статьях, опубликованных достаточно давно. Он позволит мне отложить этот вопрос до отдельного разговора, поскольку он носит слишком личный характер, и к тому же он увел бы в сторону от нашей темы. Второй вопрос, г-жи Исмаль, связан с оценкой Макиавелли у Грамши: да, я, как и Грамши, полагаю, что Макиавелли — это теоретик национального государства, то есть абсолютной монархии как государства, занимающего промежуточное положение между феодализмом и капитализмом, но я считаю, что он стал таким теоретиком в совершенно исключительных условиях, о которых мы и будем говорить. Третий вопрос, г-на Портелли, связан с отношением между мыслью Макиавелли и марксистской традицией: да, я верю в наличие этого отношения, но мне кажется, что оно является отношением встречи и повторения, а не прямого наследования. Мы еще сможем об этом поговорить.

Если позволите, я бы хотел подойти к обсуждению, сделав несколько замечаний о выбранной теме — одиночестве Макиавелли.

Безусловно, многие возразят, указав на парадокс — как можно говорить об одиночестве автора, тень которого всегда преследовала историю, которого *постоянно*, с XVI века и до наших дней, либо проклинали как дьявола и худшего из циников, либо практиковали величайшие из политиков, либо восхваляли за мужество и глубину его мысли (во времена Просвещения и Рисорджименто, в работах Грамши). Как же говорить об одиночестве Макиавелли, если мы видим, что в истории он неизменно окружен огромной толпой непримиримых врагов, сторонников и дотошных комментаторов?

Однако об одиночестве можно говорить, если обратить внимание на *разделение*, безусловно устанавливаемое мыслью Макиавелли среди тех, кто им интересуется. То, что он делит своих читателей на противников и сторонников, причем делит их всегда, как бы ни менялись исторические обстоятельства, доказывает, что *его самого сложно отнести к тому или иному лагерю*, классифицировать, сказать, кто он такой и что он думает. Его одиночество — это, прежде всего, сам этот факт, то, что он кажется *не поддающимся классификации*, поскольку его невозможно разместить в одном лагере с другими мыслителями, в определенной традиции, подобно тому, как одного автора относят к аристотелизму, а другого — к традиции естественного права. И, возможно, потому именно, что он не поддается классификации, столь разные партии и авторы, не уступающие ему в величии, не смогли окончательно ни осудить его, ни принять целиком и полностью, чтобы какая-то его часть не ускользнула от них, словно бы в Макиавелли всегда присутствовало нечто *неуловимое*. И если исключить сторонников, если, бросив взгляд в прошлое, рассмотреть комментаторов, которые вот уже век работают над его произведениями, в их удивлении мы обнаруживаем нечто от этой истины. Я только что сказал о мысли Макиавелли. Так вот, крупные современные комментаторы освоили, но в рефлексивной манере, как некое неотъемлемое свойство мысли Макиавелли, *черту*, способную объяснить те резкие расхождения, поводом для которых, как известно из истории, послужил Макиавелли. Действительно, у этой мысли есть все признаки классического мышления, которое ставит перед собой определенный предмет, — например, в «Государе»

это различные виды держав, — и анализирует разные формы государств, способ их завоевания и сохранения, а также способ управления ими. Обладать всеми признаками классического мышления — значит обладать всеми признаками узнаваемой, четко определенной и успокоительной мысли, всеми признаками мысли, которая может быть понята недвусмысленно, даже если некоторые проблемы она оставляет открытыми. Но почти все комментаторы сходятся в том, что в Макиавелли есть нечто отличное от нерешенных проблем, а именно определенная *загадка*, не поддающаяся расшифровке. К концу жизни Кроче[3] говорил: вопрос Макиавелли *никогда не будет решен*. Эта загадка может приобретать разные формы, в том числе одну хорошо известную: кем является Макиавелли — монархистом или республиканцем? Но также она может приобретать и более сложные формы: как мысль может быть одновременно категоричной и уклончивой? Почему, как прекрасно показал в своей диссертации Клод Лефор[4], его мысль движется путем разрывов, отступлений, противоречий, оставленных в подвешенном состоянии? Как мысль, внешне кажущаяся столь собранной, может оказаться как настоятельной, так и уклончивой, завершенной и незавершенной в самом своем выражении? Вот некоторые из озадачивающих аргументов, подкрепляющих представление о том, что *одиночество* Макиавелли обусловлено *необычным* характером его мысли.

Засвидетельствовать это одиночество могут не только комментаторы, но и простые читатели. Даже сегодня того, кто открывает «Государя» или «Рассуждения», то есть тексты, которым вот уже три с половиной сотни лет, охватывает чувство, которое Фрейд назвал чувством «странно знакомого», Das Unheimliche[5]. Хотя мы и не знаем почему, эти старые тексты обращаются к нам и захватывают нас так, словно бы они были нашими современниками, были каким-то образом написаны для нас и говорили нам нечто такое, что прямо нас касается, хотя мы и не знаем в точности почему. Это странное впечатление хорошо подметил

3. Бенедетто Кроче (1866–1952), один из ведущих итальянских философов и интеллектуалов XX в., оказал влияние в том числе на Грамши и выступал против фашизма, отстаивая либеральные позиции.

4. *Lefort C.* Le travail de l'oeuvre: Machiavel. P.: Gallimard, 1972 (réed. coll. "Tel" 1979).

5. В русских переводах этот термин Фрейда обычно передается как «жуткое». Альтюссер использует разъяснительный перевод «étrange familiarité» — «странное знакомство», «странно знакомое». — *Прим. пер.*

в XIX веке Де Санктис[6]: «Он поражает нас неожиданностью и оставляет в задумчивости <...>». Откуда берется эта неожиданность и поразительность? Почему мы остаемся в задумчивости? Потому что его мысль продолжается в нас, вопреки нам самим. Почему в задумчивости? Потому что эта мысль может продолжиться в нас, лишь мешая тому, что мы мыслим, заставая нас врасплох. Как мысль бесконечно близкая, которую мы, однако, до этого момента никогда не встречали, и обладающая над нами той поразительной властью, которая оставляет нас без слов. Без слов — но перед чем?

Нас удивляет не простое открытие, открытие предполагаемого основателя современной политической науки, который трактовал политику, как утверждает, например, Хоркхаймер, в духе позднего Галилея, стремившегося установить вариации элементов, объединенных постоянным отношением, — то есть толковал ее позитивно, заявляя: «*дело обстоит так*» и «*таковы законы*», управляющие управлением государствами.

Но нет, дара речи нас лишает вовсе не открытие такого рода, поскольку если такое открытие перешло в нашу культуру и было развито большой научной традицией, значит, мы уже привыкли к нему, а потому в нем и нет ничего такого, что позволило бы ему застать нас врасплох, «поразить неожиданностью». Но в то же время Макиавелли говорит о себе так же, как все великие политические первооткрыватели, как впоследствии Вико[7] и Монтескьё, — то есть как об изобретателе нового знания: но это совсем не то знание, что у Галилея, и выходит, что его мысль осталась без наследников, оказалась изолированной во времени и человеке, которые присутствовали при ее рождении и заставили ее родиться.

Здесь мы касаемся решающего момента одиночества и необычности Макиавелли. Но прежде, чем перейти и прийти к нему, я хотел бы показать, что сначала нужно отвергнуть классическую форму загадки Макиавелли.

Эта классическая форма может быть выражена следующим образом: кем был по сути Макиавелли — монархистом, на что, видимо, указывает «Государь», или же республиканцем, что, судя по всему, подтверждают «Рас-

6. Франческо Де Санктис (1817–1883), итальянский критик и политик, один из главных деятелей Рисорджименто.

7. Джамбаттиста Вико (1668–1744), итальянский философ, разработал одну из первых философий современной истории.

суждения о первой декаде Тита Ливия»? Вопрос обычно ставят именно в такой форме. Но ставить его так — значит считать самоочевидной *традиционную классификацию правлений*, типологию правлений, ставшую классической после Аристотеля, рассматривающего разные формы правления, их норму и патологии. Но все дело в том, что Макиавелли не принимает эту типологию и не применяет ее на практике, не ставит перед своими размышлениями задачи определить сущность того или иного типа правления. Его цель носит совершенно иной характер. Она состоит, как хорошо показал Де Санктис, а после него Грамши, не столько в том, чтобы создать теорию национального государства, существовавшего при его жизни во Франции и Испании в форме абсолютной монархии, сколько в том, чтобы *поставить себе политический вопрос об условиях основания национального государства в стране, лишенной единства*, а именно Италии, страдающей от внутренних распрей и вторжений извне. Этот вопрос Макиавелли ставит *в радикальных политических категориях*, констатируя то, что такая политическая задача, создание национального итальянского государства, не может быть выполнена ни одним из существующих государств, какими бы они ни были — подвластными государям, республиками или же, наконец, папскими государствами, поскольку все они являются *древними*, если говорить в категориях противопоставления древних и новых, то есть все они пока еще погружены в феодализм — даже свободные города. Этот вопрос Макиавелли ставит в *радикальных категориях*, заявляя, что только «*новый государь в новом государстве*» сможет выполнить эту сложную задачу. Новый государь в новом государстве — ведь новый государь в древнем государстве не смог бы ничего из него извлечь, поскольку последнее по-прежнему сковывало бы его узами собственной древности. Я считаю крайне важным правильно понять политический смысл этого отказа и неопределенности, в которой Макиавелли оставляет своего читателя. Ясно, что Макиавелли искал государя, отвечающего его надеждам, и возлагал их то на одного, то на другого, но в глубине души знал, что не сможет его найти. Неотложностью задачи, политическим прозябанием Италии, характером итальянского народа, наконец, призывом, раздающимся со всех сторон, он был убежден в том, что такого государя ждет общенародное признание, и он нашел верную тональность, позволяющую эту неотложность выразить. То, что это было необходимым и возможным, ему

доказала авантюра Чезаре Борджиа[8], которому почти что удалось основать новое государство, но именно потому, что вначале он сам был ничем, не был государем какого-либо государства, то есть не был узником древних политических форм государства, которыми феодализм и папство испещрили Италию, изможденную вторжениями извне. Макиавелли, убежденный в неотложности политической задачи и в изобилии средств, имевшихся в Италии, был в равной мере убежден в том, что государь, которому еще предстояло появиться, *должен быть освобожден от любых феодальных пут* и должен решить эту задачу, ни на чем не основываясь, то есть не подчиняясь существующим политическим формам. Вот почему он говорит о «новом государе в новом государстве» вообще, то есть абстрактно, не указывая ни имени, ни места. Такая безымянность представляется способом отклонить всех имеющихся государей, все существующие государства и призвать неизвестного учредить новое государство, в пределе так же, как выкроил собственное государство Чезаре Борджиа, начав с куска провинции, не являвшегося государством, подаренного ему отцом-папой забавы ради. Так что пусть неизвестный начнет тем же образом с ничто, и если фортуна будет сопровождать его *virtù* (доблесть), тогда он сможет добиться успеха, но лишь при условии, что основать он должен новое государство — государство, способное *сохраниться* и *прирасти*, то есть объединить завоеванием или каким-то иным путем всю Италию.

Весь этот пресловутый вопрос о том, кто такой Макиавелли — монархист или республиканец, каковой в свете этой альтернативы оказывается преодоленным, проясняется в контексте этих условий. Ведь, говорит Макиавелли, чтобы основать новое государство, нужно «быть одним», нужно быть одним, чтобы собрать вооруженную силу, необходимую для всякой политики, одним, чтобы провозгласить первые законы, одним, чтобы заложить и укрепить «основание».

Таков первый момент государства, которое по необходимости — дело одного человека, который из частного лица становится государем, и таков, если угодно, момент монархистский или диктаторский.

---

8. Чезаре Борджиа (1476–1507), сын папы Александра VI, сделал из Папской области самое сильное государство Италии, но впал в немилость к новому папе. Его история стала главным примером в исследовании Макиавелли.

Но этого условия не достаточно. Дело в том, что созданное таким образом государство отличается чрезвычайной хрупкостью. Его подстерегают две опасности: его господин может впасть в тиранию, которая для Макиавелли столь же невыносима, как впоследствии деспотизм — для Монтескьё, но также государство может быть разорвано внутренними фракциями, которые сделают его легкой добычей для нападения извне.

Следовательно, необходимо, чтобы это государство, коль скоро оно уже основано, было способным сохраняться. Для этого государь, основавший его в одиночку, должен, как говорит Макиавелли, «стать многими», ввести в строй систему законов, защищающих народ от бесчинств грандов, и «смешанное» (это его собственный термин) правительство, в котором будут представлены царь, народ и гранды. Таков второй момент — момент укоренения власти в народе, а именно в противоречиях борьбы, сталкивающей народ с грандами, поскольку Макиавелли защищает — рискуя оскандалиться и вопреки всем общепринятым истинам своего времени — представление о том, что конфликт умонастроений, конфликт тощих и тучных, то есть классовая борьба абсолютно необходима для укрепления и прироста государства.

Если угодно, можно утверждать, что этот второй момент и является, собственно, республиканским моментом Макиавелли. Но, если сравнить то, что он говорит о преимуществах правления во Франции и о замечательном историческом примере Рима, представляющем собой парадокс, поскольку Рим был республикой, основанной царем, и сохранил монархию в институтах республики, мы увидим, что монархиста в нем не удастся отделить от республиканца, и скорее можно сказать, что сама *альтернатива, составленная из двух этих позиций*, не соответствует его мысли. Ведь он желает не монархии или республики как таковых, но национального единства, учреждения государства, способного осуществить национальное единство. Тогда как учреждение такого государства поначалу требует определенной формы индивидуальности, фигуры, — которую можно называть царем, поскольку он должен быть способен основать новое государство и сделать его устойчивым и прирастающим, собрать в нем смешанное правительство и учредить законы — правительство, допускающее борьбу народных классов, в которой при этом царь и народ окажутся на одной стороне, чтобы укрепить государство и приготовить его к исполнению его национальной миссии. В этом, я считаю, и заклю-

чается глубокая оригинальность Макиавелли в трактовке этого вопроса. Невозможно точно сказать, что он является *теоретиком абсолютной монархии*, если понимать этот термин в его современном понимании, принятом в политологии. Конечно, он мыслит в соотношении с ней, он опирается на пример Испании и Франции. Я бы сказал, что он, скорее, является *теоретиком политических условий учреждения национального государства*, теоретиком основания нового государства при новом государе, теоретиком сохранения этого государства и, наконец, теоретиком укрепления и приращения этого государства. Это совершенно оригинальная позиция, поскольку он мыслит не *свершившийся факт абсолютных монархий* и даже не их механизм, но *факт, который еще предстоит совершить*, то, что Грамши называет «долженствованием» национального государства, требующего основания, — причем в необычных условиях, поскольку *это условия отсутствия всякой политической формы, способной такой результат произвести*.

И вот теперь я могу вернуться к необычности мысли Макиавелли.

Дело в том, что столь дорогая ему фраза — «нужно быть одним, чтобы основать государство», — странным образом созвучна всему его творчеству, если только понять ее критическую функцию. Почему нужно быть одним? Это одиночество является изоляцией. Нужно быть одним, чтобы быть свободным в выполнении исторической задачи учреждения национального государства. То есть нужно оказаться — благодаря фортуне и *virtù* — в каком-то смысле *радикально оторванным, отрезанным от всех корней, безвозвратно оторванным* от политических форм мира реально существующей Италии, поскольку все они являются древними, все отмечены феодализмом, и ждать от них нечего. Государь может быть новым только в том случае, если он наделен таким одиночеством, то есть свободой основать новое государство. Я сказал: благодаря фортуне и *virtù* нужно *оказаться* словно бы оторванным от всего этого прошлого, его институтов, нравов и идей, именно *оказаться*, поскольку парадоксальным образом Макиавелли, который, казалось бы, в своем манифесте обращается к сознанию современников, не рассчитывает на *осознание* отдельного человека. Если у отдельного человека есть *virtù*, это в конечном счете не вопрос сознания или воли: если у него *virtù*, значит, он ею захвачен, оказался в ее власти. Макиавелли не написал «Трактата о страстях» или о преобразовании рассудка. С его точки зрения,

не сознание, но встреча фортуны и *virtù* — вот вследствие чего такой-то человек оказывается оторванным от условий древнего мира, а потому может заложить основание нового государства. И если он говорит о том, что «нужно быть одним, чтобы основать новое государство», я бы сказал, что Макиавелли, чтобы написать «Государя» и «Рассуждения», тоже нужно было быть одному. Быть одному, то есть оказаться словно бы оторванным от очевидностей, царивших в древнем мире, отделенным от его идеологии, чтобы получить свободу, позволяющую основать новую теорию, и отважиться зайти, подобно мореплавателям, о которых он говорит, в неизвестные воды.

Это, конечно, так. Во времена, когда господствовали великие темы аристотелевской политической идеологии, пересмотренной христианской традицией и идеализмом гуманистических двусмысленностей, Макиавелли со всеми этими господствующими идеями порвал. И хотя об этом разрыве не было объявлено, именно это определило его глубину. Задумывались ли мы о том, что в его произведениях, где он постоянно вспоминает об античности, речь идет не об античности литературы, философии, искусства, медицины или права, каковая античность только и обсуждалась среди интеллектуалов, которых упоминает Макиавелли, но о *совсем другой античности*, о которой никто не говорил, а именно античности политической практики[9]? В достаточной ли мере мы продумали то, что в этих произведениях, где неизменно говорится о политике древних, *практически никогда не заходит речь о великих политических теоретиках античности*, о Платоне и Аристотеле, Цицероне и стоиках? Задумывались ли мы о том, что в этих произведениях нет следов влияния христианской политической традиции и идеализма гуманистов? И если очевидно то, что Макиавелли решительно отмежевывается от всего этого прошлого, в его собственное время по-прежнему сохранявшего господство, смогли ли мы заметить скромность, с которой он производит этот разрыв — без лишнего шума? Он просто говорит, что предпочел перейти к действительности вещи (*della cosa*), а не к ее воображаемому представлению. Воображаемое представление, им отвергаемое, он не называет по имени, но нам известно, что оно именуется великими именами его эпохи. А потому, конечно, он был обязан быть

9. Два слова подчеркнуты.

одним, поскольку ему нужно было скрыть, что он и сделал, свое открытие, и умолчать имя тех, с кем он сражался.

Но всего этого недостаточно для того, чтобы объяснить необычность Макиавелли. Ведь если он и должен был огласить новую истину в одиночестве, этого не достаточно, чтобы в этом же одиночестве и остаться. Все великие изобретатели прославились, а их доводы стали для нас совершенно ясными. Но не в его случае.

Макиавелли одинок, поскольку он *остался изолированным*, а изолированным он остался, поскольку, хотя с его мыслью постоянно сражались, *мы*[10] *не мыслили в русле его мысли*. Мы не мыслили так по причинам, которые определяются самой природой его мысли, но также причинам, определяющимся той мыслью, в русле которой мыслили после него. Общеизвестно, что начиная с XVII века идеологи буржуазии начали разрабатывать впечатляющую политическую философию, а именно философию естественного права, которая все собой заслонила[11] и, вполне естественно, заслонила и мысль Макиавелли. Эта философия была построена на основе отвечающих ей понятий юридической идеологии, прав человека как субъекта, и при этом она попыталась теоретически вывести существование положительных прав и политического государства из атрибутов, приписываемых юридической идеологией человеку-субъекту (то есть из свободы, равенства и собственности). Если сравнивать с Макиавелли и его собственным вопросом, мы видим, что здесь мы оказываемся в совершенно ином универсуме мышления. Но также и в совершенно ином идеологическом и политическом мире. Дело в том, что предмет и главная ставка философии естественного права — это абсолютная монархия[12]: независимо от того, чего хотят теоретики — дать ей теоретическое обоснование (Гоббс) или же опровергнуть ее на столь же теоретическом уровне (Локк и Руссо), именно от нее они отправляются и о ней говорят, о ней идет речь, в модусе оправдания или критики. И здесь различие бросается в глаза как нельзя больше. Макиавелли говорит об абсолютной монархии, существовавшей во Франции или Испании, но только как о примере и аргументе, необходимых для *рассмотрения совершенно иного предмета*, а именно учре-

10. «никто никогда».

11. «не считая Спинозы, еще одного „дьявола“, который был решительно „против“ <…>».

12. Два слова подчеркнуты.

ждения национального государства в Италии, то есть он говорит о *факте, который нужно совершить*. Тогда как теоретики естественного права говорят *изнутри свершившегося факта, при свершившемся факте абсолютной монархии*. Они ставят перед собой правовые проблемы, поскольку факт уже свершился, уже установлен, и необходимо оспорить его правовое основание. Но тем самым они скрывают совершенно иной дискурс об абсолютной монархии и государстве, и особенно дискурс Макиавелли, о котором никто не думает, что у него есть философское значение, поскольку Макиавелли никогда не говорит на языке естественного права[13].

Возможно, здесь и обнаруживается крайняя точка одиночества Макиавелли: он занял это уникальное неустойчивое место в истории политической мысли между старой моралистической и идеалистической традицией политической мысли, которую он радикально отвергает, и новой традицией политической философии естественного права, которая все заполонит и в которой узнала себя поднимающаяся буржуазия. Одиночество Макиавелли состоит в том, что он освободился от первой традиции до того, как вторая все заполнила. В этой второй традиции буржуазные идеологи принялись пространно рассказывать — в рамках естественного права — свою[14] чудесную историю государства, которая начинается с естественного состояния и продолжается состоянием войны, каковое умиротворяется благодаря общественному договору, в котором рождается государство и положительное право. Это совершенно мифическая история, которую, однако, приятно слушать, ведь в конечном счете она объясняет тем, кто живет в государстве, то, что в его истоках не скрывается ничего ужасного, только природа и право, что государство — не что иное, как право, а потому оно и чисто как право, а поскольку такое право заложено в природу человека, что может быть естественнее и человечнее государства?

Всем нам известен VII раздел первой книги «Капитала», где Маркс расправляется с так называемым первоначальным накоплением. Говоря о первоначальном накоплении, идеологи капитализма рассказывали основополагающую историю капитала, точно так же как философы естественного права рассказывали историю государства. Вначале су-

13. «Макиавелли, видимо, оказывается заодно со Спинозой, который считает его “acutissimus”, глубочайшим философом за всю историю человечества».
14. Просто «чудесную историю», не «свою».

ществовал независимый работник, трудившийся с таким пылом и настолько бережливо, что он смог накопить кое-какие средства и вступить в обмен. Когда мимо него проходил какой-нибудь бедняк, он оказывал ему услугу и кормил его в обмен на его труд, и доброта эта позволила ему нарастить свои владения, а потом и оказывать, пользуясь своим приросшим добром, другие услуги того же рода другим несчастным. Отсюда следует накопление капитала, происходящее благодаря труду, аскезе и доброте душевной. Мы знаем, как отвечает Маркс, — он рассказывает историю грабежей, воровства, экспроприации, вынужденного обнищания английских крестьян, прогнанных со своих земель, уничтожения их хозяйств, из-за чего они оказались на улице, то есть историю, не менее захватывающую, но разительно отличающуюся от нравоучений идеологов капитализма.

Я бы сказал, что Макиавелли — при всей разнице контекстов — примерно так же отвечает на учредительный дискурс философов естественного права, рассуждающих об истории государства. Я бы даже предположил, что Макиавелли, возможно, — один их редких свидетелей того, что я буду называть *первоначальным политическим накоплением,* один из редких теоретиков начал национального государства. Вместо того чтобы говорить, что государство родилось из права и природы, он говорит нам, как должно рождаться государство, если оно желает сохраниться и быть достаточно сильным, чтобы стать государством определенной нации. Он говорит не на языке права, но на языке вооруженной силы, необходимой для учреждения всякого государства, на языке жестокости, необходимой для первых шагов государства, на языке политики без религии, которая должна любой ценой использовать религию, политики, которая должна быть моральной, но именно для того, чтобы иметь возможность не быть таковой, политики, которая должна отказаться от ненависти, но внушать страх, он говорит на языке борьбы классов, а что касается права, законов и морали, он ставит их на место, и это место — второстепенное. Когда мы его читаем сегодня, зная обо всех зверствах истории, что-то в нем нас захватывает: это человек, который задолго до того, как идеологи заслонили реальность своими историями, способен не проживать, не выносить, но *мыслить* жестокость рождения государства. Тем самым Макиавелли освещает резким светом начала нашего времени — времени буржуазных обществ. Но также этим резким светом, самим своим утопизмом и гипотезой, одновремен-

но необходимой и немыслимой, о том, что новое государство могло начаться где угодно, он освещает *алеаторный характер формирования национальных государств.* Для нас они записаны на карте, словно бы навеки предначертаны судьбой, всегда им предшествовавшей. С его же точки зрения, они в значительной степени случайны, их границы не предначертаны, завоевания необходимы. Но до какого предела? До предела сил? Мы все это забыли. Когда мы читаем его, он захватывает нас как наше собственное забвение. Нас захватывает чувство странно знакомого, о котором говорит Фрейд и которое свойственно вытесненному[15].

Я возвращаюсь к необычности Макиавелли, желая сказать о том, что, возможно, сбивает в его дискурсе больше всего. Выше я указал на эффекты неожиданности, создаваемые его чтением. Вопрос не только в том, что он хочет сказать, но и в том, почему он рассуждает таким именно образом, в столь озадачивающей манере, так что в переходе от одной главы к другой часто не заметно необходимости — почему он обрывает одну тему, которая всплывет далее, но в другом контексте, но так и не будет закончена, подхватывает вопросы, но никогда не дает на них ответа в ожидаемой форме? Кроче говорил, что вопрос Макиавелли никогда не будет решен[16]: возможно, *стоит спросить себя, не таков ли тип вопроса, ему поставленного, что он не может получить ответа, требуемого и ожидаемого вопросом такого типа*.

Слишком часто говорили, что Макиавелли — это основатель политической науки, и многие комментаторы не отказывали себе в удовольствии и отыскивали у него первые

---

15. В машинописи, на которой мы основываем издание данной версии текста, следующий абзац вычеркнут (и это единственный подобный случай): «Я охотно добавлю и то, что в философии Макиавелли для нас — странный свидетель. Ведь его можно легко заключить в границы политической теории и спросить себя, по какому праву к нему вообще можно относиться как к философу, учитывая, что сам он никогда не говорил как философ и никогда не комментировался в таком качестве, — но тогда мы, наверное, забыли бы, как и в случае его вытеснения философией естественного права, о том, что более поздние времена научили мыслить в русле вполне определенной философии, также основанной в значительной своей части на юридической идеологии, философии, которая, возможно, мешает понять то, что он проповедует другую философию, материализм, восходящий к Эпикуру и оставивший любопытные следы в истории культуры, то есть философию, которая также оказалась зажатой между великой традицией греческой онтологической философии, философией эйдоса и бытия, и новой философией, которой суждено было все собой заслонить, философией субъекта. Но я не хотел бы слишком углубляться в это предположение».

16. Слово взято в кавычки.

фигуры современной позитивности, присутствующей также в физике Галилея и картезианском анализе и во всех этих областях иллюстрирующей новую *типичную рациональность*, рациональность *позитивной науки*, посредством которой молодой класс буржуазии создает для себя возможность овладения природой, позволяющую ему развить свои производительные силы. Следуя этому подходу, у Макиавелли можно легко отыскать тот или иной пассаж, ту или иную форму мысленного эксперимента, ту или иную форму обобщения, вводимую для определения вариаций какого-то конкретного отношения, каковая форма вполне подтвердит такой взгляд. Можно, например, сказать, что в «Государе» он там[17] приводит исчерпывающий перечень различных государств, предвосхищая тем самым правило полного перечисления у Декарта, и с тем же основанием можно сказать, что в отношениях *virtù* и фортуны Макиавелли открывает своего рода закон, аналогичный тем, что определяют начала современной физики, и что в целом, раз он отказывается от воображения, чтобы, как он сам говорит, прямо перейти к действительной истине вещи[18], он действует в духе новой позитивной науки, которая учреждается и развивается при непреложном условии более никогда не верить видимости на слово.

Но я полагаю, что, приписывая ему этот дискурс чистой позитивности, мы попадем впросак, столкнувшись с одним озадачивающим недостатком Макиавелли, приостановкой его тезисов и незавершенностью мысли, остающейся загадочной. Я считаю, что нужно подойти к Макиавелли с другой точки зрения, следуя в этом интуиции Грамши.

Грамши писал, что «Государь» — это политический манифест. Но свойство политического манифеста, если рассмотреть его в его же идеальной модели, состоит в том, что он не может быть чисто теоретическим дискурсом, абсолютно позитивным трактатом. Дело не в том, что в манифесте вообще нет теории: если бы он не содержал позитивных элементов знания, он был бы пустой прокламацией. Политический манифест, который, следовательно, желает произвести определенные исторические следствия, должен вписываться в совершенно иное поле, отличное от чистого знания: он должен включаться в политическую ситуацию, в которой желает действовать, и полностью сообразовы-

17. Слово «там» вычеркнуто.
18. Выражение «действительной истине вещи» взято в кавычки.

ваться с политической практикой, вызванной этой ситуацией и соотношением сил, которое ее определяет. Можно сказать, что эта рекомендация банальна, однако вопрос существенно усложняется, если заметить, что включение в объективную и внешнюю политическую ситуацию должно быть представлено *внутри самого текста, который ее практикует*, если мы хотим пригласить читателя текста манифеста сознательно соотнестись с этой ситуацией и точно оценить место, занимаемое в ней манифестом. Другими словами, чтобы манифест был действительно политическим и реалистически-материалистическим, необходимо, чтобы выражаемая им теория не только выражалась манифестом, но и была расположена им в социальном пространстве, куда он вторгается и где он мыслит. Можно было бы показать, что именно так обстоит дело с «Манифестом Коммунистической партии»: сформулировав теорию наличного общества, он располагает теорию коммунистов в каком-то определенном месте этого общества, в области других социально активных теорий. Зачем нужно такое удвоение, такое двойное включение? Чтобы определить в анализируемой исторической ситуации, в пространстве анализируемых силовых отношений идеологическое место, этой теорией занимаемое. Речь о двойном желании: желании отметить тот род действенности, которого можно ожидать от теории и который подчиняется таким образом условиям существования теории в социальной системе, и желании определить смысл теории тем положением, которое она занимает в классовых конфликтах.

Здесь я абстрактно сформулировал довольно простую вещь, которая подразумевается всем тем, что написал Маркс, и которую хорошо понимал Грамши. Я имею в виду то, что, если мысль Макиавелли полностью подчинена размышлению об исторической задаче учреждения национального государства, если «Государь» представляется манифестом, *если*, поскольку он из собственного опыта знал, что такое политическая практика, и не только потому, что обивал пороги посольств Европы и консультировал государей или водил знакомство с Чезаре Борджиа, но и потому, что собирал и организовывал войска на территории Тосканы, *Макиавелли учитывает политическую практику, его мысль не может представляться в простом облачении позитивности нейтрального пространства*. Можно, напротив, утверждать, что теоретическая мысль Макиавелли озадачивает по той именно причине, что она расставляет ана-

лизируемые ею теоретические элементы в совсем другом порядке, отличном от простой формулировки постоянных отношений вещей[19]. Этот иной порядок мы и видим в «Государе» и «Рассуждениях», порядок, на котором постоянно сказываются не только изменчивые отношения политической практики и ее случайность, но также и его положение в политических конфликтах и отмеченная мной выше необходимость вписывать этот теоретический дискурс в то политическое поле, о котором он говорит. То же, что это требование сам Макиавелли прекрасно осознавал, засвидетельствовано в слишком многих местах его произведений, чтобы мне пришлось специально их цитировать. Поэтому я приведу только один отрывок, из посвящения к «Государю»:

> Я желал бы также, чтобы не сочли дерзостью то, что человек низкого и ничтожного звания берется обсуждать и направлять действия государей. Как художнику, когда он рисует пейзаж, надо спуститься в долину, чтобы охватить взглядом холмы и горы, и подняться на гору, чтобы охватить взглядом долину, так и здесь: чтобы постичь сущность народа, надо быть государем, а чтобы постигнуть природу государей, надо принадлежать к народу[20].

Если мы не будем забывать о том, что Макиавелли написал не трактат о народе, но трактат о государе[21] и что он без смущения, но, напротив, в качестве основания для положительного аргумента заявляет о своем «низком и ничтожном звании», если сблизить эти моменты со всем тем, что обнаруживается в «Государе» и «Рассуждениях», станет ясно, что Макиавелли говорит о государе, выступая с позиции народа, и что он всеми силами призывает и мыслит практику такого государя, который добьется итальянского единства с «народной» точки зрения. Но благодаря всем этим выкладкам мы знаем, что говорить о народе — значит говорить о борьбе, то есть классовой борьбе народа с грандами, а значит, и приглашать государя исполнить свое историческое предназначение, завоевав дружбу наро-

19. Выражение «постоянных отношений вещей» взято в кавычки.
20. *Макиавелли Н.* Государь // Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1982. С. 302.
21. Слова «народе» и «государе» взяты в кавычки.

да[22], то есть, если называть вещи своими именами, создать союз с народом против дворян[23], феодалов, которых Макиавелли осуждает, не стесняясь в выражениях, поскольку они не трудятся.

Это один из моментов, которые поразили Грамши в Макиавелли. Он одним из первых соотнес необычность «Государя», — о котором сказал, что тот является своего рода манифестом, живым и несистематичным дискурсом, — с политической позицией Макиавелли и с его сознанием политической задачи, которую он отстаивал. Я специально говорю «сознанием», поскольку именно знание своей позиции в итальянской политической борьбе и извлечение из этого знания следствий как раз в том, что он пишет, — *вот что заставляет его трактовать теорию так, как он это делает*, то есть в качестве того, что проясняет основные социальные реалии, управляющие политической борьбой, и в то же время в качестве подчиненного момента этой борьбы, вписанного в какое-то место этой борьбы. Какое-то место: Макиавелли не мог сказать, кто учредит новое государство и в каком именно месте Италии, и точно так же он не мог сказать, как будет вписано его произведение в превратности этой борьбы. Но он по крайней мере знал, что сам он находился в отставке, что речь шла о простом тексте, не более того, и что он сам полагался на удачу безымянной встречи.

Возможно, последнее его одиночество заключено в этом. Он знал, что, если его мысль и внесет какой-то вклад в историю, он этого уже не застанет. Этот интеллектуал не верил в то, что историю творят интеллектуалы. Слишком многое он сказал в своей утопии об этом, о началах буржуазного национального государства, чтобы не быть этой историей разоблаченным. Только другая мысль, близкая к нему своими отрицаниями и своей позицией, могла его от этого одиночества спасти — мысль Маркса[24].

---

22. Выражение «завоевав дружбу народа» подчеркнуто.

23. Выражение «союз народа против дворян» подчеркнуто.

24. «и Грамши. Но позволю себе добавить следующую сбивающую с толку деталь: Грамши, лучше всех остальных понявший Макиавелли, почти ничего не понял в нем. Если угодно, я расскажу об этом отдельно и, если понадобится, *докажу это*, но в других обстоятельствах, не на этой „встрече“. То есть именно в тех „обстоятельствах“ (в их удачном стечении и встрече), когда я попытаюсь определить то, что буду называть „философией встречи“, единственной материалистической философией всей истории философии — по крайней мере, с моей точки зрения. Можно назначить дату, которая вам подойдет. Нам будет чему „удивиться“ в „непредвиденных встречах“, никак

Библиография

Макиавелли Н. Государь // Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1982.

Althusser L. Die Einsamkeit Machiavellis // *Schottler P., Wolf F. O.* (eds). Machiavelli — Montesquieu — Rousseau (Schriften, vol. 2). B.: Argument, 1987. P. 11–32.

Althusser L. La solitude de Machiavel // Futur Antérieur. № 1. Printemps, 1990. P. 26–40.

Althusser L. Machiavelli's Solitude // Economy and Society. Vol. 17. № 4. 1988. P. 468–479.

Lefort C. Le travail de l'œuvre: Machiavel. P.: Gallimard, 1972 (réed. coll. «Tel» 1979).

Machiavelli's Solitude

Louis Althusser

"Machiavelli's Solitude" is the text of a lecture to the Association Française de Science Politique delivered by Louis Althusser in 1977. Despite his being enormously influential philosopher, continually surrounded by irreconcilable opponents and supporters, it is contended that Niccolo Machivelli's solitude consists of the fact that he remains unclassifiable — an indecipherable riddle. The particular issue of whether he was a monarchist or a republican is explored in detail, and it is argued that to pose this problem in these terms goes against Machiavelli's assertion that a classification of governments is impossible. Rather, Machiavelli was a theoretician of the nation-state (specifically, of the political conditions necessary for its formation), and his "prince" was an autonomous, anonymous actor in search of this "new principality". Machiavelli's solitude is also related to the "unwonted" character of his thought; his belief that "one must be alone to found a state" is reflected in his writings, in which he rejected the dominant ideologies of the past and formed a unique tradition of political thought. The relationship between Machiavelli's ideas and the Marxist tradition is discussed, along with Antonio Gramsci's assessment of them. This lecture exemplifies a side of Althusser that has often been neglected: his skill as a lecturer and stylist.

Keywords: *Antonio Gramsci; Niccolo Machivelli; Marxism; nation-state; "new principality"*; *virtù*.

References

Machiavelli N. Gosudar' [The Prince]. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1982.

не соотносящихся с тем, что я только что попытался изложить! Я *докажу*, по крайней мере у меня будет такое намерение доказать, что Макиавелли, который, казалось бы, никогда не „говорил" о философии, является величайшим „философом" всех времен и народов, равным Спинозе (по словам Гегеля, „величайшему"), а может быть и превосходящим его, давным-давно предвосхитившим Фрейда, Хайдеггера и Деррида, и он к тому же не только оставил далеко позади себя Хайдеггера, но даже обогнал Фрейда и Деррида. Вы сможете судить об этом по конкретным результатам. Но сегодня уже поздно, и я должен ответить на ваши вопросы <...> разве что Макиавелли уже ответил на них вместо меня? Посмотрим».

Althusser L. *Die Einsamkeit Machiavellis. Machiavelli — Montesquieu — Rousseau* (eds P. Schottler, F. O. Wolf), Berlin, Argument, 1987, vol. 2, pp. 11–32.
Althusser L. La solitude de Machiavel, *Futur Antérieur,* 1990, no. 1, pp. 26–40.
Althusser L. Machiavelli's Solitude, *Economy and Society*, 1988, vol. 17, no. 4, pp. 468–479.
Lefort C. *Le travail de l'œuvre: Machiavel*, Paris, Gallimard, 1972 (réed. coll. "Tel" 1979).

Белинский между народничеством и марксизмом

Максим Кулаев

Максим Кулаев. Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, m.kulaev@spbu.ru.

Статья обращается к творчеству Виссариона Белинского, одного из наиболее значительных мыслителей России XIX века, оказавшего влияние на развитие практически всех российских идеологий до революции. Противоречивость его взглядов хорошо известна, но не до конца объяснена. Статья рассматривает ту часть наследия Белинского, которую можно отнести к его мысли о политике, и интерпретирует противоречивость его работ как результат того, что они отражали зарождение народничества и российского марксизма и начало расхождения между ними. И меньшевики (Георгий Плеханов) и большевики (Владимир Ленин) видели в Белинском своего предшественника, но и некоторые народники вдохновлялись им. Рассмотрение работ Белинского актуально сейчас, так как популистские идеологии, специфической разновидностью которых было российское народничество, распространены по всему миру, в котором, как и во времена Белинского, отсутствует организованный рабочий класс. В связи с этим противоречивость Белинского поможет лучше понять формирование марксизма и популизма при отсутствии значимых народных движений. Статья показывает, как дискуссии о положении народа, буржуазии, имманентной способности народа к эмансипации, субъективизме, законах исторического развития и позитивизме в текстах Белинского отражали формирование народничества и российского марксизма.

Ключевые слова: *Виссарион Белинский; история идей; марксизм; народничество; популизм.*

Введение

Виссарион Белинский еще не полностью забыт в современной России, но внимание к его трудам, заметно снизившееся после распада СССР, остается на незаслуженно низком уровне и не соответствует его значению для истории литературы, политической мысли и революционных движений в России. Однако обращение к Белинскому необходимо для понимания не только истории, но и некоторых современных идеологий.

Георгий Плеханов утверждал, что Белинский принадлежал к той же интеллектуальной традиции, что и российские марксисты, и использовал его идеи в полемике против народничества. При этом сами народники испытали на себе влияние Белинского как напрямую, через чтение его работ, так и через его последователей, таких как Николай Добролюбов и Николай Чернышевский. Вклад Белинского в развитие революционных идей в России так велик, что от него не могли уклониться ни народники, ни марксисты. Как отмечают историки, «даже в рамках либерального лагеря невозможно было косо глядеть на неистового Виссариона»[1].

Цель данной статьи заключается не в том, чтобы выяснить, был ли Белинский действительно предшественником российских марксистов. Актуальность работ Белинского заключается в том, что он оказался в той точке, из которой спустя годы после его смерти началось развитие двух пересекающихся и конкурирующих движений: народничества, то есть уникальной российской версии популизма, и российского марксизма, тоже ставшего — в виде марксизма-ленинизма — оригинальным учением, отличавшимся от европейского марксизма. Таким образом, статья стремится показать, как в работах Белинского сочетались идеи, которые позже получили развитие в народничестве и в российском марксизме. Постоянная противоречивость Белинского делает такое сочетание особенно ярким.

Так как в наше время дискуссии о развитии популизма и марксизма представляют интерес и для науки, и для широкой общественности, вопрос о появлении и взаимоотношениях народничества и российского марксизма тоже остается актуальным. С этой точки зрения обсуждение мысли Белинского может внести вклад в современные дискуссии.

1. *Егоров Б.* Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л.: Искусство, 1991. С. 243.

Опыт Белинского интересен тем, что показывает, как формируются идеологии в трудных условиях: во время репрессий и отсутствия организованных народных движений.

Одиночество Белинского и история идеологий

В своей лекции «Одиночество Макиавелли» Луи Альтюссер говорил, что великий итальянский мыслитель одинок, потому что, во-первых, его не получается классифицировать, то есть отнести к какому-либо лагерю, и, во-вторых, его творчество нельзя полностью присвоить[2]. К Белинскому это замечание Альтюссера применимо не менее, чем к Макиавелли.

Белинский был одинок во многих смыслах этого слова. Его одиночество и драмы в личной жизни известны и по воспоминаниям знакомых, и по его печальным письмам. В феврале 1843 года он писал Бакуниным:

> А между тем тяжело, право, тяжело. С горя, чтобы любить хоть что-нибудь, завел себе котенка и иногда развлекаю себя удовольствием кротких и невинных душ — играю с ним[3].

Личное одиночество Белинского оттеняло его парадоксальное идейное одиночество. С одной стороны, Белинского как будто легко классифицировать и отнести к определенному лагерю. Он, безусловно, был революционным демократом. Постсоветские попытки оспорить эту классификацию неубедительны, так как они конъюнктурны и продиктованы, скорее, желанием во всем противоречить принятым в советское время подходам. Например, в 1997 году Борис Егоров пытался представить Белинского «имперцем» и контрреволюционером[4]. Ничем, кроме желания следовать идеологической конъюнктуре конца 1990-х годов, нельзя объяснить такие утверждения. Доказывая мнимую «контрреволюционность» Белинского, Егоров писал о том, что Белинский отри-

2. *Althusser L.* Machiavelli's Solitude // Althusser L. Machiavelli and Us. L., N.Y.: Verso, 1999. P. 115–130.

3. *Белинский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Издательство АН СССР, 1953–1959. Т. 12. С. 140.

4. *Егоров Б.* Элементы «имперского» сознания у Белинского // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов / Под ред. Б. Гаспарова, Е. Евтуховой, А. Осповата, М. Фон Хагена. М.: ОГИ, 1997. С. 132–137.

цательно относился к «революционным призывам, взятым из утопических материалов и конструкций, а не из жизни». В действительности здесь стоило бы сказать, что революционность Белинского была более глубокой, чем у последователей утопического социализма в России. Попытки Егорова интерпретировать симпатии Белинского к Марату и Робеспьеру как «империализм не монархический, а революционный» выглядят просто словесной эквилибристикой. Предполагаемые «элементы имперского сознания» у Белинского стоит интерпретировать как стремление к универсализму в существующих исторических условиях[5]. С другой стороны, в этом лагере Белинский все равно занимал обособленную позицию. Дело не только в многочисленных спорах, в которые вступал Белинский со своими единомышленниками, — например, из-за своего примирения с действительностью или из-за попыток некоторых западников сгладить разногласия со славянофилами. Здесь можно говорить о невозможности полностью присвоить идеи Белинского.

Известная попытка Тургенева опереться на авторитет Белинского в ходе конфликта с молодыми критиками-разночинцами, посвятив ему роман «Отцы и дети», была неудачной. Но и сами критики, Добролюбов и Чернышевский, вряд ли в полной мере развили все идеи, которые высказывал Белинский.

Еще более показательно использование идей Белинского Плехановым во время борьбы с народничеством. Плеханов тогда сравнивал народников со славянофилами и поэтому воспринимал Белинского как своего авторитетного союзника. Однако «плехановское присвоение» тоже оказалось неполным. Анджей Валицкий справедливо отмечает, что марксизм Плеханова, в конце концов, слился с нереволюционной идеологией II Интернационала, а Белинский, конечно, не был предшественником меньшевизма и той разновидности марксизма, к которой пришли теоретики европейской социал-демократии[6]. В то же время Белинского высоко ценили и сами народники, против которых выступал Плеханов. Известно, например, о влиянии Белинского на Андрея Желябова[7], одного из лидеров «Народной

5. *Rutherford A.* Vissarion Belinsky and the Ukrainian National Question // The Russian Review. 1995. Vol. 54. № 4. P. 500–515.

6. *Walicki A.* The Flow of Ideas. Russian Ideas from the Enlightment to the Religious-Philosophical Renessaince. Fr.a.M.: Peter Lang Edition, 2015. P. 669.

7. *Волк С.* Народная воля 1879–1882. М.: Наука, 1966. С. 158.

воли», против методов которой активно возражал Плеханов еще во время своего участия в «Черном переделе». О Белинском сочувственно отзывалась в своих изданиях и нечаевская «Народная расправа»:

> Каково было жить в это время такой натуре, как Белинский?! Близкие друзья его положительно уверяют, что этот человек задохнулся от удушающей тогдашней русской общественной атмосферы, не находя возможности бунтовать против засасывающих условий жизни[8].

Конечно, Белинского никак нельзя назвать предшественником российского бланкизма, несмотря на его вполне выраженные симпатии к народным восстаниям, якобинцам и вообще революционному насилию.

Это одиночество Белинского можно было бы объяснить тем, что Белинский не создал сколь-либо ясной и непротиворечивой доктрины. Кембриджская школа интеллектуальной истории предостерегает от попыток ретроспективно сконструировать связную доктрину и искать у мыслителей прошлого обсуждения более поздних идей[9]. Исходя из этой точки зрения, неудачные присвоения идей Белинского следовало бы интерпретировать как изначально обреченные на провал попытки задним числом создать некую доктрину Белинского, которой не было. Однако такое объяснение выглядит односторонним. Констатация невозможности построить непротиворечивую доктрину приложима ко многим мыслителям. Случай Белинского интересен, как уже говорилось выше, тем, что его работы, среди которых не было ни одной статьи исключительно о политике, оказались в точке возникновения двух конкурировавших и иногда пересекавшихся течений, определивших революционную мысль в Российской империи. Антонио Грамши предлагал различать «исторически органичные идеологии, то есть необходимые определенному базису, и идеологии, произвольные, рационалистические, „надуманные“»[10]. Грамши замечает, что произвольные идеологии полезны только тем, что

---

8. Издания общества «Народная расправа». № 1//Революционный радикализм в России: век девятнадцатый/Сост. е. Рудницкая, О. Будницкий. М.: Археографический центр, 1997. С. 233.
9. *Skinner Q.* Visions of Politics. Vol. 1: Regarding Methods. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 59–67.
10. *Грамши А.* Тюремные тетради. М.: Политиздат, 1991. С. 75.

подчеркивают заблуждения и контрастируют с истиной. Органичные идеологии, наоборот, помогают массам осознавать себя. Внутренне противоречивая идеология Белинского не могла опираться на какой-либо определенный базис в марксистском понимании этого термина: в 1830-е и 1840-е годы в России не было предпосылок для широких народных движений. Белинский отчасти произвольно сочетал элементы различных учений. Но его идеи не были надуманными, потому что при изменении общественно-экономической обстановки в стране разные политические группы, которые выражали интересы классов, использовали его наследие. Таким образом, идеи Белинского все-таки нашли свой базис, но уже в рамках народничества и российского марксизма. Следующие параграфы покажут, как именно проявлялись и сочетались в текстах Белинского те идеи, которые позже способствовали развитию народничества и российского марксизма.

Противоречия марксизма и популизма

В спорах между российскими марксистами и народниками первые представляли себя как более высокий этап развития по сравнению со вторыми, потому что марксизм — это научная и более конкретная концепция. На место абстрактного народа марксизм ставит четко определенный рабочий класс. В 1830-е и 1840-е годы, когда работал Белинский, заметного рабочего класса в Российской империи не было, поэтому к 1860-м годам аграрный популизм логично занял центральное место в революционных движениях. В наше время единое рабочее движение вновь отсутствует, рабочий класс дезорганизован, поэтому популизм стал важным явлением уже в мировом масштабе. При этом жесткой границы между марксизмом и популизмом нет. Например, работы Владимира Ленина и Антонио Грамши содержат элементы популизма и серьезно повлияли на современные популистские теории.

На сходство большевизма и народничества указывали некоторые авторы[11]. Хотя большевизм существенно отличается от народничества, он серьезно отличается и от социал-демократических идеологий II Интернационала. Ленину прихо-

11. *Clarke S.* Was Lenin a Marxist? The Populist Roots of Marxism-Leninism // What Is to Be Done? / W. Bonfield, S. Tischler (eds). Farnham: Ashgate. P. 49–75.

дилось решать проблему с объединением рабочих, крестьян и полупролетарских масс. Поэтому в его работах присутствуют понятия народа и гегемонии. Позже Грамши писал о гегемонии, обосновывая возможность объединения рабочих севера Италии и крестьян юга. Наконец, Эрнесто Лакло, основываясь на грамшианских теориях, создал современную теорию популизма, когда во второй половине XX века монолитный пролетариат вновь распался. С точки зрения теории Лакло большевизм тоже был популизмом, но более удачным, чем само народничество, потому что основная часть народнических течений рассматривала народ как уже существующую данность, приравнивая его к крестьянству, а большевизм осознавал необходимость конструирования народа через объединение разных угнетенных социальных групп вокруг рабочих, что для народников 1860–1880-х годов было невыполнимой задачей из-за общественно-экономических условий того времени. Лакло суммировал и фундаментальные теоретические расхождения между Лениным и идеологами II Интернационала. Идеология II Интернационала сконструировала «непреложные законы капиталистического развития», что привело к механицизму и подчиненному положению политики. Ленинская критика экономического детерминизма, напротив, открыла возможности мыслить политику в ее автономии от экономических условий и, соответственно, возможность для политических действий[12].

Народничество в России сложилось только после отмены крепостного права, а марксизм для своего развития нуждается в рабочем движении. Как говорилось выше, популизм, согласно теории Лакло, необходим в качестве стратегии при распаде монолитного рабочего класса. В таком случае он не противоречит марксизму, что показали Ленин и Грамши. Белинский не мог примыкать ни к народничеству, ни к какой-либо разновидности марксизма, хотя Белинский был уже знаком с работами молодого Маркса по «Немецко-французскому ежегоднику» 1844 года[13]. Однако та обстановка, которая складывалась в России перед отменой крепостного права, когда дискуссии о положении крестьян и об их возможном восстании становились все более распространенными, и проникновение тех идей, которые, по выражению Ленина, потом

12. *Laclau E., Mouffe C.* Socialist Strategy. Where Next? // Marxism Today. 1981. January. P. 17–22.

13. *Щербина В.* Революционно-демократическая критика и современность. Белинский, Чернышевский, Добролюбов. М.: Наука, 1980.

стали источниками марксизма, то есть немецкой классической философии, французского утопического социализма и английской политической экономии, создали условия для возникновения противоречивых работ Белинского. Хотя Белинский, проявляя интерес к немецкому идеализму и французскому утопизму, обошел вниманием политическую экономию, его короткая поездка по странам Западной Европы заставила его задуматься об экономических проблемах капитализма. Словом, сложная общественно-экономическая обстановка, не подходящая ни для марксизма, ни для народничества, а также переплетение многих интеллектуальных тенденций вызвали к жизни идеи, в которых можно найти предпосылки для последующих дискуссий народничества и российского марксизма.

Расхождения между народничеством и зарождавшимся российским марксизмом хорошо известны и впервые обобщены уже Плехановым в работе «Наши разногласия»[14]. Вкратце, эти разногласия сводятся к вопросу о крестьянской общине, с помощью которой, по мнению народников, Россия могла бы непосредственно перейти к социализму, минуя ужасы капитализма, поскольку община поддерживает коммунистические инстинкты крестьян. Плеханов, конечно, доказывал, что община разлагается и социализма из нее не получится. Хотя сам Маркс был менее категоричен, чем Плеханов, история показала ошибочность народнических взглядов на общину и коммунистические инстинкты крестьян. Кроме того, Плеханов отдельно указывает на непонимание народниками диалектического метода. По мнению Плеханова, даже Бакунин, который был хорошо знаком с гегельянством, не смог последовательно применить диалектический подход. Из-за этого непонимания народники не могли осознать место крестьянской общины в историческом процессе. Разногласия в использовании диалектики в подходах к законам исторического развития особенно важны при обсуждении работ Белинского, для которого, как известно, гегелевская философия имела большое значение.

Таким образом, обсуждение народа, исторического процесса, включая отношение к капитализму, а также дискуссии о методах изучения исторического процесса должны быть в центре внимания при рассмотрении работ Белинского.

---

14. *Плеханов Г.* Собрание сочинений: В 24 т. М.: Государственное издательство, 1923. Т. 2. С. 99–404.

Народ, общество и буржуазия в работах Белинского

Работы Белинского уже затрагивали основные проблемы, которые определяют сходство и различия марксизма и популизма, включая российское народничество. Прежде всего, отталкиваясь от немецкого идеализма, Белинский рассматривал категории народа, народности и национальности на рубеже 1830-х и 1840-х годов.

Конвенциональные подходы к популизму сводят его к противопоставлению народа и элиты. Такое противопоставление характерно, конечно, и для российского народничества. Однако разрыв между крестьянами и высшими классами был очевиден без всяких теорий, поэтому его широко обсуждали многие, включая Белинского, и до народников.

Связанные между собой понятия «народ», «нация», «национальность» распространились в русской критике в первой четверти XIX века. В Россию проникали идеи романтического национализма. Отечественная война способствовала дискуссиям о патриотизме и русской идентичности.

Исследуя использование терминов «нация» и «народ» в начале XIX века, Алексей Миллер показывал[15], что различие между нацией и народом долгое время было неясным. Часто эти слова использовались как синонимы. В конце концов слово «нация» стало относиться к государству, а «народ» — просто к населению или этносу. В 1830-е годы, как известно, Сергей Уваров выдвинул формулу «Православие, самодержавие, народность», в которой «народность» уже подразумевала проявление национального духа, национальной идентичности, определяемой через отношение к православию и самодержавию. Как отмечает Миллер, Белинский искал возможность обращаться к народу в обход властей. После периода «примирения с действительностью» Белинский негативно относился к «уваровской триаде». В 1841 году он с сарказмом писал в одном из писем:

> Литература наша процветает, ибо явно начинает уклоняться от гибельного влияния лукавого Запада — делается до того православною, что пахнет одними мощами и отзывается пономарским звоном, до того самодержавною, что состоит из одних

15. *Миллер А.* «Народность» и «нация» в русском языке XIX века: подготовительные наброски к истории понятий // Российская история. 2009. № 1. С. 151–165.

доносов, до того народною, что не выражается иначе как по-матерну[16].

Белинский, как и другие авторы того времени независимо от принадлежности к тому или иному политическому лагерю, трактовал понятия «народ» и «нация» сквозь призму немецкой философии. Как указывают исследователи творчества Белинского, в его первой значительной статье «Литературные мечтания» заметно влияние философии Шеллинга[17], когда он пишет, что «литература непременно должна быть выражением — символом внутренней жизни народа»[18].

При этом такое понимание литературы и всего искусства характерно не только для Шеллинга, но и для других немецких философов. Еще Гердер пытался найти в немецких народных песнях «искорку» немецкого национального духа[19]. В наиболее законченной форме мысль о том, что искусство должно быть выражением народного духа, выразил Гегель в своей «Философии истории». Он утверждал, что «дух народа» является содержанием для различных форм общности, таких как государство, религия, искусство и наука[20]. Белинский последовательно развивал эту мысль в своих работах.

Белинский пытался разграничить народ и нацию, следуя диалектическому пониманию истории. Исследователи указывают[21], что Белинский, основываясь на гегелевской философии, разделял историю человечества на три стадии. Первая стадия — это народ, вторая — нация, третья — органическое единство, то есть объединившееся человечество, универсальная общность. Хотя народ, по Белинскому, в своем естественном состоянии консервативен, он уже содержит в себе отличительные черты, которые способствуют развитию нации. «Под народом, — писал Белинский, — более разумеется низший слой государства, — нация выражает собой все государство. В народе еще нет нации, но в нации есть и народ <...> Сущность всякой национальности состоит в ее субстанции. Субстанция есть то непреходимое и веч-

16. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 61.
17. *Freeborn R.* Furious Vissarion: Belinskii's Struggle for Literature, Love and Ideas. L.: School of Slavonic and East European Studies, 2003.
18. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 29.
19. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. М. — Л.: ГИХЛ, 1959. С. 83.
20. *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по философии истории // Он же. Феноменология духа. Философия история. М.: ЭКСМО, 2007. С. 523.
21. *Rutherford A.* Op. cit. P. 500–515.

ное в духе народа, которое, само не изменяясь, выдерживает все изменения, целостно и невредимо проходит чрез все фазисы исторического развития»[22].

В данном контексте интерес представляет не только сама эта классификация и не конкретная интерпретация расхожих терминов, а метод, который Белинский перенял у Гегеля. Как доказывает Плеханов в статье «Белинский и разумная действительность», Белинский никогда не отказывался от диалектики как таковой, несмотря на последовавшую за отказом от «примирения с действительностью» критику гегелевской системы[23]. Из логики Плеханова следует, что именно верность диалектике роднит Белинского с российским марксизмом.

На протяжении всех периодов своего творчества Белинский противопоставлял народ и общество. Уже в «Литературных мечтаниях» Белинский писал, что, например, французская литература — это выражение общества, а немецкая литература «есть выражение не общества, но народа». Под обществом Белинский подразумевал «избранный круг образованнейших людей», «большой свет»[24]. Французская литература выражает именно этот избранный круг. Рассуждая о немецкой литературе, Белинский утверждал, что «гений Германии любит чердаки бедняков, скромные углы студентов, убогие жилища пасторов»[25]. Словом, в работах Белинского термин «общество» относится к элите, к высшим классам, а «народ» — к различным низшим классам, часто к крестьянам, но иногда и к малоимущей интеллигенции, к которой принадлежал и он сам. Таким образом, у Белинского народ — это и определенная стадия исторического развития, и вместилище субстанции, определяющей это развитие, и непосредственно неимущие классы.

Белинский не только видел различия между обществом и народом, но и предполагал глубокий разрыв между ними. В «Литературных мечтаниях» Белинский указывал, что после Петра Великого «народ или, лучше сказать, масса народа и общество пошли у нас врозь». Этот разрыв нашел свое отражение и в литературе. В статье «О жизни и сочинениях Кольцова» Белинский писал, что «и сам Пушкин не был и не мог быть русским человеком по причине резкого разры-

22. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 121, 123.
23. *Плеханов Г.* Собрание сочинений. Т. 10. С. 199–253.
24. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 28.
25. Там же. С. 29.

ва, произведенного реформою Петра Великого, между образованными классами русского общества и массою народа». Но Алексей Кольцов уже «был сыном народа в полном значении этого слова… Не на словах, а на деле сочувствовал он простому народу»[26].

При этом Белинский не считал народ и общество двумя гомогенными общностями. Он говорил, например, о «лучшей, то есть образованнейшей части русского общества», которая все-таки может выразить в литературе народную жизнь[27].

К разрыву общества и народа Белинский тоже подходил диалектически. Этот разрыв был необходим для исторического процесса. Развитие нации невозможно без этого противоречивого феномена — разрыва между народом и обществом[28]. В конце концов, разрыв между образованным обществом и народом должен быть преодолен в соответствии с гегелевской философией истории.

Противопоставление народа и общества, народа и правящих классов в его работах могут указывать на наличие условий для популистской позиции. Однако гегельянский подход, которому неизменно следовал Белинский, не имеет много общего с народническими идеями. Народ при таком подходе рассматривается как временная ступень исторического развития, которая будет в итоге преодолена. Народничество просто не использовало эти концепции.

Написанная в 1844 году, уже в относительно поздний период творчества, рецензия Белинского на роман «Парижские тайны» немного выбивается из его общих рассуждений о народе. Внимание критика привлек, очевидно, не сам роман. Белинский использовал рецензию как повод высказаться о революции 1830 года во Франции. Рецензия на «Парижские тайны» — это его самый революционный текст, если не считать знаменитое письмо Гоголю. Белинский представляет собой замечательный, но, вероятно, не такой уж редкий, несмотря на социологические стереотипы, пример человека, который с возрастом становился настроенным не менее, а более революционно.

Белинский красочно описывает события революции, свидетелем которых он, конечно, не был:

---

26. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 9. С. 532.
27. *Там же*. Т. 10. С. 13.
28. *Walicki A.* Op. cit. P. 225.

> Королевскими повелениями в 1830 году была изменена французская хартия; рабочий класс в Париже был искусно приведен в волнение партиею среднего сословия (bourgeoisie). Между народом и королевскими войсками завязалась борьба. В слепом и безумном самоотвержении народ не щадил себя, сражаясь за нарушение прав, которые нисколько не делали его счастливее и, следовательно, так же мало касались его, как и вопрос о здоровье китайского богдыхана[29].

Белинский здесь уже оперирует терминами классовой борьбы. Как известно, в тот период своего творчества он обратился к французскому утопическому социализму и работам французских историков, которые впервые начали рассматривать исторические события сквозь призму классовой борьбы. В процитированном фрагменте Белинский использует слова «народ» и «рабочий класс» практически как синонимы, противопоставляя их буржуазии.

У Белинского интересы народа, то есть рабочего класса, не совпадают с интересами буржуазии, которая обманывает и использует рабочий класс:

> Сражаясь отдельными массами из-за баррикад, без общего плана, без знамени, без предводителей, едва зная против кого и совсем не зная за *кого* и за *что*, народ тщетно посылал к представителям нации, недавно заседавшим в абонированной камере: этим представителям было не до того <…> Когда дело было кончено ревностию слепого народа, представители повыползли из своих нор и по трупам ловко дошли до власти[30].

Кроме того, Белинский уже противопоставляет народ и нацию. Из процитированного фрагмента можно сделать вывод, что нация объединяет народ и буржуазию под руководство буржуазии. Белинский обращает внимание на то, что рабочий класс лишен политической независимости и поэтому не может отстоять свои интересы.

Успехи буржуазии и формальная демократизация, по мнению Белинского, ничем не помогли народу:

---

29. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 171.
30. Там же.

А народ, который в безумной ревности лил свою кровь за слово, за пустой звук, которого значения сам не понимал, что же выиграл себе этот народ? — Увы! тотчас же после июльских происшествий этот бедный народ с ужасом увидел, что его положение не только не улучшилось, но значительно ухудшилось против прежнего[31].

Белинский рассматривал и классовый характер государства:

вся власть, все влияние на государство сосредоточены в руках владельцев, которые ни единою каплею крови не пожертвовали за хартию, а народ остался совершенно отчужден от прав хартии, за которую страдал[32].

Наконец, Белинский высказал надежды на формирование народного самосознания:

Народ — дитя, но это дитя растет и обещает сделаться мужем, полным силы и разума <...> Он уже не верит говорунам и фабрикантам законов и не станет проливать своей крови за слова, которых значения для него темно, и за людей, которые любят его только тогда, когда им нужно загрести жар чужими руками[33].

Таким образом, народ учится через восстания.

В рецензии на «Парижские тайны», конечно, очевидно влияние утопического социализма, который был источником не только марксизма, но и народничества. Заинтересовавшись в 1840-х годах французскими социалистами-утопистами, Белинский вскоре раскритиковал их в том числе за нападки на Гегеля. Хотя критика утопического социализма со стороны Белинского, конечно, не могла совпадать с марксистской, сам ее факт примечателен. Плеханов показал, что в 1840-х годах Белинский порвал не с гегельянством как таковым, а только с его консервативной стороной, сохранив приверженность методу и обратившись к левому гегельянству[34]. Так как народничество в определенной степени пересекалось с утопическими идеями, не-

31. Там же.
32. Там же. С. 172.
33. Там же. С. 173.
34. *Плеханов Г.* Собрание сочинений. Т. 23. С. 172.

приятие Белинским утопического социализма особенно важно. Как указывают исследователи, Белинский в итоге отверг идеи утопического социализма из-за попыток некоторых утопистов, например Пьера Леру, построить некую «религию гуманности»[35].

Белинский двояко относился к буржуазии. С одной стороны, он критиковал ее за алчность, стяжательство и отсутствие патриотизма, — то есть в терминах, имеющих мало общего с марксистской критикой, но частично пересекающихся с этическими концепциями народничества. Он писал, например, в письме Василию Боткину в 1847 году:

> Но я знаю, что владычество капиталистов покрыло современную Францию вечным позором, напомнило времена регентства, управление лакея Дюбуа, продававшего Францию Англии, и породило оргию промышленности. Все в нем мелко, ничтожно, противоречиво; нет чувства национальной чести, национальной гордости[36].

И далее он продолжал:

> ... я сказал, что не годится государству быть в руках капиталистов, а теперь прибавлю: горе государству, которое в руках капиталистов. Это люди без патриотизма, без всякой возвышенности в чувствах. Для них война или мир значат только возвышение или упадок фондов[37].

С другой стороны, он признавал необходимость и прогрессивность буржуазии для общественного развития на определенном этапе. Такая точка зрения согласуется с марксистским пониманием истории, но явно противоречит народничеству. В том же письме, в котором Белинский осуждал капиталистов за отсутствие патриотизма и возвышенности в чувствах, он замечал:

> [Луи Блан] выпустил из виду, что буржуази в борьбе и буржуази торжествующая — не одна и та же, что начало ее движения было непосредственное, что

35. *Комарович В.* Социальные утопии и Белинский // Венок Белинскому / Н.И. Пиксанов (ред.). М.: Новая Москва, 1924. С. 243–272.
36. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 447.
37. Там же. С. 449.

тогда она не отделяла своих интересов от интересов народа[38].

В другом письме — Павлу Анненкову в 1848 году — Белинский высказался категорично:

> А теперь ясно видно, что внутренний процесс гражданского развития в России начнется не прежде, как с той минуты, когда русское дворянство обратится в буржуази[39].

С марксистской точки зрения, для России 1840-х годов такое утверждение о необходимости буржуазии для развития абсолютно верное и бесспорное. Рабочий класс тогда, безусловно, отсутствовал, и актуальными были вопросы буржуазной революции.

В рецензии на роман «Парижские тайны» Белинский показал связь народа с революцией, переосмысливая само понимание народа с классовых позиций, которые, впрочем, возникают у него интуитивно. Обсуждение классовой борьбы, очевидно, присутствует как в публикациях Белинского, так и в его письмах. Народ у Белинского развивается через участие в революции. При этом у Белинского встречаются скептические высказывания о способности народа к прогрессу и самоорганизации. В уже процитированном выше письме Анненкову Белинский незадолго до своей смерти писал:

> Когда я при моем верующем друге [Михаиле Бакунине] сказал, что для России нужен новый Петр Великий, он напал на мою мысль, как на ересь, говоря, что сам народ должен все для себя сделать. Что за наивная аркадская мысль! После этого, отчего же не предположить, что живущие в русских лесах волки соединятся в благоустроенное государство, заведут у себя сперва абсолютную монархию, потом конституционную и, наконец, перейдут в республику?[40]

Эти высказывания можно интерпретировать с точки зрения критики представлений о изначально присущей народу способности к эмансипации и развитию. Лакло называл такие

38. Там же.
39. Там же. С. 468.
40. Там же.

представления имманентизмом[41]. Ранее, в рецензии на «Героя нашего времени», Белинский, сравнивая Лермонтова с Кольцовым, писал, что могучий талант Кольцова «не может выйти из магического круга народной непосредственности»[42]. Поэтому произведения Кольцова понятны только в России и только в настоящий момент. По мнению Белинского, Лермонтов, в отличие от Кольцова, мог не только отразить непосредственную русскую жизнь, но и сделать это в «общемировой форме», поэтому его поэзия переходит из «естественной формы в художественную» и может быть понятна в разных странах и в разные времена[43]. Тот факт, что Лермонтов, бесспорно, более значительный и известный поэт, чем Кольцов, подтверждает точку зрения Белинского.

Во многих своих работах Белинский критиковал то искусство, которое нарочито стремится к «естественности» и «непосредственности». Неприятие консервативного подхода, который идеализировал существующее положение народа, заметно не только в полемике Белинского против славянофилов, но и, например, в его рецензии на знаменитую сказку Петра Ершова «Конек-горбунок». Сказку, которая до сих пор известна и пользуется успехом, Белинский воспринял негативно, написав, что «теперь все хотят быть народными; ищут с жадностью всего грязного, сального и дегтярного; доходят до того, что презирают здравый смысл, и все это во имя народности»[44]. Здесь сочетается критика консерватизма и имманентизма, стремящихся найти некую непосредственную «народность» и сохранить ее. Очевидно, эта критика была продолжением его диалектического метода, который он применял не только к литературе, но и к общественной жизни. Осуждая Бакунина за «наивную аркадскую мысль», Белинский действительно сравнил его со славянофилами, которые тоже видели в «народной непосредственности» потенциал развития. Всех их Белинский приравнял к утопическим социалистам. Луначарский считал, что Белинский, таким образом, не поддался «народническому самообману», то есть не верил в трансформацию крестьянской общины в социалистическое общество. По мнению Луначарского, Белинский находил крестьян ра-

41. *Laclau E.* Can Immanence Explain Social Struggles? // Diacritics. 2001. Vol. 31. № 4. P. 2–10.
42. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 197.
43. Там же.
44. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 150.

циональными и способными освободиться от религиозного дурмана, что заметно в его письме к Гоголю, но видел в них, скорее, объект для дальнейшей работы[45].

Белинский в итоге отверг утопический социализм и раскритиковал идеи Бакунина, который позже стал одним из основоположников народничества. По мнению Плеханова, однако, Белинский в некоторых вопросах все-таки соглашался с Бакуниным:

> Недаром он [Белинский] помирился с Бакуниным за статью, в которой тот доказывал, что «страсть к разрушению есть созидательная страсть»[46].

Таким образом, отрицание имманентизма не означало отрицания революционности.

Работа Ленина «Что делать?» также критикует имманентизм. Ленин, во-первых, отрицает «преклонение перед стихийностью» и, во-вторых, высказывает свой знаменитый тезис о невозможности возникновения классового сознания непосредственно из экономических отношений, из отношений между рабочими и хозяевами[47]. Здесь уже нет никаких предположений о коммунистических инстинктах у крестьян или рабочих.

Критика имманентизма содержится и у Лакло, утверждавшего, что народ возникает в результате возникновения гегемонии, то есть в результате политического вмешательства[48]. Иными словами, современные теории популизма также указывают на конструируемую природу народа, но с большей долей волюнтаризма и контингентности. Лаклау пытался поставить некоторые ограничения этому волюнтаризму, показывая, что невозможно бесконечно расширять «народную идентичность», включая в нее все новые и новые элементы[49]. Однако на практике популистские проекты пытаются сконструировать народ из каких угодно элементов. Для марксизма это неприемлемо, даже если не сводить марксизм к классовому подходу и экономическому детерминизму. Лакло, в конце концов, относит к имманентизму также Гегеля и Маркса, считая, что имманен-

---

45. *Луначарский А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Художественная литература, 1967. Т. 7. С. 536–543.
46. *Плеханов Г.* Собрание сочинений. Т. 23. С. 191.
47. *Ленин В.* Полное собрание сочинений. М.: Госполитиздат, 1963. Т. 6. С. 30.
48. *Laclau E.* Can Immanence Explain Social Struggles? P. 2–10.
49. *Laclau E.* On Populist Reason. L., N.Y.: Verso, 2005. P. 214.

тизм преодолел только Ленин, и, таким образом, чрезмерно расширяет это понятие для оправдания контингентности и волюнтаризма. В популистском волюнтаризме проявляется определенный субъективизм, который уже обсуждали Белинский, народники и первые российские марксисты.

Законы исторического развития против субъективизма и позитивизма

Критика Белинским позитивизма и субъективизма, которые определяли народническую философию, вновь возвращает его к гегельянству и сближает с марксистской философией. Белинский, например, указывал на ограниченность Огюста Конта, основоположника позитивизма:

> Конт не видит исторического прогресса, живой связи, проходящей живым нервом по живому организму истории человечества <...> Конт уничтожает метафизику не как науку трансцендентальных нелепостей, но как науку законов ума; для него последняя наука, наука наук — физиология. Это доказывает, что область философии так же вне его натуры, как и область истории[50].

Как отмечают исследователи, Белинский понял «главные свойства философии Конта — и основное достоинство („реакция на теологическое вмешательство в науку“), и основные недостатки: эмпиризм, замена философии физиологией и психологии френологией, то есть, по-нашему, „биологизация“ общественных наук»[51].

Среди идеологов народничества позитивизм, напротив, стал популярен. Работы Огюста Конта и Герберта Спенсера серьезно повлияли на народников разных направлений, включая Петра Лаврова, Петра Ткачева и Николая Михайловского. Влияние позитивизма на народнические идеологии оказалось негативным. Как и показывал Белинский, позитивизм не в состоянии понять исторический процесс. Поэтому от позитивизма народничество пришло к субъективизму. Этому способствовали, конечно, не только теоретические дискуссии, но и отсутствие масштабных кресть-

50. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 331.
51. *Егоров Б.* Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. С. 24.

янских выступлений, на которые многие надеялись в 1860-е годы. Историки суммируют взгляды революционно настроенных разночинцев того времени:

> Если масса не идет за личностью, надо разбудить массу, подвергнуть ее «критике», а в крайнем случае рассчитывать до поры на собственные силы <…> При этом новый социологический катехизис был освящен последним словом европейской философской мысли и авторитетом «научности»[52].

Белинский не только не принимал позитивизм, но и в целом пытался выявить объективные законы исторического развития вслед за гегелевской философией истории. Например, его указания на необходимость буржуазии в определенные периоды явно противоречит народническому субъективизму. Исследователи отмечают важное различие между Белинским и революционерами 1860-х годов:

> Поторапливание истории обусловило одну существенную особенность шестидесятников: по сравнению с поколением Белинского и Герцена, воспитывавшимся на гегелевском представлении об исторических закономерностях, они были склонны не размышлять много об исторической необходимости <…> и больше полагаться на случайность[53].

При этом Белинский периодически отмечал важность личности для исторического развития: «Где и когда народ освободил себя? Всегда и все делалось через личности»[54]. Некоторые течения народничества также разрабатывали субъективистскую теорию «героев и толпы». Так как вера народников в возможность крестьянской революции постепенно ослабевала, распространялись надежды на небольшую группу «героев», способных повести за собой «толпу». Плеханов отмечал, что и социалисты-утописты «тоже отводили „народу“ совершенно пассивную роль в своих построениях: они тоже надеялись только на высшие классы»[55].

---

52. *Хорос В.* Народническая идеология и марксизм (конец XIX века). М.: Наука, 1972. С. 28.
53. *Егоров Б.* Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. С. 10.
54. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 467–468.
55. *Плеханов Г.* Собрание сочинений. Т. 23. С. 144.

Сохранявшаяся у Белинского приверженность гегелевскому методу не позволяла ему перейти к субъективизму. Обвинять Белинского в распространении «культа личности», как это делали некоторые исследователи в 1990-е годы[56], нет оснований. Великие личности для него все равно должны были быть выразителями законов исторического развития. Петр I, по мнению Белинского, выражал развитие русского национального характера, создавая из русского народа нацию и включая ее в общечеловеческую историю. Петр сам вырос из этого природного духа. Белинский писал:

> Мы уже не говорим о том, что из ничтожного духом народа и не мог бы выйти такой исполин, как Петр: только в таком народе мог явиться такой царь, и только такой царь мог преобразовать такой народ <...> Следовательно, родовое, субстанциальное начало в нас не подавлено реформою Петра, но только получило через нее высшее развитие и высшую форму[57].

В философии истории Белинского, во многом заимствованной, конечно, у Гегеля, отсутствие сознательного участия народа в исторических событиях лишает их идейного основания и смысла:

> В междоусобиях князей нет никакой идеи, потому что их причина — не племенные различия, не борьба разнородных элементов, а просто личные несогласия князей. Народ тут не играл никакой роли, не принимал никакого участия. Черниговцы дрались с киевлянами не по племенной ненависти, а по приказанию князей своих[58].

Иными словами, чтобы история была не цепью случайных событий, а закономерным процессом, идущим от низших форм общественного развития к высшим, в истории должен сознательно и активно участвовать народ.

Наиболее последовательные сторонники субъективной социологии и теории «героев и толпы», прежде всего — Михайловский, критически относились к Белинскому. Михайловский, несмотря на формальное признание величия Белинского, писал, что Белинский лишь носился по волнам,

---

56. *Егоров Б.* Элементы «имперского» сознания у Белинского. С. 132–137.
57. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 124, 126.
58. *Белинский В.* Полное собрание сочинений Т. 5. С. 347.

как щепка. Михайловский считал, что Белинского запутала немецкая философия:

> Со стороны смешно, если хотите, дико, нелепо, фикция, иллюзия, обман, ложь, но очевидно, что сам Белинский в ту минуту действительно обладал таким счастьем, потому что глубоко верил, что навязанный на него философский вздор есть правда[59].

По мнению Михайловского, Белинский потом все-таки избавился от этого «вздора», то есть от влияния гегелевской философии.

Плеханов, конечно, не считал гегелевскую философию вздором, а, напротив, указывал, что даже в период «примирения с действительностью» Белинский шел в целом по верному пути, пытаясь отыскивать объективные законы исторического развития, и не свернул с этого пути и позже, когда отказался от гегелевской «системы». Плеханов утверждал, что «у Белинского уже в конце тридцатых годов чутье теоретической истины было сильнее, чем у г. Михайловского и подобных ему почтенных социологов в настоящее время», и указывал на глубокое различие между подходом Белинского и субъективной социологией народников:

> Они [народники] рассчитывали на то, что *внешнее воздействие* на общину со стороны интеллигенции и правительства пересилит *внутреннюю логику* ее собственного развития. Белинский очень пренебрежительно отнесся бы к подобным упованиям[60].

Здесь Плеханов несколько упростил народнические подходы, в целом предполагавшие имманентную предрасположенность народа к революции. Например, Ткачев, который был последовательным сторонником «внешнего воздействия», все равно предполагал, что народ изначально готов к революции[61]. Таким образом, субъективизм парадоксально сочетался с имманентистским детерминизмом.

---

59. *Михайловский Н.* Записки профана. Прудон и Белинский // Отечественные записки. 1875. Т. 223. № 11. Отд. 2. С. 187.
60. *Плеханов Г.* Собрание сочинений. Т. 10. С. 232–233.
61. *Ткачев П.* Избранные сочинения. М.: Издательство Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1933. Т. 3. С. 66, 71.

Некоторые исследователи считают Белинского практически этатистом, так как он, во-первых, высоко оценивал деятельность Петра Великого и, во-вторых, в конце своей жизни надеялся на отмену крепостного права Николаем I[62]. Однако выводить из этих утверждений этатизм — преувеличение. Хотя гегельянство в определенной степени склонно к этатизму, положительная оценка Петра I Белинским отражает, скорее, уже упомянутую критику «народной непосредственности», которую преодолели петровские реформы:

> В чем заключается дело Петра Великого? В преобразовании России, в сближении ее с Европою <...> Азия — страна <...> естественной непосредственности, Европа — страна сознания[63].

Здесь критика непосредственности облечена в форму европоцентризма, привычного для гегелевской философии и вообще для того времени. Современная социальная наука критикует европоцентризм, но и критика «естественной непосредственности», представленная у Белинского, также представляет интерес.

Надежды Белинского на отмену крепостного права «сверху», а не в результате крестьянской революции в итоге оказались реалистичными. Луначарский отмечал реалистичный, практический подход Белинского:

> Нет, он не был фантастом. Он был настолько борцом, что ему нужны были реальные результаты в этом мире. Он был поклонником силы, энергии и победы. Все в нем было настолько живо, что он согласился было признать право силы, чтобы только не казаться поклонником бессильного права. Эти металлические элементы в сердцах и душах лучших разночинцев существовали вообще[64].

Таким образом, Луначарский уже наметил определенную связь Белинского с разночинцами-народниками. Однако отношение народников к государству менялось в зависимости от обстоятельств.

---

62. *Еремичев А.* Был ли Белинский революционным демократом? // Вестник РХГА. 2011. Т. 1. № 2. С. 122–123.
63. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 98.
64. *Луначарский А.* Указ. соч. С. 309–317.

Народники, еще начиная с Герцена, противоречиво относились к государству. Как известно, Герцен некоторое время надеялся, что Александр II проведет реформы в интересах народа. Вскоре эти надежды сменились разочарованием. Как отмечает советская историография, народники периода «хождения в народ» и народовольческого террора не испытывали никаких симпатий к государству, видя, как и утопические социалисты, марксисты и анархисты, свой идеал в безгосударственном устройстве. Однако к 1890-м годам народничество, приходя в упадок, пришло к реформистским идеям и «заигрыванию» с царским правительством[65].

Надежды на государственную политику, которая могла бы осуществляться в интересах народа, явно указывают на упадок революционных движений. Во времена Белинского никаких революционных движений, конечно, не было, поэтому он не мог видеть никаких возможностей для успешного народного восстания в России. Точно так же в начале правления Александра II, — то есть до общественного подъема 1860-х годов, — и после неудач революционного народничества в 1880-е годы многие теоретики народничества надеялись на государство.

Упование на государственные реформы в периоды упадка и разочарования можно рассматривать как обратную сторону теории «героев и толпы». Отсутствие или слабость народных движений заставляет идеологов искать в теории альтернативные пути для реализации их идеалов. Плеханов утверждал, что поворот Белинского к высокой оценке роли личности в истории связан с его «восстанием против действительности»:

> В эпоху своего «примирения» с действительностью Белинский сводил роль субъекта к созерцанию объективного разума этой действительности <...> А в эпоху своего восстания против действительности он не мог не сочувствовать тем «личностям», которые, подобно ему, боролись с рутиной[66].

Однако восстание Белинского против действительности противоречит и идеологиям II Интернационала. Знаменитая фраза позднего Плеханова о том, что «русская история еще не смолола той муки, из которой будет испечен пше-

65. *Хорос В.* Указ. соч.
66. *Плеханов Г.* Собрание сочинений. Т. 23. С. 155.

ничный пирог социализма»[67], удовлетворила бы Белинского времен «примирения с действительностью», но деятельный подход, который обнаруживается в его работах 1840-х годов, хотя не принимал волюнтаризм народников, не принял бы и схематизм теоретиков II Интернационала, пришедшего в итоге к сотрудничеству с буржуазным государством. Разрыв Белинского с «абсолютной системой» Гегеля был связан с неприятием детерминизма и поисками возможностей для деятельного подхода к действительности[68]. Идеологи II Интернационала, напротив, пришли к детерминизму и невозможности политического вмешательства для изменения объективных условий. Отличие ленинизма от идеологии II Интернационала заключается в признании Лениным относительной автономии политики, принципиальной возможности политического действия и его критики детерминизма. В этих отличиях можно заметить определенное влияние некоторых народнических подходов на ленинизм. Обвинения большевиков в бланкизме в искаженном виде отражают это влияние.

Кроме того, идеология II Интернационала в итоге тоже строилась на позитивизме, так как ее попытки сциентифицировать марксизм обнаружили, скорее, позитивистское понимание науки и позитивистское сведение законов исторического развития к законам естественных наук. Экономический детерминизм — это одно из проявлений позитивизма, которое выразилось в упомянутой фразе Плеханова об отсутствии муки для пшеничного пирога социализма. Непонимание позитивизмом истории приводит, таким образом, к двум крайностям: субъективизму и детерминизму.

На протяжении большей части XIX века революционно настроенные мыслители не видели объективных предпосылок для успешных народных движений, поэтому им приходилось или смиряться с действительностью, или ждать доброй воли царей, или надеяться на героические усилия отдельных личностей. Многие популистские проекты современности тоже опираются на харизматических лидеров, что в основном приводит к пассивности народных масс. Это — естественная ситуация при упадке народных

67. *Плеханов Г.* Логика ошибки // Он же. Год на родине. Т. 1. Париж: J. Povolozky & Co Editeurs, 1921. С. 218.

68. *Venturi F.* Roots of Revolution: A of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia. N.Y.: Albert A. Knopf, 1960. P. 42.

движений и отсутствии организованного рабочего движения.

Ленин в «Что делать?» отмечал неспособность немарксистских социалистических теорий соединить политическую борьбу с рабочим движением. Эта неспособность приводит к колебаниям между различными крайностями, например между экономизмом и терроризмом[69]. Надежды на государство или вообще сотрудничество с ним можно рассматривать как еще одно проявление теоретических и практических слабостей. Таким образом, стремление к «реальным результатам в реальном мире» до зарождения народничества трансформировалось в умеренность в момент упадка народничества. Как уже говорилось выше, Николай Михайловский, представитель народничества времен упадка, критически относился к Белинскому. Это негативное отношение выражалось не только в неприязни к гегелевской диалектике, которую последовательно отстаивал Белинский, но и в утверждениях об общей бесплодности деятельности Белинского. Отдав должное нравственным качествам и искренности Белинского, Михайловский утверждал, что Белинский «всю жизнь остается только великомучеником правды и мечется из стороны в сторону», а перед ним все «мрак, мрак, мрак, лишь по временам рассекаемый молнией, и то для того, чтобы сказать человеку: не туда!»[70]

Народничество в итоге превратилось в еще более причудливую амальгаму различных идеологий, лишившись своей революционности. Ленин считал, что

> русский, крестьянский социализм 70-х годов, <...> боровшийся с «яснолобыми» либералами, усиленно замазывавшими антагонистичность русской жизни, и мечтавший о крестьянской революции, — совершенно разложился и породил тот пошлый мещанский либерализм»[71].

Словосочетание «либеральное народничество» выглядит оксюмороном, потому что популизм должен составлять альтернативу либерализму; но этот оксюморон отражает упадок аграрного популизма в России. Российский марксизм, как известно, раскололся на меньшевизм, слившийся с не-

69. *Ленин В.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 75.
70. *Михайловский Н.* Указ. соч. С. 193.
71. *Ленин В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 183.

революционными и совсем не популистскими идеями европейской социал-демократии, и большевизм, который, напротив, отдалился от европейских социал-демократических партий, но вобрал в себя некоторые элементы революционного народничества. Ленин в «Что делать?» среди предшественников русской социал-демократии называл Белинского вместе с Герценом, Чернышевским и «блестящей плеядой революционеров 70-х годов»[72], то есть вместе с народниками. Таким образом, путь, начатый Белинским, завершился. Вопрос о противоречиях между народниками и российскими марксистами потерял актуальность в начале XX века, чтобы вновь ее обрести сейчас в условиях новой идеологической противоречивости.

Заключение

Противоречивая идеология Белинского формировалась в трудные времена. Трудность эта заключалась не только в репрессиях и цензуре. Главной проблемой было отсутствие народных движений в 1830-е и 1840-е годы. Поэтому создание связных, непротиворечивых доктрин, отражающих политическую борьбу, было невозможным. Усилий отдельных мыслителей для решения такой задачи недостаточно. Заимствование немецкой классической философии и французского утопического социализма приводило к причудливым результатам. В терминологии Грамши, из-за отрыва от практики появляются «произвольные», «надуманные» идеологии, которые могут сочетать в себе несочетаемые элементы. Примеров произвольных идеологий много, но идеологию Белинского несмотря на ее противоречивость нельзя назвать полностью произвольной и надуманной, учитывая ее влияние на дальнейшее развитие революционных идей в России.

Взаимоотношения народничества и российского марксизма отчасти строились вокруг споров о Белинском. Субъективизм, позитивизм и имманентизм, которые в итоге стали важными элементами народнических идеологий на разных этапах, столкнулись с критикой уже в работах самого Белинского. Его постоянная приверженность гегельянскому методу обусловила поиски законов исторического развития. В спорах с народниками Плеханов интерпрети-

72. Там же. Т. 6. С. 25.

ровал работы Белинского с детерминистских позиций, что тоже было преувеличением. Народничество оказалось несовместимым не с марксизмом как таковым, а с его интерпретациями в меньшевизме и идеологиях II Интернационала. Большевизм, напротив, перенял некоторые народнические подходы.

В современных условиях, когда организованное рабочее движение распалось, большое значение приобрели популистские теории. Поэтому обсуждения субъективизма, имманентизма и детерминизма сейчас так же важны, как и во времена Белинского.

Библиография

Белинский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Издательство АН СССР, 1953–1959.

Волк С. Народная воля 1879–1882. М.: Наука, 1966.

Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории // Он же. Феноменология духа. Философия истории. М.: ЭКСМО, 2007. С. 477–875.

Гердер И. Г. Избранные сочинения. М. — Л.: ГИХЛ, 1959.

Грамши А. Тюремные тетради. М.: Издательство политической литературы, 1991.

Егоров Б. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л.: Искусство, 1991.

Егоров Б. Элементы «имперского» сознания у Белинского // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов / Под ред. Б. Гаспарова, Е. Евтуховой, А. Осповата, М. Фон Хагена. М.: ОГИ. 1997. С. 132–137.

Еремичев А. Был ли Белинский революционным демократом? // Вестник РХГА. 2011. Т. 1. № 2. С. 116–125.

Издания общества «Народная расправа». № 1 // Революционный радикализм в России: век девятнадцатый / Сост. е. Л. Рудницкая, О. В. Будницкий. М.: Археографический центр, 1997. С. 223–244.

Комарович В. Социальные утопии и Белинский // Венок Белинскому / Под ред. Н. Пиксанова. М.: Новая Москва, 1924. С. 243–272.

Ленин В. Полное собрание сочинений. М.: Госполитиздат, 1963. Т. 6.

Луначарский А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Художественная литература, 1967. Т. 7. С. 536–543.

Миллер А. «Народность» и «нация» в русском языке XIX века: подготовительные наброски к истории понятий // Российская история. 2009. № 1. С. 151–165.

Михайловский Н. Записки профана. Прудон и Белинский // Отечественные записки. 1875. Т. 223. № 11. Отд. 2. С. 157–198.

Плеханов Г. Логика ошибки // Год на родине. Т. 1. П.: J. Povolozky & Co Editeurs. 1921. С. 217–219.

Плеханов Г. Собрание сочинений: В 24 т. М.: Государственное издательство, 1923. Т. 2. С. 99–404.

Ткачев П. Избранные сочинения. М.: Издательство Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1933. Т. 3.

Хорос В. Народническая идеология и марксизм (конец XIX века). М.: Наука, 1972.

Щербина В. Революционно-демократическая критика и современность. Белинский, Чернышевский, Добролюбов. М.: Наука, 1980.

Althusser L. Machiavelli's Solitude // Althusser L. Machiavelli and Us. L., N.Y.: Verso, 1999. P. 115–130.
Clarke S. Was Lenin a Marxist? The Populist Roots of Marxism-Leninism // What Is to Be Done? / W. Bonfield, S. Tischler (eds). Farnham: Ashgate. P. 49–75.
Freeborn R. Furious Vissarion: Belinskii's Struggle for Literature, Love and Ideas. L.: School of Slavonic and East European Studies. 2003.
Laclau E. Can Immanence Explain Social Struggles? // Diacritics. 2001. Vol. 31. № 4. P. 2–10.
Laclau E. On Populist Reason. L. and N.Y.: Verso, 2005.
Laclau E., Mouffe C. Socialist Strategy. Where Next? // Marxism Today. 1981. January. P. 17–22.
Rutherford A. Vissarion Belinsky and the Ukrainian National Question // The Russian Review. 1995. Vol. 54. № 4. P. 500–515.
Skinner Q. Visions of Politics. Vol. 1: Regarding Methods. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 59–67.
Venturi F. Roots of Revolution: A of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia. N.Y.: Albert A. Knopf, 1960.
Walicki A. The Flow of Ideas. Russian Ideas from the Enlightment to the Religious-Philosophical Renessaince. Fr.a.M.: Peter Lang Edition. 2015.

Belinsky Between Populism and Marxism

Maxim Kulaev. St. Petersburg State University, m.kulaev@spbu.ru.

Belinsky was one of the most significant Russian thinkers of the nineteenth century and influenced almost all ideologies of pre-revolutionary Russia. Contradictions within his views are well-known but not fully explained. The article focuses on a part of Belinsky's heritage which can be classified as his thought on politics and interpret contradictions within his works as the outcome of the fact that his works reflected the genesis of and the beginning of discrepancy between Russian populism (*narodnichestvo*) and Russian Marxism which later split into *bolshevism* and *menshevism*. Georgii Plekhanov and Vladimir Lenin considered Belinsky as their own predecessor. However, some populists (*narodniki*) were also inspired by him. The examination of Belinsky's works is relevant today as populist ideologies, a specific form of which was populism in Russia, are widespread across the globe while the organized working class is absent as it was in Belinsky's time. Therefore, contradictions within Belinsky's works can contribute to a better understanding of the formation of Marxism and populism when significant popular movements are absent. The article demonstrates how discussions on conditions of the people, bourgeoisie, people's immanent emancipatory capacity, subjectivism, laws of historic development and positivism in Belinsky's texts reflected the formation of populism and Russian Marxism.

Keywords: *Vissarion Belinsky; history of ideas; Marxism; narodnichestvo; populism.*

References

Althusser L. Machiavelli's Solitude. *Machiavelli and Us*, London, New York, Verso, 1999, pp. 115–130.
Belinskii V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Collected Works], Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, 1953–1959.
Clarke S. Was Lenin a Marxist? The Populist Roots of Marxism-Leninism. *What Is to Be Done?* (eds W. Bonfield, S. Tischler), Farnham, Ashgate, pp. 49–75.

Egorov B. *Bor'ba esteticheskikh idei v Rossii 1860-kh godov* [The Struggle of Aesthetic Ideas in Russia in the 1860s], Leningrad, Iskusstvo, 1991.

Egorov B. Elementy 'imperskogo' soznaniya u Belinskogo [Elements of "Imperial" Consciousness in Belinskii]. *Kazan', Moskva, Peterburg: Rossiiskaya imperiya vzglyadom iz raznykh uglov* [Kazan, Moscow, St. Petersburg: The Russian Empire from Different Angles] (eds B. Gasparov, E. Evtukhova, A. Ospovat, M. von Hagen), Moscow, OGI, 1997, pp. 132–137.

Eremichev A. Byl li Belinskii revoliutsionnym demokratom? [Was Belinskii a Revolutionary Democrat?]. *Vestnik RKhGA*, 2011, vol. 1, no. 2, pp. 116–125.

Freeborn R. *Furious Vissarion: Belinskii's Struggle for Literature, Love and Ideas*. London: School of Slavonic and East European Studies, 2003.

Gramsci A. *Tiuremnye tetradi* [Prison Notebooks], Moscow, Izdatel'stvo politicheskoi literatury, 1991.

Hegel G. V. F. Lektsii po filosofii istorii [Lectures on the Philosophy of History]. *Fenomenologiya dukha. Filosofiya istorii* [Phenomenology of Spirit. Philosophy of History]. Moscow: EKSMO, 2007, pp. 477–875.

Herder I. G. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works], Moscow, Leningrad, GIKhL, 1959.

Izdaniya obshchestva 'Narodnaya rasprava', no 1 [Publications of the "People's Retribution" Society, no 1]. *Revolyutsionnyi radikalizm v Rossii: vek devyatnadtsatyi* [Revolutionary Radicalism in Russia: The Nineteenth Century] (eds E. L. Rudnitskaia, O. V. Budnitskii), Moscow, Arkheograficheskii tsentr, 1997, pp. 223–244.

Komarovich V. Sotsial'nye utopii i Belinskii [Social Utopias and Belinskii]. *Venok Belinskomu* [A Garland for Belinskii] (ed. N. Piksanov), Moscow, Novaya Moskva, 1924, pp. 243–272.

Khoros V. *Narodnicheskaya ideologiia i marksizm (konets XIX veka)* [Populist Ideology and Marxism (Late 19th Century)], Moscow, Nauka, 1972.

Laclau E. Can Immanence Explain Social Struggles? *Diacritics*, 2001, vol. 31, no. 4, pp. 2–10.

Laclau E. *On Populist Reason*, London, New York, Verso, 2005.

Laclau E., Mouffe C. Socialist Strategy. Where Next? *Marxism Today*, 1981, January, pp. 17–22.

Lenin V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Collected Works], Moscow, Gospolitizdat, 1963, vol. 6.

Lunacharskii A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 7, Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1967, pp. 536–543.

Miller A. 'Narodnost'' i 'natsiya' v russkom yazyke XIX veka: podgotovitel'nye nabroski k istorii ponyatii ['Nationality' and 'Nation' in 19th-Century Russian: Preliminary Notes for a History of Concepts]. *Rossiiskaya istoriya*, 2009, no. 1, pp. 151–165.

Mikhailovskii N. Zapiski profana. Proudon i Belinskii [Notes of a Layman. Proudhon and Belinskii], *Otechestvennye zapiski*, 1875, vol. 223, no. 11, pt. 2, pp. 157–198.

Plekhanov G. Logika oshibki [The Logic of Error]. *God na rodine* [A Year in the Homeland], vol. 1, Petrograd, J. Povolozky & Co Editeurs, 1921, pp. 217–219.

Plekhanov G. Sobranie sochinenii [Collected Works], vol. 2, Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923, pp. 99–404.

Rutherford A. Vissarion Belinsky and the Ukrainian National Question, *The Russian Review*, 1995, vol. 54, no. 4, pp. 500–515.

Shcherbina V. *Revolyutsionno-demokraticheskaya kritika i sovremennost'. Belinskii, Chernyshevskii, Dobroliubov* [Revolutionary-Democratic Criticism and Modernity. Belinskii, Chernyshevskii, Dobrolyubov], Moscow, Nauka, 1980.

Skinner Q. Visions of Politics, vol. 1: Regarding Methods, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 59–67.

Tkachev P. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works], vol. 3, Moscow, Izdatel'stvo Vsesoiuznogo obshchestva politkatorzhan i ssyl'no-poselentsev, 1933.
Venturi F. *Roots of Revolution: A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia,* New York, Albert A. Knopf, 1960.
Volk S. *Narodnaia volia* 1879–1882 [The People's Will 1879–1882], Moscow, Nauka, 1966.
Walicki A. *The Flow of Ideas. Russian Ideas from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015.

Мане. Символическая революция курс лекций в Коллеж де Франс (1998–2000) Лекция от 6 января 1999 года

Пьер Бурдье

Перевод с французского *Веры Гусейновой* выполнен по изданию: *Bourdieu P.* Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000) / P. Casanova, P. Champagne, Ch. Charle, F. Poupeau (éds), M.-Ch. Rivière. Paris: Seuil-Raisons d'agir, 2013. P. 14–42.

Перед вами текст лекции, открывающей последний курс, прочитанный Пьером Бурдье в Коллеж де Франс в 1998–2000 годах. В лекции обсуждается идея символической революции, в центре которой находится фигура французского художника Эдуарда Мане. Его исключительная роль в искусстве модернизма рассматривается в двойной перспективе социологии искусства и социальной истории искусства. Успешная символическая революция, как и религиозная революция, являющаяся ее мягкой формой, сопровождается разрушением традиционного символического порядка и переворотом привычных категорий восприятия. Теория (успешной) символической революции, разработанная Бурдье, предполагает ряд условий, в которых она становится возможна и которые, иногда более подробно, иногда в форме эскиза, последовательно представлены в отдельных разделах данной лекции. Отношение между художником-революционером и государством рассматривается через разрыв с помпезной или академической, официально признанной государственными академическими институциями живописью. Повествование сопровождается внимательными методологическими замечаниями, которые позволяют вернуться к вопросу о критике методов анализа, а также о развитии нового исследовательского метода, над которым социолог работает в последние годы жизни и результаты которого увидят свет посмертно, в виде неоконченной рукописи «Мане ересиарх. Генезис художественного поля и поля критики» (Manet L'Hérésiarque. Genèse des champs artistique et critique). В частности, изложенная в лекции идея исследовательской программы пространства критики впервые знакомит читателя с этим масштабным проектом, проливая свет на анализ мира искусства социологическими методами и оставаясь по сегодняшний день неизменным источником вдохновения для исследователей в области социологии искусства.

Ключевые слова: *Пьер Бурдье*; *Эдуард Мане; символическая революция; художественное поле; символический порядок; академизм авангарда; пространство критики.*

Эффект Мане

Лекция от 6 января 1999

Задачи курса: символическая революция Мане. — Завершенный символический порядок. — Помпезная живопись. — Конструирование искусства модернизма: предмет борьбы. — В скобках: проблема социальная и проблема социологическая. — Государственное искусство и академизм авангарда. — Псевдореволюция. — Отступление о научном популизме. — Невыполнимая исследовательская программа: пространство критики. — От банального к скандальному. — Картина, полная несоответствий. — Сходство иерархий. — Ложная оппозиция: «реализм/формализм».

Задачи курса: символическая революция Мане

В этом году я хотел бы рассказать вам о том, что можно описать как успешную символическую революцию, — о революции, величественно начатой Эдуардом Мане (1832–1883), — с тем чтобы способствовать пониманию и революции как таковой, ее особенностей, и произведений, которые к ней привели. В более широком плане я хотел бы попытаться прояснить саму идею символической революции.

Символические революции, особенно когда речь идет об успешных революциях, с трудом поддаются пониманию, поскольку сложнее всего понять то, что представляется как нечто само собой разумеющееся, поскольку символическая революция сама производит те структуры, через которые мы ее воспринимаем. Иначе говоря, точно так же, как это делают большие религиозные революции, символическая революция осуществляет переворот в когнитивных, а иногда, до определенной степени и социальных структурах. Как только она достигает успеха (свершается), то предписывает новые когнитивные структуры, которые, получая широкое распространение, становясь более яркими, всепроникающими и непреложными для всех субъектов социального универсума, перестают осознаваться. В результате успешной символической революции рождаются новые категории оценки и восприятия, которые мы начинаем использовать для понимания репрезентации мира и самого этого мира. Новая ре-

презентация мира, рождаемая этой революцией, становится очевидной настолько, что скандал, спровоцированный когда-то произведениями Мане, оказывается сегодня предметом изумления, инициируя новый скандал. Иными словами, мы наблюдаем своего рода переворот, в результате которого начинаем воспринимать новые символы посредством произведенных ими самими структур восприятия как очевидную данность.

В этой лекции я постараюсь наглядно объяснить то, что прежде излагал абстрактно, а это не так просто, как кажется. Этот внезапный переворот, при котором «за» меняется на «против», не позволяет увидеть и постичь работу по коллективному обращению, необходимую для создания нового мира (я нарочно использую термин «обращение» (*conversion*), имеющий некую религиозную коннотацию) и воздействующую на наш глаз. Вам должно быть ясно, что, используя слово «глаз», я имею в виду глаз в качестве социально сконструированного органа, как, например, в прекрасной книге «Глаз Кватроченто», где Баксандалл совершает попытку анализа социального генезиса исторически сконструированного «глаза» — системы инкорпорированных категорий восприятия[1]. Работа по обращению, которую я хотел бы попытаться здесь проанализировать, может быть понята только как обращение нашего собственного взгляда или, говоря точнее, ее нельзя понять иначе чем работу, направленную на дебанализацию революции, продуктом которой является наш взгляд. Мы идем к этому, дебанализируя все, что победа революции сделала банальным, а именно объективные и инкорпорированные структуры, которые были навязаны ею, и в первую очередь те, что относятся к самому нашему видению.

Я намеренно использую термины «банализация» и «дебанализация», пытаясь быть в русле теории *остранения* русских формалистов[2] и примирить мимоходом две весьма отдаленные друг от друга традиции: русских формалистов и веберианскую — то есть традицию Макса Вебера, который настойчиво описывал то, что он называл рутинизацией или банализацией харизмы[3]. Символическая революция — это

1. *Baxandall M.* L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. P.: Gallimard, 1985 [1972].

2. См.: Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes/Trad. Tz. Todorov. P.: Seuil, 1966.

3. *Вебер М.* Хозяйство и общество. Париж: Plon, 1971 [1921], гл. 3, секция 5. См. также: *Bourdieu P.* Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989–1992/P. Champagne et al. (éd.). P.: Seuil-Raisons d'agir, 2012 [См. также издание на русском язы-

типичная харизматическая революция. Как и вероучения основоположников великих религий, харизматическая революция утверждается в виде ментальных структур и в результате имеет тенденцию к рутинизации самой себя и к банализации того, что воспринимается через банализируемые категории самого предмета дебанализации. Парадокс «Великого Инквизитора» Достоевского, а точнее принцип этого парадокса, заключен в данном анализе. Нет ничего удивительного в том, что религиозное послание разрушает себя этим самым посланием, уничтожая, в частности, свою подрывную силу самим фактом достижения успеха и приобретения универсального характера.

Завершенный символический порядок

Чтобы понять символическую революцию, о которой я пытался говорить, возможно, несколько абстрактно, и которая по своей сути довольно сложна для понимания, нам необходимо сначала попытаться понять символический порядок, разрушенный Мане, и рассмотреть его составляющие, — тот завершенный символический порядок, который навязывает себя как очевидный, такой, что никто не подвергает его сомнению. Иными словами, завершенный символический порядок *complit*[4] [достигает того], чтобы сам этот порядок воспринимался как нечто само собой разумеющееся (*taken for granted)*. Чтобы воссоздать завершенный символический порядок во всей его полноте, мы должны принять во внимание тот факт, что этот опыт «само собой разумеющегося» весьма необычен, но, как ни парадоксально, кажется совсем обычным, — а необычен он потому, что предполагает почти полное согласие между объективными структурами мира, то есть тем, *что* воспринимается, и когнитивными структурами, через которые происходит восприятие. Именно из этого непосредственного согласия, — без диссонанса, без несоответствий, — рождается опыт того, что мы описываем словами «так оно и есть», «это само собой разумеется», «это не может быть иначе».

ке: *Бурдье П.* О государстве. Курс лекций в Коллеж де Франс 1989–1992 / Пер. Д. Кралечкина, И. Кушнаревой. М.: Дело, 2022. — *Прим. пер.*]

4. От *лат.* compleo, plevi, pletum, plere — наполнить. Глагол среднефранцузского языка, означающий выполнять, закончить, осуществить.

Традиционный символический порядок — это такой порядок, при котором возможность быть иным или поступать иначе немыслима: любой порядок, отличный от этого, немыслим; не существует категорий восприятия, позволяющих нам допускать существование другого порядка. Утопия, например, в некотором роде абсолютно исключается завершенным символическим порядком, который к тому же никогда полностью не существует, за исключением, возможно, некоторых так называемых архаических обществ, изолированных от контактов цивилизаций, благодаря которым то, что переживалось как естественное, природное — *phusis*, начинает выглядеть как *nomos*, основанный на произволе конвенции, порядка, закона. Понять символический порядок — значит понять это соглашение, взаимное согласие между объективными структурами социального мира и когнитивными структурами; означает принять точку зрения этнолога, не ставящего себя во внешнее положение по отношению к этому миру, не принимающего ни нормативной точки зрения, ни позиции осуждения или, напротив, оправдания, даже если оттенок осуждения в отношении объекта, который я имею в виду, уже содержится в языке, каким мы пользуемся, говоря о нем.

Помпезная живопись

Теперь поговорим о так называемой помпезной живописи[5]. Слово «помпезный» [*pompier*] происходит из «академического» жаргона, или, можно сказать, из жаргона художников-ремесленников [*rapins*][6]. Оно служит для обозначения того, что мы могли бы назвать живописью «оборок», или «басок»

5. Выражение «помпезное искусство» [*art pompier*] обозначает академическое искусство второй половины XIX в. Происхождение этого уничижительного термина остается не до конца определенным. Он может отсылать к сверкающим шлемам исторических деятелей, часто изображавшихся на фресках академической живописи, к «помпезности» изображенных сцен или к самой церемонии Салона (живописи и скульптуры), как называлась ежегодная выставка работ, получивших одобрение Академии изящных искусств. Ежегодные выставки «официального» искусства проходили в Париже с XVII в. и просуществовали до 1881 г.

6. Название, данное Теофилем Готье небольшой группе художников, не допущенных в Салон, музыкантов без заказов и писателей без издателей, которые встречались в кафе «Момюс» и стали известны следующим поколениям благодаря Анри Мюрже, автору книги «Сцены из жизни богемы» (1851), легшей в основу либретто знаменитой оперы Пуччини «Богема» (1896).

[*péplums*], имея в виду произведения, изображающие людей в старомодных одеяниях[7]. Произведения помпезной живописи в том виде, в каком мы их обнаруживаем, например, в музее Орсе, по сей день не оставляют нас равнодушными, и в отношении этих произведений мы занимаем определенную позицию, колеблясь между их порицанием и оправданием. Так же, как происходит сегодня в интеллектуальной и художественной полемике, где главное оружие — сказать, что с вашим противником покончено, что он принадлежит прошлому (когда вы, напротив, хотите быть любезным, то причисляете его к «классике», а если хотите уничтожить, отправляете в прошлое, говорите, что он «кончился»), — так и про это искусство можно сказать, что с ним покончено, оно устарело. Помпезное искусство списывается со счетов, его относят к архаике, к прошлому, или, в некоторых случаях, — и эта позиция становится все более распространенной — его можно «оправдывать». Некоторые говорят, что «в конце концов, помпезные художники были не так уж плохи», и я процитирую вам тексты выдающихся и уважаемых людей, которые пытаются показать, что искусство помпезных художников, с некоторых точек зрения, было не таким плохим, как о нем обычно говорят, — этот парадокс связан с неистощимостью консервативной фантазии. Например, утверждается — и это верно, — что «помпезные» художники чаще всего происходили из более низких социальных слоев, чем революционеры, которые их свергли. Это интересный социальный парадокс: в более или менее автономных в отношении социального порядка универсумах — в том, что я называю полями, — революционеры чаще всего являются привилегированными, хорошо обеспеченными людьми. Мане служит тому примером, и, несомненно, его революционные диспозиции имеют отношение к факту, что он принадлежал к привилегированному сословию, и весьма вероятно, что успех революции, которую он возглавил, — это один из тезисов, которые я намерен развить далее, — был бы немыслим, не будь у него, помимо академической выучки, также социального капитала, капитала отношений, следовательно, символического капитала, связанного с его друзьями, и т. д. То, о чем мы говорим, не мертво и не погребено, как это часто бывает в истории. Если мы склонны делать нелепые историко-релятивистские заявления об отсутствии объективной исторической истины

7. Например, женщин, наряды которых украшены «басками» — своеобразными оборками на манер старинных испанских (баскских) юбок. — *Прим. пер.*

под предлогом того, что историк сам находится в истории и по этой причине не может такой истины достичь, то это происходит потому, что исторические дебаты укоренены в более или менее острых социальных дебатах.

Революция Мане, как я полагаю, была ошибочно названа «революцией импрессионистов»: я думаю, он не имел почти ничего общего с художниками этого направления, и причисление его к ним является, как сказали бы философы, категориальной ошибкой, ведь он всегда стремился сохранять в их отношении дистанцию, не только чтобы отличаться от них, но и потому, что хотел сделать нечто совершенно иное. Революция, инициированная Мане, которая, по сути, является революцией искусства модернизма, по-прежнему остается предметом исторических дебатов.

Конструирование искусства модернизма: предмет борьбы

Я собираюсь вкратце рассказать о дебатах, ведущихся сегодня вокруг искусства модернизма, определение которого крайне расплывчато, а структура нуждается в анализе. Существуют наброски анализа социальной истории основания музея Орсе и состава его коллекции живописи. Здесь еще предстоит проделать целое исследование (я говорю условно, поскольку не собираюсь этим заниматься, это не предмет моего изучения, но я сказал вам достаточно для того, чтобы вы почувствовали, что проблема, которую я собираюсь поставить, если позволите, будет вовсе не академической проблемой).

Музей Орсе можно охарактеризовать как своего рода полуисторизацию революции модернистского искусства: знаменитая большая картина Тома Кутюра, который был учителем Мане, «Римляне времен упадка» (1847) размещена там на самом видном месте, напротив картины Мане «Завтрак на траве» (1863). Однако эта полуисторизация в силу ее фрагментарности имеет налет двусмысленности, и мы можем задаться вопросом, является ли она контекстуализацией или реабилитацией прежнего искусства. Выступает ли работа Кутюра в данном случае как референтная, — напоминание о том, против чего Мане конструировал свое творчество, вопреки чему он пытался освоить новые формы, — или как в буквальном смысле восстановление в правах одного из пе-

риодов искусства? Такая амбивалентность музея Орсе стала более заметной в результате нынешних дебатов, подробной хронологии которых у меня нет, но восстановить ее можно очень просто: вы все так или иначе слышали об этих дискуссиях, начатых Жан-Филиппом Домеком[8] в журнале *Esprit* — случайно ли это? — и продолженных газетой *Le Monde* — это тоже случайно? — и т. д. Цель дискуссии — поставить под сомнение значение так называемых революционеров, как говорят в подобных случаях, и использовать в качестве аргумента тот факт, что среди них были самозванцы, оппортунисты и манипуляторы; поставить под сомнение само намерение более современных художников произвести диверсию.

В скобках: проблема социальная и проблема социологическая

(Я обращаюсь к этой проблеме по двум причинам. Во-первых, потому, что важно иметь в виду — проблема эта не проста, отчасти вследствие ее сохраняющейся актуальности, а это, на мой взгляд, очень важно: социальные науки развиваются вопреки формированию социального мира, в противоречии с ним, и, как я люблю повторять, социальная проблема не предрасположена к тому, чтобы стать социологической проблемой. Самые острые социальные проблемы труднее всего превратить в социологические проблемы. Социолог — это не тот, кто берет уже готовые социальные проблемы, — заранее сконструированные наподобие *ready-made*, — в свою лабораторию с тем, чтобы проанализировать их. Первая на-

8. Писатель и эссеист Жан-Филипп Домек (родился в 1949 г.) считает, что современное искусство — это фикция: обман, надувательство. Он является автором нескольких книг о современном искусстве, в том числе «Художники без искусства?» (*Domecq J.-P.* Artistes sans art? P.: Esprit, 1994) и «Горе-художники. Эссе о творениях последних пятидесяти лет» (*Idem.* Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création. P.: Calmann-Lévy, 1999). Именно он начал полемику в октябрьском номере *Esprit* за 1992 г. под названием «Современное искусство против искусства модернизма» («L'art contemporain contre l'art moderne»). Этой статье предшествовали два материала о критериях эстетической оценки, опубликованные в *Esprit* в июле-августе 1991 г. и в июле 1992 г. Впоследствии он еще несколько раз писал на эту тему, по-прежнему для журнала *Esprit*, в частности в августе 1997 г. — «Подозрительная готовность» («Un empressement douteux»), в июле 1998 г. — «Новые выступления об искусстве» («Nouvelles interventions sur l'art contemporain») и в июле и августе 1999 г. — «О некоторых предрассудках современности» («De quelques préjugés contemporains»).

учная задача социолога, его первый шаг, состоит в том, чтобы дистанцироваться от социальных проблем и превратить их в социологические. Тот факт, что проблема, которую я собираюсь рассмотреть в этом году, все еще остается социальной проблемой (причем острой, и, возможно, более, чем когда-либо, и это на этапе, прямо говоря, *реставрации* — не только в области искусства[9]), — тот факт, что проблема художественной революции, совершенной Мане, сегодня является острой социальной проблемой, не предрасполагает к тому, чтобы она стала социологической проблемой.

Вторая причина касается того, что я хотел бы сказать о ереси, которую вводит Мане, о символическом порядке, в который он вводит эту ересь, о конверсии, которой он добился и в которую обращает определенное количество людей. Я хотел бы, чтобы все эти анализы проводились вашим сознанием в сравнительном ключе и чтобы вы не забывали о настоящем. Еще раз, вопреки распространенному мнению, хорошим историком становятся не за счет исключения настоящего из поля зрения, а наоборот, и я приведу примеры этого в связи с тем, что писали по поводу Мане. Вытесненное, не проанализированное настоящее возвращается в бессознательное исследователя и может направлять его анализ, его гипотезы, его общее видение проблемы и т. д. Иначе говоря, я думаю, что для историков было бы решительно необходимо работать над современным эквивалентом своего исторического объекта: если они изучают, например, Шарль-Жозефа Панкука, издателя «Систематической энциклопедии», они должны также изучать издательство Грассе — нет, Грассе — очень плохой пример, нужно взять более благородный. На этом я закрою скобки.)

Государственное искусство и академизм авангарда

Теперь я очень быстро набросаю эскиз того сравнения, к которому я вас приглашаю. Во времена Второй империи (1852–1870), когда возникает феномен Мане, во Франции правит государственное искусство. Существуют Салон, Институт, Академия изящных искусств, музеи, — короче говоря, целая бюрократическая система управления вкусами публи-

9. Об анализе в области издательского дела, см.: *Bourdieu P.* Une révolution conservatrice dans l'édition // Actes de la recherches en sciences sociales. 1999. T. 126–127. P. 3–28.

ки. Я вернусь к этим институциям позже. Публике предлагают избранные произведения, соответствующие принятым стандартам, а также другие произведения, не являющиеся таковыми и не удовлетворяющие определенным условиям. Существует, таким образом, искусство подлинное и ненастоящее — в соответствии с классификацией, производимой музеями, которой они продолжают придерживаться. Чем является произведение искусства, если не тем, что признано таковым самим фактом своего нахождения в музее (ср. писсуар Дюшана[10])? Существует явное вмешательство государства в эстетический порядок, оно выступает в качестве инстанции категоризации и классификации: это классифицирующая институция. У нас тоже есть эквиваленты таких институций, и можно задаться вопросом: так же, как прежние академические учреждения, — Институт, Салоны и т. д., — производили академическое искусство, не производят ли и сегодня музеи, музейные кураторы, факт предоставления художникам стипендий, приобретение их произведений именно академическое искусство, или иначе: не производят ли они эффект академизации искусства какого-то определенного типа. Это вопрос, который необходимо задать, — к примеру, мой коллега Марк Фюмароли, хотя я не во всем с ним согласен, с большой решительностью и язвительностью задает вопрос об этом новом академизме, который производит государственное искусство[11].

После всего сказанного об академизме важно остановиться на вопросе об академизме авангарда. Ситуация Мане была более простой: существовал разрыв с академическим искусством, были новаторы, осуждаемые институцией, и институция, которая их осуждала. Потребовалось тридцать-сорок лет чтобы учредилась новая академическая институция, академизм авангарда, или академический авангардизм, вследствие чего вновь встает вопрос о вмешательстве государства в деятельность художественной институции, а также вопрос подлинности признанных институцией художников. Можно сказать, что сегодня это один из главных вопросов для критиков не только в области изобразительного искусства,

10. Знаменитый *ready-made* Марселя Дюшана, «Фонтан» (1917), перевернутый фарфоровый писсуар, подписанный именем Р. Мютт, был отвергнут первой выставкой Общества независимых художников Нью-Йорка в 1917 г. Одна из его реплик, датированная 1964 г., выставлена в Париже в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду.

11. См.: *Fumaroli M.* L'État culturel. Essai sur une religion moderne. P.: De Fallois, 1991.

но и в области литературы: как отличить циников псевдореволюции от подлинных революционеров? Является ли критерием искренность, на которую ссылались, например, в спорах вокруг Мане? Люди задавались вопросом, не был ли он самозванцем или циничным позером, не делал ли он все это только ради того, чтобы его заметили.

Псевдореволюция

Внутри этого вопрошания одним из фундаментальных вопросов, который историк не может обойти стороной, является вопрос об интенциях художника. Критики того времени — Жюль-Антуан Кастаньяри, Теодор Дюре и Теофиль Торе-Бюрже — постоянно затрагивали вопрос о намерениях художника и без конца напоминали нам, что все зависит от них. То же происходит и сегодня. Со времен Мане мы наблюдаем появление самозванцев, раньше других понявших происходящую революцию и совершивших, хотя бы внешне, необходимое обращение, соединив в себе на какое-то время преимущества консерватизма с преимуществами конверсии. Один из самых типичных персонажей, к которому мы еще вернемся, — герой романа Золя «Творчество» по имени Фужероль. На самом деле это Жюль Бастьен-Лепаж[12], идеальный тип, которого можно встретить во всех полях: например, в поле высокой моды[13] есть революционеры вроде Куррежа, а есть «отделочники», как Сен-Лоран. В любой области это люди, которые приходят *после*, понимают, что произошло, и знают, как сделать мягкую *soft*-версию жесткой *hard*-революции, что обеспечивает им очень выгодное положение. В какой-то момент Бастьен-Лепажа предпочитали Мане даже

12. Жюль Бастьен-Лепаж (1848–1884) — художник, происходивший из скромной сельской среды и учившийся в Школе изящных искусств, снискал успех у публики и критиков благодаря своим портретам художников и деятелей республиканской буржуазии, а также сценам сельской жизни. Несколько раз, в частности в статье «Натурализм в Салоне», опубликованной в *Le Voltaire* за 18–22 июня 1880 г., Золя причислял его к «ловким новоиспеченным импрессионистам, которые держали нос по ветру», и считал, что он «позаимствовал» у «импрессионистов формулу искусства <…> находящуюся в процессе революционизирования современной живописи», приспосабливая эту формулу к буржуазным вкусам. В романе «Творчество» (1886), описывающем художественные круги Парижа времен Второй империи, герой Фужероля использует, но приземляет новаторство Клода Лантье, черты которого были вдохновлены Полем Сезанном и Мане.

13. См.: *Bourdieu P., Deslaut Y.* Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie // Actes de la recherche en sciences sociales. 1 Mars 1975. P. 7–36.

друзья последнего. Это было не смешно: Мане еще не вошел в число признанных художников, а его подражатели, подражатели гения, уже извлекали выгоду, в то время как он был все еще осуждаем и умер, будучи порицаемым. Для мастера, окруженного таинственным ореолом про́клятого художника, наверное, хороший знак — умереть осуждаемым, но я не думаю, что переживать подобный опыт было особенно весело.

Как только начинается символическая революция, появляется место для самозванства, для того чтобы притвориться революционером. Это настолько характерно, что нынешняя ситуация в искусстве, которую я просто набросал дабы вы имели ее в виду, представляет явные аналогии с ситуацией в искусстве во времена Второй империи, с той существенной разницей, что сегодня, говоря претенциозно, авангарда больше нет, авангардизм признан и легитимен. Есть легитимный авангардизм и даже легитимные охранители легитимного авангардизма — кураторы великих музеев современного искусства, и эти кураторы авангарда, очевидно, являются главной мишенью для консерваторов от искусства, таких же художественных кураторов, которые используют кураторов авангарда или консервативного авангардизма, мнимого авангардизма, чтобы оправдать свое осуждение авангардизма в целом.

Мы затрагиваем важный, на мой взгляд, момент, связанный с хулителями авангарда и первыми критиками, портрет которых я вам сейчас обрисую. Я проделал значительную работу, рассматривая критиков по одному, чтобы попытаться реконструировать все пространство критики и его эволюцию. Я проделал очень долгую, кропотливую работу и создал таблицу, которая, безусловно, не является полной — всегда найдется какой-нибудь педант, который скажет: «Вы забыли о таком-то господине, который писал о такой-то картине», — но я попытался реконструировать это пространство критики и его эволюцию, чтобы понять, как и почему критики развивали дискурс, который сначала был реакционным, а затем, мало-помалу, частично обратился к художественной революции.

Отступление о научном популизме

(В осуждении революционного искусства с позиций консерватизма главным оружием является то, что можно назвать «смехом народа», то есть: «Посмотрите на них, посмо-

трите, как они смеются [зрители перед картинами Мане]»[14]. В «Творчестве», романе, который не является выдающимся ни с литературной точки зрения, ни в качестве документа, но который в некоторых моментах позволяет понять то, о чем умалчивают все исторические анализы, Золя передает эту атмосферу давки, гвалта (*charivari*) вокруг Мане — *Le Charivari* было названием сатирического журнала, который еженедельно обрушивался на Мане[15]. Это интересный журнал, отсылающий к ритуальному подрыву религиозного характера, к атмосфере «охоты на ведьм» — всякие метафоры такого типа хороши, — в которой жили критики того времени, считавшие оправданным свое насилие в отношении ересиарха Мане потому, что с ними был народ.

Иначе говоря, как и сегодня, имел место своего рода спонтанный популизм <…>. Этот вид популизма имеет свой эквивалент в наше время, и его поддерживают некоторые социологи. Вот почему я не мог бы не сказать об этом, даже если большинство социологов, присутствующих здесь [в этом зале Коллеж де Франс], не ожидали, что я об этом заговорю [*смех в зале*]. Если консервативная критика времен Мане вооружилась стихийным популизмом, то только потому, что этот стихийный популизм был авторитетным: он придавал эстетической критике очень мощный и в определенной степени неоспоримый, неизбежный авторитет. Я не могу развивать эту тему, но специфический революционер делает революцию против тех, кто господствует в относительно автономном универсуме, внутри которого он борется: он совершает революцию против Академии, против чиновников, подобных китайским *мандаринам*, но также против — желает он того или нет — «народа» в кавычках, который являлся на деле буржуазией, людьми, посещающими выставки, организованные Академией, принадлежавшими не к низшим классам, но именно к буржуазии. Иными словами, специфический революционер, революционер в относительно автономном поле или в поле, находящемся в процессе конституирования, оказывается в совершенно парадоксальной ситуации, поскольку он обречен

14. Золя вспоминает «удручающее зрелище этого сборища глупых людей перед картинами господина Мане <…> смеющиеся зеваки, раскрывшие рты, сами не зная почему <…>. Они находят это комичным и смеются» (*Zola E.* Écrits sur l'art. P.: Gallimard, 1991. P. 115).

15. В частности, в 1865 г. в нем был опубликован шарж карикатуриста Оноре Домье (1808–1879), направленный против его картины «Олимпия», точнее, зрителей этой картины.

совершить революцию, — которая может оказаться *действительно* революционной, в том числе для народа, — против этого самого народа. И он может быть подвергнут обвинению в элитизме. Я колеблюсь здесь, как вы видите, потому что я должен действовать с щепетильной осторожностью, я говорю сейчас очень острые вещи, за которые люди рвут друг друга на части в парижских газетах и за которые они с удовольствием порвали бы и меня на части в тех же газетах. Я также осознаю, что мои слова заслуживают некоторых уточнений...

Современная борьба с тем, что можно было бы назвать неоакадемизмом авангарда или академическим авангардизмом, часто ведется большими знатоками искусства авангарда. Это не относится к Домеку, но это так в случае, например, Жана Клера[16], который хорошо знает, о чем говорит, и прекрасно умеет различать самозванцев, видеть тех, кто пользуется легитимным каноном современного искусства, обороняемым кураторами, чтобы создавать консервативные вещи, лишь смотрящиеся революционными. Вот почему эта борьба так трудна: обличение авангардного искусства сегодня может вооружиться обличением самозванства, имея для этого определенные основания, — *cum fondamento in re*, как говорили древние.

Вы можете справедливо сказать, что есть люди, которые обманывают государство, берут субсидии и так далее, но абсолютное оружие этой критики современного искусства, которая в противном случае была бы элитарной и оставалась бы делом менеджеров и специалистов, — это возможность вооружиться регрессивным популизмом, в который вносит свой вклад социология. Таковой является в меньшей степени социология Раймон Мулен, а в большей Натали Эник[17], которая предлагает проект научного популизма[18]: эта социология опирается на научно установленные знания о социальных детерминантах склонности к потреблению произведений искусства и, в частности, авангардных произведений искусства, и поэтому может вооружиться знанием о распределении вкусов по части жи-

16. Жан Клер (родился в 1940 г.) построил карьеру куратора и был директором музея Пикассо. Он является автором многочисленных эссе, в которых выступает против меркантилизма современного искусства и превращения культуры в массовое явление.

17. См.: *Moulin R.* L'Artiste, l'institution et le marché. P.: Flammarion, 1992; *Heinich N.* Le Triple Jeu de l'art contemporain. P.: Minuit, 1998.

18. См.: *Bourdieu P.* Réponses. P.: Seuil, 1992. P. 57–63.

вописи с тем, чтобы оправдать определенное осуждение искусства авангарда. Разоблачение этого популизма, — который часто является случаем «Бастьена-Лепажа» для социологии, — приводит к научно легитимированному обличению художественной реакции. И здесь я снова нахожусь в затруднительном положении, потому что делаю набросок очень поверхностного анализа, чтобы эта лекция о Мане не показалась вам просто лекцией о Мане, простой исторической реконструкцией, довольно интересной, но нейтральной в силу исторической дистанции, — что является одной из самых главных проблем, связанных с Мане. В «Завтраке на траве», о котором я буду говорить, Мане привнес в настоящее обнаженную натуру, которую историческая эвфемизация позволила нейтрализовать, отправить в прошлое. Так что мне хотелось бы в некотором роде тоже произвести «эффект Мане».

Невыполнимая исследовательская программа: пространство критики

Я собираюсь сделать еще одно безапелляционное и произвольное замечание, но, мне кажется, то, что я намерен здесь изложить, — рабочая программа, которая имеет под собой более серьезные основания, чем может показаться, однако у меня нет времени на ее полное разъяснение. Как и в XIX веке, критика «антиакадемического академизма», доминирующего сегодня, проводится и справа, и слева. Весьма интересно, что та и другая критика часто ведется с позиции одних и тех же этических предрассудков.

Если я совершаю этот нерешительный и трудный для понимания экскурс, в любом случае трудный для изложения, то только потому, что, как мне кажется, в нем заключен этико-политический вопрос социологической работы. Я думаю, что социологическая работа, которую в художественных кругах принято (считается хорошим тоном) рассматривать как антитезу любому возможному пониманию художественного творчества, стала *эстетическим* оружием в весьма определенном смысле. И когда налицо такое эстетическое использование социологической аргументации, социология представляется мне незаменимым союзником любой критики. Очень скромная предпосылка, которая станет основополагающим тезисом всего, что я собираюсь

сказать, заключается в следующем: не может быть по-настоящему радикальной и полноценной критики, если она не вооружена «историко-социологическим» анализом пространства производства и пространства рецепции. Я призываю к ответственности критики и социологии. Вот так. Таким образом, это был первый пункт и первая функция моего анализа, иными словами, первое возможное приложение анализа художественного поля во времена Мане и той подрывной деятельности, которую он в это поле привнес.

Еще одно необходимое предварительное условие для такого случая, как Мане и искусства его времени, связано с совершенно особым статусом, который исторические исследования вынуждены придавать критике. На самом деле, существенная часть доступных нам знаний об искусстве XIX века проистекает от критиков. Я видел лишь одного историка искусства, который выразил удивление, что критики искусства не подвергают критике саму критику искусства, — другими словами, что историки искусства не занимаются историей истории искусства, которая стала бы непременным условием для использования продуктов этой истории. Вы можете сказать, что это очередной императив рефлексивности, на котором я продолжаю настаивать, как это было с самого начала. На самом деле, я думаю, что одна из задач моей работы — показать и продемонстрировать, что это рефлексивное отношение к критике является абсолютным условием для понимания дискурса Мане, дискурса о Мане и творчества самого Мане и его современников.

Анализ пространства критики эпохи Мане имеет двойное обоснование: во-первых, так же как мы осуществляем критику исторических документов, их подлинности, [задаваясь вопросами] — подлинна подпись или нет, подделан документ или нет и т. д., — так мы должны, как мне кажется, заняться критикой документов с позиций социологии или истории. Например, когда мы берем тексты таких критиков, как Торе, Дюре, Кастаньяри и т. д., важно не просто знать, подлинный ли это текст, дату его написания и публикации, каким образом он был составлен, где был опубликован и т. д.; важно знать, какую позицию он занимает в пространстве современных ему дискурсов. Другими словами, какова была позиция этого дискурса в общем дискурсивном пространстве и какова была позиция производителя этого дискурса в пространстве производителей этих дискурсов. Документ, каким бы он ни был, а я думаю, что это

справедливо для любого исторического документа, — это занимаемая в пространстве позиция, которая обретает смысл, с одной стороны, через референцию к пространству занимаемых гомологичных позиций, а с другой — референцию к пространству позиций, выражением которых является занятие этих позиций. Таким образом, мы имеем первое обоснование этой критики, предварительную установку критики критики.

Вторая причина, обязывающая нас взяться за эту критику, заключается следующем: как я сказал с самого начала, революцию, совершенную Мане, трудно понять постольку, поскольку она увенчалась успехом, навязала себя обществу, навязала ему ментальные структуры, которые она сама и произвела. На самом деле, понять критику и постепенную эволюцию пространства критики — значит понять условия, в которых свершилась революция. Поэтому именно при условии понимания генезиса пространства критики, трансформаций этого пространства мы можем понять и переход от академической критики к эстетической, изобретение критики в том смысле, в каком мы ее сегодня понимаем, — изобретение, являющееся частью трансформаций, произведенных революцией Мане, и одновременно их продуктом. Много говорят о социологии рецепции и теории рецепции, но можно сказать, что в конкретном случае ситуации Мане ценность анализа критики заключается в том, что он может служить основой для социологии рецепции.

В действительности суть того, что я хотел бы кратко показать вам сегодня, заключается в следующем: символическая революция посягает на категории рецепции воспринимающих субъектов, бросает вызов их категориям восприятия. Нападая на эти категории, ставя их под сомнение, символическая революция заставляет воспринимающих, так сказать, раскрыться, проявить себя. Ересиарх, как я уже говорил, дебанализирует явления, чем задевает реципиентов, приводит их в состояние негодования, возмущения и в то же время способствует проявлению банального, очевидного, «само собой разумеющегося», того, что признанный критик, тем более авторитетный, произносит с неохотой. Ему не нужно обосновывать самоочевидное, например, превосходство старинного над современным, примат глубины над поверхностностью и так далее. Другими словами, художественный скандал — это провокация, в результате которой авторитеты, люди, чувствующие себя уполномочен-

ными говорить, — как в случае с критиками произведений искусства, — берутся не только сказать, хорошо это или плохо, что они делают с большой охотой, но должны обнажить бессознательные, скрытые ожидания, лежащие в основе их суждений. И эти ожидания, конечно, обычно не выражаются в виде чистой аксиомы, в форме холодных предложений типа «старое лучше нового» или «глубокое лучше плоского»; они выражаются в форме оскорблений, агрессии и насилия: они подвергаются насилию и отвечают насилием.

Эта критика критики, очевидно, чрезвычайно трудноосуществима, потому что большинство этих людей совершенно неизвестны, даже безвестны, и получение минимальных сведений о них (об их образовании, происхождении и т. д.) предполагает огромную работу. (К сожалению, чтобы выполнить изложенную мной программу, потребуется целая жизнь, но по крайней мере я считаю, что одна из научных добродетелей как раз и состоит в создании неосуществимых программ, с тем чтобы обеспечить критикой программы, предоставляемые теми, кто считает, что следует браться только за реализуемые задачи. Я говорю это без малейшей иронии. Моей функцией в данном случае не является деморализовать кого-то и сказать, как это часто делают философы: «Это всего лишь ограниченный позитивизм, проявление скудной эрудиции и т. д., а мы, говоря все это, возвращаемся к непреодолимым теоретическим предпосылкам». Но дело совсем не в том. Это вполне реалистичная программа, просто она потребует много времени или очень хорошо организованной коллективной работы.)

Как бы то ни было, социологическая критика этой критики чрезвычайно важна, потому что она позволяет в идеале сказать, что подразумевается под каждым из высказываний о каждой из картин Мане, а чтобы знать, что подразумевается под каждым из высказываний, нам нужно знать, что было сказано в одно и то же время о картинах, выставленных одновременно, всеми критиками, говорившими об этих картинах, говорившими обращаясь друг к другу, поскольку существуют определенные способы функционирования полей. Эта неосуществимая программа, которую мы все же можем в общих чертах набросать, позволила бы понять смысл различных выражений возмущения: были те, кого возмущал сексуальный аспект «Завтрака на траве», те, кто негодовал по поводу композиции, и важная вещь, которая сразу броса-

ется в глаза, когда мы говорим о критиках, — иерархия возмущений. Возмущения варьируются от самых поверхностных («это не модно», «это устарело» и т. д.) до самых глубоких, причем наиболее глубокими обычно являются те, которые касаются структуры, композиции, общей конструкции картины.

От банального к скандальному

Поскольку мы уже непосредственно приступили к работе, я хотел бы сказать несколько слов о намерениях, стоящих за демонстрацией «Завтрака на траве», картины, проекцию которой вы видите перед собой. Очевидно, что, когда я показываю банальную и банализированную работу — ее можно найти на коробках для тортов, — а также, безусловно, самую обсуждаемую работу после «Моны Лизы», то есть самую известную и поэтому как бы ускользающую, — мое несколько безумное намерение заключается в том, чтобы позволить вам заново открыть для себя атмосферу скандала, которую это банализированное произведение, по-видимому, создавало. Как работа, используемая на коробке с пирожными, могла спровоцировать такое невообразимое неистовство? Я думаю, что самые революционные труды Маркса или Дюркгейма не вызывали и сотую долю того неприятия, которую вызвала эта работа и ее двойник «Олимпия» (1863). Когда мы оказываемся перед подобным произведением, у нас может возникнуть множество вопросов, но я хотел бы, чтобы вы сразу же поняли одну аналогию. Мы можем думать об этой работе по аналогии с феноменом религиозного «*обновления*» или «аджорнаменто» (*aggiornamento*), который является мягкой формой символической революции: это революция против институции, совершённая самой институцией. *Aggiornamento* начинается с собора, с коллективного действия, цензурируемого, замалчиваемого, подвергающегося священническим, епископальным, кардинальским — самым разным видам цензуры, и это говорит о том, что в нем нет насилия отдельной ереси, изначально совершённой единичным агентом. *Аджорнаменто* служит, в данном случае и несмотря ни на что, лишь аналогией. Несколько лет назад я написал книгу под названием «Что значит говорить» («Ce que parler veut dire»)[19], в которой воспро-

19. *Bourdieu P.* Ce que parler veut dire. P.: Fayard, 1982.

извел документы, обнаруженные мною случайно: проходя по улице Сен-Сюльпис, я наткнулся на книгу под названием «Белая и черная книга торжественного причастия» («Le Livre blanc et noir de la communion solennelle»)[20]; очевидно, пробудившую мой социологический взор, я купил книгу и обнаружил нечто совершенно необычное. Ее автор, отец Лелонг, проповедник Нотр-Дам, собрал все письма возмущения, которые он получал от своих прихожан по поводу трансформации католической литургии, инициированной II Ватиканским собором. Если вы посмотрите эту книгу, что, как я полагаю, весьма забавно, то увидите следующее: слева я привел предложения, в которых излагается опыт возмущения и скандала, а в скобках поставил цифры, обозначающие тип скандала, представленный в них: «1) означает ошибку агента, 2) — ошибку инструмента и т. д.». Вот примеры ошибок: совершается причастие, но оно происходит в амбаре или на кухне, это можно назвать ошибкой места, вызывающей скандал; причастие совершается, но оно совершается мирянином, а не тем, кому делегирован мандат на это действие, выданный уполномоченным органом, обладающим монополией на законное предоставление «блага спасения» (*biens de salut*), как говорит Макс Вебер, то есть священником, так что это еще одна причина скандала; ошибка облачения — месса совершается в повседневной одежде и без обычных атрибутов священнического помазания; ошибка поведения — священник причащает, доставая просфору из кармана [смех]. Видите, вы смеетесь, и это тот самый смех, который вызывал Мане. Или вместо того, чтобы дать просфору, положив ее в рот, ее передают в руку. Другие возмущаются слишком большим размером просфор: их приходится разрезать на части, поскольку невозможно проглотить в один прием.

Это упражнение с анализом смягченного скандала, которое я проделал, показало, что для того, чтобы традиционная литургия работала, чтобы все проходило хорошо, как в церкви Сен-Николя-дю-Шардонне[21] совсем неподалеку отсюда, нужен целый набор условий: приходской священник со всем сопутствующим реквизитом, киворием и т. д.; нужны время, место, особые приготовления, система условий,

20. *Lelong M.* Le livre blanc et noir de la communion solennelle. P.: Mame, 1972.

21. Парижский храм, занимаемый интегристской и традиционалистской ветвями католической церкви.

которые как таковые гарантируют каждый из элементов. Итак, чтобы литургия работала, все эти условия, выявленные одно за другим на опыте скандала, были объединены. С другой стороны, для того чтобы действовала символическая сила католического символического порядка, необходимо незаметно соединить все эти условия так, чтобы никто не обратил внимания. Только когда все начинает идти не так, как надо, мы понимаем, что того или иного элемента не хватает. Иными словами, гарантия религиозной институции в отношении отдельно взятого религиозного акта связана не с конкретным агентом, а с системой отношений между актами, агентами, инструментами, моментами и местами. Это — опыт произвола, злоупотребления символической властью, осуществляемого уполномоченным Церкви, когда он действует как самозваный священник, как ее собственный агент, узурпирующий власть, которую он всего лишь делегирует. Я отсылаю вас к странице 115 своей книги «Что значит говорить», и вы увидите описание функционирования символической системы, которая работает, хорошо интегрирована и поэтому остается совершенно незамеченной для тех, кто в нее погружен. Я думаю, что скандал, который Мане вызвал своей картиной «Завтрак на траве», вполне аналогичен *аджорнаменто*, но он был гораздо более яростным, и когда читаешь современных Мане критиков, как я это делал с «Белой и черной книгой торжественного причастия», то можно обнаружить у них то, что я обнаружил в этой книге, — то есть готовый анализ условий, в которых функционировала академическая система.

Как возмущенные прихожане обнаруживают недостатки и промахи, так и возмущенные критики, выступая в роли выразителей всеобщего мнения и народного смеха, обнаруживают недостатки ересиарха, обнажая в то же время все неявные, имплицитные предубеждения академического порядка. Дискурс критиков, таким образом, указывает на условия гармоничного функционирования эстетической литургии и Салона. Как кризис литургии — это кризис религиозного языка, сопровождающий кризис священнического тела и поэтому удваивающийся, так и кризис, спровоцированный Мане, по сути является кризисом эстетического языка: люди больше не знают, как об этом говорить. Мане сделал то, о чем люди не знали, — как говорить, о том, по поводу чего им нечего было сказать. К сожалению, историки забывают, что самые важные вещи часто выражаются мол-

чанием. Например, одна из проблем, с которой сталкиваются критики, — проблема, которую ставит любая символическая борьба, — состоит в том, наносит ли больший вред Мане, когда о нем говорят или когда молчат. Были критики, которые держались до конца, продолжая не говорить о нем. Критик из *Le Figaro* заговорит о нем только в самом конце, когда уже невозможно будет молчать, потому что все говорят об этом и потому что Мане имеет скандальный успех. Но одна из самых эффективных стратегий, по крайней мере вначале, — молчание. Одно из достоинств систематического анализа в том, что он выявляет молчание. В то время как вы обращаетесь к речам говоривших, вы не замечаете тех, кто ничего не говорил, хотя молчание может быть более красноречивым, чем речь говорящих.

Картина, полная несоответствий

Ересиарх, создавший картину, производит эффект скандала, порывая с символическим порядком, с согласованностью между когнитивными и социальными структурами, лежащими в основе опыта социального мира, воспринимаемого как данность. Структуры чаще всего представляются в виде бинарных оппозиций: есть высокое и низкое с эстетической точки зрения, что соответствуют иерархии жанров, существует оппозиция мужское/женское, оппозиция буржуазное/народное и т. д. К примеру, на что сразу же обратили внимание некоторые «популярные» критики (критики, пишущие в популярных газетах и стремящиеся угодить своей публике, говоря ей то, что она хочет услышать, — феномен рейтингов уже существовал) — это сексуальное варварство: на картине одетые мужчины, представители буржуазии, и голая женщина, которая, как предполагается, — гризетка из народа.

Картина полна несоответствий, следовало бы сказать, «несовместимостей» или «неконгруэнтностей», то есть противоречий с точки зрения категорий, схем восприятия, по умолчанию вписанных в сознание людей той эпохи, — того, что было принято большинством зрителей и художников. Отметим, что эта картина размером 2,08 м на 2,64 м, по-видимому, слишком велика для своего сюжета. Нам сложно сопоставить иерархию размеров полотна с иерархией художественных категорий, в частности сюжетов картин. Некоторые считают, что это слишком большая картина для

жанровой сцены[22], в частности для сцены купания, которая является специальной жанровой категорией. Критики отмечают противоречие между современностью и пасторальным характером работы: она слишком реалистична, чтобы быть просто сценой купания. Другим поводом для скандала, взбудоражившего критиков, было то, что изображение слишком публично и даже официально для такого «похотливого» сюжета, который можно было бы продать «из-под полы», или вложить в бумажники джентльменов. Это произведение представляет собой двойную трансгрессию двух видов сакрального (совершает «святотатство» в дюркгеймовском смысле): оно трансгрессирует специфически как сакральное эстетического порядка, — осуждаемое теми, кто в наибольшей степени наделен специальными компетенциями, наиболее верующими, которые в то же время и в большей степени подвержены скандализации, — так и неспецифически сакральное, являющееся, по сути дела, этико-сексуальным сакральным.

Итак, первая трансгрессия касается соотношения иерархии жанров и иерархии форматов: «Завтрак на траве» — большое полотно, в то время как общепринятые форматы для этого жанра составляли от 21,6 см на 7,2 см до 94,4 см на 129,6 см. Существовало определенное количество стандартных форматов, выход за рамки которых мог состояться только в случае специального заказа. Возникает вопрос, намеревался ли Мане шокировать публику, поскольку несомненно, что ему нужен был этот нестандартный формат, диссонирующий с тем, что он задумал в качестве сюжета. Размер «Завтрака на траве», таким образом, соответствует тому размеру, который использовали исторические живописцы для воссоздания знаменательных событий (в иерархии искусств на вершине были религиозные сюжеты, затем шли исторические, потом жанровые сцены и, в самом низу, натюрморты). Мане сознательно выбрал большой формат для пейзажа и жанровой сцены, являющейся более «низким» жанром. Намерения Мане были амбициозными, и эта тема постоянно всплывала под пером критиков: кем он себя возомнил? Он хотел возглавить школу, тогда как

22. Жанровой сценой называют такое произведение, которое представляет сцены повседневной жизни, обыденной действительности или сцены бытового характера. Этот жанр, занимающий довольно низкое положение в иерархии жанров, преподавали отдельно в различных европейских академиях изящных искусств.

даже не овладел своим ремеслом! Они осуждали претенциозность Мане, и осуждение основывалось на бессознательном восприятии противоречий картины. Одна из интересных вещей заключается в том, что это возмущение носит, так сказать, физиологический характер, оно гнездится где-то в горле, или в сердце — здесь есть чем заняться социосоматике, поскольку моральное возмущение даже не находит слов для выражения, самое главное происходит «на нижнем уровне», по ту сторону эксплицитности, сознания, но это не означает, что оно бессознательно во фрейдистском смысле. Одна из проблем этического негодования заключается в том, что оно не находит слов для того, чтобы быть высказанным.

Эффект коллизии между благородным и тривиальным

Вторая трансгрессия: исторические отсылки. Первое замечание: критики того времени, выявляющие исторические референции, то есть «заимствования» у художников прошлого, редки (трое или четверо для этой картины), в то время как работы современных критиков изобилуют историческими референциями. По мнению Эрвина Панофски, это одна из «установок» иконографии: если сегодня обстоятельный критик считает делом чести найти референции в живописи, гравюрах и литографиях прошлого, то наиболее просвещенные критики времен Мане (такие как Торе, например) за редким исключением делают очень мало исторических отсылок, что отражает взгляды критиков прошлого. Иными словами, задачей критики того времени являлось раскрыть историю, которую рассказывает картина, а не определить место картины в истории живописи. Критик в то время — это тот, кто пишет академический и, в первую очередь, литературный комментарий (который непременно должен быть очень хорошо написан), и он претендует на то, чтобы написать текст, являющийся, так сказать, «квазисубститутом» картины. Как показал Дарио Гамбони на примере Одилона Редона, эта традиция продолжалась вплоть до конца XIX века[23]. К примеру, в своеобраз-

23. См.: *Gamboni D.* La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature. P.: Minuit, 1989.

ной поэме в прозе Жорис-Карл Гюисманс как бы соревнуется с этим художником, которого, таким образом, подвергает критике, в описании изображенного[24]. Литераторы говорят за художников, потому что те якобы не могут выразить себя словами. Здесь уместно вспомнить ироническое выражение Дюшана: «Тупой, как художник»[25].

Итак, исторические отсылки и цитаты, которые чаще всего незаметны, становясь очевидными, начинают интересовать критиков на предмет осуждения их намерения: что это — плагиат, копия или, реже всего, пародия (хотя тема пародии вообще очень важна)? Некоторые критики, с которыми я согласен, сравнивают картину «Завтрак на траве» с сюжетом одной из оперетт Оффенбаха и видят в ней инсценировку мифической сцены. Критики того времени не упоминают среди источников картину Джорджоне[26], что будет сделано позднее историками искусства, и я еще вернусь к этому вопросу. Итак, второе «варварство» художника состоит в коллизии между древним, благородным, подлинно живописным, с одной стороны, и современным, тривиальным, — с другой. Эти два варварства сочетаются с эффектом коллизии размеров картины и живописного жанра. Эти две трансгрессии являются иерархическими, потому что «старое/современное» соотносятся так же, как «добро/зло», как «большое/маленькое». В обоих случаях Мане опрокидывает устоявшиеся иерархии. Я пытаюсь дать слово молчаливому возмущению, или, скорее, напротив — возмущению, которое можно выразить только криком, чувством негодования. Некоторые люди хотели бы уничтожить эти картины. Есть работа Гамбони о современных «иконоборцах»[27]: искусство модернизма и сегодня провоцирует иконоборческие действия, которые могут быть агрессивными или бессознательными, как на той выставке современных работ

24. *Huysmans J.-K.* Le nouvel album d'Odilon Redon. [S.l.], [1885]. («Новый альбом Одилона Редона», 1885, который воспевает литографии «Оммажа Гойе»).

25. См.: *Duchamp M.* Duchamp du signe. Écrits. P.: Flammarion, 1994 (1959). P. 174.

26. В частности, «Завтрак на траве» вдохновлен двумя работами старых мастеров, которым Мане отдавал дань уважения: «Пасторальный концерт» (ок. 1509), долгое время приписываемый Джорджоне (1477 (?) — 1510), но теперь считающийся написанным Тицианом (1488/1490–1576), предоставил сюжет, а расположение центральной группы было вдохновлено гравюрой Маркантонио Раймонди (ок. 1480 — 1534), выполненной по картине Рафаэля (1483–1520): «Суд Париса» (ок. 1514 — 1518).

27. *Gamboni D.* Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain // Actes de la recherche en sciences sociales. 1983. Vol. 49. P. 2–28.

в маленьком швейцарском городке, где сборщики мусора забрали произведения, посчитав их отбросами[28]. С точки зрения популизма, о котором я говорил ранее, удивительно, что некоторые люди до сих пор не воспользовались им… Так что налицо столкновение, из-за которого возмущение по поводу этой холодной картины кажется непропорциональным. Таким образом, если возмущение и есть, то только потому, что люди без разбора видят в ней все, что я сейчас представил в анализе. Это не проективный тест: это коллективные состояния души, которые можно реконструировать исторически.

Сходство иерархий

Другая символическая революция, о которой вы можете вспомнить, — май 68-го, — интересна с точки зрения консервативной интуиции, которая заново открыла глубокую социологическую истину, заключающуюся в том, что между всеми иерархиями существует сходство, родство: тот, кто соприкасается с одной иерархией, затрагивает и все остальные (или может их затронуть). И есть опасение, что безответственные художники, нарушающие иерархию современности и старины, могут покуситься на иерархию буржуа и простого народа, и т. д. Стратегия Мане не была полностью бессознательной, он — республиканец крайне левых взглядов, он отправит в Салон портрет Анри Рошфора (1881), одного из героев Коммуны, приговоренного к изгнанию, — действительно хотел провоцировать. Это стратегия столкновения всех иерархий — стратегия нанесения двойного удара, одновременно по Академии и буржуазии.

Продолжая тему эстетических трансгрессий, следует отметить, что Мане упрекали за незнание композиции и перспективы. Добросовестные люди отмечают, что он усердно учился в лучших живописных мастерских (у Кутюра, мастерская которого пользовалась высокой репутацией). Поэтому нельзя упрекнуть его в невежестве, ведь он делал то, что он делал, нарочно, и, более того, Мане ответил своим недоброжелателям в самой картине, создав натюрморт, который является шедевром в композиционном плане, как будто он поставил знак своего мастерства в углу картины. (Я сам цитирую латинские фразы, чтобы пока-

28. См.: *Gamboni D.* Le jardinier, les organisateurs et l'artiste // Ibid. P. 21–28.

зать, что я могу, если захочу… [смеется]. Сам не знаю, почему я об этом упомянул [смеется]). Таким образом, он заменяет перспективу, которая с неизбежностью является иерархической, — чем больше мы отдаляемся, тем меньше становятся предметы — плоским изображением. Курбе, который не любил Мане, наоборот, говорил, что его творчество походит на карточную даму. В картине есть целый ряд технических моментов, таких как фронтальный свет, который приводит к исчезновению модели, создает эффект реализма и отменяет идеализацию. Например, в обнаженных сценах Александра Кабанеля (см. «Рождение Венеры», 1863), Вильяма Бугро и других всегда присутствует эвфемизация за счет исторической дистанцированности изображаемых субъектов (Венер и т. п.), а также за счет техники, хотя грубый реализм «Олимпии» делает ее похожей на действительность. Этот эффект реализма заставляет нас подумать, что на картине изображен пикник в Аньере. Если это пикник, то мы задаемся вопросом о модели: почему она обнажена? Не происходит ли здесь что-то тревожное? Тем более что изначально Мане назвал свою картину «Любовью вчетвером».

Ложная оппозиция: «реализм/формализм»

Фронтальность света при этом парадоксальным образом создает эффект формализма. В исторической традиции существует пагубная альтернатива, противопоставляющая реализм формализму. Мане, как и Флобер, одновременно реалист и формалист. Выступая в защиту Мане, Золя приводит доводы «чистой» живописи: форма, цвет и сочетание цветовых пятен используются исключительно для создания пластических эффектов, а не для передачи смысла. Это чистая живопись во всех смыслах слова. В частности, это означает десексуализированную живопись. Можно сказать, что Мане противопоставлял вульгарному взгляду публики чисто эстетический взгляд, взгляд, направленный из мастерской художника.

В романе братьев Гонкур «Манетт Саломон» есть любопытный анекдот, забавная история. Они вели записи дискуссий, происходивших в мастерских, и описали следующий случай: модель непринужденно позировала обнаженной перед группой мужчин в мастерской; как только она заметила, что кто-то посторонний смотрит на нее,

она бросилась за одеждой, чтобы скрыть свою наготу[29]. Этот эпизод интересен в том плане, что он показывает: существует два типа взгляда — чистый, эстетический, десексуализированный, нейтрализованный взгляд и взгляд сексуальный. Мане напомнил публике, что последний тип взгляда смотрит на обнаженную натуру Кабанеля, исходя из смутных непристойных импульсов, свидетельствуя о существовании разрыва, пропасти между художником и профаном. Я уже отмечал в книге «Правила искусства» («Les Règles de l'art»), что именно в это время была сформулирована оппозиция: чистое искусство, чистая любовь *versus* продажное искусство, продажная любовь[30].

Таким образом, есть эстетическая трансгрессия и сексуальная трансгрессия. Мане, словно для собственного удовольствия, сочетает все признаки низкого с эстетической точки зрения (жанровые сцены, пейзажи, портретные пасти́ши) со скабрезной или потенциально скабрезной ситуацией. Современное прочтение восприняло эту оппозицию между высоким и низким в социальном смысле слова, как и оппозицию между мужским и женским. На самом деле, скандальными считаются встречи учеников коллежей или студентов с гризетками (слово, которое часто употреблялось), то есть легкомысленными простушками, представляющими угрозу биологическому воспроизводству (венерические заболевания) и социальному воспроизводству (мезальянсы). Эти женщины бесстыдны, что многое говорит о взгляде самого Мане. Один из критиков назвал Олимпию — «Манетт», что весьма интересно, поскольку она — персонаж романа Гонкуров. Это история женщины, модели, еврейки, которая становится причиной гибели для влюбленного в нее художника. Роман «Творчество» Золя — история художника, который однажды вечером принимает у себя молодую женщину, со временем становящуюся его любовницей и моделью, при этом

29. *De Goncourt E., De Goncourt J.* Manette Salomon. P.: Gallimard, 1996 [1867]. P. 271 («Однажды в мастерской («господина Энгра» в оригинальном тексте. — *Прим. пер.*) натурщица позировала перед тридцатью учениками и выдерживала взгляд тридцати пар глаз, обращенных на нее; вдруг она соскочила с пьедестала вся пылающая, дрожащая, кинулась к своей одежде и начала торопливо завертываться во что попало. Что же она увидела?.. Кровельщика, смотревшего на нее сквозь отверстие соседней крыши. — Цит. по: *Гонкур Э., Гонкур Ж.* Натурщица // Дѣло. 1877. № 3. URL: http://az.lib.ru/g/gonkur_z_e/text_1867_manette_salomon-oldorfo.shtml.

30. *Bourdieu P.* Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. P.: Seuil, 1998 [1992]. P. 46–49.

постоянно возникает вопрос, не является ли ее влияние на творческую энергию результатом потери энергии сексуальной. Женщины представляют собой угрозу в той мере, в какой они угрожают символическому порядку и сексуальной иерархии; кроме того, они угрожают социальному порядку через опасности, создаваемые ими для воспроизводства и наследования.

Вот и все. На этом я и остановлюсь.

Библиография

Бурдье П. О государстве. Курс лекций в Коллеж де Франс 1989–1992 / Пер. Д. Кралечкина, И. Кушнаревой. М.: Дело, 2022.

Вебер М. Хозяйство и общество. Париж: Plon, 1971 [1921], гл. 3, секция 5.

Эдмон Г., Ж. Натурщица // Дьло. 1877. № 3. URL: http://az.lib.ru/g/gonkur_z_e/text_1867_manette_salomon-oldorfo.shtml.

Baxandall M. L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. P.: Gallimard, 1985 [1972].

Bourdieu P. Ce que parler veut dire. P.: Fayard, 1982.

Bourdieu P. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. P.: Seuil, 1998 [1992]. P. 46–49.

Bourdieu P. Réponses. P.: Seuil, 1992. P. 57–63.

Bourdieu P. Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989–1992 / P. Champagne et al. (éd.). P.: Seuil-Raisons d'agir, 2012.

Bourdieu P. Une révolution conservatrice dans l'édition // Actes de la recherches en sciences sociales. 1999. Vol. 126–127. P. 3–28.

Bourdieu P., Deslaut Y. Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie // Actes de la recherche en sciences sociales. 1 Mars 1975. P. 7–36.

De Goncourt E., De Goncourt J. Manette Salomon. P.: Gallimard, 1996 [1867].

Domecq J.-P. Artistes sans art? P.: Esprit, 1994.

Domecq J.-P. Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création. P.: Calmann-Lévy, 1999.

Duchamp M. Duchamp du signe. Écrits. P.: Flammarion, 1994 [1959].

Fumaroli M. L'État culturel. Essai sur une religion moderne. P.: De Fallois, 1991.

Gamboni D. La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature. P.: Minuit, 1989.

Gamboni D. Le jardinier, les organisateurs et l'artiste // Actes de la recherche en sciences sociales. 1983. Vol. 49. P. 21–28.

Gamboni D. Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain // Actes de la recherche en sciences sociales. 1983. Vol. 49. P. 2–28.

Huysmans J.-K. Le nouvel album d'Odilon Redon. [S.l.], [1885].

Lelong M. Le livre blanc et noir de la communion solennelle. P.: Mame, 1972.

Moulin R. L'Artiste, l'institution et le marché. P.: Flammarion, 1992.

Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes / Trad. Tz. Todorov. P.: Seuil, 1966.

Zola E. Écrits sur l'art. P.: Gallimard, 1991.

Manet: A Symbolic Revolution

Pierre Bourdieu

Text of the lecture that opened the last course given by Pierre Bourdieu at the Collège de France in 1998–2000. The lecture discusses the idea of a symbolic revolution centered on the figure of the French artist Édouard Manet. His exceptional role in the art of modernism is examined from the dual perspective of the sociology of art and the social history of art. The successful symbolic revolution, as well as its soft form the religious revolution, is accompanied by the destruction of the traditional symbolic order and the overturning of the usual categories of perception. Bourdieu's theory of (successful) symbolic revolution suggests a few conditions in which it becomes possible and that are presented successively in the sections of this lecture. The relationship between the revolutionary artist and the state is examined through a break with academic painting, officially recognized by state academic institutions. The narrative is accompanied by careful methodological remarks that allow us to return to the question of criticizing methods of analysis. It develops the idea of a new research method elaborated by the sociologist in the last years of his life. The results were presented posthumously in the unfinished manuscript *Manet L'Hérésiarque. Genèse des champs artistique et critique*. More specifically, the idea of a research program for the space of criticism outlined in the lecture introduces the reader to this ambitious project for the first time, shedding light on the analysis of the art world through sociological methods and remaining to this day a constant source for researchers in the sociology of art.
Keywords: *Pierre Bourdieu; Édouard Manet; symbolic revolution; artistic field; symbolic order; academicism of avant-garde; space of criticism.*

References

Baxandall M. *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 [1972].

Bourdieu P. *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

Bourdieu P. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], pp. 46–49.

Bourdieu P. *O gosudarstve. Kurs lektsii v Kollezh de Frans 1989–1992* [On the State: Lectures at the Collège de France 1989–1992] (tr. D. Kralechkin, I. Kushnareva). Moscow: Delo, 2022.

Bourdieu P. *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, pp. 57–63.

Bourdieu P. *Sur l'État. Cours au Collège de France, 1989–1992* (eds P. Champagne et al.), Paris, Seuil-Raisons d'agir, 2012.

Bourdieu P. Une révolution conservatrice dans l'édition, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, vol. 126–127, pp. 3–28.

Bourdieu P., Deslaut Y. Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 1, 1975, pp. 7–36.

De Goncourt E., De Goncourt J. *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867].

Domecq J.-P. *Artistes sans art?* Paris, Esprit, 1994.

Domecq J.-P. *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

Duchamp M. *Duchamp du signe*. Écrits, Paris, Flammarion, 1994 [1959].

Goncourt E., Goncourt J. Naturschitsa [The Model], *Delo*, 1877, no. 3. URL: http://az.lib.ru/g/gonkur_z_e/text_1867_manette_salomon-oldorfo.shtml.

Fumaroli M. *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris: De Fallois, 1991.

Gamboni D. *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989.

Gamboni D. *Le jardinier, les organisateurs et l'artiste, Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, vol. 49, pp. 21–28.

Gamboni D. Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, vol. 49, pp. 2–28.
Huysmans J.-K. *Le nouvel album d'Odilon Redon*. [S.l.], [1885].
Lelong M. *Le livre blanc et noir de la communion solennelle*, Paris, Mame, 1972.
Moulin R. *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes (tr. Tz. Todorov), Paris, Seuil, 1966.
Veber M. *Khozyaistvo i obshchestvo* [Economy and Society], Paris, Plon, 1971 [1921], ch. 3, sect. 5.
Zola E. *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991.

От словотворчества к словостроительству: машины письма, индустриализация чтения и дискурсивная инфраструктура авангарда

Павел Арсеньев

Павел Арсеньев. Eur'Orbem, Sorbonne Université, Париж, Франция, lartpaulars@gmail.com.

Начиная с XIX века газеты способствовали демократизации и индустриализации чтения, а между сторонниками этих процессов и литературами, преданными «деавтоматизации» языкового производства возникает все более отчетливый фронт. Многие авторы конца XIX — начала XX века даже определение поэтического языка выстраивают по контрасту или резонансу с газетным. Так, Стефан Малларме утверждает, что поэзия в языке существует повсюду, где есть ритм, «за исключением четвертой полосы газет». Гертруда Стайн делает ритм телетайпа технологическом бессознательном литературной техники «потока сознания», но при этом продолжает называть «время газет» ложным, а наконец Эзра Паунд определяет стихи как «новости, всегда остающиеся новостями», тем самым также выдавая противостояние своей поэтологии работе ротационного пресса. Только Боб Браун — близкий к авангардным кругам журналист — предлагает индустриализовать чтение и для этого предлагает «некий двигающийся зрительный аппарат», который вместе с тем должен изменить и природу литературного творчества, адаптировав его к этому самому аппарату. Это делает его ближе всего к советской индустриальной революции языка, в рамках которой газетный язык перестанет быть конститутивной антитезой литературного, а сама жанровая и медиальная форма газеты становится «нашим эпосом» (Сергей Третьяков). В первой из статей цикла, посвященных дискурсивной инфраструктуре, рассматривается вопрос о том, можно ли «специфицировать» газетную речь и реабилитировать словесную механизацию как дискурсивное следствие индустриальной современности, в рамках поэтологии западно-европейского модернизма.

Ключевые слова: *газета; модернизм; Стефан Малларме; Гертруда Стайн; Боб Браун.*

От «духовного инструмента» к «некоему двигающемуся зрительному аппарату»: Малларме, Стайн, Браун в дискурсивной инфраструктуре модернизма

«Зачем писать стихи, если это не меняет жизнь», задавал вопрос себе и всем своим будущим читателям Артюр Рембо. Мы хотели бы видоизменить эту формулу и задаться вопросом: «Зачем менять жизнь, если это не меняет способов письма и чтения?» Если быть точнее, нас будет интересовать, в каких отношениях находятся революционная трансформация жизни (жизнестроительство) с перестройкой аппарата языкового выражения и восприятия (словотворчество).

В буржуазном искусстве разговор об экспериментальной литературе чаще всего сводится к формулировке «революция языка». Индивидуальный предприниматель в сфере лингвистического бриколажа не может рискнуть помыслить трансформацию всего аппарата литературного производства и потребления и потому приторговывает синтаксическим скандалом в розницу. С начала модернизма по обе стороны Атлантики возникают многочисленные кружки и журналы — частные предприятия, конкурирующие за внимание скучающей публики и скандализирующие ее отсутствием рифм, прямого порядка слов или знаков препинания (хотя все это *всегда-уже* было), а также стремящиеся запатентовать первенство своих резиньяций (всегда рискующих залежаться)[1]. Дальше всего в этом ремесле скандализации буржуазной публики, как известно, зайдет заумная поэзия, отказавшаяся от понятийного языка вообще и пришедшая к чистой глоссолалии. Во всех подобных случаях «революционеров языка», как правило, не интересует, действительно ли революционизирована их языковыми отправлениями аудитория, как и где она вообще сталкивается (если сталкивается) с ними, каков масштаб этой аудитории и т. д. Отсюда в конце концов и отсутствие интереса к технике (распространения) и полная сосредоточенность на своем кустарно устроенном ремесле. Ведь если бы такой революционер языка обратил внимание

1. Подробнее о хронологии и географии этих предприятий см. к примеру: *Фещенко В.* Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.

на индустриальный контекст своей деятельности, то он уже вынужден был бы принять во внимание необходимость революции более широкой технологической инфраструктуры[2].

Впрочем, после Октябрьской революции русскому футуризму выпадает шанс воплотить самые смелые замыслы «революции языка»[3] в индустриальных масштабах, перейти от самоупоенного *словотворчества* к *словостроительству*[4]. Художественный авангард отличается от модернизма тем, что всегда обращается к социальной и технической революции, и в случае совпадения во времени не пугается ее, а растворяется в ней вместо того, чтобы стремиться к самосохранению в истории искусства/литературы[5]. Однако в данном эссе мы сосредоточимся на анализе отношения к такому материально-техническому объекту, как газета как раз в западном модернизме.

0. Почтовые лошади Просвещения и индустриальная литература

От Гутенберга и до французских энциклопедистов всякая новая материальная инфраструктура распространения знаков допускала (но не гарантировала) появление их оригинальных комбинаций, равно как и перестройку общественных отношений. Изменение строя слов могло приводить к изме-

2. Как это показывает, в частности, книга: *Арватов Б.* Искусство и производство. М.: V-A-C Press, 2018.

3. Впервые на русском языке это выражение появляется у Винокура, см.: *Винокур Г.* О революционной фразеологии. Один из вопросов языковой политики // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 106. О фразеологических вариациях между «революцией в языке» и «языке революции», см. главу «Поиски совершенного языка в советской культуре» в: *Арсеньев П.* Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов. М.: НЛО, 2023. С. 44–57.

4. Обращаясь к хорошо известной интриге перехода русской литературы и общественной мысли от бого*искательства* (Серебряный век) к бого*строительству* (Александр Богданов, Анатолий Луначарский и другие), а также пересекающейся (но не совпадающей) с ней истории отказа авангардной поэзии от репрезентации в пользу *словотворчества* (в диапазоне от отдельных окказионализмов к абсолютной нетранзитивности зауми), мы хотели бы предложить термин *словостроительство* для периода позднейшей эволюции авангарда в ходе индустриализации и перестройки быта — термин, обозначающий схожие процессы в области языкового производства.

5. Вторая статья цикла, посвященная советскому авангарду: *Арсеньев П.* От словотворчества к словостроительству: Винокур, Платонов, Третьяков в дискурсивной инфраструктуре авангарда // Новое литературное обозрение. 2022. № 1 (173). С. 34–61.

нению строя жизни, но это не было, как мы увидим, чисто когнитивной операцией, завоеванием мысли или «революцией языка». Всякий новый способ мыслить опирался на новые медиатехники. Материальное *бытие* означающего *определяло сознание* пользователей.

Дидро в «Письмах о книжной торговле» защищает издательские привилегии, необходимые для продолжения издания его «Энциклопедии»[6], но также одним из первых рассуждает о необходимой для этого материальной инфраструктуре: среди цветущей сложности ремесел перечисляются мастерство по производству бумаги, шрифтов, чернил, медных пластин для гравюр и кожи для переплета[7]. На фоне отмечаемого им растущего цехового самосознания типографских рабочих Дидро удается обнаружить материальность культурного производства, переворачивающую теоретические отношения между «буквой и духом».

Значительно позже Режи Дебре будет критиковать Просвещение как идеологию беспрепятственного распространения сигнала в эфире, но его собственный проект медиологии будет наследовать просветителям как минимум в том, что тоже реабилитирует механические искусства (*arts mécaniques*), всегда уступавшие в значимости свободным (*arts libéraux*)[8]. Во всех случаях обсуждения революционных идей Просвещения медиологию будут больше интересовать библиотеки, чем литература, скорее места встреч, чем общие места (*lieux communs*)[9], разносчики, а не авторы газет. Просвещение в таком ракурсе предстает не корпусом идей, дискурсов или принципов, а системой фабрикации, циркуляции и хранения знаков, узлами и сетью социальности, новыми ритуалами и логистикой, без которых эти, как и никакие другие символы, не обрели бы плоть.

Это довольно частый в гуманитарных науках поворот к условиям производства значения можно продолжить другими примерами[10]. Если в своей книге «Слова и вещи» Ми-

6. См. подробный разбор институциональной политики и легальных требований издателя Энциклопедии в: *Арсеньев П.* Не продается, но можно // Неприкосновенный запас. 2018. № 1 (117).

7. *Дидро Д.* Письмо о книжной торговле. М.: Grundrisse, 2017. С. 97.

8. *Debray R.* Manifestes médiologiques. P.: Gallimard, 1994.

9. См.: *Компаньон А.* Теория общего места // #12 [Транслит]: Очарование клише. СПб., 2012.

10. Общая направленность которым, вероятно, впервые была дана сборником: *Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L.* (eds). Materialities of Communication. Stanford: Stanford University Press, 1994. См. обзор подобных методологий: *Арсеньев П.* Новых медиа не было // Кинема. 2021. № 2. С. 160–171.

шель Фуко показывает, какие дискурсивные конструкции организовывали знание классической эпохи, то наследующий его проекту Фридрих Киттлер вынужден признать, что Фуко не обнаружил в своем археологическом предприятии ничего влиятельнее алфавита и оказался нечувствителен к материальности архива, почему и вынужден был закончить свое исследование примерно там, где начинают появляться иные техники передачи информации (их и поставит в центр своих изысканий сам Киттлер)[11]. В свою очередь, Юрген Хабермас определяет Просвещение как более эмпирический феномен (во всяком случае не сводящийся к дискурсивности) одновременно наследующий трансцендентальной философии Канта, и его «свободно употребляемому разуму», существующему теперь в технической инфраструктуре печатной прессы, и повседневной обстановке кафе и других институтов буржуазной публичной сферы[12]. Однако еще одному медиаархеологу Бернару Зигерту удается показать, насколько идеалистичны даже эти добродетели либерально понятого гражданства и что ни одна технология — включая прессу или почту — не существует как таковая для упражнения свободными гражданами своего ума и всегда подразумевает те или иные контракты и протоколы[13].

Таким образом, даже понятие «общественного мнения», этого наиболее знаменитого и наиболее нематериального изобретения Просвещения, оказывается расщепленным эпистемологически: называющие себя материалистами философы вроде Николя де Кондорсе рассуждают о разуме, действующем на расстоянии, и борьбе идей, что приводит к торжеству истины в социальных вопросах так же, как в математике, а вот журналисты и другие медиатехнические специалисты занимаются, скорее, сбором эмпирического материала на улицах и исследуют среды и опосредования[14].

---

11. «Фуко рассматривал дискурсивные правила как всеобъемлющие и поэтому игнорировал технологии. Но именно инновации в информационных технологиях создали специфику дискурсивной сети 1900 года, отделив ее от трансцендентального знания» — *Kittler F.* Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 278.

12. *Хабермас Ю.* Структурное изменение публичной сферы: исследование относительно категории буржуазного общества. М.: Весь мир, 2016.

13. *Siegert B.* Switchboards and Sex: The Nut(t) Case // Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication / T. Lenoir (ed.). Stanford, CA: Stanford University Press, 1998. P. 78–90.

14. Об этом см.: *Дарнтон Р.* Поэзия и полиция. Сеть коммуникаций в Париже XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2016, а также рецензию: *Арсень-*

* * *

Отношения между публичным применением разума и материально-институциональными ограничениями (*constraints*) печати стали более четко оформляться начиная с XIX века — а вместе с ними профилировались и отношение между литературой и прессой. Уже в 1831 году поэт и политический деятель, принадлежащий к партии «газет и железных дорог», констатирует:

> Человечество пишет свою книгу день за днем, час за часом, страницу за страницей; мысль распространяется в мире со скоростью света — как только зарождается, записывается и оказывается услышана, <...> не успевая окрепнуть, обрести форму книги. Книга прибывает слишком поздно; единственная возможная книга сегодняшнего дня — это газета[15].

Непосредственно предвосхищая идеи газетной фактографии[16], Альфонс де Ламартин тем не менее еще как будто сомневается в благотворности такой скорости распространения информации, определяющей задним числом и ритм письма, и ритм когнитивных операций. Во всяком случае беспокойство здесь сложно отделить от восхищения, в конечном счете заставляющего не столько тосковать по старым добрым временам, сколько пересмотреть — на основании новой медиатехники — саму иерархию литературных жанров[17]. Однако не все, как Ламартин, были готовы смириться с запаздыванием книги и перейти в «партию газет», хотя и не замечать существования такой партии никто уже больше не мог. Как будет отмечать сторонний отечественный наблюдатель,

---

ев П. Выходили ли структуры на улицы в XVIII веке? // Неприкосновенный запас. 2020. № 129. С. 268–275.

15. *Lamartine A. de.* De la politique rationnelle // La revue européenne. 1831. T. 2. P. 127.

16. Ее манифестом можно считать: *Третьяков С.* Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 34–38.

17. Подобная концептуальная операция позже будет патентована Беньямином: «впустую потратили немало умственных сил, пытаясь решить вопрос, является ли фотография искусством — не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства» — *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Гете-институт, 1996. С. 34.

...публичность так важна для литературы, что теперь во Франции вошло в употребление слово *пресса* (*la presse* — книгопечатание), как выражающее более общее и обширное понятие, нежели слово *литература*. Вся сфера современного общественного движения теперь выражается словом *пресса*... Нет стороны в обществе, которая бы теперь не выражалась *прессою*, не жила в ней и ею[18].

Принципиальная противопоставленность литературы газете — позднейшее изобретение. На протяжении почти всего XIX века, в течение которого эта поляризация еще только изобретается, газета в основном и состоит из литературы, шизофренически раскалывая литератора надвое, заставляя его искать заработок в газете и одновременно высказывая расхожее пренебрежение к этой презренной медиасреде. Борис Томашевский говорит о годах с 1836-го по 1848-й как периоде, когда «литература стала делом газеты»[19]. Другими словами, этого раскола не существует профессионально (скорее — в отдельных головах), и все журналисты имеют амбиции, а иногда и репутацию *hommes de lettres*, а книга остается горизонтом их целеполагания (даже если «arriverai trop tard»). Как показывает Зигфрид Кракауэр, журналисты

...были слугами той всевластной силы, которая все в большей мере становилась работодателем для поэтов, писателей и иллюстраторов. А существовала ли вообще такая большая разница между журнализмом и высоким писательским искусством? Границы между ними расплывались. Некоторые профессиональные газетные критики — такие как Жюль Жанен или Сент-Бёв — были настоящими писателями, с другой стороны, многие знаменитые писатели и поэты работали на потребу дня. Теофиль Готье, гонимый нуждой, стал заправским журналистом. Журналистами, в конце концов, стали все пишущие, ибо почти никто из них не брезговал газетной кормушкой[20].

18. *Белинский В.* Общее значение слова «литература» // Полное собрание сочинений. Т. 5. М.: Академия наук СССР, 1954. С. 626.
19. *Томашевский Б.* У истоков фельетона (фельетон в *Journal des Débats*) // Общество изучения художественной словесности / Под ред. Ю. Тынянова и Б. Казанского. Л.: Academia, 1927. С. 68.
20. *Кракауэр З.* Жак Оффенбах и Париж его времени. М.: Аграф, 2000. С. 85.

Сопротивляются диспозитиву газеты только с середины XIX века и только те, кто впоследствии будет считаться основателями автономного литературного поля — Флобер и Малларме. Но огромное число тех, кто тоже будет взят в будущее, в свое время отнюдь не брезговали газетой (Готье) или даже основывали свою собственную (Нерваль и Бальзак). Уже романтики были массово затронуты лихорадкой периодики, — впрочем, газеты эти были особого рода. Стоит ли напоминать о тех из них, кто был к тому же чувствителен к политике и перспективам демократизации знания? В случае Санд и Ламартина эта чувствительность достигает такой плотности, что они составляют газету целиком из собственных текстов[21].

В 1839 году появляется знаменитый памфлет Шарля Огюстена де Сент-Бёва «Об индустриальной литературе». В нем автор признается, что индустриальная литература — со времен изобретения книгопечатания — существовала всегда и заключалась в ставке на… заработок пером, даже в случае самых «незаинтересованных» произведений. Он стремится депроблематизировать технологические трансформации дискурсивной инфраструктуры своей эпохи и говорит, скорее, об институциональных аспектах, экономических моделях и способах «быть писателем». Упоминая Вольтера, успешно спекулировавшего иностранными ценными бумагами, и Дидро, постоянно нуждавшегося, но писавшего «тем охотнее, что за свою работу не получал ни гроша», Сент-Бёв пытается, однако, показать, что достоинство ремесла литератора сохранялось независимо от «всей этой второстепенной материальной стороны»[22]. Таким образом, хотя Сент-Бёв говорит исключительно об *экономике литературы* (и некоторых ее политических контекстах и стилистических следствиях), а не об *индустриализации* ее технологической инфраструктуры, его формулировки, вроде приведенной выше, показывают, что за вытеснением социально-экономической стороны дела имеется и более глубокая эпистемологическая ставка[23].

---

21. Также, впрочем, ведут себя поздний Пушкин и Одоевский, составляя последние выпуски «Современника» и ранние выпуски «Отечественных записок» соответственно в основном из своих собственных текстов.

22. *Sainte-Beuve Ch.-A.* De la littérature industrielle // Revue des Deux Mondes. Période initiale. P.: Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1839. T. 19. P. 677.

23. В своем программном послесловии к сборнику *Materialities of Communication* Ханс Ульрих Гумбрехт указывает на подобные попытки квалифицировать всякую материальную поверхность как вторичную и всегда несовершенную тень данного внутри субъекта, а также противопоставляет им нечто вро-

Несмотря на то что Сент-Бёв в основном обрушивается на «электоральные и индустриальные нравы», ведущие к нежелательной для автора демократизации литературы, у него можно обнаружить и указания на некие «материальные обстоятельства», компрометирующие мысль[24]. Стало быть, дело не столько в динамике порчи и все еще возможного исправления нравов, а в переворачивании эпистемологической перспективы, в которой материальные условия коммуникации постепенно обнаруживают свое отнюдь не вторичное положение среди духовных предприятий. Предвосхищая будущую формулировку Малларме о «четвертой полосе газет», Сент-Бёв указывает на порочное соседство, компрометирующее литературу «всего на расстоянии двух пальцев»[25]. Это порочное соседство прозрачно указывает на генезис и структуру жанра фельетона:

> ...не жанр, а газетная рубрика, объединяющая в себе материал разных жанров. Но газетное, фельетонное пользование этими жанрами сильно деформировало их литературную структуру, своеобразно динамизировало их, перестроив их элементы. Темп старой литературы был убыстрен, в фельетон была введена нервозность, напряженность, сенсационность, тематический захват был расширен, структурный канон сломан. Фельетон тяготел к парадоксальности, что выражалось в нарушении норм языка, стиля и построения вовлекавшихся в газету форм. <...> Сатира, памфлет, критический донос — специфические формы фельетона. Для фельетона характерна и меньшая ответственность: ориентация на малый жанр, с меньшей идеологической нагрузкой, чем жанры большие[26].

Уже не пресса воообще, а конкретно формат, изобретенный газетой с родовым названием *La presse*, оказывается причиной прискорбных моральных и стилистических следствий[27]. Сент-Бёв прозрачно указывает на основанную недавно Эми-

---

де позитивной гуманитарной науки, которая отправляется от герменевтики, чтобы прийти к физическим свойствам означающего как условиям значения, к чему-то вроде *hardware* коммуникации. Подробнее см.: *Gumbrecht H.* U. A Farewell to Interpretation // Materialities of Communication. Stanford: Stanford University Press, 1994. P. 389–402.

24. *Sainte-Beuve Ch.-A.* De la littérature industrielle. P. 681, 682.
25. Ibid. P. 682.
26. *Томашевский Б.* У истоков фельетона. С. 70.
27. *Sainte-Beuve Ch.-A.* Op. cit. P. 683.

лем Жирарденом газету *La presse*, которую тот решает финансировать за счет рекламы, а не благодаря подписке, удешевленной вдвое в сравнении с другими газетами. Это обстоятельство привело к резкому росту числа читателей, фактически с этого момента начинает продаваться не информация, а внимание аудитории — внимание становится товаром[28].

Если критика из-за соседства с рекламой и контаминации с ней теряет свой авторитет, то иные литераторы и вовсе расстаются со своей честью. Виной чему оказываются чисто «материальные» обстоятельства — одновременно экономические и типографские. Такая политическая экономия мысли заставляет Сент-Бёва постоянно напоминать о необходимости «поддерживать перед лицом литературной демократии истинные принципы и независимость вкуса»[29].

Как это ни странно, ради сохранения (или еще только учреждения?) автономии литературы Сент-Бёв требует… вмешательства государства или создания общества защиты интересов литераторов, склоняясь, таким образом, к уже вполне внешним литературе мерам регулирования[30]. Выражая аристократическое презрение к материальным вопросам «литературной собственности», Сент-Бёв постепенно распаляется, рассуждая о своей непосредственной области интереса — литературе как таковой, но отделить ее судьбу от «всей этой второстепенной материальной стороны» оказывается более невозможно, и тогда он дополняет это призывами к коллективной обороне истинных авторских прав, хотя и оговаривается, что ни в коем случае не следует опускаться здесь до объединений (типографских) рабочих[31].

Медиаконсерватизм не узнает себя и оборачивается то стилистическим, то социальным, но с упадком фельетона и изменением цензурного законодательства к середине

---

28. Поскольку книжные издатели по-прежнему выручают мало и еще меньше платят авторам, вследствие чего многие из «людей букв» соблазняются сотрудничеством с периодической печатью, среди авторов фельетонов в *La Presse* можно назвать и Теофиля Готье и Бальзака. О «торговле словом» см., к примеру: *Мильчина В.* Париж в 1818–1848 годах. Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 381–382.

29. *Sainte-Beuve Ch.-A.* Op. cit. P. 690.

30. Ibid. P. 686. Справедливости ради стоит заметить, что для продолжения дела Просвещения — книжной торговли и, в частности, укрепления позиции издателей «Энциклопедии» — Дидро требует того же самого. Подробнее об экономике письма Дидро см.: *Дидро Д.*Письмо о книжной торговле; *Арсеньев П.* Не продается, но можно. С. 339–348.

31. *Sainte-Beuve Ch.-A.* Op. cit. P. 690, 687.

века во Франции оформляется та оппозиция книги газете, которую уже можно назвать модернистской. Этот вопрос является борьбой не только литературных форм (то есть кейсом исторической поэтики), но медиажанров и, помимо борьбы, между ними существовало большое число взаимодействий и трансферов, к которым были тем более чувствительны современники. Ниже нас будет интересовать, как именно артикулируется оппозиция литературы газете на примере трех ярких представителей литературного модернизма из различных (западных) национальных традиций.

1. «Parler autrement que les journaux»: обнаружение медиума и учредительный раскол

Только с середины XIX века пресса действительно переживает *индустриализацию*, против которой несколько поспешно поднял тревогу Сент-Бёв. Даже чисто артистические журналы существуют как «коллективные организаторы» и только *La Derniere Mode* чуть ли не единственной продолжает составляться Малларме в одиночку[32]. Быстро становясь главным окном в мир, газета переживает триумф, при котором присутствует литература, так же как ей приходится присутствовать при еще одном чрезвычайно близко расположенном триумфе — эмпирической науки. В обоих случаях она находит способ воспользоваться некоторыми вызовами-изобретениями, выстраивая одновременно дистанцию и занимая позицию соперника.

Даже во второй половине XIX века (столицей которого, как известно, остается Париж) обе дискурсивные системы — литература и газета — скорее существуют в режиме взаимной очарованности, риске постоянной контаминации, а также при пересекающемся «персонале», нежели резко противопоставляются друг другу. Газета усваивает устоявшиеся в литературе нарративные протоколы (реализма и натурализма), автоматизирует и «индустриализует» эти способы письма, тогда как литература учится у газеты новому отношению ко времени, информации, читателю, нередко пародируя его, а порой делая литературными и целые жанры, за-

32. Подробнее об отношениях Малларме с ежедневной прессой см.: *Gragonetti R.* Un Fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien. P.: Seuil, 1992.

родившиеся на страницах газет — как, например, это было со стихотворениями в прозе Шарля Бодлера — и перемещающиеся в центр жанровой системы с «четвертой полосы газет»[33].

Расцвет журналистской индустрии во второй половине XIX века приводит к изменению статуса литературного объекта и функции автора[34]. Писательство необратимо становится буржуазным ремеслом, почти торговлей, выражение «commerce des idées» получает более практичный, в сравнении с просветительским, смысл. С большим или меньшим восторгом писатели обнаруживают себя на рынке, где их успех теперь зависит от критики в периодике, а не от благосклонности патрона. Именно поэтому даже многие «чистые» поэты оказываются вынуждены стать адвокатами и даже пропагандистами своих собственных изделий — или комментаторами дружественных и критиками чужих. Подобный профиль поэта-критика, участвующего в конструкции буржуазной публичной сферы, постепенно начинает характеризовать даже тех, кто в своих стихах продолжает культивировать образ резидента башни из слоновой кости.

Бодлер был первым поэтом-критиком «эпохи зрелого капитализма», который сопротивлялся (и одновременно пытался причаститься) ей наряду с фотографией, прессой, наукой[35]. В отличие от него Малларме отдает себе отчет в том, что искусство и индустрия, литература и пресса, эстетика и позитивизм находятся в одной лодке, и потому он сталкивает не разные домены и медиумы (как Бодлер — высокую живопись и «служанку науки» фотографию), но проводит более тонкое различие: чтобы функционировать *не так, как в газете*, знаки на странице должны не рассказывать историю, но быть элементами орнамента, выполнять функцию «номинативных триггеров»[36].

---

33. Подробнее о «Сплинах Парижа» в связи с газетными рубриками см.: *Gouvard J.-M.* Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire: des «petits genres journalistiques» aux «petits poèmes en prose» // Mémoires du livre. Studies in Book Culture. 2017. Т. 8(2).

34. Этим выражением мы отсылаем не столько к авторской функции Фуко, сколько к тезисам формалистов о динамической функции жанровой системы. См.: *Тынянов Ю.* Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–269.

35. См.: *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 47–234.

36. Гейл Закман называет такую позицию «прогрессивным герметизмом», приводя слова Малларме о поэте, устраивающем «забастовку против общества», и утверждая, что такой отказ (в отличие от бодлеровской хронической

Сперва автор будущей «типографской поэмы», которая откроет эпоху поэтической медиачувствительности, еще пробует выделить некие чисто семиотические критерии литературности и под собственно литературным способом использования языка Малларме называет склонность к коннотации (*suggestion*), которая освобождает поэзию от диктата прямого денотативного называния, свирепствующего в журналистике. Однако вскоре Малларме отказывается от эссенциалистского деления на повседневный и поэтический язык, и от имманентного определения последнего все больше сдвигается к прагматическим терминам способов использования[37].

Среди поэтов Малларме, вероятно, первым наткнулся на материальность означающего, обнаружил систематическую контаминацию знаков материальными условиями их производства и распространения: белоснежная страница, чернила, страничная верстка, книга как технологический артефакт, ритуал чтения — ничего из этого не избежало его протомедиологического взгляда, укоренявшего духовность в материальности. Как будет часто с поэтами, медиачувствительность Малларме обязана «фундаментальному кризису», разразившемуся на рубеже двух эпох — одна из этих эпох еще боготворила Автора и Книгу, другая превращала автора, скорее, в оператора или производителя, а чистую поэзию сталкивала вплотную с «четвертой полосой газет».

Никогда открытие того, что «наши инструменты письма тоже трудятся над нашими мыслями» не следовало из их безотказной работы — чтобы быть обнаруженными, они должны были ломаться в ходе применения или быть изначально изобретены в качестве протеза[38]. Чтобы начать служить свою

асоциальности) подразумевает и конструирование нового (со)общества — изнутри поэтического ремесла, сакрализация которого становится тогда почти «общим делом». См.: *Zachmann G.* Frameworks for Mallarme: The Photo and the Graphic of an Interdisciplinary Aesthetic. Albany: SUNY Press, 2008.

37. Так, в своем предисловии к трактату Рене Жиля, для которого это деление существует *a priori*, Малларме говорит о таковом как о «desir undeniable de l'époque», тогда как сам различает, скорее, «fonctions langagiers (narrer, enseigner, décrire)» — словом, речь о функциональных жанрах, среди которых существует «usage plus interessant de la langue», которое всегда еще только требует своего изобретения. И все же этот тип языкового поведения противостоит «l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage». Подробнее см.: *Малларме С.* Предисловие к «Трактату о слове» Рене Гиля (1886) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 429–432.

38. Так и автор упомянутой формулы заметил, как ритм его письма сдвигается от жанровой формы трактата к афоризмам с появлением печатной ма-

материалистическую мессу Книге, посвящать тексты каждому из ее *disjecta membra*, Малларме должен был заметить, что дни этой медиаэкосистемы сочтены. И главной проблемой Книги, обнаруженной XIX веком, была *скорость*. Если у Ламартина книга всегда считается приходящей слишком поздно («livre arriverai trop tard»), то у Малларме она совершает марш-бросок, не исключающий случая, в котором книга оказывается обгоняющей четвертую полосу — как черепаха Ахиллеса[39].

Когда наконец в «Кризисе стиха» констатируется, что «впервые всякий, с неповторимой своей манерой игры и слухом, может собрать для себя инструмент и <...> посвятить его Языку»[40], это значит, что на самом деле больше нет строгих критериев, гарантирующих квалификацию текста как поэтического. Раньше определению поэзии служил александрийский метр, но с того момента, когда он был признан поверженным (что, в свою очередь, является метасюжетом «Броска костей»[41]), поэзию начинает определять, скорее, контекст и способ использования языка — критерий менее имманентный, чем качество выделки языковой формы, и более динамический. В интервью 1891 года под названием, которое еще появится в «русской теории» литературы, «О литературной эволюции», Малларме определяет новый ареал существования поэзии следующим образом: «Поэзия в языке повсюду, где есть ритм. Повсюду, за исключением афиш и четвертой полосы газет»[42].

Если поэзией может быть потенциально все, что создано при помощи алфавита, она в известном смысле оказывается типографской условностью. Но именно поэтому эту условность и должно соблюдать или даже делать сюжетом самой поэзии (подзаголовком «Броска костей» станет *типографская поэма*). Заземляя таким образом поэтическое производство

шинки в момент прогрессирующей миопии. Подробнее см.: *F. Kittler*. Gramophone, Film, Typewriter. P. 183–266.

39. Как не вспомнить здесь об отложенном характере знака в принципе, возвещаемом грамматологией: *Derrida J.* De la grammatologie. P.: Editions de Minuit, 1967.

40. *Малларме С.* Кризис стиха [1896] // Сочинения в стихах и прозе / Пер. с фр. И. Стаф. М.: Радуга, 1995.

41. Подобную интерпретацию поэмы предлагает, к примеру Мейясу: *Мейясу К.* Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме // Носорог. 2014. № 1. С. 179–223.

42. *Mallarmé S.* Sur l'Evolution litteraire (1891) // Œuvres complètes, édition présentée, établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry. P.: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945. P. 867.

на типографское оборудование, Малларме вынужден строго развести поэзию и прессу.

Возможно, Малларме считал столь важным, «если мы занимаемся литературой, говорить иначе, чем в газетах»[43], и остро ощущал опасность этого смешения, потому что сам был не только одним из «проклятых поэтов», но также вполне публикуемым культурным корреспондентом или даже фриланс-журналистом, сотрудничавшим примерно с двадцатью французскими и зарубежными периодическими изданиями, а также редактором одного собственного. Все прижизненные публикации апостола Книги сперва появляются в периодике (*livre arriverai* не столько *trop tard*, сколько просто *plus tard*), образ апостола книги конструируется в журнальных публикациях, а сам Малларме находился в постоянном (и вполне успешном) поиске журналистской работы[44].

Другими словами, после учредительного для модернизма обнаружения общего медиального субстрата — происходит не менее учредительный прагматический раскол: поэзия, которая теперь «состоит не из идей, а из слов», жестко противопоставляется другим речевым жанрам в пределах медиума языка («говорить иначе, чем в газетах») и порой в непосредственном соседстве на поверхности одного и того же *print-media* («четвертой полосы газет»).

Языковые революции будут сменять одна другую, претендуя на все больший радикализм, ограничивающийся областью означающего, технические медиа тоже будут совершенствоваться вместе с жанрами массовой коммуникации, но со времен Малларме модернистская поэзия (и примыкающая к ней орнаментальная литература) будет определять себя из оппозиции языку газет.

Журнализм как французское изобретение находится в отношениях противостояния не только с (французской) литературой, но и с другими версиями «информационной цивилизации» — и, в частности, англосаксонской, где такого смешения между литературой и журналистикой *à la française* не было, однако инстинктивное противопоставление модернистского письма — газетному все равно сохраняется, хотя и по другой линии, как будет показано в следующей главке.

---

43. *Mallarmé S.* Correspondance. Vol. 3 (1886–1889)/H. Mondor, L.J. Austin (eds). P.: Gallimard, 1969. P. 67.

44. Как показывает на основании переписки поэта Гейл Закманн в упомянутой книге: *Zachmann G.* Op. cit.

2. «Reading at it»: психофизиология чтения и «ложное время газет»

Конститутивное определение модернистской литературы по отношению к новым и массовым средствам распространения информации (в контексте, пусть и иронически, но отчетливо реагирующем на этот фактор начиная с Малларме) будет уточняться и усложняться, будут выбираться разные точки приложения усилий, газетной речи будут делаться отдельные уступки или, точнее, будет происходить захват отдельных технических приемов для прививания литературе духа современности, но в целом модернизм будет испытывать характерную ревность и определять себя в оппозиции с *языком, речевыми жанрами* или *временем* газет.

Так, одно из поздних модернистских определений поэзии, принадлежащее Паунду, гласит: «Новости, которые остаются новостями» («news that stays news»)[45]. Как известно, для поэта из американской провинции такой новостью долго оставались стихи Конфуция, Гомера, Данте и другие мощные препараты для тоски по мировой культуре. Хотя позже и ему довелось погрузиться в работу в СМИ фашистской Италии, благодаря которым он распространял такую не устаревающую новость как антисемитизм. Значительно более интересный тип недовольства[46] массовой коммуникацией высказывает Гертруда Стайн. Если пророк пространственного измерения поэтической публикации противопоставлял ее всему размещенному на «четвертой полосе газет», то Стайн оппонирует, скорее, их «ложному времени» («false sense of times of newspaper»).

---

45. Характерную авангардистскую модификацию сегодня вносит в это определение поэма Кеннета Голдсмита «A Day», родившуюся из такого сора, как выпуск газеты *New York Times*, целиком перепечатанного «в поэму», включая около 200 страниц биржевых котировок. Подробнее об этом см.: *Стивенс П.* Общий указатель авангарда: концептуальное письмо, информационная асимметрия и избыток данных // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018.

46. Хемингуэй в «Праздник, который всегда с тобой» пишет, что Гертруда не любила Паунда до такой степени, что было нежелательно произносить ее имя у нее в доме. В книге «Автобиография Алисы Б. Токлас» сама Стайн описывает отношения с Паундом в гораздо более спокойных и шутливых тонах. Как известно, в 1934 году Стайн утверждала, что Адольф Гитлер заслуживает Нобелевской премии мира, поскольку принес мир во внутриполитическую жизнь Германии, но, как указывает исследователь ее творчества Чарльз Бернстин, в этом широко обсуждаемом резонансном заявлении упускается острая ирония, заключенная в предложении Стайн. См.: *Bernstein C.* Gertrude Stein taunts Hitler in 1934 and 1945 // Jacket 2. May 9. 2012.

До того, как влиться в поток европейского модернизма, Стайн успела поучиться у Ульяма Джеймса и Гуго фон Мюнстерберга в Гарварде и поучаствовать в их психотехнических экспериментах. Суть этих экспериментов сводилась к попытке одновременного выполнения участниками эксперимента двух задач — чтения и письма: один или, точнее, одна должна была записывать то, что диктует другой, а также читать записываемое вслух, сдвигая таким образом обе операции к бессознательному или автоматическому выполнению[47]. После участия в подобных экспериментах у Стайн выходит научная статья — в соавторстве с Леоном Соломоном, но в действительности написанная только при ее номинальном участии (как было с письмом под диктовку и в самом эксперименте) — под заголовком «Normal motor automatism»[48]. Именно так впоследствии и охарактеризовал ее литературные опыты Скиннер[49], а Паунд, в свою очередь, парой лет раньше заметит, что лучший критический отзыв о Стайн оставлен бессознательно ей самой — в истории трудоустройства в этой лаборатории, где практиковали «уставшую» и невнимательную коммуникацию[50]. Таким образом, оба критика, если не сказать недоброжелателя, связывают письмо Стайн с ее участием в научных экспериментах в качестве подопытной.

Другими словами, когда Стайн в лабораторных условиях испытывала информационные перегрузки, характерные для начала века и кажущиеся нам сегодня смешными, она испы-

---

47. Этот психофизиологический автоматизм резко противопоставлен автоматизму бессознательного в психоанализе, а соответственно, и практика Стайн — автоматическому письму сюрреалистов. Мюнстерберг, отрицая существование нематериальной психики, говорил, что о бессознательном «можно рассказать в трех словах: оно не существует», что предвосхищало риторические изобретения самого позднейшего (лакановского) психоанализа. Ф. Киттлер объединяет оба типа психофизических исследований в рамках дискурсивной сети 1900, характеризующейся все большей автоматизацией когнитивных процедур. Подробнее см.: *Kittler F.* Op. cit. P. 206–228.

48. *Solomons L. & Stein G.* Normal Motor Automatism // Psychology Review. September 1896. Сам эксперимент с участием авторов в ней описывается так: «Для этого пишущий читал вслух, а диктующий слушал чтение. Таким образом <...> один человек бессознательно диктовал предложения, которые другой бессознательно записывал» (Ibid.).

49. См.: *Skinner B. F.* Has Gertrude Stein a Secret // Atlantic Monthly. January 1934. № 153. P. 50–57.

50. «Лучшая критика творчества мисс Стайн, известная мне, была сформулирована непроизвольно... Из информации об авторах мы узнаем, что мисс Стайн обучалась в аспирантуре по психологии в университете Джона Хопкинса, уделяя особое внимание „усталости и бессознательным реакциям“» — *Pound E.* Small Magazines // English Journal. 1930. Vol. 19. № 9. P. 699.

тывала новые способы обработки информации, так сказать, на собственном теле. Об одном из своих романов она позже говорит, что его вполне допустимо не читать, а просто просматривать — «*reading at it*»[51]. Этому «чтению сквозь» соответствует более известная в критике писательская техника «потока сознания», в которой можно также видеть литературное освоение некого, с одной стороны, лабораторного опыта Стайн, а с другой — опыта информационной повседневности, знакомой каждому.

По глубокому убеждению Стайн, объемы потребления информации заставляют многих терять всякий здравый смысл. Как замечает П. Стивенс, еще Элиот и Паунд говорят о культурном *знании*, которое все сложнее переработать, что возможно и заставляет их вырабатывать масштабные эпические поэтики, но Стайн говорит уже именно об *информации* — как очевидно противопоставленной знанию по принципу ассимилируемости. Нетрудно догадаться, что именно является источником беспрестанного потока информации, которая больше не имеет ничего общего со знанием и, следовательно, виновна в переживаемой нами утрате здравого смысла — это новые медиа и формы массовой коммуникации и, прежде всего, газеты.

Наряду с экспериментально открытыми информационными перегрузками, «поток сознания» обязан ежедневно практикуемому читателем газет объему и скорости поступающей информации (собственно, это связанные переменные, как и в случае эксперимента). Однако, как и с лабораторными опытами по рассеиванию внимания, в естественных условиях аналогичные процессы могут приводить как к психологическим расстройствам, так и к литературным изобретениям, и, соответственно, как медикализироваться, так и эстетизироваться. Чтобы уяснить специфику отношения Стайн к новым условиям, объемам и скорости потребления информации, нужно привести цитату целиком: «Сегодня каждый потребляет столько информации в течение дня, что теряет всякий здравый смысл. Все так много узнают, что забывают, как быть естественными. Это интересная история»[52].

---

51. «...everybody ought to be reading *at it* or it» — пишет Гертруда Стайн о своей ранней книге «Making Americans», и этим же выражением озаглавлен раздел о ней в книге: *Stephens P.* Poetics of information overload. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

52. *Stein G.* Reflection on the Atomic Bomb // Writings, 1932–1946 / C. R. Stimpson, H. Chessman (eds.). N. Y.: Library of America, 1998. P. 823.

Если для ее учителя Джеймса это было формой неврастении, обусловленной ускорением современной жизни и ложными идеалами[53], то Стайн уже делает из подобной утраты естественности *nice story*. На месте индивидуальных и, как правило приписываемых со времен Гете женской индивидуальности пороков чтения возникает литературная технология, в штыки воспринимаемая, как правило, теми мужчинами, которые все еще рассчитывают претворить возрастающую какофонию в культурное знание и спасти мир, стремительно теряющий здравый смысл (будь то ученые мужи или *hommes de lettres*).

Чтобы оценить новаторство жеста Стайн, позволительно сравнить ее работу с ближайшими соратниками по модернизму, а также уточнить дистанцию, которую она занимает по отношению к своим научным учителям. Если Джеймс Джойс еще привилегирует трансцендентально насыщенные моменты *эпифании*, а Марсель Пруст иронически указывает на то, что никто из остающихся *в своем уме* не станет по собственному почину читать газеты[54], то Стайн разительно отличается своей открытостью информационным потокам от них обоих. Вместе с тем она отходит и от научных эмпирических методов своих учителей в пользу литературного освоения «привычек внимания, которые являются рефлексами целостного характера индивида»[55].

Посредством письменной эмуляции жеста «частичного продолженного внимания» (*continuous partial attention*) [56] Стайн отучает нас читать подряд, читать каждое слово (и, что

---

53. «Чрезмерная американская напряженность, дерганость, мучительность выражения — это в первую очередь социальные и лишь во вторую очередь физиологические явления. Это дурные привычки, не более и не менее, порождены обычаем и примером, подражанием плохим образцам и культивированием ложных личных идеалов» — *James W.* The Gospel of Relaxation // Writings, 1878–1899. N. Y.: Library of America, 1992. P. 832.

54. «Совершать то мерзкое и сладострастное действо под названием чтение газеты, благодаря которому все несчастья и катаклизмы Вселенной за последние двадцать четыре часа <...> передаются для нашего личного пользования нам, — тем, кто ими не интересуется» — *Proust M.* Sentiments filiaux d'un parricide // Pastiches et Mélanges. P.: Éditions de la NRF, 1921. P. 211–224.

55. Как это формулирует Стайн в очередной своей научной публикации: *Stein G.* Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention // Psychological Review. 1898. Vol. 5. № 3. P. 299.

56. Такую практику чтения и вообще восприятия Барбара Уилл называет «внимательной невнимательностью», что можно рассматривать как версию кантовской эстетики «удовольствия от неудовольствия», обновленную психофизиологическими экспериментами. См.: *Will B.* Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius". Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2000. P. 55.

не менее важно, делать это вслух) и учит быть рассредоточенными (как это полагается всякому пользователю новых информационных технологий в глазах адепта традиционных), или сосредоточенными по-новому.

В определении нового протокола внимания важно не только то, что оно частичное (*partial*), как мы уже видели по описанию экспериментов, но и то, что оно, как и ряд грамматических времен, продолженное (*continuous*). Стайн как бы отказывается от завершенного (или совершенного — *perfect*) произведения в пользу существования в длящемся настоящем, в котором ей, как мы помним, доводилось выполнять две задачи одновременно — писать под диктовку и тут же читать получившееся. Возможно, сама эта прекаризация когнитивных процедур, заставляющая делать два дела одновременно[57], предмет не только психотехнических экспериментов, но и чисто литературных поисков духа времени (разумеется, писатели испытывают те же самые информационные и технические принуждения, что и участники экспериментов, но творчески преобразовывают их в новые формы письма или, точнее, техники записи). Хенниг и Аванесян предлагают понятие *поэтики настоящего времени*, играя на омонимии грамматического времени и исторической эпохи модернизма[58]. Стремясь зафиксировать ускорение социальной жизни и/или распространения информации, на которое указывал среди прочих и Джеймс, авторы-модернисты начинают писать о событиях, происходящих как бы одновременно с самим актом повествования[59]. Соавторы говорят об этом как о чисто фикционально-нарративном эксперименте, грамматика которого как бы заигрывает с духом современности (разбираются тексты Вирджинии Вулф, Джона Апдайка, Роберта Вальзера, но не делается попытки связать «поэтику настоящего времени» с конкретными институционально-техническими трансформациями эпохи модернизма). На наш взгляд, использование Стайн такого протоко-

57. Ср. это с слиянием двух этих активностей до неразличимости в одной в практике задолго до Ролана Барта: «Свистонов лежал в постели и читал, то есть писал, так как для него это было одно и то же» — *Вагинов К.* Труды и дни Свистонова // Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М.: Художественная литература, 1989. С. 157.

58. О связи нарративных изобретений с грамматикой глагольного времени см.: *Аванесян А., Хенниг А.* Поэтика настоящего времени. М.: Издательский центр РГГУ, 2014.

59. Подробнее см.: *Аванесян А., Хенниг А.* Писать рассказ и одновременно действовать довольно сложно // НОЖ. URL: https://knife.media/club/avanessian-hennig/?ysclid=lvo706jtv42698021.

ла письма, который эмулирует «частичное продолженное внимание», может быть заземлено на определенную «науку и технику» литературы. И если про связь ее стиля с лабораторией Джеймса и Мюнстербергера уже было немало сказано, то в неменьшей степени он обязан технике ротационного пресса и новой темпоральности газетной информации.

И все же при этом решительном присоединении к уже де-факто распространенным (хотя еще и не признанным литературой) техникам восприятия/чтения начала XX века, Стайн продолжает ощущать какой-то подвох в темпоральности массовых медиа и занимает по отношению к ней, скорее, осторожную эстетическую дистанцию. Возможно, именно парадокс дейксиса настоящего времени, на котором Паунд основывает свое определение поэззии[60], и строится омонимический резонанс «поэтики настоящего времени», и именно его Стайн называет «ложным чувством времени газет»[61]. Ее интересуют не столько содержание новостей — большие исторические события и мировые новости (теперь собственно производящиеся и впервые ставшие доступными в таком объеме благодаря телетайпу), сколько событийность самого высказывания, которая видится все еще доступным пространством для собственно литературного маневра.

Изобретенный Стайн протокол «частичного продолженного внимания» переносит акцент с практики письма на техники чтения, определяемые новым аппаратом массовой информации. Прямо указывая на возрастание объема и контингентности информации как на ключевой момент современности («Сегодня каждый потребляет столько информации в течение дня, что теряет всякий здравый смысл»), Стайн однако не стремится, как многие ее современники, создать привилегированный «художественный мир», создать эпос одного дня (чтение которого займет далеко не один день) или отправиться на бесконечные поиски потерянного времени (которые заставят читателя потерять не меньше). Она, скорее, представляет собой один из первых литературных опытов, имеющих дело с реально происходящими и научно-технически спровоцированными деформациями внимания и расстройствами чтения, но сохраняет

60. Если новости вчерашнего дня сегодня оказываются «старостями», то стихи — это такие новости, которые всегда ими же и остаются («news that stays news»).

61. *Stein G.* A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein. Los Angeles: Black Sparrow, 1971. P. 33.

при этом и связь с модернистскими эстетическими протоколами. Литературная техника Стайн обязана новому типу восприятия/*чтения* информации, «вычитана» в ленте телетайпа, но впоследствии она преобразована в престижный тип модернистского литературного *письма,* закрепленного за авторским именем и в конечном счете противопоставленного технике массовой коммуникации и «ложному времени газет».

3. «Некий двигающийся зрительный аппарат» и индустриализация чтения

Следующий герой этой технологической эпопеи намного решительнее выламывается из модернистского канона и все более сближается с психотехническими изобретениями авангарда в технике чтения. Пока большинство его современников и порой соседей по печатным страницам стремятся революционизировать язык (чаще всего такая революция разворачивается в «одном, отдельно взятом» домене литературы), он — вслед за Стайн, но гораздо последовательнее ее — осознал большую значимость «читательского аспекта» или, как он интермедиально определил это измерение, «зрительных искусств». И это не просто решение модернистского автора поделиться своей неограниченной властью с читателем в заполнении лакун (впоследствии канонизированное рецептивной эстетикой), но значительно более радикальное переосмысление и отчасти переустройство процедуры чтения. Если Малларме обнаружил (ритуальную) материальность письма, а Стайн зафиксировала на письме (психофизиологическую) автоматизацию чтения, то Боб Браун перенес акцент с логики письма на механику чтения. И главным мотивом изобретенной им «машины для чтения» оказывается все та же необходимость справиться с все возрастающим объемом печатной информации (материальной инфраструктурой чего по-прежнему является газета), не впадая в модернистскую автаркию письма.

Боб Браун — журналист-поденщик и авангардный поэт-визионер, и это довольно характерный для нашего изложения, хотя и не вписывающийся в модернистскую мифологию, социальный профиль будет играть важную роль в формировании технической и политической чувствительности к необходимости изобретения, доступного для всех и входя-

щего в повседневную практику. Собственно, он и подобные ему фигуры, не могут быть встроены в модернистский канон, поскольку в своем техническом и социальном радикализме (если только с этого момента не стоит говорить о социотехническом радикализме) с легкостью отказывались от усилий по самосохранению в истории литературы, даже если порой и оказывались желанными гостями на страницах модернистских или — как их иногда для разграничения понятий называют — авангардных журналов[62]. Одним из таких, где печатались манифесты Брауна, был журнал *transition* под редакцией Юджина Джоласа, чье имя ассоциируется с бесконечными и абстрактными призывами к «революции языка», а также несколькими систематически публикующимися в журнале «классиками» модернизма[63].

«Некий двигающийся зрительный аппарат» — так неопределенно описывает свою машину для чтения Боб Браун, называемую также иногда *readies* (в употребляемом множественном числе очевидно подразумевается, что они как бы уже разошлись среди пользователей). Несмотря на прилагающийся набросок технического описания, как именно устроены эти машины, понять довольно сложно. И в первую очередь затруднение это коренится в двусмысленности самого слова «аппарат»: его можно понимать как в прямом смысле, т. е. как указывающее на механизм, внешний человеческому телу, так и в метафорическом смысле и, следовательно, подразумевающий инкорпорированный человеческим телом и психикой характер[64]. Малларме называет книгу «духовным

62. Как мы будем настаивать ниже, это разграничение является принципиальным и, собственно, проходит по тому, на чем автор делает акцент — на привилегированных опытах письма или затрагивающих всех техниках и протоколах восприятия информации, «революции языка» или «революции чтения», создании объектов престижного культурного потребления или технических решениях для культуры масс и, наконец, презрении к «четвертой полосе газет» (Малларме) или принятии протокола газетного диспозитива как «нашего эпоса» (Третьяков).

63. Впервые Джолас употребляет формулировку «революция языка» через пять лет после Винокура и без каких-либо ссылок на него. См.: *Джолас Ю.* Революция языка и Джеймс Джойс (1928) // Трансатлантический авангард. С. 256–262; *Он же.* Революция слова. Декларация (1929) // Трансатлантический авангард. С. 263–264; *Он же.* Что такое революция языка? (1933) // Трансатлантический авангард. С. 323–324. Подробнее о журнале *transition* и его редакторе см. в: *Фещенко В.* Лондон — Нью-Йорк — Париж: Трансатлантические рейсы англоязычного авангарда // Трансатлантический авангард. С. 11–17, 73–94.

64. Именно так говорит об «аппарате бессознательного» Фрейд, хотя и предлагает конкретное техническое устройство в качестве модели психоаналитического сеанса — телефон. См.: *Freud S.* Recommendations to Physicians Practising Psycho-analysis (1912) // Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 12.

инструментом» (instrument spirituel) еще чисто метафорически[65], а Стайн могла бы сказать об *аппарате восприятия*, испытывающем перегрузки и подсказывающем эмуляцию в литературной технике «потока сознания», но Браун уже эксплицитно называет свое изобретение «машиной для чтения».

Можно сказать, что Браун дает техническое описание своего аппарата как индустриального, а его трансцендентальных следствий — как постиндустриальных[66]. Впрочем, возможно, между этими двумя точками уже во времена Брауна не было такой непреодолимой пропасти, если «чтение должно <было> стать таким же современным способом, как и звуковое кино»[67]. Последнее, как известно, тоже заметно преобразовало трансцендентальный аппарат апроприации визуальной информации (а также уже возникшую к тому моменту эстетику немого кино), оставаясь при этом довольно очевидным (равно как теперь и ухослышным) социотехническим аппаратом[68], добавившим к кинескопу граммофон. Технически описать машину для чтения намного сложнее[69].

Отчасти может помочь то, что Браун сам указывает на некоторые технические аналоги: «аппарат, удобный и порта-

---

P. 115–116. URL: https://pep-web.org/browse/document/SE.012.0000A?index=27&page=PR0004. Позже и значительно более метафорично будет говорить о «идеологических аппаратах государства» Альтюссер. См.: *Althusser L.* Idéologie et appareils idéologiques d'Etat // Positions (1964–1975). P.: Les Éditions sociales, 1976. P. 67–125.

65. Хотя и тут можно увидеть чувствительность к книге как технологическому артефакту, учитывая осведомленность о материальности означающего в диапазоне от верстки печатной страницы до типографского оборудования, приписываемой нами Малларме. На русский язык название этого эссе чаще всего переводят намного более метафизически. См.: *Малларме С.* Книга, орудие духа (1895) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. С. 427–428.

66. В индустриальную эпоху, когда о своей машине писал Браун, это разделение между внешними и механическими аппаратами с одной стороны и внутренними и метафорическими — с другой сохранялось как довольно четкое, хотя и преодолимое, сегодня же в постиндустриальную эпоху мы вполне можем представить, как сконструировать технически и привыкнуть пользовательски к таким аппаратам, которые будут носить промышленный характер, но при этом быть встроенными в человеческие тело/психику.

67. *Браун Б.* Readies, или Машины для чтения // Трансатлантический авангард. С. 287.

68. Подробнее о кино как психосоциальном аппарате см.: *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.

69. Поэтому можно было бы соскользнуть в ее описании во фразеологию «машин желания/войны», чем применительно к литературе занимается философская антропология, но нам хотелось бы избежать такого шизо-метафорического решения вопроса и оставаться в диапазоне инженерно-физиологического описания процессов чтения.

тивный, как *фонограф*, *письменная машинка* или *радиоприемник*»[70] описывается как уже существующий в технологическом ряду устройств, с которыми он совпадает и по функции, будучи призван произвести *механизацию чтения*, аналогичную той *механизации письма*, которую уже произвела пишущая машинка[71]. Об этой функциональной гомологии свидетельствуют и упоминаемые (как уже существующие — как минимум в других подобных аппаратах) технические детали: «прозрачный тканевой валик „разворачивает“ ленту для чтения под узким увеличительным стеклом»[72].

Среди упоминаемых Брауном преимуществ, получаемых будущим пользователем такого аппарата, одно из наименее примечательных — в том, что читатель избавляется от необходимости «двигать утомленными глазами туда-сюда»[73]. Эти «утомленные глаза» не только напоминают о литературной технике Стайн, эмулировавшей «захватывающее и утомительное» чтение-просматривание по диагонали (*reading at it*), но и подсказывают нам, что, как и в случае всякого «духовного инструмента», машина для чтения протезировала-и-расширяла «естественную» способность человека[74], когда тот в очередной раз переставал справляться с увеличени-

70. *Браун Б.* Указ. соч. С. 278 (курсив мой. — *П. А.*).

71. *Kittler F.* Op. cit. P. 183–226.

72. *Браун Б.* Указ. соч. С. 279. Очевидно, что, не имея возможности сконструировать свой «*...адаптируемый подвижный носитель литературы для чтения*», Браун воображает нечто чрезвычайно знакомое нам. Своей экологической и экономической («минимизируется ручной труд. Чтение станет не дорогостоящим занятием») аргументацией обсуждаемый аппарат предвещает электронную книгу. «Нужно изобрести книгу без книг», «для уединенного, удобного, скоростного чтения», в которой «само по себе накапливающееся давление чтения и письма сдвинет с места шрифты, заставит их переливаться через край столбцов», пока «обновленный взгляд попросит большего, заголосит о подсобном „голосовом глазе“», то есть уже, в свою очередь, об аудиокниге.

73. *Браун Б.* Указ. соч. С. 278.

74. Кавычки здесь подразумевают то же, что и в случае такой технологии, как «естественный язык», в котором нет ничего естественного, но который своей универсальностью отличается от (еще более) искусственных. Процедура записи и чтения знаков еще Платоном описывается как искусственная, поскольку протезирует органическую способность припоминания: «Гермес, предполагаемый изобретатель письменности, демонстрирует фараону Таммузу изобретение, которое позволит людям помнить то, что иначе пропадет в забвении. Фараон не рад и говорит: „Хитроумный Тот! Память — дивный дар, ее надо постоянно поддерживать. Из-за твоего изобретения у людей испортится память. Они будут вспоминать не благодаря внутреннему усилию, а благодаря внешней поддержке“. Согласимся с этим фараоном. Письмо, как всякая новая техническая поддержка, ослабляет силу человека» — *Эко У.* От интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // umbertoeco.ru. URL.: http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst.

ем объема и скорости информации. «Чтобы успевать читать со *скоростью* сегодняшнего дня, мне нужна машина»[75] — скажет Браун задолго до Энди Уорхола и с намного более конкретными инженерными соображениями о том, какого рода машиной он желает обладать — или быть. Дело, однако, в том, что эта способность (и эта машина) не (для) глаза, но (для) мозга. Очевидно, что скорость потребления информации в 1930-х задается по-прежнему ритмом ротационного пресса, но его работе уже аккомпанирует *радио-приемник* и *звуковое кино* (которым машина Брауна к тому же технологически и функционально уподоблена), если и не увеличивающие нагрузку непосредственно на глаза, то явно участвующие в нагнетании информационной и перцептивной плотности.

Но даже ограничиваясь обсуждением процедуры чтения, Браун отмечает переход инициативы от мануальных операций к оптико-когнитивным: «Смысл *ускоряется* естественной быстротой глаза и сознания (а они нынче быстрее, чем руки)»[76]. Быстрота эта описывается опять же и как естественная, то есть врожденная, и как исторически изменчивая и, следовательно, благоприобретенная вследствие приобщения к определенной культурной технике. Если Малларме косвенно выражал неудовольствие *качеством* информации, локализованной на «четвертой полосе», а Стайн еще говорила в основном о таком показателе, как *объем* («Сегодня каждый потребляет столько информации...»), то Браун отчетливо переносит акцент на *скорость* как ключевую характеристику современности[77]. Другими словами, речь идет уже не о сложности отбора и разграничения культурной информации в пределах одного медиума (Малларме) и не дефиците внимания при возросших объемах и увеличившемся числе каналов (Стайн), но о такой задаче, как «читать со скоростью сегодняшнего дня». Перед Брауном стоит чисто техническая задача, фактически безразличная к содержанию.

Сообразно возрастанию потока информации и *ускорению смысла*, растет и гибкость самих аппаратов (у Малларме — книга, у Стайн — психотехнический кабинет), которые

---

75. *Браун Б.* Указ. соч. С. 278.

76. Об аналогичных мануальных репертуарах говорит Гастев, когда упоминает переход от жеста удара к жесту нажатия, «движению плавному». См.: *Гастев А.* Восстание культуры // Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М.: Экономика, 1966. С. 51.

77. О скорости как ключевом фантазме футуризма см.: *Lanne J.-C.* Le discours court: vitesse et modernité dans la poésie de l'avant-garde russe au début du XXe siècle // Modernités Russes. 2000. № 2. Vitesse et modernité. P. 25–47.

из-за этого и оказывается столь сложно технически описать литератору или журналисту, испытывающему культурную потребность в (пост)индустриализации чтения, но не имеющему возможности изобрести его технически (как было, к примеру, в общей истории искусства и техники не раз — к примеру, с фонографом, который был вымечтан поэтом и декадентом Кроссом, а изобретен инженером и коммерсантом Эдисоном[78]). Поэтому неизбежно и его имплицитным адресатом, оказываются не инженеры, а литераторы, фразеология которых изначально используется лишь из необходимости быть понятым, но чем дальше, тем больше Браун втягивается в полемику с модернистской мифологией «революции языка», рождающейся из головы писателя-демиурга, и поневоле перенимает ее фразеологию.

«На высоких оборотах обыденная литература может поглощаться со скоростью нескольких полноценных романов за полчаса»[79]. Эта техническая аналогия аппаратной возможности регулировать скорость просмотра кино («на высоких оборотах...») поневоле включает некоторые оценочные характеристики: «обыденная литература», «полноценные романы». И все же пока это еще не литературная полемика, а обсуждение технической возможности иметь дело с возросшими объемами литературных текстов, которые скоро обернутся большими данными, превратившись из частного затруднения книгочеев в социотехническую проблему избытка информации[80].

На возрастание совокупного объема текстовой информации — не только из-за аккумуляции новых текстов, но из-за упрощения технического доступа к уже имеющимся — и, как следствие, на вынужденное «ускорение смыс-

78. Подробнее см.: *Kittler F.* Op. cit. P. 183–226.

79. *Браун Б.* Указ. соч. С. 279.

80. Именно с ней сегодня на территории формального литературоведения — тоже, кстати, превратившегося из *качественного* в *количественное* — имеет дело Франко Моретти. Впрочем, и он при всей «количественности» своего метода отмечает те качественные трансформации, которые произошли с режимами его чтения, и то, с какой литературой приходится иметь дело вследствие выбора методологической призмы «дальнего чтения»: «сознаюсь <...> в конечном счете, я все же прочел некоторые из этих „первых романов“ <...> Однако такое „чтение“ уже не создает интерпретаций, а всего лишь *проверяет* их: это уже не отправная точка для литературоведа, а ее завершение. Кроме того, в этом случае ты уже не читаешь текст, а, скорее, читаешь с помощью текста». *Моретти Ф.* Дальнее чтение. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. С. 89–90. Подробнее наш разбор методологии Моретти см. в: *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: о дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 16–34.

ла» можно отвечать двояко. Поскольку всякое статистическое предприятие подразумевает формулировку критериев релевантности, одной из попыток решения «количественной» проблемы изобилия будет модернистская попытка качественного определения *литературы как таковой* и ее отделения от беллетристики и журналистики[81]. В отличие от этой модернистской стратегии *огораживания* (Малларме) или эстетизации производственных травм *hommes,* а вскоре и *femmes de lettres* (Стайн) авангардная тенденция состоит в том, чтобы изобрести социотехническое решение для всех (Браун).

Сколько бы ни писали провозвестники «революции языка» о том, что она избавляет слово от оков старых значений, делая его новым, орфическим, автотеллическим, в XX веке имеют место уже не «идолы площади» (Бэкон), которых можно одолеть с помощью «терапии языка», но *возросшие потоки* информации и *ускорение смысла*, и поэтому необходимы экспериментально-технические решения, которые будут «являться авангардом не только в искусстве, но в самом человеческом мышлении»[82]. Стайн отвечала уже не только на вопрос «Как быть писателем?», но и во всяком случае отчасти на вопрос «Как быть читателем?» в ситуации информационного избытка. Перед возросшими объемами даже (будущий) великий модернистский писатель является прежде всего считывающим механизмом, испытывающим перегрузки. Если, конечно, только не слишком ограждает себя от «шума времени» и «ложного времени газет».

Модернизм стремится выстроить качественные критерии экспериментальной литературы и тем самым сохранить ее «здравый смысл» (который, как мы помним, теряется при

---

81. Начиная с XX века это будут не просто «образцы качества», а искусственно выведенные случаи «литературности» («Слово как таковое» Крученых — Хлебникова), равно как и несколько неожиданные индикации «самого типичного романа в истории литературы» (Шкловский о «Тристраме Шенди»). Подробнее см.: *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: НЛО, 2011. Однако уже скоро тем же протагонистам (теории) литературы — при переходе из модернистского состояния в авангардное — придется отказаться от спецификации литературы в пользу более динамических моделей становления-литературным и технических решений для массовой аудитории. Подробнее см.: *Арсеньев П.* Техно-формализм, или Развинчивая русскую теорию с Латуром // Новое литературное обозрение. 2019. № 159. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21532/, — особенно главку «Фабрика и полуфабрикаты. Индустриализация и коллективизация литературного производства».

82. Слова У. К. Ульямса о Стайн. Цит. по: *Фещенко В.* Указ. соч. С. 63.

росте объемов потребляемой информации) и уклониться от социально-технического решения проблемы *ускорения смысла*. Авангард отвечает на это *индустриализацией чтения* — технологическим обновлением дискурсивной инфраструктуры, приводящей в конечном счете к перепрошивке или даже снятию такой (искусственно выделившейся) области, как литература, но последовательно поставить вопрос так станет возможно только после октябрьской версии «революции языка», особенность которой заключается в том, что она немало затрагивала не только область языка, но и более широкую психосоциальную аппаратуру, и в частности в рамках ЛЕФа[83].

Браун подчеркивает, что «*чтение машинным способом*» является чисто техническим средством справиться с наличным изобилием текстов, но время от времени он чувствует, что оно чревато ретроактивными эффектами и для писательской техники. Так, в своем манифесте, как бы между делом он замечает: «*быть может, когда машины для чтения войдут в моду, больше не станут писать трилогии*»[84]. Браун многократно подчеркивает, что все описанное им — не телеграфный *стиль* и не средство писать современно (попытки чего к тому моменту уже были весьма распространены), но средство *читать современно*. И все же машина для чтения «самим своим существованием» рано или поздно определяет синтаксис письма.

Индустриальная техника каждый раз, конечно, может быть понята как всего лишь инструмент «литературного ренессанса посредством машины для чтения»[85], однако эстетическое применение машины всегда уже ее социотехнического значения и антропологического диапазона трансформаций. Из этих колебаний можно сделать еще один вывод

---

83. Многие разработки авангарда, нацеленные на снятие искусства, впоследствии часто вбираются модернизмом (в этом смысле он работает как капитализм с оспаривающими его программами), поэтому практика многих колеблется между ними или даже сочетает их, но все же по отношению к массовой коммуникации и ее материальной инфраструктуре чаще всего можно определить меру принадлежности. См., к примеру, о проекте советской литературы факта, который мы подробно разбираем в: *Арсеньев П.* Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов. М.: НЛО, 2023.

84. *Браун Б.* Указ. соч. С. 280. Эти обязанные отойти в историю трилогии отсылают к наиболее устоявшейся форме публикации романов в Англии на рубеже веков, см.: *Brake L.* The Serial and the Book in Nineteenth-Century Britain: Intersections, Extensions, Transformations // Mémoires du livre / Studies in Book Culture. 2017. Vol. 8. № 2. P. 1–16.

85. *Браун Б.* Указ. соч. С. 286.

о принципах демаркации, которые мы взялись определить: если всякий модернизм, включая русский, клонит к эстетизации «затруднения восприятия», то всякий авангард, включая американский, — «не только в искусстве, но и в самом человеческом мышлении» — взыскует «более продуктивной простоты», как это определяет Браун[86]. Призывая взглянуть на слова с точки зрения машины», он тем самым встает в линию практических размышлений, уже начатую Ницше и продолженную в будущем Тьюрингом.

«Чтение по своей природе существует для глаза, но не обязательно только для невооруженной оптики <...> глаз можно воспитывать, после чего взгляд устыдится своей прежней невооруженности»[87]. Но если для взгляда в целом нет возможности оставаться не технологизированным, не впадая в стыд, то в случае пользования таким «духовным инструментом», как книга, и подразумеваемым этим инструментом содержанием Браун оставляет некоторые уступки. Зная, что всякое техническое средство становится в будущем принудительным к использованию, он постоянно осторожно оговаривается («читать романы из ста тысяч слов за десять минут, *если хочется* — а мне хочется», «миллионы слов выливаются перед его глазами, спокойно или беспокойно (*как он того захочет*)»[88]. Наряду с тем, как машина определяет литературную технику, она различает и аудиторию по габитусам чтения: «Одни читатели не могут терпеть напряжения при слишком маленьком шрифте, других — рыскающих интеллектуалов — не устраивает слишком крупный двойной боргес»[89]. Другими словами, Браун приходит к выводу, что то, *как* мы читаем, различает нас намного сильнее, чем то, ч*то* мы читаем.

Библиография

Аванесян А., Хенниг А. Писать рассказ и одновременно действовать довольно сложно // НОЖ. URL: https://knife.media/club/avanessian-hennig/?ysclid=lvo706jtv42698021.

Аванесян А., Хенниг А. Поэтика настоящего времени. М.: Издательский центр РГГУ, 2014.

Арватов Б. Искусство и производство. М.: V-A-C Press, 2018.

86. Там же. С. 284.
87. Там же. С. 281.
88. Там же. С. 278.
89. Там же. С. 279.

Арсеньев П. Видеть за деревьями лес: о дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 16–34.

Арсеньев П. Выходили ли структуры на улицы в XVIII веке? // Неприкосновенный запас. 2020. № 129. С. 268–275.

Арсеньев П. Литература факта и проект литературного позитивизма в Советском Союзе 1920-х годов. М.: НЛО, 2023.

Арсеньев П. Не продается, но можно // Неприкосновенный запас. 2018. № 1 (117).

Арсеньев П. Новых медиа не было // Кинема. 2021. № 2. С. 160–171.

Арсеньев П. От словотворчества к словостроительству: Винокур, Платонов, Третьяков в дискурсивной инфраструктуре авангарда // Новое литературное обозрение. 2022. № 1 (173). С. 34–61.

Арсеньев П. Техно-формализм, или Развинчивая русскую теорию с Латуром // Новое литературное обозрение. 2019. № 159 URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21532/

Белинский В. Общее значение слова «литература» // Полное собрание сочинений. Т. 5. М.: Академия наук СССР, 1954. С. 626.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Гете-институт, 1996. С. 34.

Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 47–234.

Браун Б. Readies, или Машины для чтения // Трансатлантический авангард. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 287.

Вагинов К. Труды и дни Свистонова // Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М.: Художественная литература, 1989. С. 157.

Винокур Г. О революционной фразеологии. Один из вопросов языковой политики // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 106.

Гастев А. Восстание культуры // Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М.: Экономика, 1966. С. 51.

Дарнтон Р. Поэзия и полиция. Сеть коммуникаций в Париже XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Джолас Ю. Революция слова. Декларация (1929) // Трансатлантический авангард. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 263–264.

Джолас Ю. Революция языка и Джеймс Джойс (1928) // Трансатлантический авангард. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 256–262.

Джолас Ю. Что такое революция языка? (1933) // Трансатлантический авангард. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 323–324.

Дидро Д. Письмо о книжной торговле. М.: Grundrisse, 2017. С. 97.

Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: НЛО, 2011.

Компаньон А. Теория общего места // #12 [Транслит]: Очарование клише. СПб., 2012.

Кракауэр З. Жак Оффенбах и Париж его времени. М.: Аграф, 2000. С. 85.

Малларме С. Книга, орудие духа (1895) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 427–428.

Малларме С. Кризис стиха [1896] // Сочинения в стихах и прозе / Пер. с фр. И. Стаф. М.: Радуга, 1995.

Малларме С. Предисловие к «Трактату о слове» Рене Гиля (1886) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 429–432.

Мейясу К. Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме // Носорог. 2014. № 1. С. 179–223.
Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010.
Мильчина В. Париж в 1818–1848 годах. Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 381–382.
Моретти Ф. Дальнее чтение. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. С. 89–90.
Стивенс П. Общий указатель авангарда: концептуальное письмо, информационная асимметрия и избыток данных // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018.
Томашевский Б. У истоков фельетона (фельетон в Journal des Débats) // Общество изучения художественной словесности / Под ред. Ю. Тынянова и Б. Казанского. Л.: Academia, 1927. С. 68.
Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 34–38.
Тынянов Ю. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–269.
Фещенко В. Лондон—Нью-Йорк—Париж: Трансатлантические рейсы англоязычного авангарда // Трансатлантический авангард. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 11–17, 73–94.
Фещенко В. Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: исследование относительно категории буржуазного общества. М.: Весь мир, 2016.
Эко У. От интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // umbertoeco.ru. URL.: http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst.
Althusser L. Idéologie et appareils idéologiques d'Etat // Positions (1964–1975). P.: Les Éditions sociales, 1976. P. 67–125.
Bernstein C. Gertrude Stein taunts Hitler in 1934 and 1945 // Jacket 2. May 9. 2012.
Brake L. The Serial and the Book in Nineteenth-Century Britain: Intersections, Extensions, Transformations // Mémoires du livre / Studies in Book Culture. 2017. Vol. 8. № 2. P. 1–16.
Debray R. Manifestes médiologiques. P.: Gallimard, 1994.
Derrida J. De la grammatologie. P.: Editions de Minuit, 1967.
Freud S. Recommendations to Physicians Practising Psycho-analysis (1912) // Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 12. P. 115–116 (URL: https://pep-web.org/browse/document/SE.012.0000A?index=27&page=PR0004).
Gouvard J.-M. Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire: des «petits genres journalistiques» aux «petits poèmes en prose» // Mémoires du livre. Studies in Book Culture. 2017. T. 8(2).
Gragonetti R. Un Fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien. P.: Seuil, 1992.
Gumbrecht H. U. A Farewell to Interpretation // Materialities of Communication. Stanford: Stanford University Press, 1994. P. 389–402.
Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L. (eds). Materialities of Communication. Stanford: Stanford University Press, 1994.
James W. The Gospel of Relaxation // Writings, 1878–1899. N. Y.: Library of America, 1992. P. 832.
Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 278.
Lamartine A. de. De la politique rationnelle // La revue européenne. 1831. T. 2. P. 127.
Lanne J.-C. Le discours court: vitesse et modernité dans la poésie de l'avant-garde russe au début du XXe siècle // Modernités Russes. 2000. № 2. Vitesse et modernité. P. 25–47.
Mallarmé S. Correspondance. Vol. 3 (1886–1889) / H. Mondor, L. J. Austin (eds). P.: Gallimard, 1969. P. 67.

Mallarmé S. Sur l'Evolution litteraire (1891) // Œuvres complètes, édition présentée, établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry. P.: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945. P. 867.
Pound E. Small Magazines // English Journal. 1930. Vol. 19. № 9. P. 699.
Proust M. Sentiments filiaux d'un parricide // Pastiches et Mélanges. P.: Éditions de la NRF, 1921. P. 211–224.
Sainte-Beuve Ch.-A. De la littérature industrielle // Revue des Deux Mondes. Période initiale. Paris: Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1839. T. 19. P. 677.
Siegert B. Switchboards and Sex: The Nut(t) Case // Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication / T. Lenoir (ed.). Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 78–90.
Skinner B. F. Has Gertrude Stein a Secret // Atlantic Monthly. January 1934. № 153. P. 50–57.
Solomons L. & Stein G. Normal Motor Automatism // Psychology Review. September 1896.
Stein G. A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein. Los Angeles: Black Sparrow, 1971. P. 33.
Stein G. Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention // Psychological Review. 1898. Vol. 5. № 3. P. 299.
Stein G. Reflection on the Atomic Bomb // Writings, 1932–1946 / C. R. Stimpson, H. Chessman (eds.). N. Y.: Library of America, 1998. P. 823.
Stephens P. Poetics of information overload. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
Will B. Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius". Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2000. P. 55.
Zachmann G. Frameworks for Mallarme: The Photo and the Graphic of an Interdisciplinary Aesthetic. Albany: SUNY Press, 2008.

From a "Spiritual Instrument" to a "Moving Type Spectacle": Mallarmé, Stein, and Brown in the Discursive Infrastructure of Modernism

Pavel Arsenev. Eur'Orbem, Sorbonne Université, Paris, France, lartpaulars@gmail.com.

Since the nineteenth century, newspapers have contributed to the democratization and industrialization of reading, establishing an increasingly distinct front between the advocates of these processes and those literary practices committed to the "de-automatization" of linguistic production. Many authors of the late nineteenth and early twentieth centuries construct their definition of poetic language precisely through its contrast or resonance with newspaper language. Thus, Stéphane Mallarmé asserts that poetry in language exists wherever there is rhythm — "except on the fourth page of the newspapers." Gertrude Stein makes the rhythm of the teletype into the technological unconscious of the literary technique of "stream of consciousness," yet she continues to regard "newspaper time" as false. Finally, Ezra Pound defines poems as "news that stays news," thereby also betraying the opposition of his poetics to the operations of the rotary press.
Only Bob Brown — a journalist close to the avant-garde — proposes to industrialize reading itself. To this end, he envisions "a moving type spectacle," which is meant not only to transform the act of reading but also to reshape the very nature of literary creation in adaptation to this apparatus. This brings him closest to the Soviet project of an industrial revolution of language, within which newspaper language ceases to serve as the constitutive antithesis of the literary, and

the very genre and medial form of the newspaper becomes “our epic” (Sergei Tretyakov). The first article in this series on the discursive infrastructure of modernism examines whether it is possible to determine the specificity of newspaper speech and to rehabilitate verbal mechanization as a discursive effect of industrial modernity within the poetics of Western European modernism.

Keywords: *newspaper; modernism; Stéphane Mallarmé; Gertrude Stein; Bob Brown.*

References

Althusser L. *Idéologie et appareils idéologiques d’Etat. Positions (1964–1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, pp. 67–125.

Arsen’ev P. *Literatura fakta i proekt literaturnogo pozitivizma v Sovetskom Soyuze 1920-kh godov* [The Literature of Fact and the Project of Literary Positivism in the Soviet Union of the 1920s], Moscow, NLO, 2023.

Arsen’ev P. Ne prodaetsya, no mozhno [Not for Sale, but You Can], *Neprikosnovennyi zapas,* 2018, no. 1 (117).

Arsen’ev P. Novykh media ne bylo [There Were No New Media]. *Kinema*, 2021, no. 2, pp. 160–171.

Arsen’ev P. Ot slovotvorchestva k slovostroitel’stvu: Vinokur, Platonov, Tretyakov v diskursivnoy infrastrukture avangarda [From Word Creation to Word Construction: Vinokur, Platonov, Tretyakov in the Discursive Infrastructure of the Avant-garde], *Novoe literaturnoe obozrenie,* 2022, no. 1 (173), pp. 34–61.

Arsen’ev P. Tekhno-formalizm, ili Razvinchivaya russkuyu teoriyu s Laturov [Techno-Formalism, or Disassembling Russian Theory with Latour]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2019, no. 159. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21532/.

Arsen’ev P. Videt’ za derev’yami les: o dal’nem chtenii i spekulyativnom povorote v literaturovedenii [Seeing the Forest for the Trees: On Distant Reading and the Speculative Turn in Literary Studies], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2018, no. 150, pp. 16–34.

Arsen’ev P. Vykhodili li struktury na ulitsy v XVIII veke? [Did Structures Take to the Streets in the 18th Century?], *Neprikosnovennyi zapas*, 2020, no. 129, pp. 268–275.

Arvatov B. *Iskusstvo i proizvodstvo* [Art and Production], Moscow, V-A-C Press, 2018.

Avanesyan A., Khennig A. Pisat’ rasskaz i odnovremenno deistvovat’ dovol’no slozhno [Writing a Story and Acting at the Same Time is Quite Difficult], *NOZh*. URL: https://knife.media/club/avanessian-hennig/?ysclid=lvo706jtv42698021.

Avanesyan A., Khennig A. *Poetika nastoyashchego vremeni* [The Poetics of the Present Time], Moscow, Izdatel’skiy tsentr RGGU, 2014.

Belinsky V. Obshchee znachenie slova “literatura” [The General Meaning of the Word “Literature”], *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works], vol. 5, Moscow, Akademiya Nauk SSSR, 1954, p. 626.

Benjamin W. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti [The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility]. *Izbrannye esse* [Selected Essays], Moscow, Gete-institut, 1996, p. 34.

Benjamin W. Shar’l Bodler. Poèt v epokhu zrelogo kapitalizma [Charles Baudelaire. A Poet in the Age of Mature Capitalism]. *Maski vremeni. Esse o kulture i literature* [Masks of Time: Essays on Culture and Literature], St. Petersburg, Simpozium, 2004, pp. 47–234.

Bernstein C. Gertrude Stein taunts Hitler in 1934 and 1945, Jacket 2, May 9, 2012.

Brake L. The Serial and the Book in Nineteenth-Century Britain: Intersections, Extensions, Transformations, *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 2017, vol. 8, no. 2, pp. 1–16.

Brown B. Readies, ili Mashiny dlya chteniya [Readies, or Machines for Reading]. *Transatlanticheskiy avangard* [Transatlantic Avant-Garde], SPb., Izdatel’stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018, p. 287.

Compagnon A. Teoriya obshchego mesta [Theory of the Commonplace], Translit, 2012, no. 12.

Darnton R. *Poeziya i politsiya. Set' kommunikatsiy v Parizhe XVIII veka* [Poetry and Police: Communication Networks in Eighteenth-Century Paris], Moscow,Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.

Debray R. *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994.

Derrida J. *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit, 1967.

Diderot D. *Pis'mo o knizhnoy torgovle* [Letter on Book Trade], Moscow, Grundrisse, 2017, p. 97.

Eco U. Ot interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst [From Internet to Gutenberg: Text and Hypertext]. *umbertoeco.ru*. URL: http://umbertoeco.ru/ot-interneta-k-gutenbergu-tekst-i-gipertekst.

Feshchenko V. London — N'yu-Iork — Parizh: Transatlanticheskie reisy angloyazychnogo avangarda [London — New York — Paris: Transatlantic Flights of the English-Language Avant-Garde]. *Transatlanticheskii avangard* [Transatlantic Avant-Garde]. St. Petersburg: Izdatel'stdo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018, pp. 11–17, 73–94.

Feshchenko V. Transatlanticheskii avangard. Anglo-amerikanskie literaturnye dvizheniya (1910–1940). Programmnye dokumenty i teksty [Transatlantic Avant-Garde. Anglo-American Literary Movements (1910–1940). Program Documents and Texts], Saint Petersburg, Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018.

Freud S. Recommendations to Physicians Practising Psycho-analysis (1912). *Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 12, pp. 115–116. URL: https://pepweb.org/browse/document/SE.012.0000A?index=27&page=PR0004).

Gastev A. Vosstanie kultury [The Uprising of Culture]. *Kak nado rabotat'. Prakticheskoe vvedenie v nauku organizatsii truda* [How to Work: A Practical Introduction to the Science of Labor Organization], Moscow: Ekonomika, 1966, p. 51.

Gouvard J.-M. Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire: des "petits genres journalistiques" aux "petits poèmes en prose". *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 2017, vol. 8, no. 2.

Gragonetti R. Un Fantôme dans le kiosque: Mallarmé et l'esthétique du quotidien, Paris, Seuil, 1992.

Gumbrecht H.U. *A Farewell to Interpretation. Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, pp. 389–402.

Gumbrecht H.U., Pfeiffer K.L. (eds). *Materialities of Communication*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

Habermas J. *Strukturnoe izmenenie publichnoi sfery: issledovanie otnositel'no kategorii burzhuaznogo obshchestva* [The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society], Moscow, Ves' mir, 2016.

Jaccard J.-Ph. *Literatura kak takovaya. Ot Nabokova k Pushkinu: Izbrannye raboty o russkoy slovesnosti* [Literature as Such: From Nabokov to Pushkin: Selected Works on Russian Literature], Moscow, NLO, 2011.

James W. The Gospel of Relaxation. *Writings, 1878–1899*, New York, Library of America, 1992, p. 832.

Jolas Y. Chto takoe revolyutsiya yazyka? (1933) [What is the Revolution of Language? (1933)]. *Transatlanticheskii avangard* [Transatlantic Avant-Garde], Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018, pp. 323–324.

Jolas Y. Revolyutsiya slova. Deklaratsiya (1929) [Revolution of the Word: Declaration (1929)]. *Transatlanticheskii avangard* [Transatlantic Avant-Garde], Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018, pp. 263–264.

Jolas Y. Revolyutsiya yazyka i Dzheyms Dzhoys (1928) [The Revolution of Language and James Joyce (1928)]. *Transatlanticheskiy avangard* [Transatlantic Avant-Gar-

de], Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2018, pp. 256–262.
Kittler F. *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 278.
Kracauer S. *Zhak Offenbakh i Parizh yego vremeni* [Jacques Offenbach and Paris of His Time]. Moscow: Agraf, 2000, p. 85.
Lamartine A. de. De la politique rationnelle. *La revue européenne*, 1831, vol. 2, p. 127.
Lanne J.-C. Le discours court: vitesse et modernité dans la poésie de l'avant-garde russe au début du XXe siècle, *Modernités Russes*, 2000, no. 2, pp. 25–47.
Mallarmé S. Correspondance. Vol. 3 (1886–1889) (eds H. Mondor, L. J. Austin), Paris, Gallimard, 1969, p. 67.
Mallarmé S. Kniga, orudie dukha (1895) [The Book, a Spiritual Instrument (1895)]. *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Maldorora* [Poetry of French Symbolism. Lautréamont. Songs of Maldoror], Moscow, Izdatel'stvo MGU, 1993, pp. 427–428.
Mallarmé S. Krizis stikha [1896] [The Crisis of Verse (1896)]. *Sochineniya v stikhakh i proze* [Collected Works in Verse and Prose], Moscow: Raduga, 1995.
Mallarmé S. Predislovie k «Traktatu o slove» Rene Gilya (1886) [Preface to "The Treatise on the Word" by René Ghil (1886)]. *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Maldorora* [Poetry of French Symbolism. Lautréamont. Songs of Maldoror], Moscow, Izdatel'stvo MGU, 1993, pp. 429–432.
Mallarmé S. Sur l'Evolution litteraire (1891). Œuvres complètes (édition présentée, établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 867.
Meillassoux Q. Chislo i sirena. Chtenie "Broska kostey" Mallarmé [The Number and the Siren: A Reading of Mallarmé's "Un Coup de Dés"], *Nosorog*, 2014, no. 1, pp. 179–223.
Metz Ch. *Voobrazhaemoe oznachayushchee. Psikhoanaliz i kino* [The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2010.
Mil'china V. *Parizh v 1818–1848 godakh. Povsednevnaya zhizn'* [Paris in 1818–1848: Everyday Life], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013, pp. 381–382.
Moretti F. *Dal'nee chtenie* [Distant Reading], Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gaidara, 2016, pp. 89–90.
Pound E. Small Magazines. *English Journal*, 1930, vol. 19, no. 9, p. 699.
Proust M. Sentiments filiaux d'un parricide. Pastiches et Mélanges. Paris: Éditions de la NRF, 1921, p. 211–224.
Sainte-Beuve Ch.-A. De la littérature industrielle. *Revue des Deux Mondes. Période initiale,* Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1839, t. 19, p. 677.
Siegert B. *Switchboards and Sex: The Nut(t) Case. Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication* (ed. T. Lenoir), Stanford, Stanford University Press, 1998, pp. 78–90.
Skinner B. F. Has Gertrude Stein a Secret. *Atlantic Monthly*. January 1934, no. 153, pp. 50–57.
Solomons L. & Stein G. Normal Motor Automatism. *Psychology Review.* September 1896.
Stein G. *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow, 1971, p. 33.
Stein G. Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention. *Psychological Review*, 1898, vol. 5, no. 3, p. 299.
Stein G. Reflection on the Atomic Bomb. *Writings, 1932–1946* (eds. C. R. Stimpson, H. Chessman), New York, Library of America, 1998, p. 823.
Stephens P. Obshchii ukazatel' avangarda: kontseptual'noe pis'mo, informatsionnaya asimmetriya i izbytok dannykh [General Index of the Avant-garde: Conceptual Writing, Informational Asymmetry, and Data Excess]. *#21 [Translit]: K novoi poetike [Towards a New Poetics]*, Saint Petersburg, 2018.

Stephens P. *Poetics of information overload*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

Tomashevskii B. U istokov fel'etona (fel'eton v Journal des Débats) [At the Origins of the Feuilleton (Feuilleton in Journal des Débats)]. *Obshchestvo izucheniya khudozhestvennoi slovesnosti* [Society for the Study of Literary Art] (eds Yu. Tynyanov, B. Kazanskii), Leningrad, Academia, 1927, p. 68.

Tret'yakov S. Novyi Lev Tolstoi [The New Leo Tolstoy], *Novyi LEF*, 1927, no. 1, pp. 34–38.

Tynyanov Yu. Literaturnyi fakt [The Literary Fact]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema], Moscow, Nauka, 1977, pp. 255–269.

Vaginov K. Trudy i dni Svistonova [The Works and Days of Svistonov]. *Kozlinaya pesn'. Trudy i dni Svistonova. Bambochada* [The Goat Song. The Works and Days of Svistonov. Bambochada], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1989, p. 157.

Vinokur G. O revolyutsionnoi frazeologii. Odin iz voprosov yazykovoy politiki [On Revolutionary Phraseology. One of the Issues of Language Policy], *LEF*, 1923, no. 2, p. 106.

Will B. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, Edinburgh, University of Edinburgh Press, 2000, p. 55.

Zachmann G. *Frameworks for Mallarme: The Photo and the Graphic of an Interdisciplinary Aesthetic*, Albany, SUNY Press, 2008.

«Тяжелая книга»: материальное в практике чтения

Анна Герасимова

Анна Герасимова. Рурский университет в Бохуме (RUB), Германия, ghera2001@gmail.com.

Статья посвящена некоторым аспектам чтения как материальной практики и метафорам материальности в высказываниях читателей. Вопреки прежним прогнозам, распространившимся с появлением чтения с экрана, материальность чтения утрачена не была. Для читателей по-прежнему важны свойства книг как материальных объектов, не только в смысле удобства обращения и конкретных практик чтения, но и в смысле эстетики (выбор издания, серии и т. п.). Чтение по-прежнему остается телесной практикой, которую следует и приходится вписывать в экономику повседневного бытия. Это закономерно ведет к фрагментированности чтения и к осложненной материальности временных слотов, предназначенных для этой практики. Материальные метафоры, описывающие чтение, — не редкость в речи читателей. Они могут описывать как саму книгу («тяжелая»), так и взаимодействие с ней. Чаще всего встречаются метафоры, актуализирующие связь чтения с едой или питьем (книги глотают, читают взапой), испытывают книжное похмелье. Такие телесные метафоры могут свидетельствовать о том, что чтение осознается как базовая потребность. Яркие метафоры болезненных ощущений от чтения демонстрируют важность такого понятия, как комфорт, для выбора книги. Читатели требуют комфортности от чтения на уровне содержания, эстетики, вписанности в бытие, и нарушение комфорта воспринимается как реальное нарушение телесной неприкосновенности. Чтение как овеществленная практика продолжает существовать, приобретая дополнительные особенности, вроде звукового измерения (аудиокниги) или новых технологий воспроизведения текста.

Ключевые слова: *практики чтения*; *читательские отзывы*; *телесность*; *метафоры материальности*; *книга.*

В 1996 году историк и социолог чтения Роже Шартье писал о цифровой революции в сфере текста: «Новая форма текста больше не нуждается в печати (по крайней мере в типографском смысле слова), ей неведома „унитарная книга“ и чужда материальность кодекса»[1].

Почти через 30 лет мы можем с уверенностью сказать, что Роже Шартье ошибался. Несмотря на постепенную утрату материальности самой книгой, чтение по-прежнему остается связанным с телесными практиками. А взаимодействие с материальными объектами, по всей видимости, будет вызывать и материальные метафоры, его описывающие. Нечто подобное произошло с языковыми метафорами, окружающими разговор по телефону: все еще можно услышать выражение «бросить трубку», хотя нет уже никакой трубки и физически завершение вызова выглядит совершенно иначе. То же самое происходит и с чтением: хотя книга постепенно утрачивает материальность, но то, как читатели говорят о ней, по-прежнему звучит очень материально.

По-видимому, это свидетельствует о том, что телесность и материальность в чтении по-прежнему очень важна. Не претендуя, разумеется, на исчерпывающее описание материала, мы попытаемся показать, как выглядит материальность в высказываниях об отношениях с книгой среди современных активных читателей.

В этой статье мы постараемся соблюсти один принцип: поговорить о книгах, не говоря о тексте, и по мере возможности не будем упоминать ни названий, ни даже жанров. Такое решение обусловлено попыткой отделить материальность носителей текста от самой текстуальности[2]. Более того, как мы увидим далее, некоторые практики чтения существуют помимо сферы значения[3], и нам казалось важным подчеркнуть именно эти их функции.

Данные для работы были собраны на анонимном форуме holywarsoo.net, среди книжных блогеров на Youtube, а также на сайте, предназначенном для любительских ре-

1. *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006. С. 219.
2. Там же.
3. *Collinson I.* Everyday Readers: Reading and Popular Culture. Sheffield: Equinox Publishing, 2009. P. 47.

цензий LiveLib. Все пользователи этих платформ принадлежат к страте «привыкших развлекать себя чтением»[4].

Мы старались по возможности сохранять авторский стиль и пунктуацию, так что наши примеры — это прямая речь читателей.

I

> Чтение — это не только абстрактная умственная операция: в него вовлечено и тело, читатель вписывается в некое пространство, вступает в некие отношения с самим собой и с другими[5].

Материальность чтения в высказываниях читателей можно разделить следующим образом: реальные материальные явления и телесные практики, связанные с чтением, и метафоры, сопровождающие описание этого чтения.

Наши полевые наблюдения по обоим пунктам можно, в свою очередь, разделить на два основных класса:

Свойства самих книг как материальных объектов

Это более сложная категория, чем может показаться: материальность книги, а также требования к книге как к объекту, сильно менялись на протяжении всей культурной истории. Не останавливаясь на особенностях перехода от свитка к кодексу (уже то, что с кодексом можно работать только одной рукой, сильно меняло телесные практики, связанные с чтением, — например, включило в работу с книгой письмо), отметим мимоходом тот факт, что первая книжная революция, связанная с растущей популярностью романа как жанра, вызвала также и изменение предпочтительного размера книги — ее должно было удобно носить с собой, чтобы читать при любом удобном случае[6]. Появление специального быстросохнущего клея для переплетов и ротационной печатной машины, в свою очередь, изменило книжную индустрию, — стало можно дешево и быстро выпускать большие

---

4. *Герасимова А.* Проблема реального реципиента художественного текста: анализ современных читательских практик // Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis 43. Tartu: University of Tartu Press, 2020. С. 16.
5. *Шартье Р.* Указ. соч. С. 131.
6. *Виттман Р.* Революция чтения в конце XVIII в. // История чтения в западном мире от Античности до наших дней / Ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье. М.: Фаир, 2008. С. 387.

тиражи, и это подтолкнуло издательства к идее массовой литературы, создающейся по общей схеме[7].

Для современных активных читателей материальное воплощение книги тоже стоит не на последнем месте. На сайтах книжных магазинов часто можно встретить отзывы, где описывают шрифт, поля, хруст корешка, не говоря уже об оформлении обложки и качестве бумаги. Немало читателей отмечает размер книги (толстая — лучше) или даже отдельной главы, склоняясь к идее, что большой объем чтения всегда предпочтительнее малого. Некоторые особенности книги могут отталкивать: предисловие, в котором пересказывается сюжет, слишком мелкий шрифт, либо особенности текста (слишком мало диалогов, нет картинок, текст в виде писем). «Слишком большая» книга тоже может отталкивать. Разумеется, еще больше она отталкивает, если и содержание не понравилось, читатели порой предлагают использовать ее как оружие: «Дайте мне тех умников, которые рекомендуют это как „добрую и уютную книгу“, я их буду долго бить своим экземпляром, он в твердой обложке и тяжелый».

Существуют и два отдельных течения — любители покетбуков и твердых переплетов:

> ...ты хочешь твердый переплет, а не покетбук, ведь твердые переплеты — это мещанство[8].

О да, покет — это «модно, четко, молодежно» и «я все равно книгу только раз читаю»[9].

> Лично мне покеты нравятся несравненно больше, потому что банально дешевле, удобнее и не занимают много места в шкафу. Но у меня нету сакрализации книги как объекта, для меня это просто наиболее удобный способ получения информации[10].
> И меня бесят мягкие обложки, потому что они очень быстро превращаются в <дерьмо>. Особенно если книга толстая. Не говоря уже о том, что такие книги не сшиты нормально, а проклеены...[11]

---

7. *Radway J.* Reading the Romance. North Carolina: University of North Carolina Press, 1984. P. 27.
8. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=9987262#p9987262.
9. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=9987384#p9987384.
10. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=9987832#p9987832.
11. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?id=5407&p=136.

Качество книги иногда выступает на передний план вместе с изменением конкретной практики:

> У меня они тоже не разваливались. До тех пор, пока я не стал каждый день возить книги на работу и с работы. А учитывая, что из-за объема работы я одну книгу могу читать около месяца, это сказывается на их состоянии. И это я еще аккуратно обращаюсь[12].
> ...может, секрет в том, что ты не таскаешь их в рюкзаке и не так часто перечитываешь?[13]

Вопрос бережного обращения с книгами у русскоязычных читателей, кажется, обусловлен существующим в культуре представлением о том, что с книгой нужно обращаться аккуратно, не писать в ней, не перегибать страниц и не бросать корешком вверх. Вопросы вроде «Ты пишешь в книгах?» и «Бережно ли ты читаешь книги?» регулярно попадаются в горизонтально распространяемых читательских анкетах. Англоязычные читатели, насколько нам удалось выяснить, не задаются вопросом, можно ли писать в принадлежащей им книге.

В выборе конкретных серий, изданий и издательств тоже есть свои предпочтения. В ходе полевой работы мы не раз слышали, что продукцию одних издательств выбирают чаще именно из-за качества материального воплощения книги. Более того, уже имеющуюся серию книг могут полностью заменить переизданием, если оно покажется более подходящим по оформлению либо «лучше выглядит на полке». Есть и свои тонкости выбора конкретных серий:

> Мне нравится только эксклюзивная классика в твердой обложке, но ее гораздо меньше. И тоже читать толстые не очень удобно, но это все же не покет, блин[14].
> Меня бесит серия АСТ классики до адской дрожи, уродливый вид, плохие переводы, ужасные корешки, которые мнутся когда ты хочешь не дай боже прочитать книгу, а не просто поставить на полку[15].
> ...это иррационально. Просто нравится цветовая гамма обложек, бумага внутри, соотношение полей,

12. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=9988415#p9988415.
13. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=9988352#p9988352.
14. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=11139223#p11139223.
15. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=10000117#p10000117.

размер шрифта и тд. Если книга нравится до желания перечитать, то их корешки как-то позитивно смотрятся на полке. Поэтому если книга есть в эк [серия издательства АСТ «Эксклюзивная классика» — *А. Г.*], то беру ее, и именно покет.
Логики никакой, хотя самому интересно, как оно работает. Например, азбучная серия покетов, наоборот, своим видом (грязно-зеленый цвет, огромные иллюстрации не в тему, «жирное» ламинирование, мелкий шрифт) отбивает желание читать. Остается иррациональное ощущение болота, скуки и школьной обязаловки[16].

Большая работа, которую читатели проделывают при выборе физического воплощения своих книг, и те критерии, которые они предъявляют к книгам, к особенностям их выбора и даже расстановки по стеллажам (в книжном видеоблогинге существует отдельный жанр видео, посвященный этой весьма острой для книгочеев проблеме) ярко демонстрируют нам, что конкретное физическое воплощение книги для них все так же важно.

Второй подкласс можно обозначить как телесные практики чтения, в частности место и время чтения.

Чтение, как неоднократно показывали антропологи, как на исторических[17], так и на современных им примерах[18], не является спорадической, хаотичной деятельностью — напротив, оно строго вписано в повседневные практики, которые Коллинсон называет «экономикой пространства и времени». Для чтения безусловно необходимо время — например, рост распространенности чтения в XIX веке в Западной Европе устойчиво связан с сокращением рабочего дня и его нормированностью[19]. Равным образом для чтения необходимо место, и выбор такого места подвергался самым разнообразным осмыслениям — от предостережений ученых, обеспокоенных тем, что поза, в которой люди читают, вызывает «ослабление организма и расстройство нервной систе-

16. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=11216065#p11216065.
17. *Chartier R., González J. A.* Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader // Diacritics. 1992. Vol. 22. № 2. P. 49–61.
18. *Collinson I.* Op. cit.; *Radway J.* Op. cit.
19. *Лайонс М.* Новые читатели в XIX в.: женщины, дети, рабочие // История чтения в западном мире / Ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье; пер. с фр. М. А. Руновой М.: Фаир, 2008. С. 428.

мы»[20] до беспокойства наших собственных матерей о том, что мы, читая лежа или с фонариком под одеялом, испортим глаза.

Мартин Лайонс в другой своей работе отмечает фрагментированность чтения в современном индустриализированном мире:

> ...нормированный рабочий день предполагает лишь короткие отрезки времени для чтения, которые необходимо использовать в промежутках между домом и работой, между работой и сном, в обеденных перерывах, в электричках, между электрическим утюгом и пылесосом[21].

Чтение как бы пытается уместиться в небольшие промежутки, что делает его более материальным, чем нам казалось. Язык, которым мы говорим о практике, тоже весьма материален: урвать минуту, впихнуть чтение в распорядок дня, схватиться за книгу или отбросить ее.

Исследования последних лет отчетливо показали, что у современных образованных жителей больших городов есть два основных «слота» для чтения: с 10 до 12 утра и с 20:00 до полуночи[22]. Очевидно, это дорога на работу (возможно, еще и с работы) и чтение перед сном.

Вместе с тем нужно отметить, что большая часть современного чтения происходит в общественных социальных пространствах — делимых с семьей и близкими, а также с незнакомыми людьми. Иэн Коллинсон отмечает, что чтение в публичных местах парадоксальным образом «приватизирует» эти пространства, позволяя окружить себя коконом частного занятия и что, несмотря на популярное утверждение о социальности чтения, для осуществления самой этой практики люди выбирают место, где им никто не помешает и не будет отвлекать (это, кстати, делает особенно популярным чтение в постели)[23]. Второй важный фактор выбора того или иного пространства — это комфорт. Мы интервьюировали информантку, которая любила читать в пар-

---

20. *Виттман Р.* Указ. соч. С. 383.
21. *Lyons M.* Texts, Books, and Readers: Which Kind of Cultural History? // Australian Cultural History. 1992. № 11. P. 6.
22. *Braslavski P. et al.* Large-Scale Log Analysis of Digital Reading // Proceedings of the Association for Information Science and Technology. 2016. Vol. 53. № 1. URL: https://d-nb.info/1193489776/34.
23. *Collinson I.* Op. cit.

ках, но не любила — в метро, притом что пользовалась им довольно часто: в вагоне метро ей мешали шум и люди.

Распространенность (и нормативность для каждого конкретного общества) чтения в транспорте, в свою очередь, сильно зависит от дальности поездок и того, насколько этот транспорт развит. Респонденты Коллинсона отмечали, что долгая поездка до места учебы или работы заметно повышала долю чтения в их повседневной жизни[24].

Современные активные читатели часто прибегают к такому виду автометаописаний, как анкеты, по сути, отвечающие на вопросы «какой ты читатель». Такие анкеты содержат немало вопросов о непосредственных читательских практиках, в том числе телесных, именуемых «книжными привычками»:

Ты ешь или пьешь во время чтения?
Телевизор или музыка во время чтения?
Читаешь по одной книге за раз или сразу несколько?
Ты всегда читаешь дома или где-нибудь еще?

Мы уже говорили о том, как влияет реализация читательской практики на выбор формата книги. Причем влияние может быть разнонаправленным: желание носить с собой меньший груз подтолкнет к выбору покетбука (так он, в сущности, и был придуман), с другой стороны, покетбуки, если их носить постоянно с собой, быстро разваливаются. В наших интервью были люди, которые никогда не брали книги почитать, ни в библиотеке, ни у знакомых, потому что предпочитали читать лежа в ванне, с едой или питьем. Книги у них стремительно теряли приличный вид.

Конкретная книга и выбор места для ее чтения часто взаимообусловлены: равно как существуют «книги для чтения в аэропорту и на вокзале», т. е. книги, не требующие глубокого погружения и отсутствия внешних раздражителей, бывают и книги, требующие специальных места и времени. Читательница, ведущая книжный видеоблог, заметила об одной из прочитанных книг: «Может быть, она мне не по возрасту, вот если бы я читала ее лет в 80, когда мне никуда не надо торопиться, в кресле-качалке у камина...» Другая любительница чтения откладывала большой роман, пока у нее не появилась возможность уехать на неделю на дачу

24. Ibid. P. 52–53.

и отключить телефон — так она хотела обеспечить себе полное погружение в книгу[25].

Нам встретилось граничащее с поэтическим высказыванием описание телесного опыта чтения глазами ребенка:

Чтение — это дофига тяжелая деятельность.
Ты сидишь.
В статичной позе.
Пялишься глазами на набор значков.
И значки расшифровываешь в буквы, буквы в звуки,
звуки в слова, слова в предложения.
А потом предложения — в образы.
Читать, когда только начинаешь, ТРУДНО[26].

Хотя принято считать физическое пространство просто местом, где что-то происходит, как мы видим, и место, и время являются конститутивными обстоятельствами чтения. Эти обстоятельства чтения влияют на само чтение не меньше, а порой и больше, чем книги: время и место для чтения могут быть даже менее доступны, чем предмет для чтения, т. е. книга. Материальные ограничения, равно как и возможности, формируют и возможности, и часто выбор чтения.

II

Во взаимодействии читателя с книгами есть не только непосредственное материальное измерение, но и материальные метафоры. Иэн Коллинсон применительно к английскому языку описывает это так:

Связь между телом и книгами часто проявляется
в том, как читатели говорят о своем чтении: чтение
«великолепно»; покупать книги — значит впасть
в «запой»; читатели «погружаются» в повествование и «смакуют его»; книги «плохого» качества —
«паршивые» или «дерьмовые». Метафоры чтения
часто черпают вдохновение из телесной сферы или
телесных функций…[27]

Об этом же пишет Альберто Мангел в «Истории чтения»:

25. Полевой дневник автора (ПДА).
26. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=11237001#p11237001.
27. *Collinson I.* Op. cit. P. 49.

Мы, читатели, говорим о наслаждении книгой, о нахождении в ней пищи, о пожирании книги в один присест, о срыгивании или извержении текста, о размышлениях над отрывком[28].

Материальные метафоры в высказываниях читателей, как и в первой части статьи, тоже можно поделить на две большие части.

Метафоры самой книги

Читатели отвечают на вопрос — какая она? Очевидными будут ответы «пустая», «многогранная», «тяжеловесная», «легкая», «уютная» (есть даже понятие «уютной литературы», содержащее в себе не только эмоции читателей, но и представляющее особый жанр[29]). Есть, конечно, и обратный случай — «книга, которая вывела меня из зоны комфорта» или «выбила меня из колеи», такие книги часто выносят в отдельный пункт в читательских итогах года.

...остальное или унылый картон, или жеваный картон[30].

Там сюжет просто какой-то липкий и больной[31].

На этой книге должно быть 18+ и пленочка! И перчатки для чтения[32].

...закрываешь книгу с чувством, что тебя угостили конфеткой в красивом фантике, но кем-то уже обглоданной[33].

Такого рода метафоры обычно являются чем-то вроде переходного звена к следующей разновидности. Это можно видеть на примере последнего высказывания: в нем характеристика книги постепенно переходит в описание взаимодействия с ней.

---

28. *Manguel A.* A History of Reading. L.: Penguin, 1996. P. 170.
29. См. подборки подобной литературы на сайте Goodreads: URL: https://www.goodreads.com/list/tag/comfort.
30. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=10361257#p10361257.
31. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=6877707#p6877707.
32. ПДА.
33. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=9428301#p9428301.

Материальные метафоры, описывающие взаимодействие с книгой

Наиболее часты тут, пожалуй, «съедобные метафоры», т. е. те, где книга выступает в роли чего-то, что пытаются съесть (реже выпить). Помимо нормативного «глотать книги», читатели их «жуют», «надкусывают», называют книгу «кактусом, который они едят»[34], «завязывают с поеданием кактусов» (т. е. бросают читать книгу или определенного автора). Есть и более сложно выстроенные на том же базисе высказывания:

> «Не лезет» — это вот очень точное описание при чтении, как будто что-то всухомятку впихиваешь[35].
> <...> одну книгу я проглотил, едва прожевав <...> читать подряд серию <...> невыносимо и застревает комком в горле[36].

Книгу могут сравнить со жвачкой, которая тянется бесконечно, с чем-то вообще несъедобным, с яблоком с червяком внутри («ты откусил — а там половина червяка»).

Такое подчеркнуто материальное, даже плотское описание чтения наводит на мысль о том, что для читателей книга — это своего рода базовая потребность, как пища. Кстати, книг можно и «переесть» — читатели часто так говорят о каком-то жанре или авторе.

Метафоры питья встречаются реже, зато среди них есть крайне распространенное выражение, описывающее, по-видимому, разделяемое многими читателями состояние, — «книжное похмелье». Читатели описывают его как реально существующее состояние, «когда вы еще не отошли от мира прочитанной книги». Более того, читатель может описывать свое взаимодействие с конкретным жанром, как если бы он действительно был алкоголиком:

> Ухожу в запой, потом полгода в завязке и опять по кругу[37].

---

34. Производное от известной шутки «Мыши плакали, кололись, но продолжали есть кактус».
35. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=6873222#p6873222.
36. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=6890446#p6890446.
37. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=6786332#p6786332.

Нормативное и весьма частотное для активных читателей выражение «я мучаю/домучиваю книгу» одна читательница развернула в «она (книга. — *А. Г.*) мучила меня, а я мучила ее» — получив совершенно латурианское описание объекта как актора, связывающее читателя и книгу реципрокной связью: «...любая вещь, изменяющая сложившееся положение дел тем, что создает различие, является актором...»[38]. Таким образом, мы можем без больших сомнений предположить, что книги в этом взаимодействии являются акторами. Пожалуй, одна из самых ярких метафор для мучительного чтения, какие нам встречались, выглядит так: «Хотела прочитать, но некомфортна в чтении, наждачная, как колючую проволоку в руках перебираешь»[39].

Связь актора-объекта может становится значительно более близкой: помимо очевидных — «книга запала в сердце/душу», можно увидеть связь на более глубоком уровне:

...как часть читательского днк анона, разбуди темной ночью — перескажу[40].

Положительные впечатления от книги, особенно очень яркие, тоже могут описываться с переходом на уровень физических ощущений:

У меня даже слов нет, я чувствую, как тает, тает мое сердце, оно сначала разбивается, потом склеивается и снова разбивается, и тает, тает от того, как это красиво...[41]

Иногда текст производит на читателя настолько сильное впечатление, что это побуждает его к различным телесным практикам:

Вроде и написано неплохо, но после прочтения очень хочется залезть в душ часа на два[42].

Наконец, возможны случаи, когда метафора материализуется:

---

38. *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: ИД ВШЭ, 2014. С. 101.
39. ПДА.
40. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=7633911#p7633911.
41. ПДА.
42. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=9027658#p9027658.

У меня от Кинга натуральным образом голова начинает болеть. Читаю я много и всю жизнь, но его романы ни один до конца осилить не смогла из-за этой начинающейся головной боли[43].

Второе высказывание — непосредственный ответ на предыдущее:

Вот то же самое. Болит голова и сводит челюсти. Ощущение, как будто одновременно тебя засунули в грязную лужу и дали пожевать кирпич[44].

Последнее высказывание смыкается со съедобными метафорами, упомянутыми в начале этой части.

Все то, что мы привели в качестве примеров — не просто метафоры материального, но метафоры яркие, порой даже телесно грубые. Нельзя сказать, чтобы мы отбирали именно такие (мы старались только ограничивать использование нормативных метафор, часто используемых в речи), однако мы видим, что отношение к чтению люди склонны выражать в материальном и часто сенсуальном плане. Возможно, постепенный переход к цифровым носителям (хотя активные читатели довольно часто предпочитают бумагу — их привычное выражение «купить в бумаге» звучит как «обрести во плоти») заставляет читателей ощущать недостаток телесного измерения в чтении и чаще использовать метафоры материального, говоря об удовольствии или неудовольствии от книги.

Ассоциативный ряд материальных предметов, связанных в нашем сознании с книгами, как правило, комфортный: уютное кресло, чашка с горячим чаем, всеми осмеянный теплый плед. Это не случайно: место чтения традиционно описывается как «...место вдали от отвлекающих факторов, обеспечивающее уникальное ощущение приватности»[45]. Представление о чтении, как о зоне психологического комфорта[46] безусловно реализуется на уровне ассоциативного ряда, связанного с чтением. Более того,

43. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=6885954#p6885954.
44. URL: https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=6886001#p6886001.
45. *Manguel A.* Op. cit. P. 153. Чувство приватности, по-видимому, впервые актуализируется в «Житии св. Григория, доброго пастыря» XII века: в ней монах упоминает уборную (*latrine*) как удобное место, где можно не отвлекаясь читать восковые таблички. См.: *Holmes U. T.* Daily Living in the Twelfth Century. Madison: University of Wisconsin Press, 1952.
46. См.: *Collinson I.* Op. cit. P. 48.

читатели требуют комфортности от чтения на нескольких уровнях: текстуального значения, полиграфического оформления, пространственно-временной экономики чтения (т. е. возможности вписать чтение во время и пространство собственной жизни). Однако на этом фоне тем более ярко выступают ассоциации книги с кирпичом, колючей проволокой, кактусом — словом, чем-то, что причиняет боль. Скорее всего, это может означать, что требование комфорта от чтения настолько сильно, что его нарушения воспринимаются как реальное нарушение телесной неприкосновенности, вторжение в это тело, не ожидающее чего-либо подобного.

Вещность практики чтения никуда не исчезает, более того, она, как нам кажется, может усиливаться — например, за счет расширяющихся сфер воздействия чтения на органы чувств: достаточно упомянуть распространение аудиокниг и практику выбора определенных чтецов. Даже работа с современными электронными носителями была направлена главным образом на повышение физического комфорта читателя (технология e-ink) и сохранение привычных ему паттернов взаимодействия с книгой (например, перелистывание страниц справа налево, а не перемотка сверху вниз). Мы можем с уверенностью сказать, что непосредственные физические ощущения от чтения важны как для производителей, так и для потребителей.

В то же время описание телесных практик чтения и количество материальных метафор в речи, по всей видимости, никак не зависят от смыслового ландшафта текста. Книга же по-прежнему остается материальным объектом, вписанным в телесные ритуалы читателя.

В конце концов, электронную книгу тоже можно и раскрыть, и, заснув, уронить на себя.

Библиография

Виттман Р. Революция чтения в конце XVIII в. // История чтения в западном мире от Античности до наших дней / Ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье. М.: Фаир, 2008.

Герасимова А. Проблема реального реципиента художественного текста: анализ современных читательских практик // Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis 43. Тарту: University of Tartu Press, 2020.

Лайонс М. Новые читатели в XIX в.: женщины, дети, рабочие // История чтения в западном мире от античности до наших дней / Ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье; пер. с фр. М. А. Руновой, М.: Фаир, 2008.

Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020.

Шартье Р. Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006.
Braslavski P. et al. Large-Scale Log Analysis of Digital Reading // Proceedings of the Association for Information Science and Technology. 2016. Т. 53. № 1. URL: https://d-nb.info/1193489776/34.
Chartier R., González J. A. Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader // Diacritics. 1992. Т. 22.
Collinson I. Everyday Readers: Reading and Popular Culture. Sheffield: Equinox Publishing, 2009.
Holmes U. T. Daily Living in the Twelfth Century. Madison: University of Wisconsin Press, 1952.
Lyons M. Texts, Books, and Readers: Which Kind of Cultural History? // Australian Cultural History, 1992. № 11. P. 1–15.
Manguel A. A History of Reading. L.: Penguin, 1996.
Radway J. Reading the Romance. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1984.

"Tough Book": Materiality in Reading Practice

Anna Gerasimova. Ruhr University Bochum (RUB), Germany, ghera2001@gmail.com

The article explores various aspects of reading as a material practice and delves into the metaphors of materiality found in readers' expressions. Despite earlier predictions suggesting that the advent of screen reading would diminish the materiality of reading, it remains intact. For readers, the tangible qualities of books as physical objects retain significance, not only for ease of use and specific reading habits but also for aesthetic reasons (such as preferences for certain publications or series). Reading also persists as a bodily activity that is integral to daily life and must be accounted for within its economy. Consequently, fragmented reading and the intricate materiality of the spaces designated for reading are natural outcomes.

Material metaphors are prevalent in readers' discourse, encompassing descriptions of both the book itself ("tough") and the act of engaging with it. Commonly, these metaphors draw parallels between reading and consuming food or drink (e.g., "swallowing books," "going on a binge," or experiencing "a hangover"). Such visceral metaphors may indicate that reading is perceived as a fundamental need. Evocative descriptions of the discomfort of reading underscore the importance of finding comfort in selecting reading material. Readers seek comfort not only in the content and aesthetics but also in its integration into their existence, and any disruption to this comfort is perceived as a violation of bodily integrity.

Reading as an embodied practice persists, evolving to encompass additional dimensions such as audio (audiobooks) and emerging technologies for text reproduction.

Keywords: *reading practices; reader reviews; embodiment.*

References

Braslavski P. et al. Large-Scale Log Analysis of Digital Reading. *Proceedings of the Association for Information Science and Technology*, 2016, vol. 53, no. 1. URL: https://d-nb.info/1193489776/34.
Chartier R., González J. A. Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader. *Diacritics*, 1992, vol. 22.
Collinson I. *Everyday Readers: Reading and Popular Culture*, Sheffield, Equinox Publishing, 2009.
Gerasimova A. Problema real'nogo retsipienta khudozhestvennogo teksta: analiz sovremennykh chitatel'skikh praktik [The Problem of the Real Recip-

ient of a Literary Text: An Analysis of Contemporary Reading Practices]. *Dissertationes Philologiae Slavicae Universitatis Tartuensis 43*, Tartu, University of Tartu Press, 2020.

Holmes U.T. *Daily Living in the Twelfth Century*, Madison, University of Wisconsin Press, 1952.

Latour B. *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory] (tr. I. Polonskaya; ed. S. Gavrilenko), Moscow, Izd. dom Vysshei shkoly ekonomiki, 2020.

Lyons M. Novye chitatelia v XIX v.: zhenshchiny, deti, rabochie [New Readers in the 19th Century: Women, Children, Workers], *Istoriya chteniya v zapadnom mire ot Antichnosti do nashikh dnei* [A History of Reading in the Western World from Antiquity to the Present Day] (ed. G. Kavallo, R. Shart'e; tr. M.A. Runovaya), Moscow, Fair, 2008.

Lyons M. Texts, Books, and Readers: Which Kind of Cultural History? *Australian Cultural History*, 1992, no. 11, pp. 1–15.

Manguel A. *A History of Reading*, London, Penguin, 1996.

Radway J. Reading the Romance. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1984.

Shart'e R. Pismennaya kul'tura i obshchestvo [Written Culture and Society]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2006.

Vittman R. *Revolyutsiya chteniya v kontse XVIII v.* [The Reading Revolution at the End of the 18th Century], *Istoriya chteniya v zapadnom mire ot antichnosti do nashikh dnei* [A History of Reading in the Western World from antiquity to the Present Day] (ed. G. Kavallo, R. Shart'e), Moscow, Fair, 2008.

«Книга-вещь»: книга-афиша и проект читательского соучастия в творческом сообществе авангарда

Анна Швец

Анна Швец. Московский государственный университет (МГУ), Россия, shvetsanval@yandex.ru

В статье рассматривается феномен «книги-афиши» в творчестве футуристов второй волны (1918–1920; группа «41°», Тифлис). Автор обращает внимание на то, что медиатехнологический формат афиши творчески адаптируется авторами-футуристами: поэтическая «афиша» отличается от реальной тем, что в ней не всегда расставлены акценты для читателя, последнего нередко специально сбивают с толку, дают несколько альтернативных маршрутов чтения. Подобное переосмысление формата афиши обусловлено прагматической установкой, которая культивируется в сообществе футуристов. Восстанавливая прагматическую установку, автор показывает, что в сообществе «41°» акцент делался на соучастии реципиента и его превращении в соавтора. Подобное понимание роли читателя ведет к трансформации афиши в поэтическом творчестве.

Ключевые слова: *книга*; *авангард*; *футуризм*; *интерфейс*; *прием.*

Книга-вещь и ее интерфейс

Каждый читатель склонен забывать о самоочевидном обстоятельстве: книга — в первую очередь, материальный объект, если не сказать больше — вещь. «Вещность» книги ощутима нами преимущественно в отрыве от практики чтения (когда, например, мы вынуждены носить книгу с собой или найти для нее место на книжной полке). В процессе чтения объектный характер книги (или другого носителя текста), напротив, может игнорироваться. Как утверждает исследователь-когнитивист Хиллари Элфенбайн, для «ментальной репрезентации» «не столь важно» феноменологическое измерение опыта чтения: представления реципиента могут в меньшей степени зависеть от того, «как ощущается книга в руках»[1] и в большей — от фоновых знаний, которые книга актуализирует в сознании.

Впрочем, в литературной истории мы можем найти антитезу подобному автоматизированному, рутинному чтению, в котором бесплотный текст, стимульный материал для воображения, воспринимается отдельно от страницы или экрана. Предметом внимания в этой статье будет чтение в режиме «остранения», когда феноменологическое проживание контакта с книгой-«вещью» тематизируется как доминанта читательского опыта.

И «остранение», и книга-«вещь» — операциональные метафоры, ассоциируемые с творческими сообществами русского авангарда. Мы обратимся к одному из таких сообществ, поэтической группе «41°», которая продолжала эксперимент бурлюковской «Гилеи». Обе группы создали ряд малотиражных поэтических книг, которые отличает «тактильная, физически ощутимая… текстура»[2]. Некоторые из этих книг печатались на обоях («Танго с коровами»), обертывались в обложку из рогожи («Пощечина общественному вкусу»), иные воспроизводили почерк поэта (литографские коллаборации Крученых и Хлебникова с художниками — «Старинная любовь», «Мирсконца», «Бух лесинный», «Игра в аду»), отдельные книги предполагали использование нескольких шрифтовых гарнитур и расположение литер за предела-

1. *Elfenbein H. A.* Mental Representation // Further Reading / M. Rubery, L. Price (eds). Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 251.

2. *Gurianova N.* Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. Berkeley, CA: University of California Press, 2012. P. 45.

ми конвенциональной строки. Так «происходит рождение книги-объекта, пространственная форма которой уже далека от привычных форм книги»[3] (физически это могло выражаться в срезанном верхнем угле, как в книгах Каменского). Эти книги-объекты — в первую очередь, «предмет физический и осязаемый»; в них «усиливается ощущение материальности»[4].

Книга как физически осязаемая вещь приглашает читателя повертеть ее в руках, внимательно рассмотреть, потрогать — испытать феноменологически богатый опыт взаимодействия, который насыщен переживаниями разных модальностей; опыт чтения и не-чтения одновременно. «Футуристические вещицы <...> зовут <...> к более живому и непосредственному взгляду. Взгляду буквально», — пишет Владимир Кричевский[5]. «Такие книги с разнородными поверхностями предназначены в равной степени для того, чтобы их подержать в руках, потрогать и „прочесть“»[6], — замечает Джон Боулт. «Одним из самых удивительных моментов, касающихся современной оценки книги русского авангарда, является то, что ее не „читают“, ее охотно приобретают коллекционеры, не знающие даже кириллицы и ценящие ее в большей степени как „вещь“ <...> Критики восхищаются текстурой, шрифтом, иллюстрациями и сортами бумаги»[7], — продолжает он.

Богатство феноменологического опыта контакта с футуристической «вещицей» возникает благодаря тому, что создатель такой книги модифицирует ее как технологический — и в то же время коммуникативный — инструмент. По наблюдению исследователей, книге-«вещи» свойственно «привнесение <...> стратегий других видов искусства, непосредственно с книгой не связанных — живопись (картина), театр, плакат, декламация, кино»[8]. Так возникают особые жанры книги-«вещи»: «книга-стихо-картина, кни-

3. *Ершов Г. Ю.* Авангард и книга художника // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910–1934. Каталог выставки / Сост. М. С. Карасик. СПб.: Музей Ахматовой в Фонтанном доме, 2005. С. 62.

4. *Боулт Дж.* Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте! // Там же. С. 30.

5. *Кричевский В. Г.* Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. М.: Гилея, 1998. С. 44.

6. Боулт Дж. Указ. соч. С. 30.

7. Там же. С. 26.

8. *Карасик М. С.* Типографская «питЕрка дЕйстф» // Интермедиальная поэтика авангарда. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2018. С. 12.

га-плакат, книга-партитура, книга-фильм»[9] (к этому списку можно добавить книгу-афишу, о которой речь пойдет позднее).

Если рассматривать книгу-«вещь» как инструмент, то очевидно, что заимствуются не только «стратегии других видов искусства». Заимствуются также конкретные технологические решения, они заимствуются у других медиа. Возникают не только жанры — дискурсивные образования *per se*, прагматические паратексты, калибрующие горизонты ожиданий читателя. Возникают также новые интерфейсы — прагматически ориентированные материальные надстройки над собственно текстом, открывающие читателю набор действий по отношению к этому тексту.

Частотное определение интерфейса — «зона перехода»: промежуточное пространство взаимодействия между разными акторами, например актором-человеком и актором-машиной (но не обязательно). Это «зона, где автономные системы соприкасаются и воздействуют друг на друга или сообщаются друг с другом»[10]; «зона перехода между разными слоями медиаопосредования, в системе из нескольких слоев»[11]; «место взаимодействия между любой комбинацией компонентов программного обеспечения и „железа“ (hardware)»[12].

Во взаимодействии человека и технологического приспособления интерфейс понимается как «пористая поверхность, через которую и посредством которой люди и медиа задействованы в бесконечном процессе взаимоперевода на язык друг друга»[13]. Пользователь сложно устроенного смартфона «переводит» собственную интенцию на язык команд благодаря элементам интерфейса; смартфон «переводит» — посредством интерфейса — программный код в понятную, читаемую информацию на экране. Интерфейс моделирует поведение реципиента по отношению к тексту; текст возвращает реципиенту смыслы, которые облечены в материальное воплощение, обусловленное интерфейсом.

9. Там же.

10. *Ong W.J.* Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture. Ithaca: Cornell University Press, 1986. P. 334.

11. *Galloway A.R.* The Interface Effect. L.: Polity, 2012. P. 31.

12. *Emerson L.* Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. P. X.

13. *Emerson L.* Interfaced // Further Reading / M. Rubery, L. Price (eds). Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 354.

Реализация смысла не может быть отвлечена от его материального воплощения в интерфейсе.

Мы предлагаем рассматривать интерфейс как пространство интеракции с читателем. Интерфейс воспринимается не в семантическом, а в прагматическом плане (например: трудный для освоения, легкий, приятный, вызывающий). Задачи интерфейса — предоставить варианты реализации интенции реципиенту, и эти варианты овнешнены в элементах интерфейса; обеспечить отклик, в котором проявятся важные для реципиента смыслы, и эти смыслы будут неотделимы от медиатекстуры интерфейса. Конечно же, интенция реципиента будет реализовываться по отношению к тексту внутри интерфейса — и этот текст может направлять интенцию, корректировать ее или трансформировать в зависимости от прагматической установки, которая реализуется уже в самом тексте.

Когда мы говорим об интерфейсах книг-«вещей» в контексте авангардного творчества, эти интерфейсы предстают как расширения, созданные — и приспособленные — для реализации конкретных прагматических установок. Прагматическая установка вырабатывается в рамках творческого авангардного сообщества и реифицируется в книге-объекте — что и обусловливает специфику интерфейса (а значит, и читательского взаимодействия с книгой).

Проект читательского соучастия в группе «41°»

Мы намерены рассмотреть данную концепцию на конкретном примере: в центре нашего внимания — воплощение прагматической установки в интерфейсе книги-«афиши», характерной для группы «41°». В качестве образца книги нами выбраны «17 ерундовых орудий» Игоря Терентьева — книга, в которой стихотворения поразительно напоминают афиши начала XX века.

Для решения какой прагматической задачи поэтом затребован интерфейс афиши? Ответ может подсказать коммуникативный контекст творческого сообщества. Группа «41°» — объединение московских и петербуржских поэтов (Алексей Крученых, Илья Зданевич, Игорь Терентьев), возникшее в городе Тифлисе (поэты переехали в этот южный город, чтобы скрыться от призыва на фронт во время Пер-

вой мировой войны). Входили в эту группу и местные, тифлисские поэты (например, Николай Чернявский)[14].

Региональный авангард существовал в ином климате, чем авангард столичный. Во-первых, пресса (локальные газеты) симпатизировала авторам (в силу плотной сети знакомств). Во-вторых, сами члены творческого сообщества входили в местное творческое сообщество (а не привлекали к себе внимание с позиции «аутсайдеров»). Диалог поэта с читателем строился иначе, чем в окружении столичных «газетчиков», и задействовал игру и пародирование. Последнее позволяло отвоевать «чужое слово», перенять чужой прием и использовать их для передачи индивидуализированного переживания. Итогом же стало самостоятельное творчество аудитории — слушателей поэтов.

Пресса была настолько расположена по отношению к футуристам, что редактор газеты «Республика» Сандро Канчели участвовал в первых вечерах «Синдиката футуристов» (впоследствии «41°») в качестве председателя. В конторе газеты «Республика» продавались билеты на эти вечера, а сами события положительно рецензировались в «Республике» одноклассником Зданевича Львом Шерном[15]. Завсегдатаями вечеров футуристов — а затем и членами поэтического сообщества — были редакторы местных литературно-художественных изданий: Борис Корнеев («Куранты») и Юрий Деген («Феникс»)[16]. Футуристы настолько стали «своими» для прессы, что уже в 1919 году в списке сотрудников журнала «Куранты» (№ 2, январский) числятся Крученых, Зданевич и Терентьев (Терентьев к тому времени уже опубликовал в этом журнале стихи и ряд иллюстраций)[17].

Роль сыграл материальный контекст: таверна «Фантастический кабачок», где умещалось от «10–15 человек» до «50 душ»[18]. В тесном помещении «кабачка» поэты и выступали перед немногочисленными (и знакомыми им) гостями (поэтами и местными критиками, журналистами), и предположительно могли обмениваться тостами, сидя с ними за одним столом. Четкую границу между «сценой» и «залом» (характерную для выступлений кубофутуристов) было затруднительно провести. Если кубофутуристы взаи-

14. См.: *Никольская Т. Л.* Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000.
15. *Шерн Л.* Вечер заумной поэзии // Республика. Тифлис. 23.01.1918. № 156. С. 4.
16. *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 61.
17. Там же. С. 80–81.
18. Там же. С. 58.

модействовали с публикой как «типом отношений между незнакомцами»[19] в формулировке социолога Майкла Уорнера, то футуристы «41°» обращались к аудитории, конституируемой приятельскими связями, и сами входили в эту аудиторию.

Публичные лекции о поэзии[20] уступили прениям с аудиторией, в ходе которых слушатели подвергали сомнению высказанное поэтом. Завсегдатаи «кабачка» откликались на выступления: сочиняли юмористические вирши, пародировали «лекторов», о чем появлялись отчеты в дружественной «Республике». Александр Порошин замечал в стихотворном шарже, что на лекции Крученых «[т]рещит, кружится голова,/Но мы сидим, но мы внимаем/И кажется, что понимаем/Мы незнакомые слова./Оно, быть может, и занятно,/Но только слишком непонятно»[21]. Когда Зданевич прочел «с особой интонацией известный ему одному набор звуков, повторить который на память представляется невозможным» (Республика, №156, 23.01.1918)[22], «Паоло Яшвили, в виде примера, тут же читает написанное им “заумное” стихотворение, набор звуков, выражающее, по его словам, описание доклада Ильи Зданевича. Референт, не менее горячо, возражал»[23]. На другом мероприятии Яшвили выступил на трибуне, перенимая эстафету у Крученых, и «прочитал только что сочиненное им заумное стихотворение, объявив, что это неопубликованный Хлебников. Успех был огромный. Паоло долго аплодировали», в то время как приятели Яшвили «помирали со смеху»[24].

19. *Warner M.* Publics and Counterpublics // Public Culture. 2002. Vol. 14. № 1. P. 55.

20. См.: *Казакова С. А.* Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // Известия Уральского федерального университета. 2017. Т. 19. № 3(166). С. 228–236.

21. *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 64.

22. Там же. С. 42.

23. Там же.

24. *Никольская Т. Л.* Указ. соч. С. 63.

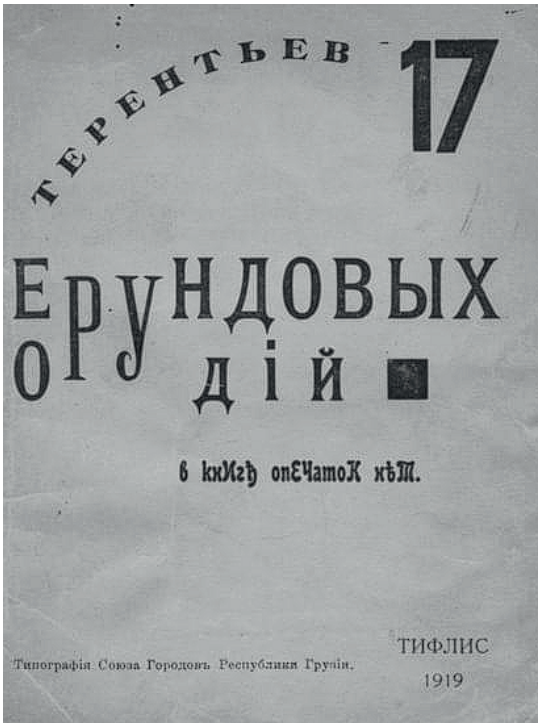
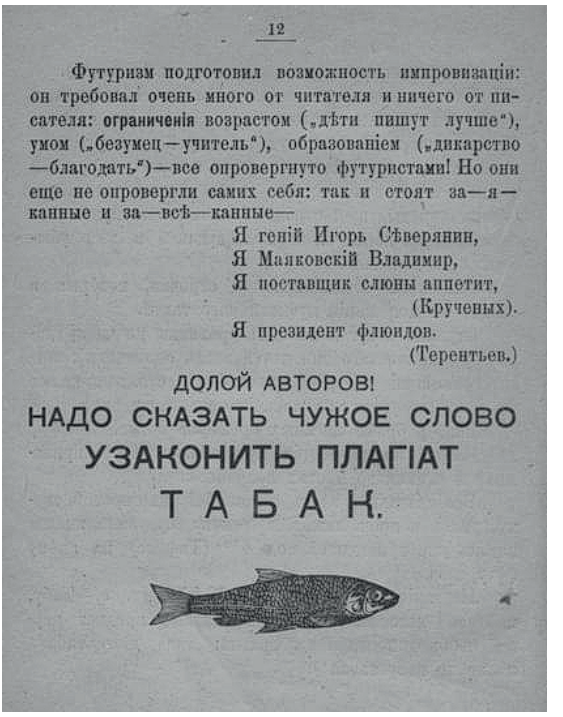


Рис. 1. *Терентьев И. Г.* 17 ерундовых орудий. Обложка книги. 1919.

Отстаиваемая Крученых и Зданевичем заумь как способ письма — не декларируемая поэтическая ценность, а предмет игры и словесного торга. Пародия как творческая стратегия выражения позволяет подвергнуть перенятую модель смысловой субверсии: приспособить для передачи сообщения, автором не заложенного. «Долой авторов! Надо сказать чужое слово. Узаконить плагиат», — так заметил Игорь Терентьев в «17 ерундовых орудиях»[25]. Присваивая в режиме «плагиата» (то есть почти дословного копирования) «чужое слово», пародист делает это слово «двуголосым»[26] и «вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции», так что «слово становится ареною борьбы двух интенций»[27].

25. *Терентьев И. Г.* 17 ерундовых орудий // Собрание сочинений / Сост., подг. текста М. Марцадури, Т. Никольской. Bologna: San Francesco, 1988. С. 190.
26. *Скобелев В. П.* М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. / Под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева. Самара: Издательство Самарского университета. 2004. С. 19.
27. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994. С. 86.


12

Футуризм подготовил возможность импровизаціи: он требовал очень много от читателя и ничего от писателя: ограниченія возрастом („дѣти пишут лучше"), умом („безумец—учитель"), образованіем („дикарство—благодать")—все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за—я—канные и за—всѣ—канные—

Я геній Игорь Сѣверянин,
Я Маяковскій Владимир,
Я поставщик слюны аппетит,
(Крученых).
Я президент флюидов.
(Терентьев.)

ДОЛОЙ АВТОРОВ!

НАДО СКАЗАТЬ ЧУЖОЕ СЛОВО

УЗАКОНИТЬ ПЛАГІАТ

Т А Б А К.

Рис. 2. *Терентьев И. Г.* 17 ерундовых орудий. Страница 12. 1919.

При этом присваиваемое «чужое слово» может быть описано как «содержательно наполненная форма»[28]: формально-стилистическая модель как способ выражения субъектной интенции. Пародийное высказывание выводит на первый план «отчетливую формулу»[29], приспосабливая ее «для разных тематических измерений»[30], так что становится «ощутима <...> механизация определенного приема»[31]. Присвоенная («сплагиаченная») формула, механизированный (для узнаваемости) прием окрашивается интенцией присваивающего субъекта (наравне с интенцией изначальной) и предъявляет воспринимающему обе интенции, так что они борются за читательское внимание.

«Сказать слово» (в случае автора) и «перенять» (в случае реципиента); выступить (в случае автора) — и воспри-

28. *Скобелев В. П.* Указ. соч. С. 26.
29. *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 291.
30. Там же. С. 292.
31. *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. С. 210.

нять, и переиначить-спародировать (в случае читателя) — вот коммуникативная стратегия тифлисских футуристов. Она приходит на смену стратегии, основанной на скандале (спровоцировать аудиторию — в случае автора, откликнуться на провокацию — в случае читателя[32]). Эта стратегия во многом обусловлена спецификой связей внутри сообщества (связей между поэтами и публикой): включенностью футуристов в небольшой кружок приятелей-завсегдатаев «кабачка» и в узкий контекст местной прессы. Сам «кабачок» как публичное пространство способствовал неформальному общению, закреплению приятельских связей и консолидации сообщества.

Трансформация отношений с аудиторией (вызванная, в первую очередь, *трансформацией аудитории*) изменила и позиционирование авангардной группы. Поэтическое сообщество — не рекламный проект, каким была «Гилея» («простой коммерческий гешефт»[33], а «студия поэтов», а затем и творческий «цех» в «художественном подвале»[34], как замечал Крученых в 1919 году. Акцент делается на активном соучастии читателя в поэтическом выступлении — и в исполнении текста как выступлении (пусть и воображаемом). Соучастие читателя предполагает не только достраивание лакун (что неизбежно в любом акте чтения как исполнения). Оно предполагает переписывание-переиначивание текста в соответствии с собственной интенцией (а не интенцией субъекта, который предполагается в качестве источника текста). Текст творчески присваивается реципиентом и становится его собственным высказыванием, утрачивая связь с авторитетным источником.

32. См.: *Швец А. В.* Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы 41°) // Новый филологический вестник. 2020. № 4. С. 51–65; *Швец А. В.* Литературный скандал в творческой практике кубофутуристов и профили коммуникативного поведения реципиента // Слово.ру: Балтийский акцент. 2021. № 4. Т. 12. С. 37–51.
33. *Бурлюк Д. Д., Лившиц Б. К.* Позорный столб российской критики // Первый журнал русских футуристов: № 1–2. М.: Тип. Мысль, 1914. С. 130.
34. *Скобелев В. П.* Указ. соч. С. 19.

Интерфейс афиши в «17 ерундовых орудиях»: воплощение прагматической установки на соучастие

«17 ерундовых орудий» — книга советов (преимущественно «вредных») начинающему поэту: что нужно делать, чтобы научиться писать стихи. Стихи-антисоветы зачастую лишены традиционных поэтических атрибутов (метра и рифмы), но отличаются оригинальным графическим оформлением. «Терентьев старается обходиться исключительно простой полосой и набором — текст на многих страницах образует наборно-шрифтовые картины — типограммы», — так описывает интерфейс этой книги Михаил Карасик[35]. По сути, каждая из типограмм — «наборная иллюстрация, составленная из материала типографской кассы»[36]. Из букв и знаков создавалось цинковое клише и отпечатывалось на листе как единое изображение.

Такое технологическое решение — создание картины из разных литер при помощи клише — позволяет исследователям судить о том, что «каждое орудие (страничка) <…> суть афишка или <…> выисканный фрагментик <…> афиши начала века»[37]. (Речь, разумеется, идет об афишах начала века, где использовались буквенные клише и не воспроизводятся изображения.) Подобие книги и афиши выдерживается вплоть до того, что отдельные «орудия» повторяют афиши: «набор „Двенадцатого“ и „Тринадцатого“ орудий сделан по типу афиши с применением крупных акцидентных шрифтов»[38]. Перед нами — поэзия афиш, привлекающих внимание читателя, зазывающих, приглашающих нечто осуществить.

В стихоафишах буквы «скачут», нередко выходя за линию набора и разламывая строку. «Скачет» и сам текст: часть строк может быть выровнена по центру, часть — по левому краю, часть — по правому, так что зритель видит своеобразную «лесенку». «Разнобой» распространяется и на размер букв: заглавные буквы соседствуют со строчными в преде-

35. *Карасик М. С.* 17 типографских орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 8.
36. Там же. С. 12.
37. *Кричевский В. Г.* Указ. соч. С. 55–56.
38. *Карасик М. С.* Указ. соч. С. 13.

лах одного слова, при этом заглавная буква может быть помещена в середине или конце слова.

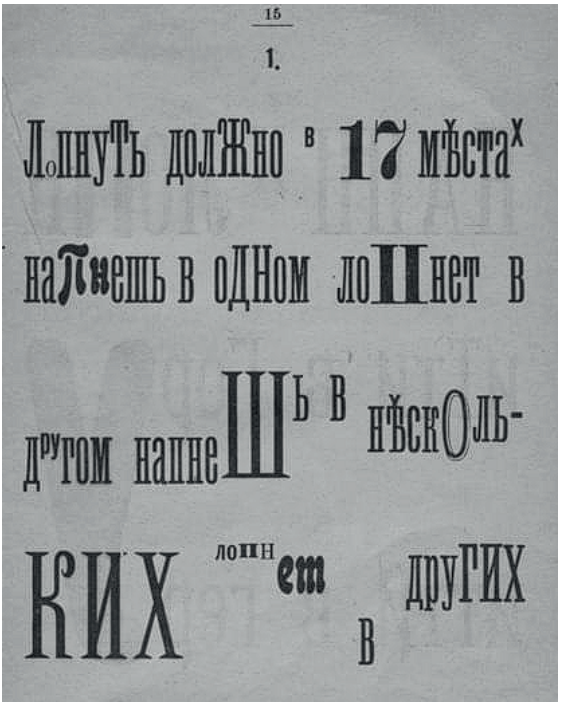
Графическое оформление в меньшей степени функционально, в большей — относительно произвольно и декоративно. Юрий Орлицкий отмечает, что в «17 ерундовых орудиях» очевидно «использование разных по размеру и гарнитуре шрифтов, причем далеко не всегда — в обусловленных только смыслом функциях <…> но и в собственно эстетической, декоративной <…> функции»[39]. Солидарны и исследователи-типографы, художники: «наборная графика становится самодовлеющей, затрудняет чтение»[40]; «зрительное пиршество <…> м е ш а е т различать слова» (разрядка автора — *А. Ш.*)[41]. В итоге «отстранение зримого слова от просто слова <…> возможно <…> и неизбежно»[42].

Визуальный аккомпанемент стихов становится важен сам по себе как источник смыслов. Однако этот аккомпанемент не столько облегчает и направляет процесс чтения, сколько дезориентирует читателя визуальным «разнобоем», открывает множество способов разобрать текст и собрать заново — уже по-своему. «При разных направлениях чтения возникают новые словообразования, кажется, что буквы сами подсказывают, как их можно складывать, слова множатся и делятся»[43]. «Использование нетрадиционных типографских средств позволяет <…> говорить о принципиальной неоднозначности, вариативности предлагаемого порядка чтения вербального компонента»[44]. Типографское оформление позволяет читателю создать авторскую визуальную конструкцию поэмы из видимой на листе «наборно-шрифтовой картины». Возрастающая творческая активность читателя ведет к тому, что он становится вровень с автором: «читателю <…> суждено включаться в процесс поиска ключа <…> в (ре)конструирование приема, тем самым совершая „восхождение к автору“»[45].

---

39. *Орлицкий Ю. Б.* Сплошное неприличие как принцип организации литературной формы // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра. С. 66.
40. *Карасик М. С.* Указ. соч. С. 12.
41. *Кричевский В. Г.* Указ. соч. С. 47.
42. Там же.
43. *Карасик М. С.* Указ. соч. С. 15.
44. *Орлицкий Ю. Б.* Указ. соч. С. 66.
45. *Цвигун Т. В., Черняков А. Н.* Теория поэзии и поэзия теории (О «17 еРУндовых оРУдиях» Игоря Терентьева) // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра. С. 48.

Первая миниатюра описывает ключевой принцип написания и чтения поэтического текста: «лопнуть должно в 17 местах / напнешь в одном лопнет вдругом / напнешь в нескольких лопнет в других». Типографское оформление стихотворения задает визуальный ритм, отражающий столкновение с неожиданным, непонятным местом в тексте — точкой смыслового разрыва, «лопания». Часто встречается немотивированное употребление заглавных букв в середине слова или конце: «лопнуТь», «долЖно», «оДНом», «лоПнет», «напнеШь», «нескОльКИХ», «друГИХ». Ряд слов выходит за рамки строки набора: за счет комбинации мелких и крупных шрифтов («лопнуТь», «мѣстах», «другом», «лопнет», «напнеШь», «нескОльКИХ»), сочетания разных шрифтов в рамках одного слова («наПНешь», «лоПнет» во второй строке, «нескОльКИХ» в третьей и четвертой строках).


15

1.

Лопнуть должно в 17 мѣстах

напнешь в оДНом лоПнет в

другом напнеШь в нѣскОль-

КИХ лопнет в других

Рис. 3. *Терентьев И. Г.* 17 ерундовых орудий. Страница 15. 1919.

При этом, графические акценты визуального ритма организованы в соответствии с несколькими логиками. Часть акцентов оформлена шрифтом римская антиква: группа

шрифтов с засечками, то есть штрихами на концах букв. Антиква ассоциируется с надписями на барельефах (и потому обладает засечками — «следами» долота): «п», «ш», «п» в «лоПнет», «напнеШь», «лопнет» во второй, третьей четвертой строке. Несколько акцентов, напротив, оформлены акцидентным рукописным шрифтом (то есть используемым для набора заголовков, декоративным, привлекающим внимание — в противовес «текстовому» шрифту). Акцидентный шрифт воспроизводит стиль манускрипта-рукописи (и потому обладает особым видом штриха — плавным, закругленным): «пн» и «ет» с каплями (скругленный конец основного штриха, напоминающий каплю чернил, оставшихся от проведения штриха пером по бумаге). Без засечек набрано «напнешь» во второй строке и «лопнет» в четвертой строке. Если говорить об игре с размером шрифта (использование крупного или мелкого шрифта), то нередко можно увидеть шрифт другого размера в конце слова («местах», «лопнет», «нескольКИХ», «другГИХ», «лопнуТь», «напнеШь»), так что внимание читающего с ожидаемого сильного места (начало слова) переключается на конец слова. Тем не менее иногда игра с размером шрифтов наблюдается и в середине слова, ближе к началу: «долЖно», «наПНешь», «лоПнет», «другом», «нескОльких». Меняется графический облик слова: в первую очередь читатель обращает внимание на его центр.

Как можно заметить, разные логики оформления оспаривают друг друга: буквы, будто высеченные на камне, контрастируют с буквами, словно бы написанными от руки; выделение конца слова соседствует с акцентом на середине слов. Очевидно наличие нескольких выделений, каждое из которых перетягивает внимание читателя, но при этом ослабляемо соседним выделением. Контрастные элементы непрестанно «перебивают» друг друга. Это — «Ш» в третьей строке, «пн» и «П» во второй, «КИХ» в четвертой. Читая стихотворение несколько раз, читатель фиксируется на «Ш», поскольку она помещена в центр, но не может не переключиться на выделения сверху («П» и соседствующее «пн») и снизу «КИХ».

Чтение постоянно «перебивается» за счет неожиданного появления разным образом оформленных графических акцентов, которые читателю — предположительно — нужно расшифровать. При этом, как только читатель сосредоточивается на расшифровке одного акцента и пытается встроить его в последовательность похожих графических акцентов, он не может не заметить, что в стихотворении

присутствует противоположная логика выделения, никак не объясняемая. Любое выделение, которое читатель выбирает в качестве отправной точки, соседствует с акцентом, перетягивающим на себя внимание и требующим иной интерпретации. Пытаясь построить интерпретацию на основе бросающегося в глаза графического знака, читатель видит, как текст интерпретации противится, предъявляет элементы, не соотносимые со знаком, избранным в качестве основы, — то есть «лопается», расползается на отдельные фрагменты.

Интерфейс афиши предполагает стандартизацию текста и его дробление на смысловые макроединства: цинковое клише дает оттиски не только слов, а текстовых блоков, набранных одной гарнитурой одного размера. Какие-то блоки — первостепенные по смыслу, и потому более важные, набраны более вычурным акцидентным шрифтом большего размера с большей степенью жирности. Какие-то блоки — напротив, второстепенные: шрифты здесь лишены засечек, буквы тонкие и меньше по размеру. В прагматическом плане работу интерфейса афиши можно описать так: читатель афиши не столько читает текст, сколько распределяет блоки текста по степени их значимости и затем обращает внимание на них в порядке важности. Афиша же облегчает навигацию по тексту за счет расстановки графических акцентов.

Терентьев творчески преображает интерфейс афиши, иначе используя ключевой инструмент — клише. Терентьевское клише как прагматическая единица призвано не ориентировать читателя в тексте, а, наоборот, дезориентировать, за счет произвольного выделения одних элементов и затемнения — других. Серия оттисков клише также не может быть упорядочена и иерархизирована: текст не распадается на доминантные и периферийные блоки, а, наоборот, постоянно переключает наше внимание между относительными доминантами, которые конфликтуют и соперничают друг с другом, стремясь оттеснить друг друга на периферию. Если попытаться вообразить стихоафишу как пространство приложения читательского внимания, то текст предстает как мерцающее поле, в котором каждый условно «важный» фрагмент может в любой момент стать «не важным», а «не важный» — занять место «важного».

Взаимодействуя с клише, читатель не столько читает готовый текст, сколько упражняется в создании собственного текста с расставленными значимыми акцентами. Иначе говоря, работая с неправильным, «поломанным» клише,

читатель заново калибрует собственное внимание и переосмысляет смысловые проекции внимания по отношению к тексту. Созданный читателем возможный текст неизбежно переписывает и пересоздает материал, предоставленный автором в стихоафише. Можно даже сказать, что итог деятельности читателя — свободная творческая импровизация, в которой интенция реципиента выходит на первый план и оживляет (анимирует) графические единицы, наделяет их смыслом, возникшим во взаимодействии читателя и интерфейса.

Безличный, состоящий из императивов текст используется читателем уже как его собственное высказывание. Вероятно, один из возможных способов использования стихоафиши — ее массовое тиражирование, подобное расклеиванию на стенах и заборах (как то советовал делать со своими стихами другой футурист, Василий Каменский). Стихоафиша-«орудие», переосмысленная, переиначенная читателем, насыщенная его смыслами, может быть использована как картинка-мем или стикер в мессенджере. Стикер можно вставить в текстовый контекст коммуникации — и он из него извлечет ряд непредвиденных изначально значений. Так и стихотворное «орудие» потенциальный поэт может (в режиме творческого «плагиата») тиражировать в качестве готового, — но в то же время индивидуально-своего высказывания.

Лишая клише его функциональности, Терентьев привлекает наше внимание к клише как таковому, его способности словно бы окрикивать читателя, останавливать его взгляд — или, напротив, не мешать механическому скольжению глаз в пассивном получтении. Иначе говоря, клише остраняется как инструмент фокусировки внимания читателя — и в то же время поэтический прием[46]. Смычку между этими двумя типами инструментальности можно обосновать, если метонимически распространить определение литературы Терри Иглтона на поэзию, говоря, что поэзия — «это характеристика приложения внимания (a quality of attention) <...> — то каким образом мы уже предрасположены к чему-то и настроены на что-то, когда берем в руки книгу»[47]. Клише — в этом ключе, и технологическое приспособление,

46. См.: *Арсеньев П. А.* Жест и инструмент. К антропологии литературной техники // Транслит. 2018. № 55. С. 54–64.

47. *Eagleton T.* The Event of Literature. New Haven: Yale University Press, 2012. P. 56; см. также: *Венедиктова Т. Д.* Поэзия и формы внимания // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. Т. 169. С. 364–369.

и часть поэтической техники. Технология производства здесь смыкается с поэтической техникой, и зона их контакта — манипуляция читательским вниманием. Специфика этой манипуляции обеспечена прагматической установкой, предпосланной тексту.

Библиография

Арсеньев П. А. Жест и инструмент. К антропологии литературной техники // Транслит. 2018. № 55. С. 54–64.

Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994.

Боулт Дж. Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте! // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910–1934 (Каталог выставки в Музее А. А. Ахматовой) / Сост. М. С. Карасик. СПб.: Издательство М. К., 2005. С. 24–44.

Бурлюк Д. Д., Лившиц Б. К. Позорный столб российской критики // Первый журнал русских футуристов: № 1–2. М.: Тип. Мысль, 1914. С. 104–130.

Венедиктова Т. Д. Поэзия и формы внимания // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. Т. 169. С. 364–369.

Ершов Г. Ю. Авангард и книга художника // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910–1934 (Каталог выставки в Музее А. А. Ахматовой) / Сост. М. С. Карасик. СПб.: Издательство М. К., 2005. С. 62–66.

Казакова С. А. Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // Известия Уральского федерального университета. 2017. Т. 19. № 3 (166). С. 228–236.

Карасик М. С. 17 типографских орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7–23.

Карасик М. С. Типографская «питЕрка дЕйстф» // Интермедиальная поэтика авангарда. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2018. С. 11–38.

Кричевский В. Г. Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. М.: Гилея, 1998. С. 43–74.

Никольская Т. Л. Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000.

Орлицкий Ю. Б. Сплошное неприличие как принцип организации литературной формы // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / Под ред. А. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 65–75.

Сироткин Н. С. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм // Вестник Челябинского государственного университета. 1999. Т. 2. № 2. С. 119–128.

Скобелев В. П. М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. / под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева. Самара: Издательство Самарского университета. 2004. С. 18–33.

Терентьев И. Г. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Г. Собрание сочинений / Сост., подг. текста М. Марцадури, Т. Никольской. Bologna: San Francesco, 1988. С. 179–213.

Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–227.

Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.

Цвигун Т. В., Черняков А. Н. Теория поэзии и поэзия теории (О «17 еРУндовых оРУдиях» Игоря Терентьева) // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / под ред. А. А. Россомахина. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 45–65.

Швец А. В. Литературный скандал в творческой практике кубофутуристов и профили коммуникативного поведения реципиента // Слово.ру: Балтийский акцент. 2021. № 4. Т. 12. С. 37–51.

Швец А. В. Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы 41°) // Новый филологический вестник. 2020. № 4. С. 51–65.

Шерн Л. Вечер заумной поэзии // Республика. Тифлис, 1918. № 156, 23 января. С. 4.

Eagleton T. The Event of Literature. New Haven: Yale University Press, 2012.

Elfenbein A. Mental Representation // Further Reading / M. Rubery, L. Price. (eds) Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 246–257.

Emerson L. Interfaced // Further Reading / M. Rubery, L. Price (eds). Oxford: Oxford University Press, 2020. P. 350–363.

Emerson L. Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

Galloway A. R. The Interface Effect. L.: Polity, 2012.

Gurianova N. Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.

Ong W. J. Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Warner M. Publics and counterpublics // Public culture. 2002. Vol. 14. № 1. P. 49–90.

"A Book-Thing": A Poster-Book and Readerly Participation Project in Avant-Garde Creative Community

Anna Shvets. Lomonosov Moscow State University (MSU), Russia, shvetsanval@yandex.ru.

This paper examines the phenomenon of the "poster book" in the work of the second wave of futurists (1918–1920; the "41°" group, Tiflis). The author draws attention to the fact that the media-technological format of the poster is creatively adapted by futurist authors: the poetic "poster" differs from the real one in that it does not always place accents for the reader, the latter is often deliberately confusing, given several alternative reading routes. Such a revision of the poster format is due to the pragmatic attitude that is cultivated in the futurist community. Restoring the pragmatic attitude, Shvets shows that in the "41°" community, the emphasis was on the complicity of the recipient and his transformation into a collaborator. Such an understanding of the role of the reader leads to the transformation of the poster in poetic creativity.

Keywords: *avant-garde; futurism; interface; device.*

References

Arsen'ev P. A. Zhest i instrument [Gesture and Tool]. K antropologii literaturnoi tekhniki [Towards an Anthropology of Literary Technique]. *Translit*, 2018, no. 55, pp. 54–64.

Bakhtin M. M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Art], Moscow, Alkonost, 1994.

Boult J. Nichego ne pishite! Nichego ne chitaite! Nichego ne govorite! Nichego ne pechataite! [Write Nothing! Read Nothing! Say Nothing! Publish Nothing!]. *Dlya golosa! Kniga russkogo avangarda. 1910–1934. Katalog vystavki* [For the Voice! The Book of the Russian Avant-Garde. 1910–1934. Exhibition Cat-

alogue] (ed. M.S. Karasik), Saint Petersburg, Muzei Akhmatovoi v Fontannom dome, 2005, pp. 24–44.
Burliuk D.D., Livshits B.K. Pozornyi stolb rossiiskoi kritiki [The Pillory of Russian Criticism]. *Pervyi zhurnal russkikh futuristov: no. 1–2* [The First Journal of Russian Futurists: no 1–2], Moscow, Typ. Mysl', 1914, pp. 104–130.
Eagleton T. *The Event of Literature*, New Haven, Yale University Press, 2012.
Elfenbein H.A. *Mental Representation. Further Reading* (eds M. Rubery, L. Price), Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 246–257.
Emerson L. Interfaced. *Further Reading* (eds M. Rubery, L. Price), Oxford, Oxford University Press, 2020.
Emerson L. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
Ershov G.Yu. Avangard i kniga khudozhnika [Avant-Garde and the Artist's Book]. *Dlya golosa! Kniga russkogo avangarda. 1910–1934. Katalog vystavki* [For the Voice! The Book of the Russian Avant-Garde. 1910–1934. Exhibition Catalogue] (ed. M.S. Karasik), Saint Petersburg, Muzei Akhmatovoi v Fontannom dome, 2005, pp. 62–66.
Galloway A.R. *The Interface Effect*, London, Polity, 2012.
Gurianova N. *Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley, CA, University of California Press, 2012.
Karasik M.S. 17 tipografskikh orudii Igorya Terent'eva [17 Typographic Tools of Igor Terentiev]. *Igor' Terent'ev. Dva tipograficheskikh shedevra* [Igor Terentiev. Two Typographic Masterpieces] (ed. A.A. Rossomakhin), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 7–23.
Karasik M.S. Tipografskaya "pitErka dEystf" [Typographic "pitErka diystf"]. *Intermedial'naya poetika avangarda* [The Intermedial Poetics of the Avant-Garde], Belgrade, Filologicheskii fakultet Belgradskogo universiteta, 2018, pp. 11–38.
Kazakova S.A. Turne Vasiliya Kamenskogo po Kavkazu: k voprosu o tvorcheskom povedenii [Vasily Kamensky's Tour through the Caucasus: On the Question of Creative Behavior]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta*, 2017, vol. 19, no 3 (166), pp. 228–236.
Krichevskii V.G. Tipografika futuristov na vzglyad tipografa [Futurist Typography from the Printer's Perspective]. *Terent'evskii sbornik, no. 2* [Terentiev Collection, no. 2], Moscow, Gileya, 1998, pp. 43–74.
Nikol'skaya T.L. *Fantasticheskii gorod. Russkaya kul'turnaya zhizn' v Tbilisi (1917–1921)* [The Fantastic City. Russian Cultural Life in Tbilisi (1917–1921)]. Moscow: Pyataya strana, 2000.
Ong W.J. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
Orlitskii Yu.B. Sploshnoe neprilichie kak printsip organizatsii literaturnoi formy [Complete Indecency as a Principle of Literary Form Organization]. *Igor' Terent'ev. Dva tipograficheskikh shedevra* [Igor Terentiev. Two Typographic Masterpieces] (ed. A.A. Rossomakhin), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 65–75.
Shern L. Vecher zaumnoi poezii [An Evening of Zaum Poetry]. *Respublika, Tiflis*, January 23, 1918, no. 156, p. 4.
Shvets A.V. Improvisatsiya kak tip chitatel'skogo otklika v poeticheskikh praktikakh avangarda (na primere tvorchestva gruppy 41°) [Improvisation as a Type of Reader Response in Avant-Garde Poetic Practices (On the Example of the Group 41°'s Work)]. *Novyi filologicheskii vestnik*, 2020, no 4, pp. 51–65.
Shvets A.V. Literaturnyi skandal v tvorcheskoi praktike kubofuturistov i profili kommunikativnogo povedeniya retsipienta [Literary Scandal in the Creative Practice of Cubo-Futurists and Profiles of Recipient Communicative Behavior]. *Slovo.ru: Baltiiskii aktsent*, 2021, no. 4, vol. 12, pp. 37–51.

Sirotkin N.S. Estetika avangarda: futurizm, ekspressionizm, dadaizm [The Aesthetics of the Avant-Garde: Futurism, Expressionism, Dadaism]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1999, vol. 2, no. 2, pp. 119–128.

Skobelev V.P. M.M. Bakhtin i Yu.N. Tynyanov (k teorii parodii) [M.M. Bakhtin and Yu.N. Tynyanov (On the Theory of Parody)]. *Ironiya i parodiya: mezhvuz. sb. nauch. st.* [Irony and Parody: Interuniversity Collection of Scientific Papers] (eds S.A. Golubkov, M.A. Perepelkin, V.P. Skobelev, Samara, Izdatel'stvo Samarskogo universiteta, 2004, pp. 18–33.

Terent'ev I.G. 17 erundovykh orudii [17 Ridiculous Tools]. *Sobranie sochinenii [Collected Works]* (eds M. Marzaduri, T. Nikol'skaya), Bologna, San Francesco, 1988, pp. 179–213.

Tsvigun T.V., Chernyakov A.N. Teoriya poezii i poeziya teorii (O "17 eRUndovykh oRUDiyakh" Igorya Terent'eva) [Theory of Poetry and the Poetry of Theory (On Igor Terentiev's "17 Ridiculous Tools")]. *Igor' Terent'ev. Dva tipograficheskikh shedevra* [Igor Terentiev. Two Typographic Masterpieces] (ed. A.A. Rossomakhin), Saint Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 45–65.

Tynyanov Yu.N. Dostoevskii i Gogol' (k teorii parodii) [Dostoevsky and Gogol (On the Theory of Parody)]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema], Moscow, Nauka, 1977, pp. 198–227.

Tynyanov Yu.N. O parodii [On Parody]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema], Moscow, Nauka, 1977, pp. 284–310.

Venediktova T.D. Poeziya i formy vnimaniya [Poetry and Forms of Attention]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2021, no. 3, pp. 364–369.

Warner M. Publics and Counterpublics. *Public Culture*, 2002, vol. 14, no. 1, pp. 49–90.

Деполитизация новой драмы: феноменологический поворот

Виталий Никитин

Виталий Никитин. Театроведческий факультет, Российский институт театрального искусства (ГИТИС), Москва, Россия, vitalius1917@yandex.ru.

Начало этого века в России обозначилось возникновением театрального движения «новой драмы». К нему причисляли очень разных режиссеров и драматургов: от Кирилла Серебренникова до Елены Греминой, от Ивана Вырыпаева до Василия Сигарева. При этом все они обращались к теме исключенных и депривируемых социальных групп: мигрантов, бездомных, жертв насилия и буллинга. Но если схожие движения в Европе были прямо связаны с политической практикой, то в России произошло иное. Театральная критика и общественная рецепция в целом не заходили в политическую плоскость, в непосредственный социальный активизм. Это происходило параллельно с деполитизацией общественного пространства, созданием комфортной инфраструктуры массового потребления и управляемых массмедиа. При этом оценка этого течения как политического все равно оставалась доминирующей. В статье анализируются формальные приемы новой драмы, ее общая художественная методология, а также обосновывается корректность ее описания в терминах «деполитизации».

Ключевые слова: *новая драма; политический театр; документальность; деполитизация; Театр.doc; эстетика; феноменология.*

«Искусство — это политика», — гласит старый принцип левого активизма. Этот лозунг используют до сих пор, но каждый раз он обретает новое значение. Возможно, поэтому конкретное содержание этой фразы давно выветрилось. При этом проблема соотношения художественных и общественных задач в искусстве никуда не исчезла. Что нужно, чтобы назвать театр политическим? Мы по старой привычке часто обращаемся в первую очередь к темам, о которых говорят на сцене, то есть к репертуару. Правда, часто выходит так, что обращение к социальной проблематике — лишь элемент художественного метода, а не политической борьбы. Случаев, когда происходит именно так, — целое множество. Часто социальная проблематика — фон для психологической драмы, иногда для авантюрной истории, а порой и для мистической трагедии.

В этой работе речь пойдет о другой ситуации: когда политическая тема становится способом переосмыслить восприятие окружающей реальности и таким методом вернуть подлинность переживания повседневности. Именно так можно охарактеризовать появление и развитие «новой драмы» — театрального течения, возникшего в России на стыке XX и XXI веков. В первую очередь оно включает в себя произведения таких драматургов, как Иван Вырыпаев, братья Дурненковы, братья Пресняковы, Василий Сигарев, Александр Родионов, Евгений Гришковец и Павел Пряжко. Хотя, конечно, это далеко не весь список, но имена — наиболее характерные для периода первого десятилетия XXI века. В то же время развитие «новой драмы» связано как с драматургами старшего поколения, например творчеством Михаила Угарова и Елены Греминой, а также с первыми сценическими воплощениями на сценах «Театра.doc», «Практика», Центра драматургии и режиссуры (ЦДР). Иначе говоря, лучше говорить о целом «поле влияния» эстетики «новой драмы», в котором существовали не только отдельные драматурги, но целые центры притяжения. Притом что творчество каждого участника движения уникально, можно назвать некоторые общие тенденции и темы: немотивированное насилие, жизнь людей социального дна, репрессии, сегрегация, стремление к «документальности» и непосредственности воплощения. Пожалуй, наиболее ярко этот акцент характеризует название пьесы Александра Родионова «Борьба молдаван за картонную коробку». Кажется, что социальная проблематика

не просто доминирует в эстетике «новой драмы», но является наиболее важной, если вообще не единственной.

Но это не так. О многих коллективах художников Западной Европы мы действительно можем говорить в политических терминах. Есть целая история «левых» проектов: Ситуационистский интернационал, «партизанский театр» Ронни Дэвиса, *Berliner Ensemble* Бертольда Брехта,—это только самые известные примеры. И речь, конечно, не просто о лозунгах политического содержания, но о самих принципах работы. А вот участников «новой драмы» мы не можем без специальных спекулятивных усилий причислить к какой-то определенной политической повестке. Конечно, социальная проблематика—частый маркер «левых» художников, но вряд ли этого достаточно. Фрагментарные высказывания отдельных авторов о свободе слова, угрозе авторитаризма и репрессиях не переходят в эстетику их произведений. Скорее, они остаются биографическим фоном, а не художественной стратегией. Политические взгляды и выступления этих авторов можно отнести к тому, что Юрий Тынянов называл «генезисом»[1], то есть достаточно случайным личным опытом, но вот реализацией традиции и художественной системой они не стали.

Я предлагаю описывать это явление как «деполитизацию». Термин этот часто используется в российской социологии[2] как способ объяснить атомизацию граждан, их отказ от участия в электоральных процедурах, протестах, объединениях. Политика вызывает скорее отвращение и недоверие, чем желание вмешаться. Как следствие человек избегает идентификации себя как сторонника той или иной политической повестки. Отчасти схожий отказ мы и видим в работах «новой драмы». Однако в искусстве термин «деполитизация» получает новые значения. Во-первых, сама энергия отвращения к общественной жизни становится частью художественной системы. В наиболее общем виде она воплощается как невозможность политического действия, чем углубляет впечатление безысходности. Во-вторых, миру политики и социальных ценностей противопоставляется «реальная жизнь». Речь здесь о возврате внимания к повседневности, не объединенной и не описанной ника-

1. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука 1977. С. 29.
2. *Юдин Г. Б.** Россия как плебисцитарная демократия // Социологическое обозрение. 2021. Т. 2. № 2. С. 9–47.

* Юдин Григорий Борисович признан иностранным агентом.

кой идеологией. «Деполитизация» как характеристика искусства может легко соседствовать с «реполитизацией», так как возвращает человека в мир, в котором у него нет никакой защиты, кроме окружающих его людей. «Деполитизация» может быть понята как «безоценочность», отказ от «подыгрывания» конкретным социальным группам. В «новой драме» это выражается в тенденции к «документальности» и к особому методу воплощения, который режиссер и драматург Михаил Угаров называл «ноль-позиция»[3]. О том, как конкретно реализуется «деполитизация» в качестве эстетической характеристики «новой драмы», и пойдет речь ниже.

* * *

Исторический контекст появления «новой драмы» в России можно описывать бесконечно долго. Я выделю лишь несколько моментов, непосредственно связанных с происхождением «новой драмы». В наиболее общем плане Россия конца 1990–2000-х — страна с рыночной экономикой и относительно мягким контролем государства над жизнью общества. У театральных художников появляется физическая возможность рефлексировать мир вокруг себя, создавать частные коллективы и привлекать публику. При этом здесь важно выделить две тенденции, которые господствовали в 2000-е годы. Первая — централизация власти и ужесточение силового аппарата. Вторая — рост экономики и благосостояния граждан. Для нас эти тенденции важны не только как элементы социального контекста, но и как отправные точки в объяснении взгляда «новой драмы» на мир. И набирающая силу центральная власть, и растущая экономика стремились создать новые образы настоящего и будущего. В этом смысле в одном ряду стоят и возвращение советского гимна, и развитие рекламы, и политический пиар, и распространение супермаркетов и торгово-развлекательных центров. На основе всего этого и формировались образные системы, которые стремились не столько объяснить реальность, сколько ее перекодировать: выделить в ней наиболее светлые, позитивные, воодушевляющие черты.

Формирование в России сложно устроенной и относительно независимой системы СМИ привело к нескольким

3. Антисловарь Михаила Угарова // Театр.doc. URL: https://www.teatrdoc.ru/doc/antiword/.

важным последствиям. Во-первых, демонстрация насилия, шокирующих образов стала абсолютно легитимной и даже отчасти привычной. «600 секунд» Александра Невзорова, репортажи НТВ и «Новой газеты», посвященные войне в Чечне, не говоря уже о десятках менее ярких передач, тиражировали пугающие сцены в таком масштабе, к какому советские СМИ не приближались даже во время публичных судебных процессов. К тому же и сам уровень насилия в последнее десятилетие XX века также постоянно рос. Во-вторых, исчезновение старой системы цензуры дало возможность СМИ изучать и описывать опыт отдельных людей. В новых массмедиа все большее место стали занимать репортажи о конкретных людях, а позднее популярные ток-шоу обратились к приватным историям, которые уже не претендовали на всеобъемлющее значение, но уделяли внимание частному, интимному опыту.

Театральный контекст 1990-х можно описать фразой режиссера Бориса Юхананова:

> Постмодернизм в каком-то смысле освободил нас от необходимости мифа, освободив, он начал удерживать нас от мифа, он лишил нас отношений с абсолютом в силу тотальной релятивности, в силу наличия игрового элемента в сознании, которое обращается к культуре, трагически переживающей свою отделенность от бытия именно потому, что бытие наполнено тоталитарным сознанием[4].

Наиболее яркие проекты того времени редко обращаются к современности. Если они вообще говорят о реальности, то в исторической перспективе, например, говорят о советском прошлом. Все большее место занимают изучение мистических практик, как, например, в творчестве Анатолия Васильева, неподцензурная работа с классикой мировой литературы, эстетизм. Театр как трибуна во многом теряет свое общественное значение. Ни об общественных проблемах страны (беженцы из бывших советских республик, рост бандитизма, политические кризисы), ни даже о войнах — в той же Чечне — сцена не говорит. Это время театральных утопий, которые пытались построить освободившиеся от цензуры художники. И, как правило, попытки эти привели к неудачам. Разочарование от несбывшихся надежд также не подталкивало к экспериментам и поискам новой обще-

4. *Юхананов Б. Ю.* Любовь к перфектам и садам // Московский наблюдатель. 1993. № 11–12. С. 44–46.

ственной функции. Казалось, что запрос на художественную независимость, сформированный еще в перестройку, больше не отражал реального положения дел.

В такой ситуации обращение к документальности как к особой эстетике, внимание к бедности, социальным конфликтам, нетерпимости — не просто шаг в поиске чего-то нового. Это борьба за специальную оптику взгляда. Вместо создания новых образов, «новая драма» пытается обратиться к вещам и событиям, не пытаясь их эксплицитно объяснить. Любое объяснение может привести к возврату идеологии, феномену, пользовавшемуся в тот момент дурной репутацией: идеология воспринималась как то, что может только сузить восприятие окружающего мира. По сути, переход к документальности, «разряженной» образности и «сниженной» эстетике — это ход феноменологический, а не политический. Он претендует, в первую очередь, на смену хронотопа переживания. Взамен современности как образу будущего, к которому мы стремимся, «новая драма» предлагает современность как нескончаемое настоящее. Мысль о движении превращает жизнь в этап, а потому вслед за крахом «больших нарративов» приходит и упадок сюжетной драмы.

В итоге на смену эстетизму и фигуре великого художника должно было прийти что-то другое. «Новая драма» во многом и рассматривается как приход этого другого — как развитие политического театра в России, возникшее в ответ на предыдущую эпоху. Период 2000-х в целом представляется как время зарождения нового вида злободневного искусства. Театральный критик Татьяна Кузнецова писала:

> Главные авангардисты Европы (сейчас у каждого из участников спектакля — либо собственная труппа, либо собственный проект) не чураются злободневности и все равно умудряются рассказать о главном. Русские же хореавторы с ужасом открещиваются от одной мысли изобразить сегодняшнюю жизнь (ну хоть «Идущих вместе» с унитазами возле Большого театра), полагая, что их внутренний мир куда значительнее. И пока отечественные хореографы барахтаются в своих душевных и телесных колебаниях, на площади современности они смогут выстроить разве что обочинный бордюрчик[5].

5. *Кузнецова Т.* Мастера на все ноги: *D'Avant* на сцене «Школы драматического искусства» // КоммерсантЪ. 13.03.2008. URL: https://www.kommersant.ru/doc/873186?ysclid=lw0enoqrju275691222.

Как логичное следствие недоверия к старым мастерам развивается критика иерархичности искусства. Частные театры открываются как альтернатива официозу, непрофессионалы идут в искусство, чтобы бороться с «тоталитарной фигурой автора» и академика. Часто новые драматурги и режиссеры не имеют профильного образования.

Документальность при этом описывается исключительно как политический ход и вызов. Театроведка Кристина Матвиенко писала:

> Изучение «документа» и «свидетельских показаний», взятых у реальных людей, всегда опрокидывают ожидания: «все не то, чем кажется», любила повторять Гремина. Свидетельства монтируются в грузную и противоречивую картину, но именно она адекватна происходящему[6].

То есть вместо политической драмы предлагается констатация существующего положения вещей и изображение того, что обычно остается незаметным.

В завершение описания контекста процитируем отдельные положения из манифеста Театра.doc, созданного в начале 2000-х:

> Театр.doc отражает острые конфликты современного общества <...> Театр.doc исследует пограничные зоны человеческого существования <...> Театр.doc приветствует конфликтность позиции автора. <...> Театру.doc интересны инновационные техники создания театрального произведения <...> Театр.doc отрицает понятие «искусство ради искусства»[7].

При этом постулируется минимальность художественного оформления (отказ от образных декораций, музыки, танца, грима). Кажется, что более отчетливого манифеста политического высказывания трудно найти.

---

6. *Матвиенко К. Н., Кузьмина Л. В.* Воздух вербатима: как стиль и энергетика «новой драмы» повлияла на российские театр и кино // Искусство кино. 22.09.2020. URL: https://kinoart.ru/texts/vozduh-verbatima-kak-stil-i-energetika-novoy-dramy-povliyala-na-rossiyskie-teatr-i-kino.
7. *Болотян И.* «Док» и «Догма»: теория и практика // Театръ. 22.08.2015. URL: https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/.

* * *

«Новую драму» в России пытаются описывать как пример политического театра. Первая причина — риторическая. Один из главных лозунгов, который использовало новое театральное течение, звучал так: «Возврат к правде жизни». Устоявшиеся театральные формы считывались как консервативные, дистанцированные от реальной жизни. При этом вряд ли можно сказать, что слово «правда» для новых авторов значило больше, чем для прежних. Вопрос правдивости, точнее акцент на нем, не разъединяет театральные поколения, а, наоборот, делал возможным диалог и противостояние. Марк Липовецкий и Биргит Боймерс так описывают специфику манифестов «новой драмы»:

> ...воспроизводятся патетические, но глубоко вторичные манифесты Михаила Угарова и других «идеологов „новой драмы“», призывающих «изображать жизнь как она есть», как будто о том же самом не говорило каждое новое театральное поколение. При таком угле зрения остается непонятным, чем же «правда жизни» и методы ее постижения, свойственные НД, отличаются от аналогичной категории у Станиславского, писателей 60-х годов или же представителей «чернухи» времен перестройки[8].

Вторая причина политической интерпретации «новой драмы» — внутренняя эволюция российского театра. Побочная тема общественной жизни в театре рубежа 1980–1990-х годов становится центральной для сцены 2000-х. Основная задача, манифестируемая «новой драмой», — демонстрация «жизни как она есть» совпадает с задачей предшествующих театральных поколений, меняются формальные элементы ее решения. Деформация и деавтоматизация театрального приема, демонстративная оппозиция «новой драмы» к театральной эстетике недавнего прошлого — не акт политизации как таковой, но механизм художественного развития.

В этом смысле примечательны следующие слова режиссера Михаила Угарова:

---

8. *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 23.

Дело в том, что этот мир по-настоящему мистериальный. Иногда у московских ребят тоже возникает такая идея — бросить столицу, уехать в провинцию, устроиться на работу и спокойно жить. Но, когда узнаешь настоящую жизнь в той провинции, понимаешь, что там такие сложные, иррациональные отношения, что столичные штучки в них запутаются как прагматики, не понимающие загадок, сложностей, необъяснимых порывов и импульсов. <...> Вот в этом направлении нужно идти дальше и пытаться проникнуть в то, что сложно и необъяснимо. Потому что очень жалко, что этой мистериальности в нашей жизни остается все меньше и меньше[9].

Обращение к бытовым, не столичным сюжетам воспринимается не как политическое действие (например, культурной и социальной децентрализации), а, скорее, как экзистенциальный жест, способ изменить ракурс зрения, необходимый для того, чтобы увидеть подлинную жизнь.

Установка перечисленных связей «новой драмы» и предыдущей эпохи дает возможность обозначить ключевые формальные особенности театральной сцены начала XXI века. Ключевой жанровой особенностью «новой драмы» становится тенденция к сказу. Диалоги и образы героев играют все меньшую роль. Основным способом выразительности становится монолог, причем построенный на языковой игре, дискурсивном драматизме, звукоподражании («...документы, и деньги, и все мои планы на будущее, — всё обратилось в серый пепел, ничего не осталось, только я и июль месяц, посреди которого и сотворилась со мною вся эта беспощадная дребедень»[10]). Сказ — прозаическая форма, в которой эпический модус уступает место желанию выразить конкретный момент, а порой прямо пересекается с песней. В ранних пьесах Ивана Вырыпаева («Июль», «Кислород») текст строится на куплетно-припевной структуре, а герои лишены личностных черт, существуют сугубо как исполнители. Юрий Тынянов говорил о свойствах сказа следующее:

Сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован

9. *Угаров М. Ю.* Театр для всех: интервью М. Шимадиной // Искусство кино. 2007. № 3. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21.
10. *Вырыпаев И. А.* Июль. М.: Коровакниги, 2007. С. 5.

каждому читателю — и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя. Здесь — близкая связь с юмором[11].

Тенденция к особому вниманию театра к прозе фиксируется еще у предыдущего поколения в 1990-е годы. Наталья Якубова в работе «Культ рассказа» пишет, что проза для ведущих режиссеров того периода «была материей, с помощью которой можно было поставить под сомнение и заново переосмыслить драматические структуры»[12]. Однако «новая драма», перенимая эту тенденцию, реализует ее совершенно иначе. Режиссерское и драматургическое поколение 1980–1990-х стремилось приблизить драму к прозе, утверждая фигуру всевидящего автора, развить идею театрального ансамбля. «Новая драма» же драматизирует прозу, отказывает ей в позиции холодной объективности.

Реализация формы сказа «новой драмой» отмечена не только снижением значения нарратива, но и образа героя. На место психологического портрета приходит языковая функция, речевая стратегия. Персонажи — лишь форма репрезентации мира, инструменты для его препарирования. Неслучайно многие персонажи в «новой драме» названы исполнителями или обладают крайне бедными характеристиками: «исполнитель текста — женщина» («Июль»), «Он», «Она» («Кислород»), «Рассказчик — молодой человек лет тридцати-сорока, одет в морскую форму, чаще держит бескозырку в руках, иногда надевает ее на голову» («Как я съел собаку» Евгения Гришковца), Герой («Синий Слесарь» Михаила Дурненкова). Значение героев ослабляется не только с помощью отказа от психологизации, но и на уровне сюжета. Как правило, героями «новой драмы» становятся «деклассированные элементы», то есть люди, исключенные из социальной системы, лишенные привычных семейных и дружеских связей. Косноязычие героев, обилие мата перестает быть речевой характеристикой конкретных героев, становясь методом описания лиминальных состояний. Привычный нормативный язык оказывается не способен передать специфический опыт, который становится центральным для этой драматургии.

11. *Тынянов Ю. Н.* Литературное сегодня // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 160.

12. *Якубова Н.* Культ рассказа // Вопросы театра. Proscaenium. 2010. № 1–2. С. 43.

Герои, выпавшие из социальной иерархии или находящиеся на ее дне, дают новые возможности драматическому языку. В этом отношении наиболее примечательным примером становится пьеса «Бытие №2» Антонины Великановой и Ивана Вырыпаева[13]. Авторка этого текста — пациентка психиатрической больницы с диагнозом «шизофрения». Как описано в предисловии к пьесе, Великанова отправила Вырыпаеву свой текст через главврача больницы. Краткое представление ее истории очень показательно, неслучайно она кажется некоторым критикам мистификацией. Специфика диагноза становится элементом драматургического языка. В пьесе «Бытие №2» ослабление фигуры персонажа развито почти до предела: героем объявлен текст, а личности, существующие в нем, названы действующими лицами или исполнителями ролей[14].

Герои «новой драмы» лишены своего частного пространства и личного времени. Отсутствует хронотоп, который был бы им органичен, к которому они могли бы стремиться как к изначальному. Их судьбы разыгрываются на улицах, заводах, в школах, во дворах, то есть в общественных пространствах, реже — на чужих квартирах. Иногда пространственная локализация отсутствует вовсе, как в пьесе Павла Пряжко «Грустный хоккеист», которая состоит из стихов и заметок героя[15].

Связь сказа с юмором, отмеченная Юрием Тыняновым, также находит подтверждение в текстах «новой драмы». Множество пьес этого течения можно назвать ироничными. Например, пьеса «Трусы» Павла Пряжко, говорящая о девушке, которая регулярно покупает себе нижнее белье, ранжированное по качеству, цвету, цене, легко может быть прочитана как сатира на формирующееся общество потребления[16].

Принцип обмана ожиданий, который часто реализуется в шутках в форме «завязка — неожиданное разрешение», можно часто встретить в «новой драме». Например, в пьесе Ивана Вырыпаева «Июль» герой говорит о своей любви к священнику, который его приютил, только для того, чтобы обосновать выбранный способ убийства:

---

13. *Вырыпаев И. А.* 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005.
14. Там же. С. 156.
15. *Пряжко П. Н.* Мы уже здесь: Пьесы: В 2 т. М., СПб.: Искусство кино, Подписные издания, 2020.
16. *Пряжко П. Н.* Трусы // Любимовка. URL: https://lubimovka.art/media/plays/Pryazhko_Trusy.docx.

> Я люблю вас поп-июль. Вы святой, и вы достойны рая, как никто из других. И чтобы уже все было сделано наверняка, я еще часа четыре резал его на мелкие части, доставляя очевидно невиданные мучения, но делая это так, чтобы отец Михаил не потерял сознание и страдал в здравом уме и трезвой памяти[17].

Юмор в текстах «новой драмы» становится способом дезавуирования любой попытки рационализации мира. Он показывает их несостоятельность, которая ярче всего видна в ситуациях особого эмоционального напряжения. Артемий Магун в книге «Искус небытия» пишет об этой особенности юмора:

> В случае комического здесь выходит наружу сама «включающая» сила, которая не только снижает значимость, но *активно* развенчивает изображаемые вещи и события как на уровне формы, так и на уровне содержания. Смех или улыбка как миметическая реакция на устах и актеров, и зрителей — это уже первая, экспрессивная рефлексия отрицательности в искусстве[18].

Ослабление эпического начала и одновременное стирание психологической фактуры героев приводит нас к наиболее важной черте документальности «новой драмы» — к выражению пограничных состояний, эмоций и положений. Основой «документа» становится аффект. Это приводит к особому отношению «новой драмы» с временем и историей, так как они получают право на существование или лишаются его только в результате эмоциональной реакции. Иначе говоря, время в «новой драме» не существует, но *проживается*. У героев пьес нет своего прошлого, есть лишь момент, по поводу которого они испытывают или не испытывают эмоции. В этом смысле примечательна пьеса Юрия Клавдиева «Я — пулеметчик», где в одном монологе соседствуют воспоминания участника Великой Отечественной войны и «братка» из 1990-х. Эти воспоминания актуализируются волей исполнителя, и в этом смысле они драматургически равны, хотя бесконечно различны по содержанию. Наталья Якубова счи-

17. *Вырыпаев И. А.* Июль. С. 20.
18. *Магун А. В.* Искус небытия: энциклопедия диалектических наук. Т. 1: Отрицательная эстетика. СПб.: Изд-во Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020. С. 120.

тает, что «акцент в рассказе переносится с формирования суждения на акт самоидентификации с чужим сознанием — и на важность опыта такой самоидентификации»[19].

Но это не единственная стратегия. Есть примеры, когда событию и времени буквально отказано в праве на существование. В пьесе братьев Пресняковых «Терроризм» в каждом акте представлена отдельная ситуация, от которой дистанцируются герои. В очереди в аэропорту, который оцепили спецслужбы из-за информации о минировании, говорят о том, что в мире нет справедливости, и выясняют, кто все-таки достоин покушения; в сцене адюльтера любовники уходят от разговора о чувствах с помощью ролевых игр и бытовых забот. Примечательно, что и события, от которых пытаются уйти, находятся во внесценическом пространстве. Например, в третьем акте сотрудница, совершившая самоубийство, находится в комнате для релаксации[20].

* * *

Теперь, когда мы охарактеризовали основные инструменты «новой драмы», мы можем изучить содержательные координаты и функциональные механизмы деполитизации.

«Новая драма» регулярно обращается к тому, что можно назвать «отвратительным». Отличие от ужасного состоит в том, что второе предполагает конечность исходного события. Например, сцена убийства может быть ужасна. Таковым может быть и длящееся событие, но данная эмоция предполагает некоторую конечность. В силу того что ужас требует огромного напряжения, он не может длиться бесконечно. Совсем иначе строится работа «отвратительного». Такие события, действия принципиально не имеют развития, а могут лишь повторяться. Можно сказать, что отказ от результата и развития — основа поэтики «отвратительного».

Ярче всего к этой категории обращается Василий Сигарев. Например, в пьесе «Пластилин», постановка которой стала манифестом «новой драмы». В ней есть эпизоды изнасилования подростка, регулярные домогательства, пьянство, жестокость по отношению к беззащитным, фи-

19. *Якубова Н.* Указ. соч. С. 50.
20. Братья Пресняковы. The best: Пьесы. М.: Эксмо, 2005.

зическое насилие. При этом нет ни авторского гармонизирующего голоса, ни морального голоса самих героев. Каждый понимает, что делает, но не рефлексирует это. Никто не пытается исправить случившееся. Случившиеся могут его не одобрять, но никто не пытается предотвратить его повторение. Иначе говоря, произведение репрезентирует симптом, не предлагая ни завершения его действия, ни терапии. Ведь герои не гибнут, не исчезают, а лишь претерпевают повторяющееся вновь и вновь насилие. Персонажи «новой драмы» порой сильно напоминают Сизифа, который толкает в гору камень, но никогда не может завершить свой труд. Таким образом, завершить насилие может только сам зритель в своем воображении. «Отвратительное» обращено к нему и не оставляет после себя ощущения «катарсиса», «очищения», но производит эффект «заражания», с которым он должен справиться сам.

Отсутствие авторской моральной интенции приводит нас к вопросу реализации «безоценочности». Важно отметить, что в «новой драме» очевидно отсутствует любая внешняя система этических координат. «Новая драма» не упивается садизмом, не эстетизирует насилие, но и не опирается на этический пафос, — иначе у царящего в ней насилия была бы какая-то точка завершения. Пьеса «Сентябрь.doc» Елены Греминой и Михаила Угарова создана из комментариев на чеченских, осетинских и русских интернет-форумах, возникших в связи с обсуждением теракта в школе в городе Беслан. Прием монтажа уже готовых высказываний направлен как раз на то, чтобы продемонстрировать отсутствие авторской позиции. Драматурги занимают положение операторов текстуальных потоков. Конечно, любая «безоценочность» достаточно условна. Важно отметить, в чем состоит ее условность в «новой драме».

Представляя пьесу, как определенный срез общественного мнения, авторы не пытаются дать ему какое-либо наукообразное обоснование. Например, в тексте нет репрезентативной выборки комментаторов из разных частей страны. Нет и описания метода работы, который бы подтвердил истинность или ложность картины, создаваемые текстом. Отказ от этого можно объяснить нежеланием вписывать произведение в некий идеологический контекст, делать из него часть того или иного объясняющего нарратива. То есть «безоценочность» «новой драмы», не равна «объективности», ко-

торая пытается выявить какие-то общественные закономерности.

Коллажирование комментариев создается по определенным драматургическим лекалам. Сконцентрируем наше внимание только на одном аспекте — монтаже глав. Все фрагменты-комментарии разделены на семь частей: «Запах мускуса», «Первое сентября», «Месть», «Хиджаб», «Лехко сидеть за компом», «Заложник», «Out». Тематически они и определяют весь строй текста. Первая часть состоит из комментариев, мимикрирующих под легенды о войне. В них не только раскрывается связь конкретных комментаторов с боевиками времен первой и второй чеченской войны, но фигурируют рассказы, которые укладываются в следующую формулу: мужественный воин погибает, обретая уважение даже от противника. Эта часть выполняет эпическую функцию пролога, который должен задать тон всему дальнейшему развитию пьесы. Однако он обманывает ожидание: на смену легендам во второй части приходят комментарии, обсуждающие теракт в бесланской школе. Здесь нет комментариев, от лица чеченских боевиков. Голос передается, как правило, тем русским комментаторам — авторам, которые призывают к жесткой реакции на теракт и демонстрируют ксенофобные позиции. Примечательно, как в эту позицию встраивается мнение девушки, которая представляет себя как дагестанка и также прибегает к ксенофобной риторике. Только виновными она считает не чеченцев, а евреев, сидящих в Кремле. Соотношение первых двух частей осуществляется на «этическом» параллелизме: героизации чеченских боевиков отвечает ксенофобная риторика. При этом сами обе эти позиции внутренне противоречивы. Апология насилия разворачивается через мифы о войне и «настоящих войнах»; а шок от теракта артикулируется на языке ненависти. Взаимоотношения между следующими главами складывается схожим образом: патриархальная идея мести соседствует с комментариями о хиджабе, а после главы «Лехко сидеть за компом» следует кодекс заложника, согласно которому нужно оказывать террористам максимальное сопротивление, исходя из того, что смерть от их рук в любом случае неизбежна. Последняя глава пьесы «Out», формально занимающая место эпилога, не разрешает сложившиеся конфликты, а резюмирует невозможность их преодоления. Один из комментариев в этой части никак не персонализирован и гласит следующее: «Побыва-

ли в нашей шкуре? Я все сказала! OUT!»[21] Последний отрывок постулирует полное безразличие писавшего к произошедшему теракту, так как он не затронул его лично. Иначе говоря, конец пьесы демонстрирует, что настоящего завершения этого трагического события в реальном социальном мире не предвидится.

* * *

Остается проговорить, как в «новой драме» соседствуют друг с другом деполитизация и реполитизация. Произведения «новой драмы» радикально открыты для внешней интерпретации. На уровне театрального текста, предназначенного для сцены, эта открытость получает дополнительное измерение. Как мы показали, пьесы «новой драмы» часто сознательно обедняются в количестве используемых приемов. Отказ от психологически инструментованных ролей, от описаний места действия, а порой и полное отсутствие узнаваемых пространственных референций может компенсироваться только усилением необходимости в соучастии, как со стороны режиссера, так и со стороны зрителя, что невольно делает последнего частью происходящего.

Различные формы соучастия могут оборачиваться как де-, так и реполитизацией. Сокращение инструментов выразительности побуждает к соучастию так же, как продемонстрированная «подлинная жизнь» взывает к изменению или как минимум — к критическому осмыслению. Именно в этой плоскости и стоит искать ответ на вопрос, в чем именно состояла политическая программа «новой драмы».

Старый лозунг «искусство — это политика» давно нуждается в уточнении. Одно из них мы попытались обозначить в этой статье. Звучит оно так: «отказ от политики — это и есть политическое искусство».

Библиография

Антисловарь Михаила Угарова // Театр.doc. URL: https://www.teatrdoc.ru/doc/antiword/.

Болотян И. «Док» и «Догма»: теория и практика // Театръ. 22.08.2015. URL: https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/.

Братья Пресняковы. The best: Пьесы. М.: Эксмо, 2005.

21. *Гремина Е. А., Угаров М. Ю.* Пьесы и тексты: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 2. С. 558.

Вырыпаев И. А. 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005.
Вырыпаев И. А. Июль. М.: Коровакниги, 2007.
Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории // Он же. Феноменология духа. Философия истории. М.: ЭКСМО, 2007. С. 477–875.
Гремина Е. А., Угаров М. Ю. Пьесы и тексты: В 2 т. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
Егоров Б. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л.: Искусство, 1991.
Егоров Б. Элементы «имперского» сознания у Белинского // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов / Под ред. Б. Гаспарова, Е. Евтухова, А. Осповат, М. Фон Хаген. М.: ОГИ, 1997. С. 132–137.
Кузнецова Т. Мастера на все ноги: *D'Avant* на сцене «Школы драматического искусства» // КоммерсантЪ. 13.03.2008. URL: https://www.kommersant.ru/doc/873186?ysclid=lw0enoqrju275691222.
Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.
Магун А. В. Искус небытия: энциклопедия диалектических наук. Т. 1: Отрицательная эстетика. СПб.: Изд-во Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2020.
Матвиенко К. Н., Кузьмина Л. В. Воздух вербатима: как стиль и энергетика «новой драмы» повлияла на российские театр и кино // Искусство кино. 22.09.2020. URL: https://kinoart.ru/texts/vozduh-verbatima-kak-stil-i-energetika-novoy-dramy-povliyala-na-rossiyskie-teatr-i-kino.
Пряжко П. Н. Мы уже здесь: Пьесы: В 2 т. М., СПб.: Искусство кино, Подписные издания, 2020.
Пряжко П. Н. Трусы // Любимовка. URL: https://lubimovka.art/media/plays/Pryazhko_Trusy.docx.
Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
Угаров М. Ю. Театр для всех: интервью М. Шимадиной // Искусство кино. 2007. № 3. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21.
Юдин Г. Б. Россия как плебисцитарная демократия // Социологическое обозрение. 2021. Т. 2. № 2. С. 9–47.
Юхананов Б. Ю. Любовь к перфектам и садам // Московский наблюдатель. 1993. № 11–12. С. 44–46.
Якубова Н. Культ рассказа // Вопросы театра. Proscaenium. 2010. № 1–2.

Depoliticization of New Drama: The Phenomenological Turn

Vitaly Nikitin. Theatre Studies Faculty, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia vitalius1917@yandex.ru.

The beginning of this century in Russia was marked by the emergence of the "new drama" movement in the theater. It included very different directors and playwrights: from Kirill Serebrennikov to Elena Gremina, from Ivan Vyrypayev to Vasily Sigarev. At the same time, they all addressed the theme of the excluded: migrants, the homeless, victims of violence and bullying. But while similar movements in Europe were directly linked to a specific ideology, in Russia the opposite happened. Theatrical criticism of society did not enter the political plane, such as activism. It happened in parallel with the depoliticization of public space, the creation of consumption and media infrastructure. At the same time, the assessment of this current as political still remains dominant. Rethinking this

approach, the article analyzes formal techniques, general artistic methodology and introduces the concept of "depoliticization" to describe the aesthetics of new drama.

Keywords: *New Drama; political theater; documentary; depoliticization; Theatre.doc; aesthetics; phenomenology.*

References

Antislovar' Mikhaila Ugarova [Anti-dictionary by Mikhail Ugarov]. *Teatr.doc*. URL: https://www.teatrdoc.ru/doc/antiword/.

Bolotyan I. "Dok" i "Dogma": teoriya i praktika ["Doc" and "Dogma": Theory and Practice]. *Teatr*. August 22, 2015. URL: https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/.

Brat'ya Presnyakovy. The best: P'esy [The Best: Plays], Moscow, Eksmo, 2005.

Egorov B. Bor'ba esteticheskikh idey v Rossii 1860-kh godov [The Struggle of Aesthetic Ideas in Russia in the 1860s], Leningrad, Iskusstvo, 1991.

Egorov B. Elementy "imperskogo" soznaniya u Belinskogo [Elements of the "Imperial" Consciousness in Belinsky]. *Kazan', Moskva, Peterburg: Rossiyskaya imperiya vzglyadom iz raznykh uglov* [Kazan, Moscow, Petersburg: The Russian Empire Seen from Different Angles] (eds B. Gasparov, E. Evtukhova, A. Ospovat, M. Von Hagen), Moscow, OGI, 1997, pp. 132–137.

Gremina E. A., Ugarov M. Yu. *P'esy i teksty* [Plays and Texts]: In 2 vols, Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019, vol. 2.

Hegel G. W.F. Lectures on the Philosophy of History. *Phenomenology of Spirit. Philosophy of History*, Moscow, Eksmo, 2007. pp. 477–875.

Kuznetsova T. Mastera na vse nogi: D'Avant na stsene "Shkoly dramaticheskogo iskusstva" [Masters of All Trades: D'Avant on the Stage of "School of Dramatic Art"]. *Kommersant*. March 13, 2008. URL: https://www.kommersant.ru/doc/873186?ysclid=lw0enoqrju275691222.

Lipovetsky M., Boimers B. *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty "Novoi dramy"* [Performances of Violence: Literary and Theatrical Experiments of the "New Drama"], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

Magun A. V. *Iskus nebytiya: entsiklopediya dialekticheskikh nauk* [The Art of Non-Existence: Encyclopedia of Dialectical Sciences]. Vol. 1: Otritsatel'naya estetika [Negative Aesthetics]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Eevropeyskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, 2020.

Matvienko K. N., Kuz'mina L. V. Vozdukh verbatima: kak stil' i energetika "novoi dramy" povliyala na rossiyskie teatr i kino [The Air of Verbatim: How the Style and Energy of the "New Drama" Influenced Russian Theater and Cinema]. *Iskusstvo kino*. September 22, 2020. URL: https://kinoart.ru/texts/vozduh-verbatima-kak-stil-i-energetika-novoy-dramy-povliyala-na-rossiyskie-teatr-i-kino.

Pryazhko P. N. *My uzhe zdes': P'esy* [We Are Already Here: Plays]: In 2 vols, Moscow, Saint Petersburg: Iskusstvo kino, Podpisnye izdaniya, 2020.

Pryazhko P. N. Trusy [Underpants]. *Lyubimovka*. URL: https://lubimovka.art/media/plays/Pryazhko_Trusy.docx.

Tynyanov Yu.N. Literaturnoe segodnya [Literary Today]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema], Moscow, Nauka, 1977.

Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977.

Ugarov M.Yu. Teatr dlya vsekh: intervju M. Shimadinoy [Theater for Everyone: Interview with M. Shimadina]. *Iskusstvo kino*, 2007, no. 3. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2007/03/n3-article21.

Vyrvpaev I. A. 13 tekstov, napisannykh osenyu [13 Texts Written in Autumn], Moscow, Vremya, 2005.

Vyrvpaev I. A. Iyul' [July], Moscow, Korovaknigi, 2007.

Yakubova N. Kult rasskaza [The Cult of Storytelling]. *Voprosy teatra. Proscaenium*. 2010, no. 1–2.
Yudin G. B. Rossiya kak plebistsitarnaya demokratiya [Russia as a Plebiscitary Democracy]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2021, vol. 2, no. 2, pp. 9–47.
Yukhananov B. Yu. Lyubov' k perfektam i sadam [Love for Perfects and Gardens]. *Moskovskiy nablyudatel'*, 1993, no. 11–12, pp. 44–46.

Литературные поломки, или Почему нам нужна культурная теория маргинальности

Степан Попов

Марк Стейнберг. Пролетарское воображение: Личность, модерность, сакральное в России, 1910–1925/Пер. с англ. Ирины Климовицкой. Санкт-Петербург: Academic Studies Press, 2022. 543 с.

Уже больше двадцати лет назад Евгений Добренко, представляя оригинальный англоязычный вариант работы Марка Стейнберга, справедливо заметил, что «рецензируемая книга — несомненно, лучшее из того, что было написано о пролетарской культуре в России», поскольку «о пролетарской культуре <...> работ нет вообще»[1]. Стоит сразу сказать, что к первой половине 2020-х годов ситуация в этой сфере не слишком сильно изменилась[2] и «Пролетарское воображение» Стейнберга, — но теперь и в русском переводе — выглядит вполне свежо и актуально. Но начнем по порядку.

Свою книгу Стейнберг начинает с развернутой презентации главных героев — «представителей российского рабочего класса», которые «писали стихи, прозу и другие художественные тексты» и при этом «отвечали следующим критериям: начали писать до 1917 года; занимались наемным трудом, обычно фабрично-заводским; их сочинения пробились в печать, хотя многое осталось неопубликованным; проживали в основном на территории российской части империи» (С. 8). Важно, что этих писателей (гораздо реже — писательниц) автор обоснованно считает маргиналами, причем как в социальном плане (в силу изолированности и от рабочего класса, и от образованной элиты), так и в культурном (по причине активного неприятия их сочинений критиками, в первую очередь — марксистскими). Свою же исследовательскую задачу Стейнберг видит в выявлении и описании структур «воображения» пролетарского автора[3], того «внутреннего творческого начала, из которого рожда-

1. Новые книги // Новое литературное обозрение. 2005. № 69. С. 346.
2. Это отчасти объясняется самим отношением к пролетарской литературе как к «очень необычному и, скажем прямо, больному материалу» (Там же. С. 348), до сих пор во многом доминирующим в (русскоязычных) исследованиях советской культуры. См. в этой связи хрестоматийную книгу Евгения Добренко, где пролетарское литературное творчество — всерьез и надолго — было определено в качестве «диковатого симбиоза», сплавившего «идеологическую графоманию» с «массовой культурой предместья»: *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.
3. Сформулированный таким образом подход, в свою очередь, вполне согласуется с интересом современной гуманитарной науки к изучению периферийных, неконвенциональных и попросту кажущихся «странными» форм культурного производства — инспирированным в том числе постколониальной теорией и критикой. Примечательно, что на презентации своей книги Стейнберг отдельно упоминал и работы Гаятри Спивак // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rOs196_nJYs.

ются произведения искусства (в том числе и прежде всего творения авторов, почти не имеющих образования)» (С. 29).

Первые главы «Пролетарского воображения» рассказывают об истории становления пролетарской литературы в связи с общим процессом образования пролетарской интеллигенции. Стейнберг показывает, что рабочим-писателям так же, как и рабочим-интеллигентам, было свойственно стремление к сепарации от образованной элиты, к выходу из-под ее нормализующего (или даже — «цивилизующего») влияния. До известной степени это желание носило отчетливо синдикалистский характер:

> Постоянно говорилось о том, что независимость, самоорганизация, самообразование, самодеятельность являются благом и насущно необходимы рабочим <...> Неоднократно подчеркивалось, что только выходцы из народа способны понять жизнь народа и говорить за народ» (С. 91).

Любопытно, однако, что в сугубо политическом требовании независимости исследователю удается обнаружить еще одну, уже не вполне очевидную мотивировку.

Подробно реконструируя публичную позицию рабочих-интеллигентов, Стейнберг пишет о представленной в печати специфической этической программе, среди прочего, манифестирующей индивидуальное, то есть — универсальное, онтологическое, внеклассовое, достоинство рабочего. Политическая борьба, отчасти развивая либеральную интеллигентскую традицию XIX века, обретала здесь морально-этическое измерение, а завоевание автономии, соответственно, получало как практический, так и символический смысл. Независимое положение оказывалось необходимо не только для массовой политической субъективации или для коллективного осознания классовой принадлежности, но и прежде всего для полноценного признания значимости собственной идентичности остальным обществом[4]. Рабочие-писатели, продолжает Стейнберг, разделяя это представление,

4. Ср. с тем, как концептуализирует свой литературный труд крестьянский автор, один из корреспондентов Максима Горького: «Нужно, господа, сознать самое полезное сословие в нашем государстве — это крестьянство, и потому нужно помочь ему выбраться на культурную дорогу, *зачем пренебрегать им* (курсив автора. — *С. П.*), ведь он такой же человек, как и другие» (*Горький М.* О писателях-самоучках // Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1955. Т. 24. Статьи, речи, приветствия. 1907–1928. С. 104. Вероятно, что в этот период дискурс лич-

переносили его концептуальную основу на идеологию своего литературного труда. По мысли исследователя, в занятиях литературой, традиционно ассоциируемых с формами высокого культурного производства, пролетарские авторы видели для себя основной способ присвоения столь притягательного достоинства — не подчеркивающего факт социального и культурного различия, но стирающего его, делающего его, по сути дела, невидимыми.

В этой перспективе представляется логичным, что сложившаяся подобным образом стратегия реализовалась через соответствующий же язык — язык классической литературной традиции:

> ...русские рабочие писатели почти всегда избирали литературный язык, а не народный или просторечный идиолект <...> рабочие поэты обычно подражали известным, общепризнанным авторам, прежде всего таким, как Пушкин, Кольцов, Некрасов, Никитин, Надсон» (С. 150–151).

Последовательная ориентация рабочих-писателей на культурный канон, как считает Стейнберг, выступала в этом случае одним из наиболее эффективных средств индивидуальной трансгрессии существующих социальных и культурных норм[5], тогда как непосредственно литературное творчество концептуализировалось в качестве персонального символического акта, способствующего смене позиции на иерархически более высокую:

> ...для рабочих авторов писательство подразумевало преодоление их отнесенности к низшим классам. Когда русские рабочие писали и публиковали сти-

---

ного достоинства активно эксплуатировался и среди других непривилегированных участников социокультурного процесса.

5. Любопытно, что в этой дискурсивной зависимости пролетарской литературы от языка литературной классики некоторые критики 1920-х годов обнаруживали модель своего рода культурной мимикрии, не просто противоречащей концептуальным и идеологическим ориентирам пролетарской культуры, но и более того — неосознанно реактуализирующей «старые», характерные для имперского периода, формы культурной гегемонии и символического доминирования: «Достаточно какому-нибудь рабочему от станка или крестьянину от сохи попасть в литературную среду, как он немедленно начинает превращаться в исконно русского интеллигента, живущего мечтой <...> о каких-то образах, которые берутся не из действительной жизни, а из литературной традиции...» (*Брик О.* Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Федерация, 1929. С. 82).

хи, рассказы и статьи, они нарушали конвенциональные границы между физическим и умственным трудом, между массовой и высокой культурой» (С. 150).

Следующие главы книги обрисовывают те эстетические и интеллектуальные дискурсы, которые возникали в пространстве пролетарской литературы, в том числе — и в свете тех ожиданий, которые возлагали на нее критики марксистской направленности. Стейнберг специально отмечает, что пролетарские писатели никак не могли оправдать этих ожиданий и, более того, неосознанно «ускользали» от вменяемых им концептуальных моделей и стратегий письма. Если марксистские критики требовали от пролетарской литературы сочинений о коллективной борьбе, реализации или, по крайней мере, поддержки культа коллективизма, то рабочие-писатели, напротив, предпочитали выстраивать свои художественные нарративы через фигуры героев-одиночек и тем самым предпочитали значительно более романтические интерпретации революции и революционной действительности:

Революционные сочинения авторов-рабочих изобиловали образами величественных, даже подвергшихся физическому преображению героев, призванных повести за собой людей и освободить человечество… (С. 174).

Не менее сложным и внутренне противоречивым образом выстраивались и отношения между пролетарскими авторами и миром индустриальной промышленности. Марксистский дискурс, как справедливо указывает Стейнберг, исходил из предположения, что рабочий класс должен с воодушевлением воспринимать современный индустриальный город и модерную социально-экономическую реальность в целом — и потому рассчитывал на ламинирование этого прогрессистского и техно-оптимистического дискурса в текстах пролетарской литературы:

Писателям-рабочим <…> полагалось питать особенно сильное и искреннее пристрастие к энергичной индустриальной среде города, испытывать симпатию к мегаполису, так как он источник власти и знаний, пространство борьбы и надежды (С. 230).

Позиция рабочих-писателей относительно города, однако, была если и не скептической, то по крайней мере неоднозначной или — если воспользоваться используемым в книге эпитетом — «амбивалентной». Стейнберг замечает в этой связи:

> Их волновали те способы, которыми город и фабрика разрушают душу и достоинство человека <…> рабочие писатели приходили к радикальной критике окружающего их общества, отмеченной скептицизмом по отношению к эстетическим и моральным преимуществам модерности» (С. 272).

Рабочие-писатели, непосредственно переживая трудности и тяготы жизни в современном промышленном городе — и к тому же сохраняя хотя и достаточно слабую, но при этом, безусловно, «приукрашенную» (если не вовсе воображаемую) память об идиллическом опыте сельской жизни, — нередко выдвигали разного рода претензии к городской и индустриальной цивилизации, хотя и не выступали с какой-либо внятной и четко артикулированной ее критикой. Сами же городские и индустриальные образы, будучи органической частью поэтики пролетарской литературы, тем не менее оставались лишь предметом нерефлексивной эстетизации, своего рода базовым литературным топосом, не производящим какого-либо дополнительного концептуального значения:

> Для большинства этих пролетариев <…> новое чувство прекрасного было сопряжено с новой эмоциональной ориентацией на модерность — с большой любовью и даже чувственной страстью <…> гораздо чаще эта страсть носила характер более отвлеченный <…> и вместе с тем более физический… (С. 291).

Не менее примечательной (и не менее спорной в глазах критики) была также и практика эксплуатации религиозного дискурса пролетарскими авторами. Стейнберг пишет, что причиной тому служила не только собственно «понятность» и очевидная близость этой культурной традиции рабочим-писателям, но и, в первую очередь, — ее хорошо разработанный риторический аппарат:

> …авторы часто наполняли свои произведения христианскими и другими сакральными терминами,

образами и нарративами, используя их <...> в метафорическом и символическом значении — чтобы с помощью языка сакрального <...> говорить о различных профанных предметах: от повседневного быта до социальных преобразований (С. 334).

Испытав на себе, в частности, влияние религиозного ренессанса, произошедшего на рубеже XIX и XX веков — и охватившего не только образованную элиту, но и менее привилегированные классы и сообщества, — рабочие-писатели неминуемо, как минимум вследствие культурной инерции, приходили к языку религиозного и трансцендентного, не замечая двусмысленности самого факта его использования при ясно артикулированной левой политической позиции. Ко всему прочему, добавляет Стейнберг, этот язык был нужен пролетарской литературе и для более эмоционально и аффективно нагруженных интерпретаций марксизма, казавшегося ее авторам излишнее рассудочным и рациональным, и именно по этой причине столь сложно адаптируемым для рабочей среды:

Рабочие писатели придерживались мнения, что идея должна соединиться с чувством, чтобы породить действие. Они наполняли свои произведения гиперболами, метафорами и символами, так как из них складывался тот эмоциональный язык, который, по их мнению, производил наибольшее впечатление и вызывал максимальный отклик (С. 342).

В заключении Стейнберг подводит своеобразный итог истории пролетарской литературы в России:

В основном они были социалистами и марксистами <...> Тем не менее многим не удалось избежать сомнений, терзаний, раздвоенности. Их раздвоенность причиняла им лишь угрызения и страдания, не трансформируясь в гармонию и удовольствие (С. 422).

Интересно, что пролетарская литература в оптике Стейнберга оказывается чем-то, что можно сравнить с любой другой «народной культурой». О ее незавидной позиции как объекта исследования в академической науке Роже Шартье вполне обоснованно пишет: «в историографии у народной

культуры одна судьба: ее вечно душат, выжигают, но она, словно феникс, всегда восстает из пепла»[6]. Внутренне раздробленная, концептуально амбивалентная и неуловимая, с трудом поддающаяся какой-либо категоризации, неизменно взывающая к исследовательской эмпатии ввиду ее угнетенного положения — пролетарская литература, отрефлексированная в качестве парадигматически народной, остается занимательным, но вместе с этим и маловразумительным этапом в истории дореволюционной и раннесоветской культуры. Приводимые в приложении к книге биографические очерки рабочих-писателей — при всей бесспорной значительности проделанного Стейнбергом труда — носят, скорее, мемориальный характер.

Здесь будут уместны некоторые критические дополнения. «Пролетарское воображение» описывает пролетарскую литературу как слабо рефлексирующую специфику своего собственного положения и, следовательно, как пассивно перенимающую правила литературной культуры, сложившейся в буржуазном контексте. Тем не менее у некоторых рабочих-писателей можно обнаружить примеры более критически ориентированной мысли. Так, в предисловии к одному из переизданий «Поэзии рабочего удара», — важной и для повествования Стейнберга книги, — Алексей Гастев разворачивает весьма неожиданную политэкономию пролетарского письма. Свое рассуждение он начинает с краткого мемуара:

> Мы, как революционеры, были загружены огромной работой. Но иногда мы как будто оставались не у дел и должны были браться за художественное перо <...> я не из тех, которые занимались художественной литературой потому, что предначертали себе определенные художественные пути жизни, а наоборот, — эти пути жизни нельзя было реализо-

6. *Шартье Р.* «Народное» чтение // Письменная культура и общества. М.: Новое издательство, 2006. С. 194–195. Примечательно, что в работах того же Шартье можно обнаружить менее эссенциалистское и более динамичное определение «народной» культуры — как особого способа работы с культурной реальностью, специфика которого лишь обусловлена, а не телеологически предзадана маргинализованным статусом самих культурных производителей: «„Народность“ — это не свойство известного множества объектов, которые нужно лишь выделить, перечислить и описать. Это прежде всего некое отношение, способ обращения с объектами или нормами, которые циркулируют во всем обществе, но воспринимаются, понимаются, используются по-разному» (Там же. С. 198).

вать, и пришлось поэтому заняться художественной литературой[7].

В результате революции, продолжает Гастев, необходимость в литературных занятиях, сублимирующих ту энергию, которая не могла быть реализована в политическом поле, отпала, как отпала и сама необходимость в литературе: «Но как только грянула революция и открыла возможность работать непосредственно <…> эта тенденция схлынула»[8].

Манифестированный Гастевым отказ от литературы, конечно же, может быть прочитан как обычный для авангардного автора полемический жест, направленный против классической традиции, и, соответственно, — может быть вписан в более общую культурную программу 1920-х годов, требующую, в частности, перевести существующие мощности литературной индустрии с производства фикциональных художественных нарративов на производство документальных повествований или же — вообще в сторону практической социальной и политической работы. Наиболее ярко эту позицию, помимо Гастева[9] и ряда других идеологов Пролеткульта, отстаивали критики из Нового ЛЕФа:

> Каждая эпоха имеет свои эстетические формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи. Монументальные формы типичны для феодализма и в наше время являются лишь эпигонской стилизацией <…> Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос — газета[10].

Интересно, впрочем, увидеть за этой позицией не только эстетический радикализм, ограничивающийся лишь попытками реконцептуализации жанрового репертуара тра-

---

7. *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. М.: ВЦСПС, 1926. С. 7.
8. Там же.
9. См. в этой связи одну из его программных статей рубежа 1910–1920-х годов, где он задает диспозитив пролетарского искусства как искусства, революционизированного на уровне самого плана выражения — и где в качестве одного из главных преобразующих факторов выступает не литературный или вообще культурный контекст, а прежде всего современная техника: «*…с пролетарским искусством мы должны связывать ошеломляющую революцию художественных приемов* (курсив автора. — *С. П.*) <…> Мы не предрешаем формы технизирования слова, но ясно, что <…> оно будет постепенно отделяться от живого его носителя — человека» (*Гастев А.* Контуры. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 45).
10. *Третьяков С.* Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 36.

диционной литературной культуры, но и особый, хотя так и не получивший особого развития, способ рефлексии о литературе как о конфигурации преимущественно функциональных и прагматических дискурсов.

Гастев специально подчеркивает, что литература оказывается не нужна не по идеологическим или политическим причинам, а вследствие утраты своей базовой эмансипаторной функции:

> ...современная эпоха требует не только так называемой пролетарской литературы, о которой можно было мечтать, сидя в царских тюрьмах и ссылках. Жизнь требует создания такого творческого метода, от которого пахнуло бы настоящим *конструктивным мятежом* (курсив автора. — *С. П.*) со стороны берущего власть пролетариата[11].

В этой перспективе литература оказывается лишь одним из инструментов для решения различных задач — как социально-политических или культурных, так и сугубо экзистенциальных и психологических, — инструментом, который подлежит немедленной замене, когда он теряет свою эффективность. В случае с Гастевым, развивающим не индивидуальный, но общий революционный проект, на место литературы приходит программа по организации институтов и форм социальной инженерии[12].

С этим же связан и тот характерный для пролетарской литературы концептуальный и эстетический хаос, который хорошо описывает, но недостаточно глубоко анализирует Стейнберг. Пролетарская литература — и это видно из траектории не только Гастева, но и других героев «Пролетарского воображения» — не подчинялась законам, установленным для нее самой в границах критического дискурса, но искажала эти правила, искусно манипулируя ими и обращая их в свою пользу. Как те неаполитанцы, о которых рассказывал Альфред Зон-Ретель[13], рабочие-писатели приспосаб-

11. *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. С. 9.

12. Об этом проекте, во многом вдохновленном теорией научной организации труда Фредерика Тейлора, как и об общем значении социальной инженерии для раннесоветского утопического воображения см., в частности: *Stites R.* Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. Oxford: Oxford University Press, 1989. P. 145–164.

13. См. более подробное описание у Зон-Ретеля: «Хотя сначала он и разрушает враждебную человеку магию бесперебойного механического функциони-

ливали под себя существующие литературные механизмы, при этом никак не беспокоясь о происходящих в процессе такого рода эксплуатации поломках.

До известной степени эта утилитарная стратегия вполне соответствует тем стратегиям, которые используют и другие маргинальные культуры — все так же зажатые между элитарной традицией и ангажированной критикой, — но умеющие находить в своем режиме «чрезвычайного положения»[14] возможности для изобретения невозможного в рамках конвенционально устроенного культурного процесса. Сила маргинальной культуры, по всей видимости, и состоит в ее особой изобретательности, и, чтобы увидеть эту силу, — необходимо отказаться от объективирующего (и повезет, если сочувственного) взгляда на маргинальное как на лишенное не только какой-либо агентности, но и субъективности как таковой.

И вероятно, что переосмысление самого отношения к этому феномену — и есть первый шаг на пути к столь необходимой культурной теории маргинальности.

рования, но сразу затем сам вселяется в разоблаченное чудище и утверждается в его простой душе, радуясь этой поистине телесно усвоенной собственности и доходя до беспредельного господства, утопического всевластного бытия» (*Зон-Ретель А.* Идеальные поломки. М.: Grundrisse, 2016. С. 83).

14. *Беньямин В.* О понимании истории // Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 231.

«Семечки» Вагинова как (по)этический документ

Юлия Воробьева

Осенью 2023 года «Семечки», записная книжка Константина Вагинова, была впервые полностью опубликована. В книге, вышедшей в издательстве Европейского университета в Санкт-Петербурге, текст источника обрамляется текстологическими примечаниями и исследовательскими статьями, а также комментарием и указателем соответствий записей в «Семечках» фрагментам романа «Гарпагониана». Вполне очевидно, что подобная рамка определенным образом концептуализирует представленный материал, предопределяя то, как он будет прочитан.

Как кажется, легитимным будет непосредственное вступление в этот интерпретирующий дискурс через заимствование части декораций из вступительной статьи Дмитрия Бреслера и Михаила Лурье «Все характерное, смешное и странное», название которой, в свою очередь, отсылает к первому упоминанию «Семечек» в некрологе, написанном Николаем Чуковским на смерть писателя. Из укоренившейся в исследованиях творчества писателя традиции складывается примерно следующее понимание: записная книжка не отражает биографию Вагинова, не вбирает в себя следы легко считываемой рефлексии, не содержит ни дневниковых записей, ни тех, что можно было бы назвать заметками на полях.

Поля проникают в текст в ином семантическом преломлении — записи могут быть помыслены как «полевые заметки», конспекты того, что было подслушано на улицах или случайно услышано, — иначе говоря, как форма, фиксирующая живую речь. Тем самым публикация «Семечек» обретает дополнительную ценность — важны не только связь этих записей с биографией писателя-собирателя и контекстом его бытования, но и тот факт, что они могут быть рассмотрены как монумент (в понимании Жака Рансьера) — «случайный» памятник устной культуры 1930-х годов[1], фольклорный источник. В своих комментариях к этому изданию Михаил Лурье указывает на то, что благодаря записям Вагинова удается зафиксировать и атрибутировать наиболее ранние версии тех или иных анекдотов, поговорок, переложений былинных сюжетов, а рассмотрение записанного

1. Речь идет о противопоставлении документа и монумента у Жака Рансьера. По его мысли первый есть отчет о свершившемся, задача которого «сделать память официальной», в то время как второй — вещь, которая «говорит без слов, наставляет нас, не намереваясь наставлять нас» и сохраняет память исключительно благодаря тому, что заботится только о своем настоящем. *Rancière, J.* Figures of History. Cambridge: Polity Press, 2014. P. 22.

писателем на ленинградской барахолке стихотворного обращения рыночного мошенника и вовсе позволяет проследить генезис традиции игрового фольклора российских наперсточников.

Тем не менее с академической/литературоведческой точки зрения «Семечки» ценятся прежде всего как биографические и источниковедческие данные, обращение к которым позволяет прояснить и охарактеризовать «поэтическую проблематику и литературную технику» позднего Вагинова. Записная книжка воспринимается и описывается как форма, в которой коллажные склейки различных дискурсов и стилей, сочетания письменной (литературной) и устной (живой) речи формируются и обрабатываются так, что их составные элементы становятся легко опознаваемыми, а механика этих процессов — видимой. Вследствие этого «Семечки» приобретают значение вполне самостоятельного произведения, «социолингвистической лаборатории» (с. 26), задействованной Вагиновым для разработки своего художественного метода. В качестве его особенностей Дмитрий Бреслер выделяет «свойственные поэту представления о формах проявления литературности в обыденной жизни и в повседневном общении, о роли автора как собирателя и скриптора», а также «эстетический императив „правдивости“ литературы по отношению к действительности» (с. 13). Таким образом публикация записей обретает дополнительную легитимацию, позволяя преодолеть уже сложившееся восприятие, согласно которому «Семечки» имели статус накопленного материала, которым Вагинов просто не успел воспользоваться.

Фрагментарная публикация для ознакомления с источником была произведена Татьяной Никольской дважды: сначала в 1998 году в литературном альманахе «Петрополь» при участии Т. И. Виноградовой, а затем ими же совместно с В. И. Эрлем в 1999 году в составе «Полного собрания сочинений в прозе». В предисловии к публикации в «Петрополе» «Семечки» упоминаются как записи, относящиеся к 1930-м годам, которыми Вагинов пользовался, работая над второй — неоконченной — редакцией романа «Гарпагониана». Такое прочтение очевидным образом непосредственно связывало записи с творчеством, придавая им значение литературного факта, в то время как факты другого рода, например биографические, долгое время мыслились как почти отсутствующие в пространстве этого текста, что и приводило к девальвации если не значения, то исследовательского потенциала

«Семечек». Теперь же не опознанные ранее цитаты атрибутируются и встраиваются в контекст вагиновского чтения, сближая доминирующие методики вагиновской работы с языком — процессы чтения и вслушивания в среду (с. 18).

Несмотря на то что новое издание «Семечек» *задает* иную рамку восприятия, комментаторы не порывают с прежней исследовательской традицией, а, напротив, наследуют ей, обнажая преемственность символическим жестом посвящения книги «памяти Владимира Эрля» (умершего в сентябре 2020 года), подготовившего к печати вышеупомянутое собрание сочинений. Благодаря этому жесту книга, предлагая переосмысление уже известного, начинает читаться как вдумчивое высказывание, вступающее в диалог с прежними поколениями исследователей. Вместе с тем академическое издание «Семечек» не только вводит в оборот «черновые материалы», но и способствует канонизации, — если не самого Вагинова, то определенных установок восприятия его поэтики.

Жанр комментария и в особенности сопроводительной статьи предполагает некоторую прескриптивность вне зависимости от авторской интенции, так как направляет и взгляд, и фокус внимания читателя. Таким образом, в исследовательском дискурсе закрепляется (в меру устойчивая) система координат: чем более стабильной она кажется, тем более легитимными становятся штудии, производимые в ее рамках, более того — (ре)актуализация фигуры писателя нередко приводит и к повышению академического статуса исследователя. Это замечание, конечно, не пытается поставить под сомнение инструментальное значение комментария в отношении такого материала, как «Семечки». В отсутствие такового читатель, быть может, и смог бы насладиться слепком речевой культуры 30-х годов прошлого столетия, но вряд ли сумел в нем разобраться (определить социальный контекст, локализовать тот или иной голос-говор).

Чтобы перейти от артикуляции исследовательской прагматики издания записной книжки к тому, чтобы вслед за составителями сформулировать, какой смысл в ее ведение мог вкладывать сам Вагинов, обращусь к сопроводительным материалам. Во вступительной статье оговаривается, что само название «Семечки» (или «Зерна», написанное на шмуцтитуле в квадратных скобках), контекстуально связано с упражнениями в греческом, располагающимися на предшествующих страницах. Значение «семян» в текстах Анаксагора и Эпикура, — «первоэлемент». Так Вагинов, записывая «не-

обязательные впечатления» и случайные языковые образы, собирает в своей записной книжке строительный материал мироздания, — все то, что еще должно прорасти, обрести затем завершенную литературную форму. Осторожно, не позволяя этой линии мысли «прорасти» (обрести более четкие очертания), замечу, что пассаж, признанный пролить свет на смысл заглавия, остается темным пятном, его «иронический, если не сказать язвительный, буквализм» (с. 14) не кажется столь очевидным. Куда более убедительно вводится информация о датировке: ссылаясь на текст, списанный Вагиновым с театральной афиши в Сухуме, исследователи предполагают, что начало ведения записей совпадает с поездкой в санаторий осенью 1932 года для лечения туберкулеза (там же), а «упоминание торжеств в Ленинграде по поводу шестнадцатой годовщины Октябрьской революции» (с. 15) ближе к концу тетради позволяет сделать вывод, что записи велись как минимум до осени 1933 года. Между тем с большой долей вероятности что-то могло (в/до)писываться писателем вплоть до момента обострения болезни (или даже смерти), то есть до весны 1934 года. Эту гипотезу несложно обосновать, указав на нерегулярность и хаотичность ведения записной книжки, на ее внутреннюю темпоральную неоднородность. Бреслер отмечает, что списки (например, с выписками из словарей и/или каталогов) Вагинов в большинстве случаев располагал на левой стороне разворота тетради, оставляя правую для своих прозаических набросков, в которых использовалась (за/вы)писанная им ранее лексика (с. 20) — иллюстрация тезиса о том, что записная книжка являет собой «документ творческой лаборатории» писателя (с. 31).

Следует оговорить, с чем именно ведется эта «лабораторная работа». Составители выделяют отчетливые доминанты, объединяющие разномастные записи — «ориентация на устность и на поиск маргинального языкового материала» (с. 16). Большая часть записей в действительности существует на пересечении этих осей, например когда записи группируются по принципу единства места. С одной стороны, дискурсивно выраженное пространство отражает его антропологическое наполнение, с другой — их заголовки («Гербарий Владивостокских впечатлений») являются удачной иллюстрацией, подтверждающей коллекционирование в качестве основного принципа вагиновской поэтики.

О поэтической ориентации Вагинова на устность свидетельствует его интерес к «фольклору социального дна».

В «Семечках» выделяется лексикографический блок записей воровского жаргона, насчитывающий более 130 вхождений, не совпадающий в полной мере ни с одним из «вышедших в первой трети XX века словарей и подборок „блатной музыки“» (с. 18). При этом некоторые известные фольклористам слова и выражения толкуются им иначе и/или приводятся с другими значениями. Другая важная особенность этих записей — то, что они сопровождаются речевыми контекстами — примерами употребления, а иногда и поясняющими описаниями: «местами лексикография преступного мира тянет за собой этнографию (Фомка — маленький ломик, носят за голенищ<ем> или в рукаве)» (с. 19). Все это вкупе с неточностями, с указанием на то, что для объяснения одних арготических выражений использованы другие, позволяет заключить, что записи, вероятно, «представляют собой конспект пояснений, которые давали писателю его „информанты“» (с. 20).

Собирание устной словесности, как отмечают комментаторы, было нередким увлечением для интеллигенции в 1920–1930-е годы. Особенность паремиологического корпуса, собранного Вагиновым, состоит в социальной среде, из которой черпаются его материалы, — в этих по большей части «непечатных» текстах отражается культурный обиход эпохи (с. 22). Фрагменты опубликованных текстов также попадают на страницы записной книжки, причем эти выписки предельно вариативны: от российских словарей конца XVIII века до сборников устных рассказов о Гражданской войне, от «стихотворных упражнений третьесортных поэтов» до «досадных опечаток», обнаруженных в прочитанном (с. 25). Это разнообразие, по мысли Бреслера, оттеняет специфическое отношение Вагинова к тексту, ткань которого представляется ценной сама по себе, вне зависимости от выбранной формы и авторской интенции (с. 26).

Сопровождающий текст записной книжки комментарий — наиболее показательная часть проделанной составителями работы, позволяющая проиллюстрировать представленные ранее тезисы, хотя последовательность движения исследовательской мысли, очевидно, была обратной. Авторам комментария удается атрибутировать источники цитат, поместить записанные Вагиновым обрывки фраз и жаргонизмы в обобщающую рамку историко-культурного и биографического контекстов его творчества и литературных интересов. На мой взгляд, именно комментарий наиболее

успешно справляется как с задачей представления Вагинова читателю, так и с представлением результатов текстологических изысканий.

Последнее, что стоит отметить, говоря о структуре издания, это завершающая книгу серия статей, стабилизирующая смысловое разнообразие записей. Дискретная и гетерогенная природа материала, казалось бы, допускает столь же дискретное и гетерогенное построение рефлексии о нем. В сущности, это действительно так, однако эта метаигра не находит отражения в структуре настоящего издания. Порядок расположения статей безусловно подчиняется строгому порядку: статья Бреслера и Молькова, посвященная «греческим штудиям», предшествует статье-расследованию об атрибуции адреса и номера телефона, что соотносится с последовательностью записей в тетради (упражнения в греческом предваряют основной блок записей, а адрес появляется на одной из последних, незаполненных страниц). Менее логичным представляется то, что этот комментарий (в форме статей) к периферийным записям в «Семечках» обрамляется статьей Бреслера о поэтике «коллажных романов» Вагинова и указателем соответствий записей из «Семечек» с «Гарпагонианой». Как кажется, они вполне могли бы быть логически сближены, поскольку в своей статье Бреслер раскрывает тезис о том, что записная книжка — коллаж из цитат, основной поэтический инструмент Вагинова, с помощью которого он работал с повседневностью и современностью путем присвоения и объективации «чужого» слова, а указатель буквально обнажает механику реализации подобного творческого акта.

С точки зрения структуры и формы интересно то, что греческая часть тетради не представлена в издании и существует, скорее, как невидимый паратекст, даны лишь описания ее содержания с указанием на атрибутированные источники текстов, переводимых Вагиновым. Как и в случае с основным блоком записей, текст статьи дополняется несколькими отсканированными страницами. Они же, в свою очередь, сопровождаются небольшим комментарием и расшифровкой, демонстрирующими желание составителей приблизить материал и его автора к читателю, — не только показать текст, но и дать возможность его прочитать. Несмотря на свой сравнительно небольшой объем, статья удачно справляется с задачей представления того, что было вынесено за скобки, контек-

стуализируя записанное в биографии писателя: интерес Вагинова к изучению древних языков связывается с фактом его знакомства с филологами-классиками, входившими в состав домашнего переводческого семинара АБДЕМ (с. 388), контуры деятельности которого также прорисовываются в статье. Занимательно, что рассмотрение вагиновских упражнений способствует вынесению ряда исследовательских суждений как о процессе изучения, так и об уровне знания языка. Отмечается, что с Аристенета (и до конца) записи становятся более небрежными, а сами занятия, вероятно, менее тщательными (с. 391), предположительно, интерес и вовлеченность Вагинова в эти штудии совпадают с периодом работы Егунова над переводом «Эфиопик» Гелиодора и ослабевают после его завершения. Заключение о том, что Вагинов владел древнегреческим на начальном уровне, основывается на наблюдении за характером выписок и словарных комментариев: нередко даются переводы к частотным словам, обнаруживаются и повторения, ошибки в интерпретации и записи различных слов, непереведенные словоформы (с. 392). Таким образом, прагматика комментирования и тщательного вглядывания в тексты обретает зримость для читателей, мало знакомых с текстологическим анализом.

Пожалуй, еще более увлекательной им может показаться статья Хадикова и Дмитренко, представляющая собой почти детективное расследование, в ходе которого авторам удается узнать, кому принадлежал записанный Вагиновым адрес и телефон, предположить, когда и как писатель мог с ним познакомиться, выдвинуть гипотезу о том, что этот человек (Владимир Листов) мог быть прототипом главного героя романа «Бамбочада» — Евгения Фелинфлеина, и опровергнуть ее, так как запись датируется не раньше 1931 года (на основании выясненных фактов), а в это время роман уже был опубликован. Разрушению выстроенного авторами карточного домика предшествует изысканное рассуждение о том, что появление тех или иных топонимов и прочих вставных эпизодов («обилие „туркестанских“ и „среднеазиатских“ вставных новелл как в „Бамбочаде“, так и в последнем романе Вагинова „Гарпагониана“») в прозе Вагинова могло было быть навеяно эпизодами из биографии прототипа — еще один показательный аргумент в пользу изучения подобных материалов, когда пара строк оказывается способной объяснить и связать между собой все то, что ранее оставалось неотрефлексированным.

Остановлюсь и на том, как оформлен текст самой записной книжки, поскольку выбранные издательские стратегии, направленные на то, чтобы недоступный публике источник (записная книжка, указывают комментаторы, хранится в частном собрании) обрел предельно возможную видимость, достойны отдельного упоминания. Произведенная ремедиация по возможности буквальна: в издании сохраняется распределение записей по разворотам и страницам тетради (в том числе даны и пустые страницы), воспроизводятся короткие горизонтальные черты, которыми писатель педантично отделял одну запись от другой, притом что всего их более тысячи. Помимо этого, недоступная материальность проявляет себя на пятнадцати отсканированных страницах, приведенных в качестве документального послесловия, визуально подтверждающего характер записей. Тот факт, что его удается передать, — особое достоинство издания и его концепции, — таким образом, контекст записи становится видимым, что, в свою очередь, дает возможность наблюдать за тем, что и как комбинируется, связывается между собой, показывая сочетания разных типов и стилей говорения.

Другие принципы публикации, которые оговариваются в соответствующем блоке (вступительной статье), представляются менее концептуальными, классическо-академическими, а потому не требующими дополнительного освещения. Среди них предельная близость к автографу, воспроизведение орфографии и пунктуации источника, специальных графических знаков, которые присутствуют в рукописи, — подобная методичность подсвечивает время и внимание, уделенное составителями источнику, и качество проделанной ими работы.

Последнее замечание, которое мне бы хотелось сделать в отношении оформления, касается фотографий и других документальных материалов, обрамляющих каждый содержательный блок издания. Значимо не только то, что они действительно хорошо подобраны, но и их функциональность, способность сделать видимым то, что остается непредставленным в тексте. Помимо этого, привлечение визуального материала, как кажется, срабатывает, углубляя эффект документальности, выступающего связывающим мотивом издания, складывающегося, — подобно публикуемой записной книжке, — из полифонии авторских голосов и разнородных структурных компонентов.

Первый уровень документальности: интерес Вагинова к источникам, не предназначавшимся для печати, второй:

программный тезис составителей о том, что «Семечки» — это документ, не только сохранивший следы стилистической работы писателя, но запечатлевший определенный срез речевой культуры своей эпохи. И, наконец, третий, отражающий как современный взгляд на представленный материал, так и актуальное состояние исследований творчества Вагинова, да и в целом литературоведческого дискурса — того, в каких системах координат формируется представление о том, что нужно извлекать из безвестности периферии литературного процесса путем принятия тех или иных издательских решений. Наша книжная повседневность, ее презумпции, установки и пресуппозиции, таким образом, тоже невольно документируются, вновь обращая «Семечки» в монумент, — но уже иной эпохи. Наше настоящее укореняется в создаваемой документальной реальности даже на визуальном уровне: фотографии Марии Юшмановой, приведенные в конце статьи Хадикова и Дмитренко, были сделаны в Новом Петергофе в прошлом году, однако благодаря выбранным стратегиям ремедиации, единообразию черно-белой печати, они тоже опознаются нами как прошлое, способное встроиться в один ряд с архивной фотографией дома № 19 на набережной реки Карповки, где на четвертом этаже проживали Владимир Листов и Алексей Вагинов (старший брат писателя).