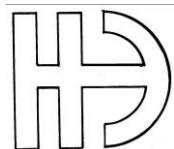


НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



ВЫПУСК XII

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЯРОСЛАВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. П. Г. ДЕМИДОВА

**ВСЕ МИРАЖИ МИРА:
ИЛЛЮЗИИ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Москва
2025

УДК 7.01(082)

ББК 87.8я43

Н47

Редколлегия:

*B. E. Багно, С. A. Васильева, C. B. Денисенко (отв. ред.),
A. O. Дёмин, D. L. Карпов*

Составитель

C. A. Васильева

Рецензенты:

*д. ф. н. Ю. В. Доманский (РГГУ)
д. ф. н. А. Д. Степанов (СПбГУ)*

Н47 Неканоническая эстетика. Вып. 12: Все миражи мира: иллюзии в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2025. — 322 с.

10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3

Основу сборника составили материалы одноименной XII Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 24–25 апреля 2025 г., ставшей продолжением ежегодных априльских форумов с 2014 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «иллюзии» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ISBN 978-5-00227-649-3

© Авторы статей, 2025

© Onebook.ru, 2025

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В сборник «Все миражи мира: иллюзия в литературе и искусстве» вошли материалы одноименной международной междисциплинарной научной конференции, организованной Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН совместно с Тверским государственным университетом и Ярославским государственным университетом им. П. Г. Демидова в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика» (идея которого принадлежит С. В. Денисенко и А. Ю. Сорочану). Двенадцатая конференция состоялась 24–25 апреля 2025 г. в Пушкинском Доме. Хроника конференции будет опубликована в журнале «Русская литература».

Конференция была посвящена проблемам обманчивого, искаженного восприятия действительности; миражам, связанным со свойственным человеку представлением о реальности; разного рода заблуждениям, на которых строится жизнь и которые во многом ее определяют. Иллюзия является важной составляющей социальной жизни человека. Создавая иллюзии, он осмыслияет действительность, ищет свое место в жизни, рефлексирует и тем самым познает реальность, а ее постижение только рациональными способами невозможно. Иллюзия дает возможность создать собственный идеальный мир, соответствующий нашим ценностям, желаниям, устремлениям.

Понятия «мираж» и «иллюзия» семантически близки. В переносном значении мираж — это обманчивый призрак чего-нибудь, иллюзия, а иллюзия — обман чувств, нечто кажущееся, не соответствующее действительности. В повседневности понятие «иллюзия» употребляется как синоним надежд и мечтаний (как правило, нереальных), утешающего и облегчающего жизнь самообмана. Стремление к иллюзорному восприятию действительности является неотъемлемой чертой человеческого сознания, ищущего в нем отдохновения от реальности, жаждущего надежды или удовольствия. В ли-

тературе и культуре представляет интерес соотношение иллюзии и различных видов реальности (субъективной, повседневной, виртуальной и пр.) Источником иллюзий часто становятся потаенные желания или нереализованные мечты, поэтому анализ иллюзий приближает к пониманию бессознательного.

Наши представления о мире основаны на том, что мы видим, слышим, осязаем, обоняем. Но еще древнегреческий скептик Секст Эмпирик писал о том, что органы чувств у людей устроены по-разному, поэтому и картина мира у каждого своя, а Д. Юм считал: единственno возможная для нас действительность — мир собственных чувств и ощущений, то есть мир иллюзий и миражей. И даже происхождение искусства можно объяснить потребностью в иллюзиях (К. Ланге), а Ж. Бодрийяр называет искусство отточенной иллюзией («Эстетика иллюзий и эстетика утраты иллюзий»). С этой точки зрения интерес представляет соотношение в литературе и культуре иллюзии и различных видов реальности (субъективной, повседневной, виртуальной и пр.), которые находят отражение в искусстве, соединение реального и иллюзорного (например, оп-арт и имп-арт в живописи). Иллюзия искажает восприятие действительности, противоречит осознанным ее закономерностям и тем самым требует их нового, углубленного рассмотрения, а также исследования механизмов восприятия. Наиболее ярко это отражено в живописи и графике («Сорока на виселице» П. Брейгеля Старшего, «Ваза» Э. Рубина, «невозможные объекты» М. К. Эшера, «Лестница» Рёйтерсверда-Пенроуза и т. п.).

Кроме зрительных, слуховых и тактильных литература и культура часто обращаются к временным иллюзиям, когда время воспринимается как замедляющееся, останавливающееся, ускоряющееся или идущее вспять. Само будущее — это тоже иллюзия. При восприятии художественного произведения может возникать эстетическая иллюзия (понятие разработано еще Э. Гомбрихом и развернуто в работах В. Нелла,

В. Вольфа и др.). Сходное явление в киноведении или изучении видеоигр исследователи называют погружением (Л. Эрми и Ф. Марья, Я.-Н. Тон). Создание иллюзий реальности стало двигателем развития кинематографа, классическим размышлением на тему иллюзорности казалось бы документального способа отражения действительности средствами фотографии и кино стал фильм М. Антониони «Фотоувеличение» (Blow up, 1966); фильм «Кинг-Конг» в 2006 г. получил премию «Оскар» за лучшие визуальные эффекты, которые включают компьютерную графику и всевозможные оптические иллюзии, но были и «Звездные войны», «Парк юрского периода», «Властелин колец» и многие другие.

Проблемам соотношения иллюзий и реальности в литературе посвящен первый раздел сборника. Он охватывает широкий спектр тем, исследуя взаимосвязь между воспринимаемым и действительным в произведениях разных эпох и жанров, в различных литературных контекстах, анализируя, как авторы / герои создают иллюзии и как воображаемое влияет на их понимание реальности. Этот раздел предлагает разнообразные подходы к теме иллюзии и реальности в литературе, исследуя их влияние на эстетические и философские аспекты текста, а также на читательское восприятие. Авторы демонстрируют глубокий анализ множества способов обмана восприятия в поисках истины, работая на стыке литературоведения, философии и психологии.

Статьи второго раздела сборника связаны с искусством. Работы, посвященные драматургии, показывают, что иллюзия в театре может служить инструментом глубокой философской рефлексии, она выступает не только как эстетическая категория, но и как философская, культурная и нарративная конструкция. Авторы демонстрируют формирование иллюзий, создающих особую атмосферу и динамику восприятия в текстах и спектаклях. Статьи о музыкальных альбомах и анимационных сериалах исследуют использование иллюзии визуальными медиа для создания уникальных эстетических и

эмоциональных переживаний, оперируя с формой, звуком, цветом и движением. Все статьи этого раздела показывают, что иллюзия в искусстве не только развлекает, но и играет роль в создании эмоциональных и когнитивных эффектов у аудитории, заставляет зрителей и слушателей задумываться о сути человеческого существования. Объединяя различные сферы искусства, работы в этом разделе предлагают многослойный подход к понятию иллюзии, подчеркивая, что это не просто обман чувств, но и мощный способ общения, понимания и интерпретации реальности.

Третий раздел охватывает широкий спектр тем, связанных с социальными иллюзиями, от индивидуального восприятия до более глобальных культурных и политических аспектов. Статьи показывают, как искаженные, «миражные» представления о реальности влияют на построение отношений внутри социума, на общественное сознание.

Сборник завершается публикацией программы конференции.

Конференции проекта «Неканоническая эстетика»:

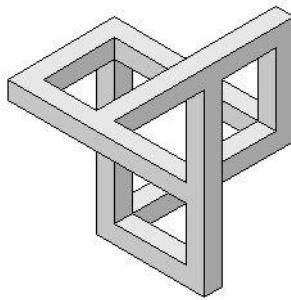
- «Все страхи мира: horror в литературе и искусстве» (2014)
- «Все восторги мира: экстаз в литературе и искусстве» (2015)
- «Все истины мира: разум в литературе и искусстве» (2016)
- «Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве» (2017)
- «Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве» (2018)
- «Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве» (2019)
- «Все запреты мира: табу в литературе и искусстве» (2020)
- «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» (2021)
- «Все озарения мира: анагноризис в литературе и искусстве» (2022)
- «Все тревоги мира: беспокойство в литературе и искусстве» (2023)

«Все взаимодействия мира: диалог в литературе и искусстве»
(2024)

«Все миражи мира: иллюзия в литературе и искусстве» (2025)

Полные тексты сборников, включающие также программы конференций см.: URL: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/неканоническаяэстетика> (дата обращения: 18.07.2025).

**ИЛЛЮЗИИ
И РЕАЛЬНОСТЬ
В ЛИТЕРАТУРЕ**



А. О. Дёмин

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

**ДЖ. БОНЕККИ И ПЛАГИАТ.
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ИЛЛЮЗИЯ
И РЕАЛЬНОСТЬ**

Вполне закономерно, что жизнь и творчество малоизвестных, второстепенных личностей в мире искусства, науки, политики, общественного служения быстро покрывает забвение, оставляя по них лишь смутные образы в памяти потомков. Тем сложнее впоследствии, когда по прихотливому стечению исторических обстоятельств интерес публики к их скромному наследию вновь пробуждается, отделить в представлениях о них правду от вымысла, небрежения и лжи и освободить восприятие их от переливчатой пелены иллюзий. Одним из примеров такой биографии и творчества можно считать Дж. Бонекки (Bonecchi; ок. 1715 — ок. 1795), жившего либреттистом итальянской оперной труппы при российском дворе в 1742–1752 гг. Его драматические сочинения создавались в качестве стихотворной основы для опер Фр. Арайи, исполнявшихся по случаю дней восшествия на престол, бракосочетания, коронаций, тезоименитства царственных особ, печатались на итальянском языке, а также в русских, французских, немецких переводах и кратких изложениях для раздачи зрителям из высокопоставленных чинов и дипломатического корпуса. Однако историко-литературное значение этих драм в России оказалось невелико. Трудами Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова и их последователей здесь в те же годы создавалась новая, самобытная, яркая национальная художественная литература и театр. Впоследствии, когда уже в новом, XIX столетии, в России возник ис-

торический интерес к театральной жизни предшествующего века, многие сведения о российских театральных трудах Бонекки оказались уже утрачены или искажены, так что восстановление и исправление их растянулось на долгие годы. Первая известная нам биографическая справка о нем была составлена плодовитым публицистом А. М. Уманским (1861–1914) для «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Эфрана по материалам ранних разрозненных сведений в печати и затем использована при подготовке аналогичной статьи в «Русском биографическом словаре»¹. Помимо некоторых фантасмагорических датировок Уманский дает неполный перечень сочинений Бонекки. Не названы: музыкальная драма «Митридат» (1747) и театральное празднество «Прибежище Тишины» (1748)². Если авторство «Митридата» вскоре было установлено и попало в биографические и справочные материалы о Бонекки, то «Прибежищу Тишины» пришлось ждать долгих двести лет со дня первой постановки, чтобы его наконец признали сочинением Бонекки. Действительно, в России не сохранились экземпляры первого издания этой пасторали (1748). О находке редкого экземпляра в Геттингенской библиотеке впервые сообщил в 1948 г. Р.-А. Моозер³. Известие об экземпляре второго издания (1756) в Центральном государственном архиве древних актов⁴ появилось в

¹ А. Ум. Бонекки // Энциклопедический словарь. СПб., 1891. Т. 4: Битбург–Босха. С. 365–366; Бонекки // Русский биографический словарь. СПб., 1908. Т. 3: Бетанкур–Бякстер. С. 211–212.

² В ранних русских источниках название этого сочинения, никогда не переводившегося на русский язык, приводится в форме «Прибежище Мира». О художественных особенностях этой небольшой пасторальной драмы и о смысле ее заглавия («Asilo della Pace») см.: Дёмин А. О. «Прибежище Тишины» Дж. Бонекки в весеннем Петербурге 1748 г. // Все тревоги мира: беспокойство в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.: М., 2023. С. 69–81.

³ Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle. [Génève, 1948]. Т. 1: Des origines à la mort de Pierre III (1762). Р. 222–223. Фотография титульного листа: илл. 34.

⁴ С 1992 г. Российский государственный архив древних актов.

1984 г., однако отыскание его оказалось проблематичным¹. Авторство Бонекки, — а также рукописная партитура празднества из собрания Нотной библиотеки императорских театров², созданная для новой постановки в Оранienбауме в 1756 г., — было известно одному из крупнейших историков раннего российского театра В. Н. Все́володскому-Гернгроссу. Он писал об этом в монографии «Театр в России при императрице Елизавете Петровне» (1912), однако эта книга не была своевременно издана и увидела свет только в 2003 г.³ Таким образом, «Прибежище Тишины» Бонекки обрело свое авторство в глазах широкой заинтересованной общественности благодаря труду Моозера в 1948 г.

Несмотря на уверенное замечание Уманского: «К брачному торжеству вел.<ликого> кн.<язя> Петра Феодоровича и принцессы Екатерины Алексеевны Б.<онекки> по повелению императрицы сочинил оперу “Сципион”, с большою пышностью игранную на придворной сцене в 1745 г.», признание авторства этой музыкальной драмы историками театра произошло не сразу. В перечнях игранных и изданных в России драм, которые были составлены авторитетными российскими историками отечественного театрального искусства В. В. Стасовым и В. Н. Все́володским-Гернгросом, авторство этого оперного либретто устойчиво приписывалось П. Метастазио⁴. Сведения об этой ошибочной атрибуции ис-

¹ См.: Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701–1800. Л., 1984. Т. 1: А–Г. С. 138. № 455. Экземпляр удалось разыскать в другом архивохранилище: Санкт-Петербургском филиале архива Российской Академии наук.

² С 1992 г. Центральная музыкальная библиотека Государственного академического Мариинского театра.

³ См.: Все́володский-Гернгрос В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне / состав., подгот. текста, послесловие В. А. Харламовой. СПб., 2003. С. 37–39, 105. Об истории подготовки книги Гернгросса к печати см.: Там же. С. 315–324.

⁴ См.: Стасов В. В. Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в XVIII и XIX столетиях. СПб., 1898. С. 35;

следователи, по-видимому, без проверки черпали из фундаментального библиографического труда В. С. Сопикова¹. Эта неточность возникла, вероятно, вследствие смешения смутных сведений о российском издании² и бывшего на слуху названия аллегорического театрального действия Метастазио «Сон Сципиона» (*«Sogno di Scipione»*, 1735). В русском издании указание на авторство основных участников постановки: драматурга Дж. Бонекки, композитора Ф. Арайю, постановщика балетов А. Фоссано и автора декораций Дж. Валериани, а также участников балета, представлявшего «брак Купидона и Психе», находится не на титульном листе, а на с. 12–14, что, конечно, несколько затрудняет быстрое отыскание этих сведений. Особенно примечательно невнимание Гернгросса, который в своем перечне привел даже шифр издания в Публичной библиотеке, но все равно указал иллюзорное авторство Метастазио. Многолетнее недоразумение вновь публично исправил Моозер в 1948 г. со ссылкой на известные ему экземпляры либретто из Парижской национальной библиотеки, Государственной публичной библиотеки и Библиотеки Академии наук СССР³. И вновь аналогичная корректировка с российской стороны, будучи более ранней, за-

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв. Пг., 1918. С. 60.

¹ Сопиков В. С. Опыт российской библиографии, или Полный словарь сочинений и переводов, напечатанных на славенском и российском языках <...>. СПб., 1816. Ч. 4. С. 47. № 7492.

² Скорее всего, имелся в виду краткий русский пересказ музыкальной драмы Бонекки, изданный к ее постановке: «Сципион, опера <...>, представленная в Петербурге на новом театре при дворе ее императорского величества <24 или 25 августа> 1745 года. Печатана при императорской Академии наук». Расхождение в датировании постановки см.: Mooser R.-A. Annales de la musique... Р. 218, примеч. 5.

³ Mooser R.-A. Annales de la musique... Р. 218–219.

поздала на восемьдесят лишним лет в связи с задержкой публикации монографии Гернгресса¹.

Полный перечень произведений Бонекки для российского театра, представленных сохранившимися в основном в России изданиями на итальянском, русском, французском и немецком языке, сложился к 1984 г. с выходом в свет сводных каталогов российской книги XVIII в.² Здесь тоже не обошлось без ошибочной атрибуции. На этот раз итальянскому автору была приписана комедия «Соединение Любви и Брака», игранные французской придворной труппой под руководством Ш. Сериньи³. Ложная атрибуция здесь происходит из списка опер, игранных на императорских театрах, составленного Стасовым⁴. Оттуда в «Сводный каталог книг гражданской печати...» перекочевало также указание Дж. Сарти в качестве композитора, хотя он был приглашен в Россию значительно позднее, — в 1784 г.

Моозер, многое сделавший для уточнения сведений о российском периоде творчества Бонекки, создал также иллюзорный образ этого автора как беспринципного плагиатора. Приводя сведения о первой музыкальной драме, написанной Бонекки для российского двора, «Селевк» («Il Seleuco», 1744), представленной в Москве по случаю дня коронации императрицы Елизаветы Петровны и годовщины

¹ См.: Всеволодский-Гернгресс В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне... С. 35.

² См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800. М., 1962. Т. 1: А–И. С. 119–121. № 684–692; Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701–1800. Л., 1984. Т. 1: А–Г. С. 138–142. № 455–468.

³ Имеется, по-видимому, только русское издание: «Соединение Любви и Брака, театральное увеселение, сочиненное и представленное через французских комедиантов <...>. В Санктпетербурге при Императорской Академии наук, 1745 года» (См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати... С. 120. № 690).

⁴ Стасов В. В. Русские и иностранные оперы... С. 36.

мира, заключенного Россией со Швецией, исследователь заметил:

Ainsi qu'il le fit constamment pendant son séjour en Russie, le librettiste qui, du fait de sa lointaine résidence nordique, se savait à l'abri de toute réclamation de la part des auteurs qu'il pillait effrontément et qui, de surcroît, ne courrait certes pas le risque de voir ses plagiats dénoncés par une presse autant dire inexistante, avait emprunté l'essentiel de son action au livret écrit en collaboration par Apostolo Zeno et Pietro Pariati, livret qui avait été mis en musique par Giovanni Zuccari et joué à Venise en 1725.

(Как он постоянно делал в свою бытность в России, зная, что защищен дальностью своего северного жилья от любой жалобы со стороны бесстыдно обкрадываемых им авторов, и более того, не опасаясь раскрытия своих плагиатов прессой, можно сказать, еще не существовавшей, либреттист заимствовал основу своего действия из либретто, написанного Апостоло Дзено совместно с Пьетро Париати, положенного на музыку Джованни Дзуккари и игранного в Венеции в 1725 г.)¹

Этот пассаж не был намеренной обоснованной инвективой, скорее, был призван согласовать противоречивые смутные сведения, происходившие из авторитетных источников. С одной стороны, в распоряжении Моозера находилось либретто московского «Селевка» с указанием на авторство Бонекки. С другой, — ему приходилось учитывать сообщение в опубликованной диссертации его еще здравствовавшего коллеги и соотечественника М. Фера (Max Fehr; 1887-1963), будто бы в Петербурге в 1744 г. исполнялась опера на либретто А. Дзено «Селевка»². Так из сопоставления двух одинаковых названий и без внимательного сличения текстов возникло яркое запоминающееся утверждение о плагиате, пере-

¹ Mooser R.-A. Annales de la musique... P. 215.

² См.: Fehr M. Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Zurich, 1912. S. 138. Мнение Фера любопытным образом совпадает с ошибочным указанием В. В. Стасова, который также безосновательно приписал либретто московского «Селевка» (1744) перу А. Дзено (См.: Стасов В. В. Русские и иностранные оперы... С. 35).

кочевавшее в российские и зарубежные авторитетные справочные издания¹.

Лишь в 2014 г. З. М. Ахметшина в специальной работе, посвященной музыкальной части «Селевка», вскользь коснулась сопоставления одноименных музыкальных драм Дзено и Бонекки и сделала справедливый вывод о том, что общего в них — лишь имя главного действующего лица². К этому следует добавить, что в музыкальной драме «Antioco» (1705), которая игралась в Венеции в 1725 г. под названием «Seleuco»³ Дзено и его соавтор Париати использовали сюжет, весьма распространенный в западной исторической, художественной и даже медицинской литературе и изобразительных искусствах. Сын сирийского царя Селевка Антиох влюблена в свою молодую мачеху царицу Стратонику, но, понимая преступность этой любви, скрывает свои чувства и страдает, как от смертельной болезни. С помощью придворного врача, знаменитого медика своей эпохи Эрасистрата, Селевк узнает подлинную причину сыновнего недуга и в порыве отчей любви уступает ему свою молодую супругу, чем полностью исцеляет его⁴. Между тем уже во второй сцене драмы Бонекки

¹ Ср.: Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII в. М., 1965. С. 83–84; Bonechi Giuseppe // Dizionario biografico degli italiani. Roma, 1969. Т. 11. Р. 741–743 (статья не подписана, пока не удалось установить ее авторство). См. также: Гардзонио Ст. Бонекки (Bonecchi или Bonechi) Джузеппе // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб., 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А–И. С. 144–146.

² См.: Ахметшина З. «Селевк» Ф. Арайи и ее рукописи в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2014. № 3. С. 47–48.

³ Ср.: Antioco, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno 1705. Venezia, 1705; Seleuco, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angiolo l'anno 1725. Venezia, 1725. Подробный русский пересказ этой музыкальной драмы см.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. М., 1998. Ч. 1: Под знаком Аркадии. С. 385–387.

⁴ Обзор и исследование обширного корпуса источников этого сюжета см. в пространной диссертации: Gorichon-Herren A. Les Amours d'Antiochus et

зрители вместе с главным героем, царем Селевком, узнают о гибели его любимого сына Антиоха в бою с парфами. Все дальнейшее действие оперы посвящено отчаянной и безнадежной борьбе Селевка против военачальника парфов Вологеза, который пользуется дружеским расположением его сына Димитрия и любовной привязанностью его дочери Артеники¹. Таким образом, в изобретении сюжета Дзено и Париати оказываются даже менее самостоятельными, чем Бонекки, обвиненный в литературной краже у них.

В качестве событийной основы для музыкальных драм, предлагаемых к постановкам при российском дворе, Бонекки использовал популярные исторические или мифологические сюжеты, уже обработанные до него театральными авторами. Это были: великолдушие Публия Корнелия Сципиона с пленницей при покорении Нового Карфагена в Испании; последнее сражение Митридата VI Евпатора против римлян; победа Беллерофонта над Химерой; избрание ученой девицы Афинайды в супруги византийскому императору Феодосию II; осада Газы Александром Македонским. Например, при сочинении музыкальной драмы «Митридат» он использовал в качестве основного источника одноименную трагедию Ж. Расина и подробно осветил в предисловии все существенные изменения, предпринятые им, «дабы внести в сию оперу некоторое приятное очам зрелище и притом не окончить ее плачевным

Stratonice: un motif légendaire à la croisée des savoirs, des images et des formes, de l'Antiquité à l'Âge Classique. Présentation générale et anthologie de textes annotés et commentés: Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris-Sorbonne. Littératures françaises et comparée. Режим онлайн доступа к полному тексту: URL: <https://theses.hal.science/tel-03510956v1> (дата обращения: 01.07.2025).

¹ Критическое издание подробного русского изложения этого либретто, напечатанного к первой постановке, см.: Дёмин А. О. Русский перевод либретто Дж. Бонекки «Селевк» (1744) // XVIII век. М.; СПб., 2024. Сб. 31. С. 359–404.

трагическим образом»¹. Это были: устранение одних персонажей, измышление других, переименование третьих, сочинение новых событий и даже целых сюжетных линий, счастливый конец вместо горестного финала, — целый арсенал приемов весьма вольной обработки для создания нового оригинального произведения. В других случаях Бонекки в предисловиях, по обыкновению драматургов своего времени, указывал перечень использованных им исторических и литературных источников, что, казалось бы, исключало мысли о его авторской недобросовестности. И все же случай настоящего plagiat'a среди его сочинений российского периода относительно недавно был обнаружен. П. В. Луцкер обратил внимание на почти полное совпадение текста последнего либретто Бонекки, увидевшего свет в Петербурге, «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй» (*Eudossa incoronata, o sia Teodosio II*, 1751) с текстом музыкальной драмы А. Дзено «Афинаида» (*Atenaide*, 1714)². На этот раз предприимчивый флорентинец внес в либретто прославленного венецианца множество стилистических поправок, отдельные сокращения, мелкие добавки и ни словом не упомянул в предисловии его авторство, что, конечно, можно расценить не иначе как plagiat.

Таким образом, едва обеленная литературная репутация Бонекки вновь оказалась запятнана вполне обоснованным обвинением в plagiat'e, однако не на том материале, который был изначально указан Моозером. Бонекки похитил не свое первое сочинение для российского двора, а последнее, не музыкальную драму «Селевк», а музыкальную драму «Евдоксия венчанная». Был ли этот plagiat' причиной его отставки от

¹ Митридат, опера, представленная в первый раз в Санктпетербурге, в новом придворном театре в торжественное воспоминание коронования ея императорского величества Елисаветы Петровны <...>. В Санктпетербурге, при императорской Академии наук, 1747. С. 4.

² Луцкер П. В. Eudossa vs Atenaide: о происхождении либретто Дж. Бонекки «Евдоксия венчанная» // Старинная музыка. 2017. № 2 (76). С. 6–11.

российского двора? Вряд ли. Его «Евдоксия» игралась несколько раз и переиздавалась, сам Бонекки получил отставку с условием присыпать в Петербург по два новых либретто в год¹. Это условие он никогда не исполнил, хотя деньги от Соляной конторы ему регулярно высыпались вплоть до 1754 г.² Созданная им иллюзия авторства «Евдоксии» успешно продержалась более двух с половиной столетий³. Вероятно, она еще некоторое время продержится, так же, как и иллюзия плагиата «Селевка», — в силу неторопливости развития филологического знания на периферии общественных интересов и бездумной веры авторитетам и справочникам. Однако, видя постепенное уточнение сведений о творческом наследии первого итальянского оперного драматурга на русской службе в длительной исторической перспективе, можно все же надеяться, что в будущем иллюзии и неведение, окутывающие его, будут постепенно уступать место проверенному знанию.

¹ Соответствующее дело см.: Архив Дирекции Императорских театров / сост.: В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К. А. Петров. СПб., 1892. Вып. 1: (1746–1801 гг.). Отдел 2: Документы. С. 31–50.

² Последнее упоминание об ожидаемых от него пьесах относится к марта 1754 г. (См.: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника. 1751–1761 / Сост. Л. М. Старикова. М., 2011. Вып. 3. Кн. 1. С. 403–404). Он прислал лишь проспект сочиняемой им «серенады нового манера» «Корона Александра Великого» (См.: Там же. С. 376–377).

³ Недавнее свидетельство пребывания в этой иллюзии — статья: *Митрофанов А. Ю.* Императрица Екатерина II как пример женского служения Церкви. Комментарий к статье Ю. В. Оспенникова «Актуальные проблемы изучения церковного права (промежуточные итоги работы Барсовского общества) // Христианское чтение. 2023. № 2. С. 134–142. Автор рассматривает и комментирует либретто как совершенно самостоятельное оригинальное произведение, созданное к девятилетней годовщине коронации Елизаветы Петровны.

С. А. Фомичев

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия

ГОРОД-МИРАЖ (ГОГОЛЕВСКИЙ ПЕТЕРБУРГ)

Принято обычно цитировать стихи С. Я. Маршака, запечатлевшие поэтический облик Петербурга:

Опять стихами говорит Нева,
Страницей Гоголя ложится Невский,
Весь Летний сад – «Онегина» глава,
О Блоке вспоминают острова,
И по Разъезжей бродит Достоевский.

Да, Гоголь подробно описал обитателей Невского проспекта, заключив, однако:

О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! <...> Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущеною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде¹.

Архитектурные красоты проспекта совершенно не интересуют Гоголя. Если они и упоминаются, то лишь в двусмысленных сравнениях: «другой имеет рот величиной в арку Главного штаба» (3, 45); «Здесь вы встретите улыбку <...>, иногда такую, что почувствуете себя выше адмиралтейского шпица» (3, 13). Не случайно

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-23-33

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л, 1937–1952. Т. 3. С. 45–46.
Далее цит. с указанием тома и страницы в тексте.

будут отмечены походя и «несколько бледных, совершенно бесцветных, как Петербург, дочерей» (3, 34).

В экsterьере проспекта замечаются лишь магазины: «Менее заглядывайте в окна магазинов: безделушки, в них выставленные, прекрасны, но пахнут страшным количеством ассигнаций» (С. 46); «но только в сумерки <...> из низеньких окон магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня» (3, 14).

В Казанском соборе майор Ковалев повстречается со своим носом в чине статского советника. Знаменитый же монумент Медного всадника будет запечатлен лишь в «сплетне, занесшейся из высшего общества, от которого никогда и ни в каком состоянии не может отказаться русский человек, или даже, когда не о чем говорить, пересказывая вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у лошади Фальконетова монумента» («Шинель»; 3, 146).

А ведь о Петербурге Гоголь мечтал еще в Нежине, заканчивая там Гимназию высших наук:

Уже ставлю мысленно себя в Петербурге, в той веселой комнатке окнами на Неву, так как я всегда думал найти себе такое место. Не знаю, сбудутся ли мои предположения, буду ли я точно живать в таком райском месте, или неумолимое веретено судьбы зашвырнет меня с толпою самодовольной черни (мысль ужасная!) в самую глушь ничтожности, отведет мне черную квартиру неизвестности в мире... (10, 101).

...может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом, — быть в мире и не означить своего существования, — это было для меня ужасно. Я перебирал в уме все состояния, все должности в государстве и остановился на одном. На юстиции. — Я видел, что здесь работы будет более всего, что здесь только я могу быть благоденствием, здесь только буду истинно полезен для человечества. <...> Исполнятся ли высокие мои начертания? или неизвестность зароет их в мрачной туче своей? (10, 112).

8 декабря 1828 г., когда прочно установился санный путь, со своим приятелем по гимназии А. С. Данилевским Гоголь приехал в столицу.

Биограф Гоголя напишет:

Наконец издали показались бесчисленные огни, возвещавшие о приближении к столице. Дело было вечером. Обоими молодыми людьми овладел <...> восторг: они позабыли о морозе <...> то и дело высовывались из экипажа и приподнимались на цыпочки, чтобы получше рассмотреть столицу <...>. Гоголь совершенно не мог прийти в себя, он страшно волновался и за свое пылкое увлечение поплатился, схватив насморк и легкую простуду, но особенно обидная неприятность была для него в том, что он, отморозив нос, вынужден был первые дни просидеть дома <была снята квартира в доме Галибина, у Семеновского моста, на Гороховой ул. (ныне д. 46. — С. Ф.)>. Он чуть не слег в постель, и Данилевский перепугался было за него, опасаясь, чтобы он не разболелся серьезно. От всего этого восторг быстро сменился совершенно противоположным настроением, особенно, когда их стали беспокоить страшные петербургские цены и разные мелочные дрязги¹.

Первые столичные впечатления начисто развеяли юношеские мечты. Вскоре он сообщал матери о Петербурге:

...его воображал гораздо красивее, великолепнее, и слухи, которые другие распускали о нем, также лживы. Жить здесь не совсем по-свински, т. е. иметь раз в день щи да кашу, несравненно дороже, нежели думали. За квартиру мы платим восемьдесят рублей в месяц, за одни стены, дрова и воду. Она состоит из двух небольших комнат и права пользоваться на хозяйской кухне. Съестные припасы также не дешевы, выключая одной только дичи (которая разумеется лакомство не для нашего брата). Картофель продается десятками, десяток луковиц репы стоит 30 коп.... Это всё заставляет меня жить, как в пустыне, я принужден отказаться от лучшего своего удовольствия видеть театр (10, 137).

¹ В. И. Шенрок со слов А. С. Данилевского.

Сохранилась гоголевская калькуляция за январь 1830 г.:

Приход

Получено жалования — 30 р.
От Андрея Андреев. — 50 р.
Выручил за статью, переведенную
с франц. о торговле русских — 20 р.
Итого — 100 р.

Расход

За квартиру — 25 р.
На стол — 25 р.
На дрова — 7 р.
На сахар, чай, хлеб — 20 р.
На свечи — 7 р.
За перчатки заплачено — 3 р.
На содержание человека — 10 р.
За два носовых платка — 2 р. 50 к.
На мелкие издережки — 5 р.
На подтяжки — 4 р.
В баню — 1 р. 50 к.
Итого — 111 р. 50 к.¹

За неполных восемь петербургских лет Гоголь переменил несколько квартир; все они располагались в Коломне, за исключением последней.

Невеселые – в основном коломенские – адреса Гоголь впоследствии описал в своих произведениях. Каретника Иохима (в доме которого на Большой Мещанской Гоголь снимал квартиру в 1829 г.) вспомнит Хлестаков, а адресата Хлестакова, журналиста Тряпичкина, драматург поселит в доме Лепена (где располагалась последняя петербургская квартира Гоголя), подробно указав его адрес в «Ревизоре»: Тряпичкин живет «в доме под номером девяносто седьмым, поворотя во двор, в третьем этаже, направо». В повести «Невский проспект» появится Большая Мещанская — «улица табачных и мелочных лавок, немцев-ремесленников и

¹ Гилльсон М. И., Мануйлов В. А., Степанов А. Н. Гоголь в Петербурге. Л., 1961. С. 143.

чухонских нимф»; здесь поручик Пирогов будет высечен немецкими мастеровыми. Цирульня Ивана Яковлевича в повести «Нос» помещается на Вознесенском проспекте, а на Исаакиевском мосту он попытается сбросить в реку ковалевский нос. На Щукинском рынке Чертков приобретет роковой для него портрет ростовщика. В «Записках сумасшедшего» Попрыщин запишет в своем дневнике:

Я развернул свой зонтик и отправился за двумя дамами. Перешли в Гороховую, повернули в Мещанскую, оттуда в Столярную, наконец, к Кокушкину мосту и остановились перед большим домом. «Этот дом я знаю, — сказал я сам в себе. Это дом Зверкова» (здесь Гоголь жил в 1829–1831 гг. — С. Ф.). Эка машина! Какого в нем народа не живет: сколько кухарок, сколько поляков! а нашей братьи, чиновников, как собак, один на другом сидит. Там есть и у меня один приятель, который хорошо играет на трубе (3, 195–196).

Общая картина Коломны будет воссоздана во второй части повести «Портрет»:

Вам известна та часть города, которую называют Коломною. <...> Тут всё непохоже на другие части Петербурга; тут не столица и не провинция; кажется, слышишь, перейдя в Коломенские улицы, как оставляют тебя всякие молодые желанья и порывы. Сюда не заходит будущее, здесь всё тишина и отставка, всё, что осело от столичного движения. Сюда переезжают на житье отставные чиновники, вдовы, небогатые люди, имеющие знакомство с сенатом, и потому осудившие себя здесь почти на всю жизнь; выслужившиеся кухарки, толкающиеся целый день на рынках, болтающие вздор с мужиком в мелочной лавочке и забирающие каждый день на пять копеек кофею да на четыре сахару, и, наконец, весь тот разряд людей, который можно назвать одним словом: пепельный, людей, которые с своим платьем, лицом, волосами, глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда нет на небе ни бури, ни солнца, а бывает просто ни сё, ни то: сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов... (3, 119).

Таков гоголевский Петербург. По Коломне обычно и бродит Гоголь.

Коломной издавна называли местность, расположенную к западу от аристократических улиц столицы, — между Мойкой и Фонтанкой, с извилистой между ними Глухой речкой, имеющейся еще и Кривушей (названной позже Екатерининским каналом).

Предполагалось, что первоначальное название слободе дано было переселенцами из одноименного старинного русского города (или из села Коломенского в Подмосковье). Они, мол, прорубили в болотистом лесу, по плану архитектора Трезини, первые просеки: «колонны» — отсюда вторая версия названия Коломны¹. Но происхождение данного наименования было иным: «в 1736 г. тут на болоте были построены дома для административных служителей. Новая часть города названа Колонией», а далее именовалась как Коломня, и наконец — Коломна². Построение новой слободы было связано со страшным петербургским пожаром:

В августе 1736 г., ровно в полдень, один из домов на левом берегу Мойки возле Зеленого (Полицейского) моста загорелся <...>. При чрезвычайно тихой погоде уничтожено было огромное застроенное пространство, по диагонали, от Зеленого моста до Воскресенской церкви; другой пожар в том же самом месте, где окончился первый, превратил в пепел все пространство до Крюкова канала³.

По повелению императрицы Анны Иоановны, от центра до Крюкова канала было разрешено строить только каменные здания.

¹ См.: Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Почему так названы? О происхождении названий улиц, площадей, островов, рек и мостов Ленинграда. Л., 1985. С. 465.

² Греч А. Весь Петербург в кармане. СПб., 1851. С. 296–297.

³ Башуцкий А. П. Панorama Санкт-Петербурга. СПб., 1834. С. 98–99.

Для адмиралтейских же служителей построены деревянные дома между устьями Фонтанки и Мойки, и сия новая часть города названа по немецкому имени Kolonie (селение), а по последовавшему переменению оного Коломною, как и доныне именуется¹.

Таким образом, именно «Коломна» стала первым внутренним столичным топонимом, еще до того, как были установлены полицейские территориальные единицы: в 1737 г. было обозначено 5 частей, к 1828 г. их считалось 13. Первоначально селение Коломна совпадало с последующей 4-ой Адмиралтейской частью, впоследствии Коломной стала именовать и западную сторону 3-ей Адмиралтейской части.

Чуть ниже Екатерининского канала здесь прямой перспективой тянулась на несколько верст Большая Садовая улица, «пересекая площади Сennую и Никольскую, помещая на обеих сторонах Гостиный двор, Апраксин и Щукин рынки, множество трактиров, ресторанов, мелочных лавок»². Севернее, в параллель ей, располагались Казанская (Большая Мещанская) и Офицерская улицы. Они перпендикулярно пересекались прямыми Вознесенским и Английским проспектами, а также прорытым Крюковым каналом, соединившим Мойку и Фонтанку. На Садовой улице возвышалась Успенская церковь, на Вознесенском проспекте — Вознесенская церковь, на Английском проспекте — Покровская церковь (они были уничтожены в начале 1930-х гг.). Чуть ниже Харламова моста у Екатерининского канала доныне сохранился только роскошный барочный Морской Никольский собор. Все церкви были украшены колокольнями, что по контрасту с нижними речными поверхностями, заключенными в гранитные набережные, намечало верхнюю

¹ Описание столичного города Санкт-Петербурга. Ч. 1. 1794. С. 22. Ср. у Даля: «Коломень, коломенье, околица, околоток» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1881. Т. 2. С. 138).

² Пушкин И. Описание Санктпетербурга. <СПб.,>, 1839. С. 81. Добавим, что первоначально размещение публичных домов в столице разрешалось только в 3-й и 4-й Адмиралтейских частях.

горизонталь Коломны — по определению Д. С. Лихачева, «небесную линию»¹.

О немецких персонажах повести, впрочем, следует заметить особо.

Приступая к созданию «Евгения Онегина», Пушкин заметил, в частности:

Я очень знаю меру понятия, вкуса и просвещения этой публики. Есть у нас люди, которые выше ее; этих она недостойна чувствовать; другие ей по плечу; этих она любит и почитает. Помню, что Хмельницкий читал однажды своего «Нерешительного»; услыша стих «И должно честь отдать, что немцы аккуратны» — я сказал ему: вспомните мое слово, при этом стихе всё захлопает и захочет. — А что здесь острого, смешного? Очень желал бы знать, сбылось ли мое предсказание².

Гоголь аккуратность петербургских немцев доводит до абсурда:

Я почитаю неизлишним познакомить читателя несколько покороче с Шиллером. Шиллер был совершенный немец в полном смысле всего этого слова. Еще с двадцатилетнего возраста, с того счастливо-

¹ Лихачев Д. С. «Небесная линия» города на Неве // Наше наследие. 1989. № 1. С. 8–13. О «небесной линии» городов, по сути дела, мечтал и Гоголь в статье, вошедшей в книгу «Арабески» («Об архитектуре нынешнего времени»).

² Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л, 1937. Т. 13. С. 63.

Ср.: «А мой покойник был на это очень крут: *Бывало, ни жена, ни слуги не заснут;* / За то всё прибрано, все чисто, всё опрятно, / И надо честь отдать, что немцы аккуратны, / Уж мастера вести порядок и расчет...» (Хмельницкий Н. И. Соч. СПб., 1848. Т. 1. С. 385). «Акуратный» или «аккуратный» (слово того же происхождения, что и английское *accurate* — точный) — полонизм XVIII в., в переводе — *riпctual'*, имеет более широкий смысл, чем просто «точный», «пунктуальный». «Аккуратный» подразумевает, помимо этого, опрятность и методичность — качества, русским не свойственные. Пушкин весьма цинично предполагает в этом месте гогот галерки, насколько можно судить по письму Гнедичу от 3 мая 1823 г., из Кишинева в Петербург» (Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 172).

го времени, в которое русский живет на фуфу, уже Шиллер размерил всю свою жизнь и никакого, ни в каком случае, не делал исключения. Он положил вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье. Он положил себе в течение 10 лет составить капитал из пятидесяти тысяч, и уже это было так верно и неотразимо, как судьба, потому что скорее чиновник позабудет заглянуть в швейцарскую своего начальника, нежели немец решится переменить свое слово. Ни в каком случае не увеличивал он своих издержек, и, если цена на картофель слишком поднималась против обычновенного, он не прибавлял ни одной копейки, но уменьшал только количество, и, хотя оставался иногда несколько голодным, но, однако же, привыкал к этому. Аккуратность его простиралась до того, что он положил целовать жену свою в сутки не более двух раз, а, чтобы как-нибудь не поцеловать лишний раз, он никогда не клал перцу более одной ложечки в свой суп; впрочем, в воскресный день это правило не так строго исполнялось, потому что Шиллер выпивал тогда две бутылки пива и одну бутылку тминной (3, 41–42).

Под стать нелепым немцам и другие гоголевские обитатели Коломны. Недаром Гоголь позже заметит: «Петербург — аккуратный человек, совершенный немец, на все глядит с расчетом...» Как справедливо отметил А. В. Пумпянский:

Здесь один из узлов русской истории; разделение дворянства произошло при Екатерине II, причем дворянство, которое застал этот кризис, можно считать центральным эпическим явлением русской истории <...>. Итак, два мира «Записок сумасшедшего» суть бывший эпос, представленный высшей бюрократией, и бывшая идиллия, представленная мелким человеком, т. е. схождение на одном общем двух бесконечно разошедшихся ветвей <...> в их последних поколениях. Еще минута, и вельможи николаевского царствования станут вырождающейся бюрократией, а мелкий человек — революционером. «Записки сумасшедшего» суть исторические «записки» об узловом моменте в истории русского государства. Этот момент есть Петербург, город Зла. Что может быть хорошего в городе, который искусственно соединил то, что разделило историю? Сблизил оба разошедшихся полюса эпического прошлого, так что произошла искра сумасшествия в поэзии, революции в близком будущем жизни?¹

¹ Пумпянский А. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 333–334.

Но подспудные «эпос» и «идиллия» в повести Гоголя обрачиваются трагифарсом.

Принято трактовать героя повести «Шинель» по аналогии со святым терпеливцем Акацием Синайским¹, но, в восприятии повествователя, преимущественно, по-видимому, была важна звуковая огласовка имени, что было отмечено в черновике:

Имя он носил такое, которое, может быть, с первого раза покажется некоторым читателям немного странным, именно звали его Акакий Акакиевич. Конечно, можно было некоторым образом избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать... (3, 451).

К, то есть «како», — что, в свою очередь, вызывает представление о какофонии. Имя это к тому же предполагает и более рискованную ассоциацию² —ср. замечание в первоначальной редакции: «Он ходил во фраке цвету коровьей коврижки» (3, 446).

В литературоведении неоднократно подвергалась сравнительному исследованию тема «маленького человека» в русской литературе, и обычно подчеркивалось, что Гоголь здесь отталкивался от пушкинского «Станционного смотрителя». Это, конечно, справедливо, но в то же время гоголевская трактовка подобного персонажа принципиально отлична от пушкинской. У Пушкина герой недаром назван Самсоном и, как выясняется, служил ранее в Измайловском полку, куда рекрутировались люди богатырского сложения. Но социально он и в самом деле «маленький человек». У Гоголя же, напротив, ничтожный по социальному положению герой всегда сохраняет стремление к неожиданному взвеличиванию. Таковы Поприщин — испанский король,

¹ См.: Шкловский В. Энергия заблуждения. М., 1981. С. 314.

² Ср., например, позднейшую эпиграмму С. А. Соболевского на П. А. Клейнмихеля: «Ушел он, никем не оплакан, / А как он окакан, окакан»» (Всемирная эпиграмма: Антология: В 4 т. М., 1998. Т. 4. С. 154).

Хлестаков — директор департамента, Башмачкин — вставший грозной тенью над Значительным лицом. Это обуславливает необходимость прибегать постоянно к гротесковому отображению противоречий жизни, к фантастическому сопряжению несопоставимого.

В Петербург за достойным пропитанием тщетно отправится инвалид Отечественной войны капитан Копейкин. В провинциальном восприятии (здесь отразился контраст между ранними гоголевскими мечтаниями о столице и реальным столкновением с ней) Петербург рисуется так:

Ну, можете представить себе: эдакой какой-нибудь, то есть, капитан Копейкин и очутился вдруг в столице, которой подобной, так сказать, нет в мире! Вдруг перед ним свет, так сказать, некоторое поле жизни, сказочная Шехерезада. Вдруг какой-нибудь эдакой, можете представить себе, Невский проспект или там, знаете, какая-нибудь Гороховая, черт возьми! или там эдакая какая-нибудь Литейная; там шпиц эдакой какой-нибудь в воздухе; мосты там висят эдаким чертом, можете представить себе, без всякого, то есть, прикосновения, — словом, Семирамида, судырь, да и полно! Понатолкался было нанять квартиры, только все это кусается страшно: гардины, шторы, чертовство такое, понимаете, ковры — Персия целиком; ногой, так сказать, попираешь капиталы. Ну, просто, то есть, идешь по улице, а уж нос твой так и слышит, что пахнет тысячами; а у моего капитана Копейкина весь ассигнационный банк, понимаете, состоит из каких-нибудь десяти синюх. Ну, как-то там приотился в ревельском трактире, за рубль в сутки: обед — щи, кусок битой говядины (6, 523).

В последний раз была отмечена петербургская «суровая, сумрачная наружность» во втором томе «Мертвых душ»:

Трещит по улицам сердитый, тридцатиградусный мороз; взвизгивает исчадье севера, ведьма-вьюга, заметая тротуары, слепя глаза, пудря меховые воротники, усы людей и морды мохнатых скотов... (7, 16).

А. А. Липинская

*Санкт-Петербургский государственный
экономический университет, Россия*

«КОГДА КАЖЕТСЯ, КРЕСТИТЬСЯ НАДО». ИЛЛЮЗОРНОЕ В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ

Готическая новелла как жанр имеет дело с различными уровнями достоверности (упрощенно говоря: «точно было», «возможно, было» и «показалось»), это позволяет ей одновременно пугать читателя и не ломать его рационалистическую картину мира. Соответственно, и категория иллюзорного, кажимости оказывается задействована весьма широко и разнообразно: от всевозможных ошибок восприятия разной степени фатальности (в силу законов жанра герой, попав в непривычную ситуацию, упорно продолжают действовать по привычным алгоритмам) до собственно иллюзий, намеренно созданных кем-то (как правило в комических и сатирических текстах, но вовсе не обязательно).

Одна из основных идей, лежащих в основе историй с привидениями, — тождество изображенного и изображения, она восходит к архаической картине мира, но с пугающей архаикой сталкиваются обыкновенные рационально мыслящие люди, которых жизнь к этому не готовила, и отсюда неизбежные ошибки восприятия. В новелле Эймиаса Нортокота «Картина» (*The Picture*, 1921)¹ деревенская девушка гадает на судьбу, видит в зеркале лицо, потом узнает его на портрете, когда ее нанимают работать в замок. И портрет кажется ей живым, она влюбляется, ходит с ним поговорить, называет своим нарисованным возлюбленным. Это тот самый случай, когда геройне на самом деле «не кажется» — граф не появится на страницах собственной персоной, мы увидим разве что его скелет в finale, однако же погубить девушку он вполне

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-34-41

¹ Northcote A. In Ghostly Company. London, 2010. P. 103–110.

способен. Каждый видел портреты, кажущиеся живыми, но в рассказе сталкиваются иллюзия жизни (глазами обычного человека) и настоящая жизнь темной души мертвеца, обретающего некое подобие плоти то в зеркале, то на портрете.

Этот мотив довольно распространён в различных вариантах, но бывает и наоборот. В новелле Эдит Несбит «Власть тьмы» (*The Power of Darkness*, 1905)¹, живого человека принимают за статую, да еще и ожившую. Герои — два друга, Эдвард и Винсент. Эдвард считает себя трусом: он боится темноты, потому что в детстве принял в темноте купленную дядюшкой статую за привидение. И вот они оба взрослые, в Париже, и независимо друг о друга решают посетить музей восковых фигур Гревен, экспозиция которого «близка к жизни, как может быть близка лишь смерть» (as near life as death is²) — это характерный для жанра намек, объясняющий суть всех подобных сюжетов вплоть до современной комедии «Ночь в музее». Экспозиция представляет собой не просто портреты исторических деятелей, но весьма экспрессивные сцены — убийство Марата, христианские мученики на арене и т. д., и понятно, что предполагается максимальное эмоциональное воздействие на зрителя, эффект реальности, причем сцены связаны зачастую со смертью. Приятели спорят, кто из них проведет в музее ночь и не испугается. У Эдварда как будто нет шансов, ему очень страшно, он приходит в плаще с капюшоном и при первой возможности засыпает, потом просыпается и не может найти фонарь. Винсент тем временем тоже неспокоен — при свете спички все вокруг выглядит еще более жутко. И тут появляется движущаяся фигура в плаще — читатель понимает, что это Эдвард, а вот бедняга Винсент сходит с ума от страха. Самое интересное, что «трус» Эдвард справился с испытанием достойно, он созерцал изображения мучеников и вдохновлялся их стойкостью, а навредить другу,

¹ Nesbit E. *The Power of Darkness. Tales of Terror*. Edited, with an Introduction, by D. S. Davies. London, 2006. P. 169–191.

² Ibid. P. 182.

конечно, нисколько не желал. Эстетическая иллюзия, эффектный аттракцион оборачивается кошмаром. Призрака нет, перед нами история о привидениях наизнанку — и одновременно изящный этюд о страхе.

Еще один сквозной сюжет — мнимая смерть, не только литературная тема, но и один из распространенных в то время страхов: люди боялись оказаться погребенными заживо и по этому поводу даже заказывали гробы с сигнализацией. Герой рассказа Несбит «Пять чувств» (*The Five Senses*, 1909)¹, ученый-физиолог, расстался с невестой, считавшей неприемлемыми опыты на животных, и полностью погрузился в науку. Он проводит испытания вещества, усиливающего все пять чувств, на мышах и кроликах все работает отлично, теперь нужен испытуемый-человек — и в этой роли он решает выступить сам. Но что-то пошло не так, ученый впал в кататонию, однако при этом все чувствует, и даже обостренно. Его приняли за умершего, но, согласно подготовленному заранее завещанию, положили в открытом гробу, и слуга должен был ежедневно проверять его. Вот он, страх мнимой смерти, — строго говоря, небезосновательный на том уровне медико-биологических познаний. Боится и слуга, ввиду чего не выполняет договор, зато появляется покинутая двадцать лет назад возлюбленная, которая подозревает, что наш герой во все не умер, и спасает его. Ученый муж бросает науку, и живут они вместе долго и счастливо. Это далеко не лучший текст замечательного автора, он щедро приправлен сентиментальной дидактикой, но интересен своеобразной трактовкой мнимой смерти, когда человек все чувствует, но не может пошевелиться, и ситуация дана его глазами.

В другой новелле, наоборот, призрак принимают за живого, это «Доктор Фелдман» (*Dr. Feldman*, 1928)² Алджернона Блэквуда. Молодой человек решает провести ночь в доме с привидением (архетипический для жанра сюжет), ему соби-

¹ Ibid. P. 153–167.

² Blackwood A. Shocks. London, 1935. P. 91–108.

рается составить компанию друг, врач-психиатр, но запаздывает. Очевидно, что сюжет строится на ожиданиях: Пелэм, герой рассказа, ожидает увидеть призрака — и своего товарища, доктора, что с неизбежностью влияет на восприятие. Итак, наконец появляется врач, но так, что он явно не мог пройти мимо незаметно, и Пелэм начинает сомневаться. Дальше — больше: сквозь знакомые черты проступают другие, пугающие, и призрак (а это как раз он) пытается напасть на Пелэма, но доктор (настоящий) приходит и спасает друга. Оказывается, убийца, чей призрак доставил героям столько неприятностей, был, как и почтенный эскулап, бородатым брюнетом крупного телосложения, так что их вполне можно было перепутать, особенно в темноте. Это многослойная новелла: психиатр решается на поход в дом с привидениями для того, чтобы понаблюдать за реакцией друга, и потом подробно анализирует записи, а сам Пелэм путает привидение с живым человеком в силу обычной ошибки, это не наведенный морок, а просто когнитивное искажение. Готическая история становится практически неотличима от этюда о психологии восприятия, и для Блэквуда, активно интересовавшегося не только оккультизмом, но и наукой, это вполне типично. Однако фундаментальная особенность описываемой ситуации никуда не девается — нам показывают героя, который, пусть и теоретически, готов увидеть призрака, следует определенным паттернам восприятия и ненадолго, но принимает сверхъестественное за привычное и понятное.

Нечто похожее происходит в знаменитой новелле Джеймса «Гравюра» (*The Mezzotint*, 1904)¹. Герои работают в отделе пейзажных гравюр, и, когда одна такая картинка как будто бы меняется, они решают, что наверняка ошиблись: не может обычное изображение претерпевать трансформации, оно статично по природе своей. В такой ситуации лучший вариант — проверить современными рациональными методами,

¹ James M. R. Ghost Stories. London, 1994. P. 30–39.

то есть собрать весь отдел (чтобы точно исключить чью-то ошибку) и сделать серию фотоснимков. Так вот, героям не показалось, гравюра словно превратилась в некий экран или окно в прошлое, и на ней можно было увидеть совершенное в прошлом злодеяние, причем анализ исторических документов позволил реконструировать смысл происшествия. Созданный в начале XX в. рассказ вполне мог отразить впечатления от кинематографа (который и есть движущаяся картинка, будто сохраняющая прошлое), но, если говорить об иллюзиях, здесь работает все та же логика: вижу странное, сомневаюсь, ищу рациональные объяснения, не нахожу их, пугаюсь (и радуюсь, что у картинки есть рамка — герои Джеймса увидели по-настоящему страшные вещи, но им самим ничего не угрожало).

Разумеется, эту схему можно усложнить. Поздние готические новеллы часто причудливо построены и сочетают элементы разных жанров, например, появляется так называемый оккультный детектив. В цикле У. Ходжсона про детектива Карнаки выделяется рассказ «Незримый конь» (*The Horse of the Invisible*, 1910)¹. Суть оккультного детектива в том, что герой расследует запутанное дело, судя по всему, выходящее за пределы обычной юрисдикции, и, как правило, устанавливает вмешательство сверхъестественных сил — или иногда выясняет, что их на самом деле не было, только людская злая воля или розыгрыш. В данном случае Карнаки сообщают, что принадлежащих к одному стариинному роду девушек-невест стабильно преследует призрачный конь. Очередная представительница рода собирается замуж, призрак ее донимает, срочно нужна помощь. Оказывается, влюбленный и не вполне вменяемый кузен надевал на руки имитацию копыт, надеясь отпугнуть жениха. Но вот он изобличен и мертв (нервы не выдержали), однако, по словам Карнаки, тут-то и происходит самое жуткое. Кузен умер как будто от страха — но

¹ Hodgson W. H. Carnacki the Ghost Finder. Wares, 2006. P. 110–131.

перед чем? И если призрачного коня нет, то как объяснить грохот копыт, уже позже разнесшийся по дому? Ходжсон делает эффектный ход, обрывая повествование в этот самый момент (Карнаки отправляет по домам друзей, которым рассказывает историю, не удосужившись дать объяснение, которого, видимо, и сам не знает), ведь неизвестность пугает сильнее всего. Итак, перед нами иллюзия присутствия призрака, созданная злоумышленником, но, помимо его воли, обернувшаяся не столько иллюзией, сколько предварением настоящего явления.

Отдельный класс сюжетов про кажущесть и иллюзии — это пародийные и комические истории о ловких мошенниках, пользующихся чужой наивностью. Хорошо известен рассказ Конан Дойла «Тайна замка Горсорт-Грейнджа» (*Selecting a Ghost. The Ghosts of Gorestorpe Grange*, 1877)¹, в котором глуповатый богач, купивший замок, решает раздобыть еще и призрак, а то как будто чего-то не хватает. Как известно, спрос рождает предложение, и вот по газетному объявлению найден некто, готовый предоставить привидение буквально на выбор. Понятно, что это мошенник, который под шумок обкрадывает незадачливого клиента, а призраки, которых он показывает, — это искусно созданные иллюзии, наподобие тех, что широко применялись в тогдашних театрах. Так работает механизм пародийного выворачивания наизнанку: если в условно серьезных текстах внезапно появляется сверхъестественное, то здесь человек настроен на привидение, а получает то, что получает — и... лишается столового серебра.

Но есть замечательный текст, который выворачивает наизнанку и эту сюжетную схему, рассказ Э. Ф. Бенсона «Шпинат» (*Spinach*, 1924)². Брат и сестра изображают из себя медиумов и таким образом зарабатывают на чужом легковерию, но однажды им доводится столкнуться с настоящим при-

¹ Conan Doyle A. My Friend the Murderer and Other Mysteries. New York, 1971. P. 209–231.

² Benson E. F. Spook Stories. London, 1928. P. 57–84.

зраком. Это напоминает новеллу Ходжсона, но, как часто бывает у Бенсона, перед нами не просто красивая сложносочиненная вариация на известные темы, а вариация, пронизанная иронией. Ребята решают организовать себе отпуск на побережье, но тут, как назло, к ним является призрак молодого человека по фамилии Шпинат, убившего тирана-дядюшку. Призраку нужна помощь: закапывая тело, он сам был убит молнией и забыл, где это произошло, и вот уже есть целых два неупокоенных мертвеца, причем тело старика преследует дух паренька. Автор, очевидно, не ставит себе цель напугать читателя, он создает причудливый перевернутый мир: два мертвеца, но нам не страшно, тело преследует душу (потому что живых людей как раз обычно донимают призраки, то есть беспокойные души усопших), мастера иллюзий сталкиваются с самыми настоящими привидениями, причем не грозными, а нуждающимися в помощи (что в канонических для жанра текстах случается нечасто).

И вот еще один совершенно особенный кейс, обыгрывающий тему кажимости, — не столько пародия, сколько дружеский трибьют. Эдмунд Гилл Суэйн, друг М. Р. Джеймса, создал цикл рассказов про чудаковатого священника мистера Батчела, отдавая дань творчеству мастера. Сюжеты варьируют классические джеймсовские темы, заметно их смягчая, а герой похож непосредственно на адресата. В рассказе «Укромное место» (*A Place of Safety*, 1912)¹ протагонист мечтает найти церковные сокровища, спрятанные в XVI в. (тогда конфисковали имущество церквей и монастырей). Ночью он увидел, как призраки несут сундук, спугнул их (да-да, живой спугнул мертвых) и как будто завладел сокровищем, но наутро вожделенные артефакты исчезают, и гостяющий у Батчела друг резонно полагает, что тому просто померещилось, и настойчиво предлагает переутомившемуся священнику немного отдохнуть. Автор решает специфическую задачу: ему

¹ Swain E. G. Stoneground Ghost Tales. Cambridge, 1912. P. 147–174.

не нужно ни пугать читателя, ни заставлять его верить или, наоборот, не верить в сверхъестественное, вот милый чудаковатый герой, похожий на адресата сборника, вот увлекательная байка про сокровища и ночной рейд мистера Батчела за призраками, атмосфера создана, игра состоялась.

Итак, иллюзорность, кажимость, ситуации, когда герои принимают одно за другое, призрак за живого человека и, наоборот, — более чем распространенный мотив в готической новеллистике, встречающийся в самых разных вариациях. Вызвано это, по всей видимости, двумя причинами:

1) Характерной для жанра проблематизации достоверности, когда грань между реальностью и ошибкой восприятия оказывается очень тонкой.

2) Особенностью лежащей в основе жанра ситуации — столкновение обычного человека со сверхъестественным. У героев срабатывает инерция восприятия, заставляющая в мертвом видеть живое, непривычное считать сном или галлюцинацией и т. д. Как известно, совы не то, чем они кажутся — и призраки, надо полагать, тоже.

Е. В. Барнашова

Томский государственный университет, Россия

РОМАНТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ПРЕКРАСНОГО В НОВЕЛЛАХ Т. ГОТЬЕ СЕРЕДИНЫ XIX в.: ИЛЛЮЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Самая сложная, труднодостижимая иллюзия в литературе — иллюзия правды жизни, создание у читателя ощущения, что перед ним как бы уже и не образ, тем более фантомный, иллюзорный, а сама жизнь. Преломляющая призма искусства становится почти незаметной. Эта сложная, даже амбициозная, задача выходит на первый план в литературе XIX столетия после кризиса идеального сознания 1830–1840-х гг., когда на фоне драматичного исторического опыта, стремительного научно-технического прогресса утверждаются буржуазное «трезвомыслие», материализм, приоритет объективной картины мира. Это приводит к дискредитации априорных построений ума, отвлеченных концепций, недоверию к вымыслу и фантазии. Наиболее яркой экспликацией подобных настроений стала позитивистская доктрина О. Конта, утверждавшего культ научных («положительных») знаний и считавшего, что преодоление «теолого-метафизических иллюзий» и поиск «гармонии между умозрительной и конкретной жизнью» — главная задача современной познающей мысли¹. В искусстве и литературе этот поворот приводит к кризису романтической системы, к перестройке всей эстетической парадигмы и появлению мощных миметических тенденций, воплотившихся в реализме, а затем и в натурализме. Реалистическая программа строится на концепте «правдивого отражения действительности», что потребовало разработки особого инструментария, включавшего приемы подробного описания,

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-42-53

¹ Конт О. Дух позитивной философии: Слово о положительном мышлении / Пер. с фр. Т. А. Шапиро. СПб., 1910. С. 16–21.

визуализацию образов, сочетание внешнего правдоподобия и глубинной логики жизни, понимаемой в соответствии с научной картиной мира, использование документа, требование «растворения» стиля и т. д.

Эпоху можно назвать временем болезненного пробуждения романтика к действительности. В литературе начинает пронзительно звучать тема «утраченных иллюзий». Теперь уже невозможно легко перенестись в мир романтической мечты и идеальной красоты, убедительно представить его образы: реальность неумолимо и жестоко вторгается в него, разбивая фантазии, стирая романтическое двоемирье. В условиях напряженных творческих исканий переломного периода выделилось два направления: одно предполагает следование писателя заатурой (реализм и натурализм), другое связано с попыткой найти идеальную красоту в реальном «здесь и сейчас» мире (путь эстетизма). В последнем случае речь идет о своего рода изощренном романтизме, который ищет способы онтологического оправдания романтической мечты о Прекрасном в эпоху торжествующего «трезвомыслия» и научно-технического прогресса.

Этот второй путь, стремление найти и представить воплощения романтической мечты, явления идеальной красоты в несовершенном реальном мире, предполагает ряд компромиссов. Главный из них — отказ от всеохватности, от создания целостного образа идеального мира: невозможность его уже осознается. Теперь идет поиск отдельных «островков Прекрасного» (или хотя бы следов его присутствия) в окружающей, сегодняшней действительности, и проступает стремление убедительно доказать их материальное, объективное существование. Из потока реальных объектов избираются произведения искусства, женская красота, живописные руины, экзотические страны, природа, наконец, просто изящные безделушки, украшения: вспомним название поэтического сборника Т. Готье «Эмали и камеи» (1852). Речь идет о традиционном романтическом наборе, но меняется художе-

ственная интерпретация подобных предметов, доставляющих эстетическое наслаждение. Смещается ракурс, и акцент ставится на их реальности, а не вымыселности. Такие тенденции особенно характерны для творческих исканий эстетствующей литературы середины века. В творчестве Т. Готье, поэтов-парнасцев, Ш. Бодлера, прерафаэлитов тонко размываются границы между идеальным и реальным. Ярко отражает данный этап в развитии эстетствующих тенденций новеллистика Т. Готье 1830–1850-х гг. («Золотое руно», «Ария Марцелла», «Ножка мумии» и др.).

В статье «О прекрасном в искусстве» (1847) Готье отставляет право художника брать материал из жизни выборочно: «в природе же он берет те элементы, которые ему нужны, чтобы выразить свой идеал. <...> Рафаэль, например, художник девичьей красоты, Рубенс художник чувственного, Рембрандт — таинственного, а Остаде — певец деревенских радостей»¹. Это стремление ограничиться избранным противоречило всеядности реализма и, тем более, — натурализма.

Но есть и то, что парадоксальным образом сближало эстетизм с реализмом и натурализмом той эпохи², — уже не на содержательном уровне отбора материала, а на уровне художественного инструментария. Чтобы подчеркнуть материальность фрагментов Прекрасного, эстетствующая литература прибегает к приему подробных описаний. Такая тщательная детализация в описаниях весьма характерна для прозы Готье, когда предметы становятся почти чувственно-воспринимаемы. В целом для литературы постромантического периода XIX в. — не только реализма и натурализма, но

¹ См.: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3: Эстетические учения Западной Европы и США (1789-1871). С. 677. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием номера страницы и пометой: Памятники.

² Барнашова Е. В. Взаимосвязь натуралистических и эстетствующих тенденций в европейской художественной культуре XIX века // Вестн. Томск. гос. ун-та. Ноябрь. 1999. Т. 268. С. 110–114.

также и эстетизма — присуща эмпирическая стихия, самозабвенное погружение именно в чувственный материал, предметно-вещный мир, сосредоточенность на деталях, даже их «смакование». Только векторы были различны. Крайние противоположные полюса, отражающие бинарность художественного процесса, представлены, с одной стороны, натурализмом («смакование безобразного»), с другой — эстетизмом («смакование прекрасного»). Эстетствующая литература предлагала тщательно проработанные описания, например, мастерских художников, живописных руин, произведений искусства, изящных украшений и нарядов, пленительной внешности красавиц, видов экзотических стран: особенно часто это — любимые романтиками Италия или Испания. Описания творчества художников у Т. Готье нередко перерастали в истинно искусствоведческие очерки; например, о творениях Рубенса в «Золотом руне».

В литературе тех лет нередко встречаются живописные описания антикварных лавок, которые привлекали писателей не только эстетствующего направления («Ножка мумии» Готье), но и реализма («Шагреневая кожа» Бальзака). Старинные, экзотические предметы в такой лавке манили дразнящей возможностью сделать шаг из реальной современности в иной, необыкновенный мир. Это перемещение оправдывалось очевидной наглядностью и материальностью вещей и потому не противоречило бескомпромиссности объективного научного мышления эпохи. В повести Т. Готье «Ножка мумии» (1840) герой, молодой парижанин, заглянув в лавку антиквара, увлеченно рассматривает изобилие вещей, пришедших в современность из далеких эпох и культур. Среди них — этрусская лампа, китайские болванчики, чашки старого Севра и саксонского фарфора и др. Все эти предметы, ощутимо реальные, уверенно вторгаются в современную действительность: «кушетка эпохи Людовика XV беззаботно подсовывала

(Курсив мой. — Е. Б.)¹ свои кривые ножки под громоздкий стол в стиле Людовика XIII, украшенный массивными спиральами из дуба и лиственным орнаментом, из которого выглядывали химеры»², вещи становились оживающими субъектами действия.

Анализируя творчество Готье, В. С. Столбов обращает внимание на его пристрастие к описаниям, которые исследователь определяет как очерки, не в значении жанра, но как умение обрисовать, наглядно и очень реально представить разные объекты, которое рождает «любопытный симбиоз сюжетного повествования и очерка, несущего в себе интересную “информацию”. Это может быть художественный очерк о картине Рубенса (“Золотое руно”), бытовые зарисовки мадридских улиц и толпы (“Милитона”), описание туалета Клеопатры (“Ночь, дарованная Клеопатрой”), описание античного театра (“Аррия Марцелла”). Постепенно правда очерка все больше и больше оттесняет вымысел» (Готье: 20–21).

Правдоподобные, наглядные описания могут соперничать с повествованием. Подобная визуализация позволяет говорить о проступающей тенденции к интермедиальности. Совмещая в себе писателя и художника, Готье буквально живописует словами, представляя аппетитную, чувственную материальность, демонстрируя способность к созданию ярких, сочных картин. Как выразительно, подробно, фиксируя разнообразие форм, цветовых оттенков и ароматов, рисует он вид Антверпенского порта, которым любуется вместе с героем «Золотого руна» (1839); описывает скопление корабельных снастей и мачт, представляющееся ему «лесом, потерявш-

¹ В оригинальном тексте — глагол «allongeait», который может быть переведен не только как «подсовывала», но и как «вытягивала», «протягивала» (Ср.: Œuvres de Théophile Gauthier: En cinq volumes. Paris, 1890. Vol. 1. P. 434).

² Готье Т. Избр. произв.: В 2 т. М., 1972. Т. 1: Поэзия. Проза. С. 367–368. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием номера страницы и пометой: Готье.

шим листву и превратившимся в нагой древесный скелет». Показывает разнообразие судов из разных частей света: голландские косатки, «круглобокие, с красными парусами»; американские бриги, «остроносые и черные, с тонкими, как шелковые нити, снастями»; и норвежские кофты «цвета семги, от которых пахнет душистой, свежевыстроганной сосновой», бретонские «солеторговцы», и английские «угольщики». Чувственное наслаждение проступает в смаковании букета острых запахов: неописуемая смесь «копченой сельди, табака, прогорклого сала, дегтя, — сдобренная пряными ароматами судов, прибывших из Батавии с грузом перца, корицы, имбиря, кошенили...» (Готье: 247–248).

Примечательно, что художник (писатель, поэт), создавая образы прекрасного, уже не может отрываться от плоти реального мира. Готье признает ограниченность человеческой фантазии, ее зависимость от реального опыта: «Самые ужасные химеры правдоподобны, их видимая необыкновенность происходит от соединения различных частей, каждая из которых, взятая отдельно, вполне реальна» (Памятники: 680). Для Готье образ лепится из данного в реальности материала, подобно тому, как и Ш. Бодлеру приходится творить цветы из грязи и зла окружающего мира.

И, конечно, женская красота, которую веками запечатлевало искусство. В повести Т. Готье «Золотое руно» (1839) происходит соперничество между искусством и жизнью: с одной стороны, — прекрасная Магдалина на картине Рубенса «Снятие с креста», с другой, — реальная женщина, кружевница из Антверпена. Молодой француз Тибурций, герой повести, влюбляется в белокурую красавицу на картине, поскольку только в искусстве находит идеальную красоту, в реальной жизни ее он не видит. Живая молодая женщина, которая дарит ему свою любовь и удивительно похожа на Магдалину, не может в его понимании сравниться с идеальным рубенсовским образом. Для Готье образы Рубенса удивительно натуральны, наполнены жизнью, мощной витальностью, он

отмечает «все это могучее здоровье, которое по воле антверпенского художника струится под кожей его созданий по сети лазоревых и алых жилок» (Готье: 244). Такое восприятие, подчеркивание моментов, которые подтверждают материальность, жизненность образов (кровь, бегущая по сосудам), созвучно прочтению рубенсовских образов Ш. Бодлером в его стихотворении «Маяки» из сборника «Цветы зла» (1857), который посвящен Т. Готье. Поэт тоже видит в этих образах «плоть живую», «где кровь, биясь, бежит, бессменно прилива, как воздух, как в морях морей подводных бег!»¹

Готье часто обращает внимание на чувственную реакцию, которую вызывают привлекающие его прекрасные объекты. Разглядывая красавиц на полотнах Рубенса, «Тибурций испытывал почти чувственное наслаждение» (Готье: 24), какое пробуждают живые женщины. По замечанию писателя, «проявления скрытого идеала прекрасного должны подчиняться законам конкретно чувственного мира» (Памятники: 681). Чувства становятся для писателя и для его героев проверкой подлинности увиденного. Такая верификация образов через чувственное восприятие, характерная и для литературы утверждающегося реализма, отражает развитие сенсуалистических тенденций в культуре, которые во второй половине XIX столетия получат выражение в новой волне позитивизма, трудах Э. Маха («Анализ ощущений», 1886) и Р. Авенариуса («Критика чистого опыта», 1888–1890)², и ярко проявятся в творчестве представителей натурализма и импрессионизма.

¹ Бодлер Ш. Цветы зла / Пер. с фр. Вяч. Иванова. М., 2009. С. 9.

² См.: *Beytrage zur Analyse der Empfindungen* / von Dr. E. Mach, Professor der Physik an der deutschen Universität zu Prag. Mit 36 Abbildungen. Jena, 1886; Пер.: *Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому*. М., 2005. *Kritik der reinen Erfahrung* / von Dr. Richard Avenarius, ord. Professor der Philosophie an der Universität Zürich. Leipzig, 1888–1890. Пер.: Критика чистого опыта / д-ра Рихарда Авенариуса, б. ординарного профессора в Цюрихском университете. Пер. с нем. Ив. Федорова. СПб., 1907–1908. Т. 1–2.

Та же дразнящая материальность следов прекрасного мира привлекает героя новеллы «Аррия Марцелла» (1852). Молодой путешественник Октавиан увидел в неаполитанском музее кусок застывшей лавы из Помпей, на котором запечатлелись очертания женского тела, и фантазия его воспламенилась. Он влюбляется в прекрасную помпеянку, жившую в I в. н. э., которая оставила этот материальный след. Ночью Октавиан прогуливается среди руин в Помпеях и видит ожидающий город, где снуют люди, встречает он и свою возлюбленную Аррию. Писатель плавно и тонко погружает героя и читателя в необычное, фантастическое измерение, это происходит постепенно. Сначала Помпеи предстают перед Октавианом в том разрушенном, реальном облике, в каком его увидел сам Готье во время путешествия в Италию в 1850 г. Это, собственно, спящая с натуры картина — заброшенные улицы, руины домов, остатки атриумов, лавок, театров. Но уже в этом описании просвечивает сильное впечатление от материальности сохранившихся следов далекой жизни античного города, создающей эффект ее близкого присутствия: можно увидеть на мостовых колеи от колесниц, «до того свежие, словно они образовались совсем недавно», полуразрушенные здания, которые открывали разнообразные предметы быта, «лавочки, где недостает лишь одного — продавца; ка-бачки, на столах которых еще видны круглые пятна, оставленные чашами с вином; казарма с колоннами <...>, на которых солдаты нацарапали карикатурные фигурки сражающихся...» (Готье: 320).

Но вот образ Помпей меняется, и город становится таким, каким был в I в. н. э. до извержения Везувия и разрушений. Октавиан пытается объяснить такое фантастическое преображение воздействием фалернского вина, которое выпил в соседней остерии за ужином, и таинственной атмосферой прогулки ночью, при свете луны, по мертвому городу. Но причудливые видения поражают правдоподобными подробностями. И далее писатель легко переходит к описанию ожи-

вающего на глазах героя города: вырастают разрушенные стены, восстанавливаются портики, крыши, перистили. Юноша удивлен и, пытаясь контролировать свои ощущения, спрашивает себя, «не безумием ли вызваны эти пляшущие перед ним видения; но он убеждался, что не сошел с ума и не грезит». И опять герой Готье проверяет свои видения чувственным восприятием: «он воспринимал все так отчетливо, что не мог не доверять своим чувствам, а между тем то, что он видел, было совершенно невероятно». Реальность происходящего подтверждалась чувствами, ощущениями, правдоподобием деталей, вроде бы исключающими галлюцинации: «Перед взором его проходили не призраки, ибо солнечный свет заливал их неопровержимо реально, и тени их, поутреннему длинные, ложились на дороги и стены домов» (Готье: 331–332).

Здесь предстает образность, балансирующая между реальным и идеальным. И это переходное состояние делает возможными тонкие компромиссы, перетекание из одного в другое. Иногда автор включает сложный ход хитроумных рассуждений, логически объясняющих относительность границ между мечтой и реальностью. Он искусно вуалирует их перетекание друг в друга: ведь если эта красота оставила материальный след (в красках, линиях, в обломке застывшей лавы), который можно воспринимать органами чувств, значит, она не совсем исчезла и как-то присутствует в современном мире. Дилемма «живая / мертвая натура» размывается. Не случайно писатель часто обращается к образу оживающей мумии («Ножка мумии», «Роман мумии»). В «Золотом руне» герой с грустью сожалеет о том, что прекрасных красавиц, изображенных на картинах старых мастеров — Рафаэля, Корреджо, Тициана, Рубенса — уже нет среди живых. Но ведь у истоков этих образов была реальность, живые земные женщины, значит, полностью они не исчезли: «Эти искристые глаза, переливающиеся живым блеском под флером ветхости, были написаны с натуры, с какой-нибудь юной принцессы

или прекрасной куртизанки» (Готье: 256). А герой «Арии Марцеллы» размышляет: «В самом деле, ничего не умирает, все пребывает вечно; никакой силе не уничтожить то, что некогда существовало. Всякий поступок, всякое слово, всякая форма, всякая мысль, упав во всеобъемлющий океан сущего, вызывает круги, которые расходятся, все расширяясь, до последних пределов вечности» (Готье: 341).

Остается до конца не проясненным ответ на вопрос: является отчетливо рисуемый писателем мир прекрасной мечты живым или мертвым, реальность это или галлюцинация? Образ оборачивается разными ипостасями, запутывая героя и читателя. Вот юный Октавиан убеждается, что реально пребывает в древних процветающих Помпеях, но в следующий момент это уже все-таки мертвый мир — руки Арии Марцеллы, обнимающие юношу, оказываются холодными, как мрамор. Можно сравнить прикосновение Тибурция в «Золотом руне» к Магдалине на холсте:

Он изумился, ощущив под пальцами не мягкое, нежное тело женщины, а жесткую, шершавую, как терка, поверхность, которую вдоль и поперек исходила, оставив рубцы и вмятины, буйная кисть неистового мастера. Тибурций был очень огорчен этим открытием, но, едва спустился на пол, снова оказался во власти иллюзии (Готье: 256).

Автор уводит образы от однозначности. В повести «Ножка мумии» (1840) ожившая мумия древнеегипетской принцессы и путешествие с ней в далекое прошлое рисуются скорее как сон, грэзы задремавшего человека, но в конце видение оставляет материальный след, и после пробуждения герой находит на столе зеленую фигурку-амulet, которую оставила принцесса Гермонтис.

Необычные предметы, связующие автора с прекрасным далеким миром, легко и органично, равноправно со всеми другими, входят в его жизнь, в современную повседневность, как бы одомашниваются. С. Н. Зенкин выделяет в творчестве

Готье сквозной мотив, — это мотив Дома, духовно обжитого замкнутого камерного мира, куда писатель уходит от суэты буржуазной деловитости¹. В этом мире, понимаемом буквально или метафорически, легко обживаются те прекрасные предметы, которые так интересны и дороги писателю (и его героям). Вспомним, что ножку мумии древней принцессы, купленную у антиквара, герой поместил в свой кабинет в качестве пресса для бумаг.

Путешествия в разные страны: в Италию, Испанию, Бельгию, Германию, Швейцарию, Турцию, Россию, давали писателю богатый материал для поиска ускользающей красоты. Здесь очевиден компромисс с материализмом эпохи: предстает откровенная, как бы простительная живописность, поскольку речь идет о конкретной, существующей стране, и доказывать ее реальность нет необходимости. В «Милитоне» (1847) автор щедро рассыпает яркие описания традиционных для романтической литературы образов Испании — живописность мадридских улиц, бой быков, мастерство матадоров, молодая красавица-испанка, серенада под окном и поединок соперников. Готье не скрывает художнический взгляд на все это, откровенно любуется, видя законченные картины. Вот он описывает сцену, в которой участвуют Милитона, склонившаяся к раненому Андресу, и старый серено — ночной сторож:

Серено с его характерным, суровым, но добрым лицом, девушка, чью смертельную бледность еще больше оттеняли черные дуги бровей, недвижимое тело юноши, голова которого покоялась на ее коленях, составляли группу, достойную кисти Рембрандта (Готье: 421).

Впрочем, и здесь важен отбор материала. Рисуя Растро — мадридскую толкучку, куда пришел Андрес, чтобы купить скромную одежду простолюдина, — автор прерывает не-

¹ Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999. С. 170.

большой фрагмент весьма выразительного описания, представляя погружение в бытовую, приземленную стихию тем, кто более к расположен к изображению низкого материала: «Рабле и Бальзаку потребовалось бы по меньшей мере четыре страницы, чтобы описать все это» (Готье: 412).

Стремление к конкретности образов прекрасного можно обнаружить и в английском эстетизме середины XIX в., например, в живописи и поэзии прерафаэлитов (Д. Г. Россетти, Дж. Миллес, У. Хант и др.), которые даже при разработке библейских и литературных сюжетов пытались быть правдиво точными в деталях, используя прием зарисовок с натуры. Особенности их эстетствующих преломлений былиозвучны У. Пейтеру, отмечавшему в творчестве Данте Габриеля Россетти «внимание к тщательной проработке деталей», «четкость прорисовки»¹. Пейтер ценил в Россетти «умение передать визуальные образы, чуждые абстракциям», и в этой «осозаемой конкретности» даже сравнивал его с великим тезкой — поэтом Данте Алигьери².

В контексте сложной диалектики художественных процессов столетия эстетизм XIX в. переживает эволюцию. Он все больше удаляется от жизни. Уже поэты-парнасцы (Ш. Леконт де Лиль, Ж.-М. Эредиа, Сюлли-Прюдом) будут преимущественно сконцентрированы на совершенстве, отточенности поэтической формы. Но на раннем этапе этой эволюции, на фоне утверждения миметических тенденций, идеи правдивости искусства и становления реализма, эстетизм еще сохранял иллюзию возможности примирения красоты и правды, романтической мечты и реальности.

¹ *Патер (Пейтер)* У. Данте Габриэль Россетти // Россетти Д. Г. Дом жизни: Поэзия. СПб., 2005. С. 7.

² Толмачева П. А. Культурный диалог Англии и Италии: Образы итальянского Ренессанса в английской культуре XIX — начала XX века. М., 2022. С. 95.

Дж. Джиганте
независимый исследователь, Брюссель, Бельгия

**В ПОИСКАХ ПРИЗРАКА.
ЛЮБОВЬ КАК МИРАЖ В РОМАНЕ «ИДИОТ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Мечтательность, одна из характерных черт многих героев Достоевского, отражает, возможно, похожую склонность самого автора. В своей «Петербургской летописи», размышляя о прерогативах мечтательности и о тех, кто живет, погруженный в собственные химеры, он создает своего рода архетип своих будущих героев-мечтателей, и в конце, подводя итог своим мыслям, утверждает: «Не все ли мы более или менее мечтатели!»¹

Среди мечтательных фантазий, которые его персонажи лелеют в своем уме, особую роль играют фантазии о любви, любви невероятной, недостижимой, возможной, очевидно, лишь во сне. Примеры подобных грез встречаются не только в его ранних произведениях, но также в многочисленных вариантах и во многих более поздних сочинениях, в том числе, в романе «Идиот». Здесь, как и в других, более зрелых произведениях подход Достоевского к теме *мечтательности* становится сложнее и емче, что соответствует более сложной и противоречивой природе создаваемых в них персонажей. В этих произведениях больше нет фигуры *тотального мечтателя*, полностью охваченного одной лишь мечтой, не оставляющей места для других психологических нюансов, живущего в некоем творимом им самим жизненном пространстве — параллельном реальному. И толкующего окружающий мир и любые события, значительные или пустячные, происходящие вокруг него, в свете собственных мечтаний. Тип *чистого мечтателя* встречается не только в «Белых ночах», где про-

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-54-61

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8. С. 34.

звище «Мечтатель» полностью отражает идентичность протагониста, но и в «Хозяйке», где действие развивается целиком в русле воображения Ордынова, всю повесть преследующего любовный мираж, который существует исключительно в его фантазиях, рожденных из лихорадочных чтений и обостренных гнетущим одиночеством.

Окончание обеих этих повестей уже предвещает неизбежный трагический исход любовных иллюзий в последующих произведениях: мечты обречены растаять и раствориться в небытии, подобно видениям Аркадия в «Подростке»¹. Растиять, обнажив убожество реальной жизни, паутины в углах каморок героев и холодное равнодушие окружающих.

В написанных позже романах *мечтательность* приобретает иную и, как уже было сказано, более сложную форму, но продолжает оставаться важной характеристикой психотипа многих ключевых персонажей Достоевского. От Раскольникова и Кириллова, которые предлагают себя на роль спасителей мира, реализуя идеи-химеры, до смешного человека с его утопией золотого века — это лишь некоторые из многочисленных персонажей, что несут в себе черты мечтателя даже если и *suī generis*. По аналогии с ночными сновидениями дневные мечтания также помогают автору вывести на свет подсознательное своих персонажей. Благодаря грезам как литературному приему выявляются желания, сомнения, страхи — все то, что оставалось бы скрытым.

Через подобные мечтательные фантазии Достоевский как бы помещает фильтр между своими героями и реальностью, позволяя им в критические жизненные моменты (когда то, что происходит, становится невыносимым или необъяснимым) устраниться в иную реальность. Во время таких мечтательных фантазий (не только любовного свойства) иногда у них случаются мгновенные озарения, и им кажется, что еще есть надежда и можно найти решение всякой дилеммы. Мыши-

¹ Там же. Т. 13. С. 113.

кин вспоминает момент радости, прожитый им в Швейцарии — эфемерное озарение, своего рода видение, пришедшее ему, когда одолеваемый беспокойством он бродил в горах:

...мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас¹.

Эти мечтательные воспоминания становятся своего рода бегством, полностью иллюзорным, ибо в конце этого воображаемого путешествия — возвращение в реальность, еще более горькое, малоутешительное, а зачастую и просто губительное. «Мечтатель трагичен», утверждают О. Богданова и Г. Водопьянова², по поводу образа героя «Белых ночей», и это определение действительно также и для других мечтателей писателя.

Различные персонажи «Идиота» могут быть причислены к мечтателям, даже если мечтательность — это только одна из тессер, составляющих сложную мозаику их идентичности. *In primis*, конечно, таковы князь Мышкин и Настасья Филипповна, но, в некотором смысле, и Рогожин.

Ссылки на мечтательную природу Настасьи, в явном контрасте с ее страстным и мятежным характером, можно найти в ее же словах, в которых она называет себя мечтательницей³, что рассказчик и подтверждает: «Правда в ней было много книжного, мечтательного <...>, фантастического»⁴. Для Настасьи Филипповны реальное существование такого человека, как Мышкин, готового ее идеализировать, безоговорочно богочестить и спасать от тьмы, позволяет ей временами

¹ Там же. Т. 8. С. 51.

² См.: Богданова О., Водопьянова Г. Эволюция образа мечтателя в раннем творчестве Ф. М. Достоевского // VI Державинские чтения. Тамбов, 2001. С. 92.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 144.

⁴ Там же. Т. 8. С. 473.

чувствовать себя не греховной бунтаркой, циничной и разочарованной жизнью, а некоей благородной девицей. Всё это утешает и оправдывает тот самообман, в котором она пребывает. Подобное чувство усиливается тем, что фигура князя во плоти связана с ее девичьей грезой:

Думаешь, думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот всё такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет да и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!»¹

С другой стороны, однако, в своих чувственных предпочтениях она колеблется между идеальным и беспорочным миром князя, — в котором она видит олицетворение человека в самом высшем смысле этого термина — и миром Рогожина — земным, темным². В отличие от губительной страсти к Рогожину, влечение Настасьи к Мыскину исключительно духовного свойства, что к тому же вполне естественно, поскольку чувство здесь — лишь плод мечты и фантазии.

Блеск любовного миража появляется с самого начала «Идиота» и, кажется, указывает на один из (многих) ключей к пониманию романа. О существовании Настасьи Филипповны Мыскин в первый раз узнает со слов Рогожина, который рассказывает о том, как был поражен при первой встрече этой девушкой. И Мыскин, в свою очередь, также ослеплен красотой Настасьи, в момент, когда ему показывают ее портрет сначала Рогожин в поезде, а позже Ганя в доме Епанчиных. Этот любовный мираж не остается лишь в рамках соображений эстетического характера, но усиливается размышлениями, которые если изначально рождались от созерцания чудесного физического облика девушки, в дальнейшем этим не ограничиваются. Поскольку ее красота, благодаря таящейся в

¹ Там же. Т. 8. С. 144.

² См.: *Guardini P. Il mondo religioso di Dostoevskij*. Brescia: Morcelliana, 1951. С. 246–292.

ней тайны, приобретает значимость почти метафизическую. То, что такая красота, несмотря на свое сияние, по сути неразрывно связана с непреодолимыми хтоническими силами, рождает в Мышкине смешанные реакции — притяжение и отторжение одновременно. Сила этой красоты кроет в себе поистине революционный заряд (который почувствовала также Аделаида Епанчина¹), и природа ее (и земная, и в то же время трансцендентная) напоминает конвульсивную, судорожную красоту про которую говорил Андре Бретон: «Красота будет конвульсивной, или ее не будет...»²

Особенно интересен анализ того, как мечта вписывается в личные отношения, в которые неминуемо роковым образом вовлечены четверо главных героев. Один из центральных мотивов романа — как раз сплетение двух противоположных аспектов любовного чувства, которые сосуществуют, иногда сливаясь один с другим не только в сюжете, но и в сердце и мыслях некоторых персонажей. Даже пожираемый демонической страстью Рогожин, способный всех вокруг погубить, чтобы осталось только «убрать убитых» («Гамлет»), парадоксальным образом временами теряется в своих мечтах и молча застывает в мечтательном экстазе. Что особенно наглядно в момент, когда он, видя, как Настасья Филипповна бросает в огонь сотню тысяч рублей, испытывает необъяснимый воссторг, погружается в забытье: «он оторваться не мог от Настасьи Филипповны, он упивался, он был на седьмом небе»³. Даже если речь здесь не о мечтании *stricto sensu*, это экстатическое восхищение, которое сопровождается неким ступором, отрешенностью Рогожина от его хтонического мира, не так уж далеко по своей природе от архетипа мечтательности, хо-

¹ Глядя на портрет Настасьи Филипповны, она восклицает: «Такая красота — сила <...> с этакою красотой можно мир перевернуть!» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 69).

² Breton A. Nadja. Париж: Gallimard, 1964. С. 109.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 146.

тя происходящее с героем в этой сцене — явление лишь временное.

Нarrативная линия, которая развивается вокруг любви как миража, как мечтательной фантазии, без малейшего желания мечтающих героев превратить фантазии в реальную любовь, эта линия демонстрирует просторный спектр противоречий в характере князя Мышкина, который не только идеалист, некий Дон-Кихот, преследующий любовную химеру (как могло бы показаться на первый взгляд), но и человек чувственно растерянный, переживающий некое диссоциативное расстройство, заставляющее его пускаться в любовные фантазии сфокусированные то на Аглае, то (чаще) на Настасье Филипповне. Хотя в отношении последней он питает и питал чувства, кажущиеся взаимоисключающими¹.

Эти романтические порывы толкают Мышкина по рыцарски защитить женщину (не случайна отсылка к пушкинскому «бедному рыцарю»). В попытке, безуспешной, спасти ее не столько от разрушительной страсти Рогожина, сколько от нее самой. В то же время, однако, в его душе все чаще находит место сочувствие к страданию, которое скрывается за ее таким избыточно-provokационным поведением. Мышкин готов умереть, спасая эту несчастную женщину, но совершенно не намерен разделить с ней свою жизнь; наоборот: одна только мысль о подобном вызывает у него страх и ужас. Семена безумия², которые он, пока неясно, ощущает в Настасье Филипповне, отождествляются в его уме с темнотой

¹ Т. А. Касаткина говорит о двойных мыслях: *Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения // Сб. работ отеч. и заруб. ученых. М., 2001. С. 83.*

² Как замечает Д. Орвин, даже если князь не отдает себе в том отчета, «с точки зрения Настасьи Филипповны, как и с точки зрения Достоевского и читателей, в ее помешательстве есть своя логика» (*Орвин Д. «Идиот» и проблема любви к другим и себялюбия в творчестве Ф. М. Достоевского: Современное состояние изучения // Сб. работ отеч. и заруб. ученых. С. 418).*

и смертью. Возможно, именно неприятие мрака в ее душе заставляет князя одновременно хранить в душе и сентиментальные фантазии в отношении Аглаи, которая воображается ему как некая «новая заря».

Очевидный дуализм и двусмысленность чувств, которые князь испытывает к Настасье, отмечает один из второстепенных героев романа Евгений Павлович, когда спрашивает Мышкина: «была ли тут правда, была ли истина в вашем чувстве, была ли натура или один только головной восторг?»¹ Чувства Мышкина представляются ему не страстной любовью, а «упоением восторга»², что могло бы объяснить, хотя и частично, странности в поведении князя и несоответствие его суждений о женщинах общепринятым клише³. Аналогично тому, что происходит при лихорадке или в бреду — *topos* в произведениях Достоевского, — состояние подобного упояния влечет за собой расстройство сознания, из-за которого границы реального и воображаемого становятся зыбкими. И эта идея, кажется, промелькнула в голове самого князя, когда в монологе он спрашивает себя: «Да и не всё равно, что во сне, что наяву»⁴.

Как и другие центральные герои романа, Аглай также является слишком сложной личностью. Невозможно ограничиться в ее описании одним только определением. В душе самой молодой из девиц Епанчиных вершится бесконечная битва между чувственными фантазиями и логикой рассудка. В идеализированном мире, который создан ее воображением, Мышкин — кавалер без страха и упрека, но этот романтический образ, помещенный в реальность, раздражает ее своей неуклюжестью, странностями и неприспособленностью к

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 482.

² Там же.

³ «Евгений Павлович ушел с убеждениями странными: и, по его мнению, выходило, что князь несколько не в своем уме. И что такое значит это лицо, которого он боится, и которое так любит!» (Там же. Т. 8. С. 485).

⁴ Там же. Т. 8. С. 287.

жизни в обществе. В то же время его нестандартность и экстравагантность притягивают героиню: в Мышкине она угадывает иллюзорную возможность новой жизни, свободной от социальных оков и условностей. Такая перспектива завораживает, но, одновременно, пугает и отталкивает Аглаю.

Даже если возникает вопрос: до какой степени эти персонажи, князь Мышкин, Аглай и Настасья Филипповна, действительно верят в свои сердечные миражи, остается несомненным то, что их мечтания имеют для них экзистенциальное значение, поскольку создают иллюзию возможности иной жизни. Как это происходит, например, в видении Мышкина о Неаполе, о городе, в котором он никогда не бывал, но который становится аллегорической проекцией его желания внутреннего покоя¹. Мечтательные фантазии, в которых проявляются психическая сложность героев, их противоречия, сомнения и страхи, и следовательно — колебания в их чувствах, становятся ключевыми, часто переломными пунктами в развитии повествования. Для Достоевского в романе «Идиот» любовь- страсть, помрачающая ум, неизбежно приводит к гибели, но и нежные любовные фантазии, рассыпающиеся в прах при столкновении с реальностью, оставляют за собой грусть и разочарование, если не ведут напрямую к смерти души (или ее части). Любовь оказывается лишь миражом и, также как красота, остается загадкой².

¹ Там же. Т. 8. С. 51.

² И не только чувства Мышкина к Настасье Филипповне (а затем к Аглае), как утверждает Д. Орвин (*Орвин Д. «Идиот» и проблема любви к другим и себялюбия... С. 413*).

И. Б. Делекторская

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН,
Москва, Россия*

ВИДЕНИЯ ГЕРОЯ-ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В ПОВЕСТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ»: ИЛЛЮЗИЯ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Повесть Андрея Белого «Котик Летаев», написанная в 1915–1916 гг., как справедливо отмечает В. М. Пискунов, — это одно из самых трудных для восприятия произведений Белого¹. Причина тому — многоплановость данного текста. С одной стороны, в его основе лежат бытовые воспоминания писателя о детстве, об арбатской квартире, где он жил в то время, о его родственниках, домочадцах, друзьях семьи и гостях дома. С другой же стороны, повседневный быт в повести соседствует с эзотерической реальностью, в которой неподготовленному читателю сориентироваться довольно сложно.

В первых главах «Котика Летаева» значительное место отдано описаниям мистических видений главного героя, *alter ego* автора, связанных с моментами, предшествовавшими его рождению, а также с самим рождением и первым, самым ранним периодом жизни.

Повесть начинается словами:

Первое «ты — *еси*» схватывает меня безобразными бредами:

и —

— какими-то

стародавними, знакомыми искони; невыразимости, необыкновенности лежания сознания в теле, ощущение <...>, что ты — и ты, и не ты, а... какое-то набухание в никуда и ничто <...>.

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-62-69

¹ См.: Белый А. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. ред. и предисл. В. М. Пискунова. М., 1997. С. 6. Далее цитаты из повести Белого приводятся по этому изд. с указанием в тексте номера страницы и пометой: Белый.

<...>

Позднее возникло подобие: *переживающий себя шар* <...>.

<...>

Центр — вспыхивал: —

— «Я — один в необъятном».

<...>

— «Так нельзя, так нельзя: Помогите...»

«Я — ширюсь...» —

— так сказал бы младенец, если бы мог он сказать, если б мог он понять; и — сказать он не мог; и — понять он не мог; и — младенец кричал: отчего, — не понимали, не поняли (Белый: 27–28).

Можно предположить, что перед нами здесь просто развернутая метафора родов, пусть и весьма авангардная для своего времени. Тело младенца, ощущающего себя «шаром», отделяется от тела матери, и это разделение вызывает в новорожденном ужас, от которого ребенок кричит. Однако непонятно, почему «бреды» «необыкновенности лежания сознания в теле» названы «стародавними» и «знакомыми».

Далее ощущение ужаса нагнетается при помощи все более и более странных образов. Белый пишет:

<...> я одной головой еще в мире: ногами — в утробе; утроба связала мне ноги: и ощущаю себя — змееногим; и мысли мои — зменигие мифы <...>.

<...> и — страшно ребенку. <...> змеи ползают — в нем, вокруг него; наполняют его колыбель; и — шипят ему в уши.

Этот шип слышал ты — в тихий час полуденный, когда все замирает, а солнце стреляет лучами... (Белый: 29–30).

Тут снова, как видим, отсылка «к прошлому», к некоей бывшей уже ситуации, связанной с мифом о младенце Геракле, задушившем змей, посланных, чтобы убить его в колыбели, и одновременно — с переживанием панического ужаса или так называемого «страха полудня».

Впоследствии, когда Котик Летаев слегка подрастет, «змееногие» персонажи будут в его видениях появляться в арбатской квартире, и неотступным кошмаром станет погоня

за ним рептилоидных «гадов», одним из которых окажется брат матери героя — «гад» «дядя Вася».

Не менее странным, если не сказать — необъяснимым, на обычный читательский взгляд, представляется явление герою-повествователю во все тех же арбатских стенах персонажей египетской мифологии: быкоголового, песьеголового и птицеголового «мужчин с жезлами» и «чернорогой женщины», то есть верховного египетского бога Осириса, бога смерти Анубиса, Гора (бога неба, сына Осириса) и сестры и супруги Осириса — богини Изиды:

...мама иль няня проводят меня из коридора... в мою детскую комнатку... вспоминаю я это шествие <...>; напоминало оно: шествие по храмовым коридорам в сопровождении быкоголового мужчины с жезлом —

— (я впоследствии видел изображения таких шествий; изображениями этими пестрят подземные гробницы Египта; и я видел ведущих: песьеголовых, быкоголовых мужчин с длинными жезлами в руках...) (Белый: 38).

Нянюшка Александра и я пробираемся по коридору <...>; а коридор — бесконечен <...>; настроение это мне переживалось впоследствии, при созерцанье рисунка, изображавшего шествие по храмовым коридорам ведомого пленника в сопровождении птицеголового мужчины с жезлом.

Я впоследствии мальчиком ждал: вот откроется дверь; и — войдет: птицеголовый мужчина; и родимый клекот его огласит мою детскую (Белый: 53).

... темно в коридоре: в коридорной печи залетали огни; чернорогая женщина меня ждет в коридоре (Белый: 64).

Весьма показательно, что все эти видения у Белого отнюдь не выглядят на фоне бытовых описаний простым плодом детских фантазий. Дело в том, что в их основе лежит историософская концепция Р. Штейнера, основателя эзотерического учения антропософии. Концепцию эту его ученик Б. Н. Бугаев (Андрей Белый) с 1912 г. не просто принимал, но

изо дня в день жил в заданной ею системе координат, не подвергая сомнению ее реальность¹.

Об антропософском характере «Котика Летаева» в различных исследованиях сказано немало общих слов². Теме этой уделяется много внимания в предисловии В. М. Пискунова, Н. Д. Александрова и Г. В. Пархоменко к наиболее авторитетному из изданий повести, вышедших после смерти Белого (Белый: 24–155). В комментариях к данному изданию, составленных В. М. Пискуновым, присутствуют указания на антропософские истоки некоторых образов и эпизодов (Белый: 498–505). Однако, к сожалению, на сегодняшний день не существует специальной работы, в которой были бы выявлены конкретные фрагменты штейнеровских текстов нашедшие отражение в произведении Белого. Наша статья — первый маленький шаг на пути к заполнению этой лакуны.

Р. Штейнер в своих многочисленных лекциях обращался к созданной им историософской концепции регулярно и по разным поводам. Подробно она была изложена в лекционном цикле «Египетские мифы и мистерии», прочитанном в Лейпциге в начале сентября 1908 г. Белый тогда еще не вступил на

¹ О роли антропософии в жизни Андрея Белого см.: *Белый А. Собр. соч.: Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Сост., подгот. текста, comment и послесл. И. Н. Лагутиной. М., 2000; Серегина С. А. Штейнерианство Андрея Белого: путь к религиозной культуре // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики. СПб., 2015. С. 102–115; Стивак М. Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006 и др.*

² См.: *Джирони Карнавале Э. Фрейм анализ и опыт познания собственной сущности в повести Андрея Белого «Котик Летаев» // Арабески Андрея Белого. Жизненный путь, духовные искания, поэтика: Сб. ст. Белград; М., 2017. С. 468–475; Кук О. Эмбриональное сознание в «Котике Летаеве» — в поисках «Невидимого града» // Миры Андрея Белого: Сб. ст. Белград, 2011. С. 698–705; Самарина М. А. Воплощение религиозно-философских и эстетических исканий А. Белого в его романах начала века: «Серебряный голубь», «Петербург», «Котик Летаев»: дис. <...> к. филол. н. М., 2000 и др.*

путь антропософии. Впервые увидел и услышал своего будущего духовного учителя он через четыре с лишним года. Но в 1911 г. лекции были изданы на немецком языке¹, а среди слушателей Штейнера уже в 1908 г. были люди из России, которые вели на его выступлениях записи на русском. Так что у Белого, несомненно, имелась возможность ознакомиться с содержанием лекций из «египетского» цикла.

По Штейнеру, в доисторические времена «Земля, Луна и Солнце еще не были разделены. <...> еще не было ни животных, ни растительных, ни минеральных форм. Тогда земля состояла лишь из первоатома, из вновь пробужденного человека» (Штейнер: 50). Первоначально человек не был заключен в телесную оболочку. Он обрастил телесностью поэтапно, и процесс этот, как и процесс начального становления человеческой души, связанный с отделением от Земли Луны и Солнца, был непрост, а порой и травматичен. В частности, — говорит Штейнер: «Когда он (человек. — И. Д.) дошел до уровня бедер, его физическая форма была самой отталкивающей. Эта форма, <...> выродившись, сохранилась в виде змеи. <...> Отсюда <...> ощущение наивной, неиспорченной души при виде змеи, которая удержала облик, когда человек стоял ниже всего» (Штейнер: 101-102).

Историю человечества Штейнер делит на «культурные эпохи», которым предшествовала эпоха чистого Духа, докультурная «атлантическая» эпоха (от слова «Атлантида»). После ее завершения началась первая культурная эпоха, в духовном плане еще относительно близкая к «атлантической». Штейнер соотносит ее с древнеиндийской культурой. За ней следовали, характеризуясь постепенной, от эпохи к эпохе, деградацией, персидская культура («вторая культурная эпоха»),

¹ Об этом см. в комментарии переводчика к первому и на данный момент единственному русскоязычному изданию «Египетских мифов и мистерий»: Штейнер Р. Египетские мифы и мистерии / Пер. с нем. Г. А. Кавтарадзе. СПб., 2007. С. 187. Далее цитаты из этого издания приводятся с указанием в тексте номера страницы и пометой: Штейнер.

египетская культура («третья культурная эпоха») и греко-латинская культура («четвертая культурная эпоха»). Далее, по мысли Штейнера, человечество, благодаря явлению Иисуса Христа, в своем духовном развитии от падения перешло к восхождению, начало которого Штейнер связывает с «пятой культурной эпохой», эпохой, «в которой мы находимся. Ее сменят шестая и седьмая эпохи» (Штейнер: 12).

Существует своеобразный закон, — утверждает Штейнер, — который объяснит нам <...> взаимную связь различных культурных эпох между собой. Если мы посмотрим <...> на первую эпоху, <...> мы увидим, что позже эта первая культура в новом облике вспыхнет в седьмой эпохе. <...> Вторая эпоха <...> вспыхнет вновь в шестой эпохе. <...> В нашей пятой эпохе произойдет пробуждение третьей, египетской эпохи (Штейнер: 12–13).

Связующей нитью между человеком и прошлым человечества, по Штейнеру, служит память. Ее членам Антропософского общества предлагалось развивать посредством медитаций, возвращаясь в момент своего рождения, а затем все дальнее и дальше — в предыдущие реинкарнации — вплоть до момента рождения души в доисторическую эпоху.

Если, учитывая все это, мы обратимся к процитированным фрагментам из «Котика Летаева», то увидим, что в них герой заново переживает свое, случавшееся в глубочайшей древности, отделение от «первоатома» и обретение физической оболочки. И то и другое дается ему нелегко, поскольку, согласно антропософской доктрине, в процессе становления человек находится под влиянием как светлых, так и темных мистических сил. Отсюда появление в повести Белого змей и змееногих «гадов».

Что же касается явления в «пятой культурной эпохе» персонажей из «третьей эпохи», то оно оказывается не только оправданным, но и принципиально важным. Египетские боги (которым, Штейнер в своих лекциях уделяет большое внимание не как мифологическим персонажам, а как воздействую-

щим на человека «духовным существам»¹) выступают у Белого в роли своего рода свиты свежевоплотившейся древней души Котика Летаева, на правах старых знакомых наблюдающей за первыми шагами ее адаптации к новой реальности. Неслучайно «клекот» «птицеголового мужчины» кажется герою «родимым». Неслучайно также и то, что в тексте повести несколько раз, почти как мантра, повторяется словосочетание «память о памяти».

О памяти и о переживаниях древнего «я», заключенного в теле маленького ребенка, Белый пишет:

...меня — тысячелетнего старика — превращают в младенца: то, что я — маленький, случайное несчастье, <...> не истина, а — социальное положение среди более, чем я, позабывших и именуемых — взрослыми, мне, младенцу (старику не нашего мира), они объясняют игрушки; и объяснение их игрушек перетягивает внимание от во мне живущего мира — к играм, затеянным вне меня; и — создается *порог*. —

— Я его помню открытым (Белый: 54).

Подводя итоги сказанному, на вопрос, поставленный нами в заглавии данной статьи, можно ответить следующее. По собственному признанию Белого, «Котик Летаев» писался «как результирующий опыт антропософа»². Именно поэтому

¹ См., напр.: «В прежние времена на благо человечества на земле <...> царствовал Озирис <...>. Брат Тифон, или Сет, убил Озириса. <...> Изида, сестра и супруга Озириса, искала своего брата и супруга и, когда нашла, отнесла в Египет. Однако злой Тифон вновь стал стремиться к уничтожению Озириса, он растерзал его на части. Изида собрала отдельные части и захоронила их <...>. Затем Изида родила Гора, и Гор отомстил за своего отца Озириса Тифону. Озирис был вновь принят в царство божественно-духовных существ, и, уже более не действуя на земле, он действовал там для человека, когда тот пребывал в духовном мире между смертью и новым рождением» (Штейнер: 86–87).

² Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступит. ст. и примеч.

в его повести воспоминания о реалиях жизни в арбатской квартире, переплетаясь с представленными в форме видений главного героя ключевыми фрагментами антропософской картины мира (то есть той духовной реальности, в которой жил писатель), выглядят зачастую в антропософском контексте как оптическая иллюзия. Комнаты и наполняющая их мебель, улица Арбат и ее окрестности — все это — лишь своего рода времененные декорации, на фоне которых проходит один из этапов подлинной жизни — жизни души, носящей в тексте Белого, здесь и сейчас, временное имя «Котик Летаев».

Л. А. Сугай. М., 1994. С. 469. Разумеется, Андрей Белый был не единственным представителем литературы Серебряного века, на которого оказывали влияние идеи Штейнера. См. об этом, напр.: Кузнецова Т. В. Цветаева и Штейнер. Поэт в свете антропософии. М., 1996; Максимилиан Волошин: поэт, мыслитель, антропософ. Сб. ст. М., 2007. Что касается исследования истории бытования штейнерянства в русской культуре в целом, то оно пока остается делом будущего; хочется верить — не слишком далекого.

Чжан Шицун

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия; Нинбо, Китай*

**ФАКТЫ И ИЛЛЮЗИИ
В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ О. Н. МИХАЙЛОВА
«ЗАБЫТЫЙ ИМПЕРАТОР»**

Постмодернистское представление о «текстуальности» исторического дискурса, как правило, предполагает ее дисkontинуальность и, соответственно, множество различных «историй» (*histories*) о событиях в прошлом. Историография, таким образом, представляет собой некое иллюзорное восприятие прошедшего, созданное историками за счет механизма «нarrативного моделирования» («*emplotment*» в терминологии Хейдена Уайта¹): повествование о прошлом конструируется из набора произошедших в определенной последовательности событий, изначально нейтральных по значению и соединяемых согласно определенному виду сюжетной структуры, который устанавливает автор. Отождествление документального дискурса художественному позволяет, с другой стороны, рассматривать ретроспективный роман как некий текст, созданный автором в результате собственных исследований: собирая и отбирая «сырые» материалы из документальных текстов, писатель создает нарратив на основе собственной точки зрения.

Из современных художественно-исторических произведений представляет особый интерес биографический роман Олега Михайлова «Забытый император», так как, с одной стороны, установка на жизнеописание Александра III, имманентная для текстов биографии, обуславливает стремление писателя к максимальной правдивости представления исто-

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-70-75

¹ White H. The Historical Text as Literary Artifact // *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore; London, 1978. P. 81–99.

рии. Правдивость эта создается отчасти за счет обширных выписок из документальных источников — дневники и мемуары исторических фигур. С другой стороны, биограф, как отмечал Ю. М. Лотман, «перестает выступать в роли пассивного и лишенного собственного поведения носителя истины», а получает «свободу выбора»¹ — перерабатывая документальные материалы, биограф тем самым предоставляет читателям некую правдоподобную реальность, которая опирается, как правило, на общее мировоззрение автора. Речь идет не только о тонких различиях текста романа с источниками, но и о принципе отбора материалов и порядке их представления.

Концептуальные переосмыслиния исторических материалов исключают случайности в реальной истории и, соответственно, споры о множестве истин в историографии. Единственная версия, представленная у Михайлова, весьма мистически окрашенная. Так, в начале романа, описывая сцену смерти Александра II, автор уже указывает на предопределенность судьбы императора, вставляя эпизод с Пушкиным, который еще в Царском Селе предвидел его кончину. Александр Александрович, глядя на умирающего отца, вспоминал не только предвидение Пушкиным нынешней сцены, но и строки из его стихотворения «Бесы», которые также приобретают в романе пророческое звучание. Эти строки становятся предсказанием надвигающейся катастрофы в империи, вызванной демоническим вихрем революционных сил. Смерть Александра II — некий переломный момент в истории Российской империи, после которого страна неизбежно соскальзывает в фатальную спираль хаоса и разрушения. Однако главный герой, Александр III, выступает не как обессиленный «персонаж» в фатальных исторических обстоятельствах, а как богатырь, неколебимо отстаивающий свои убеждения в окружении «бесов» и старающийся предотвратить грядущую катастрофу.

¹ Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 808.

С другой стороны, в контексте этой мистической предопределенности революция становится частью рокового механизма исторического развития. Революционеры, соответственно, до некоторой степени лишены права подлинного выбора, они лишь пассивно исполняют свою роль в заданном сценарии. Это общее представление об истории революции отчасти отражается в изображении Тихомирова как «революционера поневоле».

По ходу повествования вставлены и другие легенды, которые предвещают неизбежность неестественной кончины Александра II: таково предсказание парижской цыганки о том, что он должен был пережить семь покушений, а восьмое окажется фатальным, а также легенда о преждевременной смерти, которая суждена «тому из Романовых, который женится на Долгорукой».

Примечательно, что в романном повествовании находится место различным распространенным легендам об императорах. Диалог Александра III с Шильдером и затем с генерал-адъютантом Б. Г. Глинкой-Мавриным подтверждает распространенную легенду о том, что Александр I инсценировал свою «смерть» и «переродился», став старцем Федором Кузьмичом. Этот эпизод в основном заимствован из сочинений Шильдера¹, хотя биограф в своем тексте оставил лишь некие намеки, но не утверждал безапелляционно, что сибирский старец — это Александр. В реальном мире эта легенда, как известно, до сих пор не нашла подтверждений. Михайлов в романе не только прибавляет к этому эпизоду рассказ Шильдера о собственном опыте мистического явления ему Федора Кузьмича, но и подкрепляет достоверность легенды признанием Александра III о вскрытии гроба, которого, по

¹ Шильдер Н. К. Император Александр Первый. Его жизнь и царствование. Т. 4. СПб., 1905. С. 446–448.

мнению современных исследователей, в реальной истории не могло быть¹.

Таким образом, вставляя в текст различные примеры и подтверждая распространенные легенды, Михайлов в романе создает некую окрашенную в мистические тона «квазиреальность», в которой развертывается жизнеописание Александра III. Предопределенность судьбы и неизбежная карма лежат в основе механизма функционирования жизненного пространства главного героя. Если гибель империи неизбежна, то фигура Александра III, искренне преданного своей стране и стремящегося предотвратить ее крушение, приобретает трагический и героический характер. Эта окраска и соответствует установке автора на изображение главного героя в духе его мифологического образа царя-богатыря.

«Революционная» часть романа о Льве Александровиче Тихомирове составлена, в основном, из заимствованных и соединенных в целостное повествование фрагментов из собственных его мемуаров, написанных после ренегатства. Так, например, уже в мозаике картин, изображающих пути, которыми приходила в революцию молодежь 1870-х гг.², автор

¹ См., например: Коскелло А. Правда ли, что Александр I не умер в Таганроге, а стал старцем Федором Кузьмичом? // Российское историческое общество. [Электронный ресурс]. URL: <https://history.russia.org/sobytiya/pravda-li-chto-aleksandr-i-ne-umer-v-taganroge-a-stal-startsem-fjodorom-kuzmichom.html> (дата обращения: 26.02.2025).

² Эти картины представлены в разных главах, но имеют общий источник — воспоминания Тихомирова. Так, например, описание студенческой вечеринки и эпизод со студентами Михельсоном и Шульгой заимствованы из главы пятой «Моих воспоминаний. 1870 г.» (См.: Тихомиров Л. А. Тени прошлого. Воспоминания. М., 2000. С. 224–229.); повествование о нигилистических и социалистических убеждениях, внушаемых молодежи 1870-х гг., взято из главы первой (Там же. С. 216–219.). Отметим также соответствия отдельных фраз в книге Михайлова с исходным текстом: описание природы Геленджика взяты из главы третьей «Семейной хроники» (Там же. С. 36.); рассказ о сне матери Тихомирова — из главы четвертой «Семейной хроники» (Там же. С. 50) и т. п.

романа противопоставляет набожность юного Тихомирова «несамостоятельности и душевной пустоте»¹ большинства прогрессивно настроенных студентов. Обрабатывая исходные тексты, Михайлов сохраняет и передает читателям оценки Тихомирова-монархиста, который по ходу изложения событий неоднократно подчеркивает обманчивость и аморальность революционных нравов и идей. Стоит отметить, что при заимствовании исторических материалов авторская позиция не всегда сохраняется. Из мемуаров князя П. А. Кропоткина, до конца жизни придерживавшегося анархо-коммунистических взглядов, Михайлов использует лишь рассказы о событиях или внешнее описание исторической фигуры, а оценки или рассуждения либо дописывает сам, либо заимствует из текстов другого мемуариста, более близкого ему по своему государственному мировоззрению.

Представляется, что выбор воспоминаний Тихомирова в качестве основного источника изображения революции в романе Михайлова был не случаен. Консервативная позиция Тихомирова-монархиста, которой проникнуты его поздние тексты, позволяет автору показать как несбыточность идей подполья 1870–1880 гг., так и некую предрешенность судьбы героя. Переработка жизненного пути реальной исторической фигуры — внесение фиктивных элементов о его решении отомстить Александру III и о личном присутствии на коронации — позволяет представить пересечение судеб царя и революционера как некий «поединок» и тем самым замкнуть две параллельные композиционные линии романа.

По сути, перед нами не столько реконструкция исторической реальности, сколько тщательно сконструированная иллюзия истории. Правдоподобность нарратива только обеспечивает степень доверия читателей к воспроизведенной картине истории и, соответственно, наиболее эффективную передачу авторской концепции читателям. Более того, фиктив-

¹ Михайлов О. Н. Забытый император. М., 2010. С. 48.

ные компоненты приобретают правдоподобность для массовых читателей именно благодаря документальности исторического нарратива. Таким образом, роман Михайлова представляет собой пример беллетризации и концептуализации истории, которые примыкают к общей тенденции исторической прозы конца XX — начала XXI вв.

Д. Л. Карпов
*Ярославский государственный университет
им. П. Г. Демидова, Россия*

**«ИЛЛЮЗОРНАЯ МОДЕЛЬ БЫТИЯ».
СУБЪЕКТ И МИР ВЕНИ Д'РКИНА**

Веня Д'ркин, Александр Литвинов, артист, рок-бард, родился в 1970-м, умер в 1999 г. В году 2025 ему могло бы исполниться 55 лет. Можно сказать, что популярность поэта была весьма скромной, по сравнению с рок-идолами 1980-х, многие узнали о его творчестве после выхода известной книги А. Горбачёва и И. Зинина «Песни в пустоту. Потерянное поколение русского рока 90-х»¹.

Было сделано несколько записей выступлений, домашних концертов и интервью, при жизни вышли 2 кассеты, после смерти в декабре 1999 г. был выпущен диск, записанный на концерте в Белгороде. Эти записи ходили в кассетных перезаписанных вариантах, позже появились оцифровки, и творчество Д'ркина стало активнее распространяться в интернете. Только в 2015 г. было выпущено два диска, один совместно с Г. Жуковым, и в 2020 г. вышла на CD «Донецкая бобина». В 2023 г. издан большой том собрания сочинений автора. Сложно сказать, насколько творчество Д'ркина является популярным. Как и в случае со многими исполнителями «потерянного поколения», оно остается на периферии интереса и исследовательского, и зрительского. Впрочем, в сборниках «Рок-поэзия: текст и контекст» есть пять статей, посвященных автору. Что выглядит достаточно внушительно, особенно для исполнителя «второго ряда» (если воспользоваться стандартной формулировкой, которая в данном случае не отражает сути явления). И есть целый ряд восторженных отзывов тех, кто знал творчество Д'ркина в 90-е и 00-е.

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-76-88

¹ Горбачева А., Зинин И. Песни в пустоту. М., 2014.

Иллюзия и мираж — очень подходящие определения для творчества исполнителя. В настоящей статье внимание будет сосредоточено на понятии иллюзии, отражающей специфику поэтики и особенность художественного мира Д'ркина.

Название доклада – строчка из песни Д'ркина «Золотоглазый Коперник». Именно здесь, как можно предположить, реализуются некоторые важные для всего творчества поэта мотивы и темы.

Начесали петухи пункера,
Распустили хаера хипаны.
Казином сдавались в плен мусора,
Шли этапом до великой стены.

Прорастали швейлера как лоза,
С них напилась стрекоза серебра.
И исчезли этажи в миражах,
И блестят твои глаза... Жить да жить.

Золотоглазый Коперник, твори меня вновь!
Спасибо, колдунья-весна, за твою акварель,
Спасибо вам, вешние чары, за нашу любовь,
За маленький домик, с видом на небо, а в небе апрель.

Но защелкали замки на руках,
Заскрипели на портах кирзаки.
И остался пункерам назепам,
Паркапановый бедлам – хипанам.

И на этом вот и вся недолга,
Иллюзорная модель бытия.
Оборвались небеса с потолка,
И свернулась в карусель колея.

Ты, спасибо, помогла чем могла,
Ты на феньки порвала удила.
Ветхой пылью рок-н-ролл на чердаках,
Я иглою на зрачках наколол.

Маленький домик с видом на небо, а в небе апрель.
Спасибо вам, дикие травушки, за липкую кровь,
Спасибо вам, камушки, за вещую вашу постель.
Золотоглазый Коперник, твори меня вновь!

Текст начинается как хиповая песенка: обращение к субкультурным образам, милый абсурд перевернутого бытия («казином сдавались в плен мусора», «прорастали швелера, как лоза»), миражный Вавилон («этажи в миражах»), апофеоз жизненной энергии.

В целом подобные образы очень характерны для Д'ркина («Непохожая на сны», «Всё будет хорошо», «Бразильская страдальческая» и пр.). Его творчество создает иллюзию простоты, легкости. Но, как и в рассматриваемом тексте, это ощущение сменяется трагизмом: ощущение апрельской чистоты сменяется тяжестью заключения-пленения — тюрьмы, abstиненции. Сам текст — это «зеркальная композиция»: мираж превращается в иллюзию, любовь в кровь. Прекрасная и легкая жизнь — лишь декорации спектакля, имеющего онтологическое основание. В песне реализуется шекспировская максима, но театр здесь — нечто неподлинное, иллюзорное. Мир — замкнутый круг карусели. А прекрасный идеал, «маленький домик с видом на небо», лишь болезненный «портак» бытия.

Иллюзорная модель бытия, как трактует это С. Ф. Меркушов¹, цикл страданий, в котором колея сворачивается в спираль и превращается в колесо сансары. Но, как можно предположить, для Д'ркина важно подчеркнуть эфемерность, а лучше сказать, иллюзорность самого чувства счастья, которым обманывает жизнь человека: счастье — это не то, что теряет человек. Счастье — это то, чего он изначально

¹ Меркушов С. Ф. Эстетика абсурда в творчестве Вени Д'ркина (на примере текстов «Молодой пожарный», «Золотоглазый Коперник», «День Победы») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Памяти Александры Николаевны Ярко. Вып. 20. Екатеринбург; Тверь, 2020. С. 174–182.

лишен. Герой Д'ркина может лишь поддерживать иллюзию, во временности которой он не сомневается.

С этой точки зрения само творчество является не более чем фабрикой иллюзий. Единственным возможным способом существования.

Например, в песне «В некоем уездном городе N» в одном сюжете соединяется цитата из песни Майка Науменко, герой телесериала «Спрут», Ворошилов и общество «Саюдис». Правда, такая эклектика объясняется просто: действие происходит в психбольнице. Этот сюжет наложен на патетическую музыку, которая начинается с примитивно сыгранного на гитаре соло-имитации арии Тореодора из оперы Ж. Бизе «Кармен», а к куплету превращается в напоминающую то ли раннюю «Алису», то ли позднее «Кино» патетическую мелодию с ярко выраженной партией бас-гитары. Несмотря на очевидность и даже банальность сюжета, музыка оказывается столь контрастна тексту, что иллюзия напряженности не рассеивается до самого финала.

В некоем уездном городе N
Митингуют бабы и деды:

«Мафия сильна, но мы сильней
В своем единстве и в вере в победу.

Вперед!»

<...>

Но по распорядку после ужина — сны.

Мягкий свет, и пациенты все спят.

Санитарка Клавдия моет полы,

За столиком о чём-то мечтает медбрат.

<...>

«Наше дело правое. Бог рассудит!

На транспарантах: “Корrado с нами!”

С этим девизом мы водрузим

Над Сицилией красное знамя!»

Вперед!

Музикальный субтекст задает серьезность рецепции, а бунт психов в конце превращается в драматическую метафо-

ру бессмысленного противостояния абсурдной действительности. Необходимо подчеркнуть, что песенное решение Д'ркина явно отличается от хипповской иронии советского рока, как в песнях М. Науменко или раннего Б. Гребенщикова, у которых тональность текста соответствует выбранной мелодии. Также Д'ркин не прибегает к ролевому началу для реализации абсурдного сюжета, что можно было наблюдать в бардовской песне, прежде всего у А. Галича и В. Высоцкого. Гротесковое слияние комедии и трагедии дает иной результат, указывающий на сложность мира, в котором живет герой Д'ркина, онтологическую текучесть и амбивалентность.

Безусловно, такое конструирование текста требует и особыго субъекта, присутствие которого в тексте также непосредственно связано с иллюзией. Прежде всего это выражено масками, примеряемыми исполнителем. Самое известное — это грим мима, использованный А. Литвинов на нескольких концертах. Он заставляет вспомнить основной образ раннего Вертиńskiego, аллюзии на которого присутствуют в некоторых песнях Д'ркина (открыто это сделано в шутливой песне «Мон амур»); также есть особая речевая маска, сказочника, «парня от сохи», увлеченного хиппи兹мом. Это очевидно в интервью артиста, отказывающегося говорить на серьезные темы и даже разговор о своей болезни и неминуемой смерти сводит к шутке¹. Кажется, за этим стоит не просто сценическая игра, а подмена — создание иллюзии автора, каким его видит Литвинов — беззаботного, доброго, простоватого, чудаковатого.

Безусловно, не случайно для альбома «Всё будет хорошо», который не нравился самому автору, рассматривалось название «Варакушка», по одноименной песне «”Варакушка” (Le chant des fleurs)»:

¹ Д'ркин В. Интервью Старый Оскол // Youtube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gABTXLvH-wo> (дата обращения: 12.06.2025).

Non, non, c`est n'est pas le jour,
Ce n'est pas l'alonette,
Dont les chants ont frappe ton oreille inquiete,

C`est le rossignol,
Messager de l'amour.

Латинское название «*Luscinia svecica*» переводится как шведский соловей, т. е. является представителем воробьинообразных, в то время как соловей относится к дроздовым. И любовный сюжет, который предлагается в исполняемой песне, незаметно для слушателя превращается лишь в имитацию такового, также и сама вариация народной французской песни превращается в песню авторскую, приобретая не только новую мелодию, но и новые смыслы.

Здесь происходят очень важные трансформации в отношении автор — герой — исполнитель: зритель на сцене привычно видит автора-исполнителя, являющегося гарантом адекватного восприятия произведения. Но в случае с Д'ркиным необходимо увидеть эту почти иллюзорную границу между автором и исполнителем, который тяготеет к ролевому герою. Об этом писала А. Н. Ярко, говоря о сложности выявления носителя точки зрения в песнях Д'ркина¹. Правда, этот герой может быть не только шутливой маской автора, но и некоторой идеальной его версией. Именно она, версия, может жить в таких наполненных радостью текстах как «Всё будет хорошо», «Непохожая на сны» и пр.

Описывая процессы, происходящие в субъектной сфере текстов Д'ркина, можно обратиться к актуальной для 80-90-х гг. поэтике московских концептуалистов, чьи приемы активно перерабатываются и критически осмысляются в более позднюю эпоху. Д'ркин никогда не попадал в круг актуальных поэтов, но несмотря на это, видимо, разрабатывал

¹ Ярко А. Н. Особенности микроциклов в русском роке: «Я в коем веке...» и «Сказка про эликсир» Вени Д'ркина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 12. Екатеринбург; Тверь, 2012. С. 85–95.

схожие принципы. В «Словаре терминов московской концептуальной школы» есть представление о принципе мерцательности:

...стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное «влипание» его в вышеназванные языки, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, — и снова «отлетание» от них в метаточку стратегемы и не «влипание» в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней, — и называется «мерцательностью»¹.

Но если концептуалисты использовали этот прием в своих стратегиях сопротивления идеологическому, то у Д'рикина он скорее оказывается механизмом создания альтернативного авторского бытия, маской, которой хочется быть, но быть ей невозможно. Это желаемая игра всерьез. Подобные отношения между создаваемым образом автора в тексте и автором описывает Н. Н. Пайков, определяя этическую концепцию поэта у Н. А. Некрасова: случай, при котором автор не пытается создать симуляцию своего поэтического Я в сознании читателя, но желает сформулировать этический идеал в поэтическом тексте, которого он и сам оказывается недостоин².

По этой причине почти невозможно выявить непосредственную авторскую интенцию в тексте, как и определить его образ, который будет постоянно двоиться.

С этой точки зрения интересен исследовательский анализ героя в тексте «Бубука», где актором является некто Веня, что неудивительно, т. к. это имя-псевдоним «автора». Но исследователи из-за упоминания в тексте поезда не однажды пытались соотнести сюжет песни и ее героя с поэмой В. В. Ерофеева «Москва–Петушки». Эту версию, конечно,

¹ Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. А. Монастырский. М., 1999. С. 58–59.

² Пайков Н. Н. Творческая личность, самосознание художника и творческая индивидуальность Н. А. Некрасова. М., 2022. С. 357.

поддерживает и мотив «пития», точнее его неудачи: «Ведь, как всегда, опять у проводницы не будет водки... Кончай ее, Веня!»

Последняя фраза, как и указывается в комментариях к песне в «Дрантологии», отсылает к известной песне А. Розенбаума, которую называют пародией¹ на известную уголовную «Мурку».

Эта аллюзия в целом исчерпывает интертекстуальный диапазон второго куплета: преступление, осуждённый и поезд, как один из атрибутов уголовной песни:

Веня, зачем нам поезд, нам, досрочно одиноким,
Условно осуждённым за условно преступленье?
Ведь, как всегда, опять у проводницы не будет водки...
Кончай ее, Веня!

Но исследовательское желание наполнить текст аллюзиями, который и так перенасыщен ими, оказывается вполне объяснимым. Тексты Вени Д'ркина наполнены аллюзиями на литературу, поп-шлягеры, субкультурные символы и дружеский круг. При этом они могут столь сильно трансформироваться, что это создает эффект постоянной интерпретационной недостаточности, появляется желание бесконечного поиска новых смыслов даже в простых образах. Что-то подобное автор метафорически формулирует сам в этой же песне:

Расскажи о том,
Как трудно искать белых котов
В белой комнате,
Тем более, когда они в ней

¹ Зимородок Е. Как интеллигент Александр Розенбаум написал пародию на «Мурку» // За решеткой. 2014. № 7, июль. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.shansonprofi.ru/archiv/notes/paper752/?ysclid=mbt5u0xx1b48578955> (дата обращения: 12.06.2025).

Вероятность присутствия еще одного интертекста столь велика, что необходимость его присутствия очевидна. Размыканию в бесконечность интертекстуальной игры способствуют и комментарии самого автора: «только бессознательное и работает»¹. Автор и сам позволяет своему слушателю пускаться в бесконечную игру в бисер, манифестируя малозначимость авторской интенции в тексте, поддерживая ее музыкальной эклектичностью и цитатностью.

Таким образом, субъектная сфера поэзии А. Литвинова (В. Д'ркина) является очень неустойчивой, не поддающейся классическому толкованию, различающему субъекта, лирического героя и ролевого героя. Такая поэзия лишь создает иллюзию классичности, при этом обращаясь к совершенно иным, неклассическим, стратегиям конструирования текста, который сам становится иллюзией структуры, при этом стремящейся к ослаблению связей между отдельными элементами.

Интертекстуальность творчества Д'ркина уже становилась предметом исследовательского осмысления², выше уже было обращено на это внимание. Отметим только, что цитирование для Д'ркина — это продуктивная модель конструирования художественного мира, при этом важно не столько цитируемое произведение, сколько игра с его элементами.

Удобный пример для иллюстрирования этого принципа является песня «Маргарита». Безусловно, само название провоцирует ассоциации с Булгаковым, тем более песня дает повод для этого. Более того, она дает возможность выстраивать прямые параллели с известным модернистским романом: город, «Ты летишь, а над городом / Лунный свет с неба льется», «кончен бал», «лети... Маргарита».

¹ Д'ркин В. Интервью Старый Оскол // Youtub (электронный ресурс). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gABTXLvH-wo> (дата обращения: 12.06.2025).

² Гавриков В. А. Жизнь и творчество Вени Д'ркина // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 174–182.

Анализ текста на фоне булгаковского романа на самом деле кажется достаточно беспомощным¹. Почему? Потому что отдельные образы создают лишь иллюзию системного использования претекста. Подобный эффект формульной поэзии описывает Ю. В. Доманский:

...каждый элемент может быть воспринят и рассмотрен в системе с прочими элементами, а может быть изъят из системы для отдельного, автономного функционирования. Второе в большей степени распространяется на неоднократно повторяемые в первичном тексте формулы, которые могут включаться в другие контексты как тексты самостоятельные, а не как цитаты, важные в качестве медиатора между текстом-реципиентом и текстом-источником, то есть здесь к тексту-реципиенту смыслы текста-источника не подключаются².

Е. И. Зейферт описывает сращивание претекстов³ в песне «Нибелунг», и кажется, нащупывает важный для Д'ркина принцип построения текста. Иллюзия аллюзии – вот стратегия автора.

Ты пройдешь по росе перед сном
Ты уснешь, ай увидишь город,
Город, крытый серебром...
Эх, кабы серебро то пальцем тронуть...

Ты летишь, а над городом
Лунный свет с неба льется.
Город, крытый золотом...
Эх, не коснись рукой, то проснешься...

¹ Капрусова М. Н. Образ булгаковской Маргариты в современной поэзии: основные тенденции // Вестник ТвГУ. Сер.: Филология. 2015. № 3. С. 42–48.

² Доманский Ю. В. Формульная поэтика Егора Летова. М., Калуга, Венеция: Bull Terrier Records, 2018. С. 65.

³ Зейферт Е. И. Эстетическая целостность рок-поэзии: о типах гармонизации стиха музыкой в креолизованном тексте (Веня Д'ркин, Илья Спрингсон) // Практики и интерпретации. Т. 9. 2024. С. 66–86.

Ты одна среди звезд и огня
Скачешь вверх по дороге лунной,
Слышишь, осади коня.
Эх, не гони ты, ночь, так безумно

Ночь устала показывать сны
Кончен бал, и окно открыто
Тает золото луны...
Эх, пока ночь, лети Маргарита...

По воспоминанию А. Олейник¹ песня была написана после самоубийства одной из студенток института, в котором учился А. Литвинов. Это не исключает булгаковского претекста, тем более важность романа фиксируется той же Олейник. Но сюжет, который реализуют романные образы, оказывается совсем другим.

Безусловно, текст песни включает однозначно узнаваемые образы: присутствие романного сюжета кажется очевидным. Но он столь фрагментарен, что вряд ли соберется в более или менее стройную линейную последовательность. Узнаваемые образы становятся конструктами нового сюжета, который скорее стилистически, нежели семантически оформляет новую историю. Сюжет суицида превращается в сюжет сопереживания, соприсутствия автора и зрителя в описываемой ситуации, героиня из случайной превращается в близко знакомую, узнаваемую. Сюжет песни становится самостоятельным относительно романа, но в то же время без претекста он теряет эмоциональную убедительность. Такие интертекстуальные обманки разбросаны по всему творчеству Д'ркина, становясь важным элементов поэтики.

Свободное обращение с претекстами позволяет художественному миру Д'ркина приобрести объем и сложность, многомерность. Это отражается и на принципах его конструирования. Этот мир строится на совмещении нескольких (не)реальностей: сон, бред, галлюцинация, различные иные

¹ Веня Д'ркин: Дрантология. М., 2023. С. 229.

состояния измененного сознания. Здесь нет границы между сказкой и реальностью («Граф Чиппелин»):

Внимательный ворон
У локона седых волос,
В глазах, забывших про сон, —
Кипящая ртуть.
У Мертвого моря —
Мертвый утес.
Где-то там,
В уюте каменных гнёзд,
Младенец Серебряный Грифон
Пробует грудь
Одноглазого Лиха.

Можно предположить, что мир Д'ркина принципиально фрагментарен, как бы разделен на разные зоны: хиппи, литературный мир, сказки, быт и пр. Но почти неуловимое течение времени разрушает границы между разными состояниями и фрагментами этого мира: «А мы так быстро то живы, то мертвые, что кажемся молоды вечно...» («Четверо»). «Санскрит», «СПИД», «блевота» и «море» («Июль»), — все это легко сочетается в одном ряду. В некоторых случаях сказочный сюжет палимпсестно присутствует в тексте, как, например, в песни «Эх, suma!». Также и бредовое состояние всегда является как бы фоном жизни героя:

Ты да я —
Гости небытия
В забытии теплоты
Да под теплом пустоты.
Утром рано — воды
Из-под крана, кляня
Приближение дня
Самой страшной беды

Все в этом мире амбивалентно, имеет весьма нечеткие очертания. Мир может рождаться из высокого романа, как в «Маргарите», а может из анекдота («Мысли наркомана»).

Герои, населяющие мир, столь же амбивалентны:
Вот перед зеркалом я в шляпе с пером.
Перчатки розовые, трубка и трость,
И резиновые галоши...

Или, например, скотник Саша — «чей-то племянник в третьем колене», Волшебник Сендей, то ли кудесник, то ли сумасшедший... Хотя, может быть, между волшебством и сумасшествием нет границы. Герои, населяющие мир Д'ркина, чудесны и чудаковаты. С одной стороны, они привлекательны, даже в своих трагедиях, с другой — всегда очевидна их иллюзорность, ненастоящесть или просто сказочность.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод об устройстве художественного мира Д'ркина: это мир иллюзорной, желаемой самим автором легкости, органично обрашающейся в свою противоположность — трагедию.

Иллюзорность художественного мира, как можно предположить, у Д'ркина становится, с одной стороны, реакцией на эпоху, в которой потерялось новое поколение музыкантов не успевших получить славу старшего поколения, приватизировавшего место рок-звезд в российском шоу-бизнесе. С другой стороны, это реакция и на сам русский рок, занявший учительскую позицию по отношению и к своему слушателю, и по отношению к младшему поколению. Пафос 80-х оказался хоть и востребован публикой в 90-е, еще не успевшей пресытиться недавно запрещенной музыкой, но молодому поколению музыкантов уже казался неуместным. В этом смысле Веня Д'ркин, как и многие из его поколения, попытались нашупать новые пути развития рок-поэзии и музыки в России. Но, кажется, они оказались во власти иллюзии жизнеспособности старых направлений.

И. А. Лобакова

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

**«ЧУЖОЙ» ТЕКСТ В ИЛЛЮЗОРНОМ МИРЕ ФЭНТЕЗИ.
К ВОПРОСУ О ФУНКЦИИ ЦИТАТ
В ЦИКЛЕ ВЕРЫ КАМШИ «ОТБЛЕСКИ ЭТЕРНЫ»**

Сферой моих научных интересов является древнерусская литература, поэтому считаю уместным объяснить свое обращение к этой теме. Прежде всего, хотелось бы сразу заметить, что, хотя в юности я, как большинство людей моего поколения, читала отечественную фантастику (в частности, братьев Стругацких), сейчас не являюсь активным поклонником жанра фэнтези. Разумеется, я не без удовольствия знакомилась с некоторыми произведениями Терри Пратчетта, Нила Геймана, Макса Фрая, но фанатом их не стала. Однако циклу романов Веры Камши¹, рекомендованному мне старшей дочерью, удалось нарушить ряд моих устойчивых привычек. Не будучи сторонницей «долгоиграющих» произведений (8–9 серий многосезонных сериалов — это максимум моих возможностей, остаются недочитанными нарочито длинные истории об одном герое / героях), я этот еще не завершенный автором цикл прочитала полностью. Мне захотелось разобраться, почему вдруг такое произошло.

К настоящему времени накопилось немало работ, посвященных изучению фэнтези. Специалисты в области исследований ее поэтики, как правило, занимаются проблемами квестового характера организации сюжета; природой и локализацией сверхъестественного; фольклорно-мифологическими

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-89-104

¹ Камиша В. Отблески Этерны. М.: Издательство Э. Издаётся с 2004 г. Все цитаты в статье приводятся по этому первому изданию в тексте статьи в скобках (указывается название составляющей цикл книги и номер страницы).

моделями повествования; соотнесенностью / ее отсутствием с законами реального мира; проблемой психологического правдоподобия¹. Цикл В. Камши оказывается наиболее близок к выделенной Е. Н. Ковтун «фантастике меча и магии» (или «псевдосредневековому квесту»), где параллельно собственно историческому сюжету получает развитие сюжет о попытках героев обуздать не вполне понятную им агрессивную силу, ставшую угрозой для существования их мира. Как и в других произведениях этого типа, в цикле велика роль пророчеств, в каждый том включены артефакты внесюжетной реальности (карты, исторические хроники, легенды, схемы битв, этнографические очерки, описания существующих научных представлений)². Этот прием фиксирует желание автора придать создаваемой иллюзии «чужого мира» черты реальности в глазах читателя. В результате такой литературной игры возникает «иллюзия в иллюзии», призванная найти опору в читательских представлениях о Средневековье с его понятиями о чести, четкостью социальных границ, важностью исторических преданий, месте религии в жизни общества. Необходимо добавить, что сюжет в романах псевдоисторических фэнтези строится на преодолении «апокалиптической ситуации». Все так, однако, цикл В. Камши отличает ряд особенностей.

Во-первых, отмечу блистательные описания битв как на суше (кавалерийских атак, артиллерийских дуэлей, столкновений пехотных полков, сложных стратегических решений), так и на море (в описании морских сражений и абордажей ав-

¹ См., напр.: Петухова Е., Черный И. Современный историко-фантастический роман. М., 2003; Кузьмина М. Ю. Фэнтези: К вопросу о «жанровой сущности» // Вестн. Ульяновск. гос. пед. ин-та. Вып. 2. Ульяновск, 2006; Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х годов XX века: Проблемы поэтики. Петрозаводск, 2009; Одна из последних работ: Сорочан А. Ю. Границы фантастического: Монография. Тверь, 2025.

² Ковтун Е. Н. Научная фантастика и фэнтези — конкуренция и диалог в новой России // Вестн. МГУ. Сер. 9: Филол. № 4. 2015. С. 53–72.

тор не уступает Р. Сабатини и Ф. Марриэту). Во-вторых, со-здательнице цикла удалось события каждой главы описать глазами разных героев, не называя при этом, от чьего имени ведется рассказ. Однако последовательное сохранение стиля речи каждого, обусловленного его характером, позволяет читателю легко установить имя повествователя. Так, беспомощно предвзятый, сконцентрированный исключительно на собственных переживаниях взгляд на события принадлежит Дику Окделлу, сдержаненный, лишенный романтического флер-а — графине Арлете Савиньяк, просторечно хлесткий и точный — Луизе Арамона, иронично объективный — виконту Марселю Валме и т. д. Безусловно, сам принцип индивидуализации речи персонажей хорошо известен, его разрабатывали, прежде всего, создатели произведений в форме эпистолярного жанра (от «Героид» Публия Овидия Назона, «Опасных связей» Ш. де Лакло и «Лунного камня» У. Коллинза до «Бедных людей» Ф. Достоевского и «Мартовских ид» Т. Уайлдера). Однако Камша успешно применила этот прием в повествовательной структуре, а читатель достаточно легко угадывает, от чьего имени ведется повествование. В-третьих, автор последовательно «сдирает» романтический флер как с типичных романовых ситуаций, так и с переживаний персонажей, что в рамках псевдоисторической прозы задача непростая. В-четвертых, в текст включены великолепные притчи, принадлежащие перу Арлетты, которые становятся своего рода толкованиями сложившейся ситуации (о слизняке и мориске, об ызаргах, собравшихся судить барса и мн. др.). В-пятых, автор ведет особую игру с антропонимами. С одной стороны, это вымышленные имена поэтов и драматургов Золотых земель, в которых угадываются авторы нашего мира. Так, Веннен и его сонеты о любви отсылают к Ф. Петрарке и У. Шекспиру; драматург Дидерих с его темой благородных разбойников напоминает как о Ф. Шиллере с

его «Разбойниками», так и о Х. Вульпиусе с «Ринальдо Ринальдини»¹. С Иссерциалом сложнее: в упоминаниях о его произведениях персонажей можно увидеть то Еврипида, то Публия Овидия Назона («Ars amandi»), а если речь о драмах — то Шекспира². С другой стороны, некоторые герои носят уже известные исторические и литературные имена, но это никоим образом не отражает в иллюзорном мире, созданном автором, характер этих персонажей. В романах граф Вальмон полный тезка персонажа «Опасных связей» Ш. де Лакло; герцог Эгмонт носит имя известного аристократа, выступавшего против инквизиции и гнета Испании в Нидерландах, казненного герцогом Альба. Главный герой цикла герцог Алва носит титул и имя оставившего о себе страшную память в Нидерландах испанского аристократа³, адмирал Альмейда — однофамилец Франсишку Альмейды, португальского вице-короля Индии в XVI в. Имя Арриго в операх Дж. Верди носит и рыцарь в «Битве при Ленъяно», и сын губернатора Ги де Монфора в «Сицилийской вечерни»; Гогенлоэ — одна из наиболее родовитых фамилий Священной Римской империи, позже — Баварии и Швабии, связанная со многими владельческими домами Европы.

¹ Заметим, что один из героев, сопровождающих основной цикл повестей, носит имя Ринальди.

² Так, фраза Первого маршала Талига герцога Алвы о безумии в трагедиях Иссерциала: «Безумие сопровождается надеванием венков из сорных трав и песенками» (Рассвет, кн. 2, с. 66), отсылает к поступкам сошедшей с ума Офелии. Слова этой же героини «Вот розмарин, возьми для памятливости...» вдохновили виконта Валме, который, узнав о морковном рационе герцога Эпинэ во времена изгнания, замечает: «Морковка, в отличие от розмарина, не способствует памятливости» (Рассвет, кн. 3, с. 56).

³ Как известно, в испанском языке буквы «в» и «б» во многих провинциях не различаются. Интересно, что альбой / альвой называют жанр утренней песни в творчестве трубадуров, имеющий устойчивый сюжет: прощание рыцаря с замужней дамой на рассвете у окна или на балконе, ожидание друга или пажа, который стерег лошадь, жалобы дамы. Некоторые привычки героя находят соответствие с сюжетом альб.

В тексте можно встретить хорошо известные широкому кругу читателей названия. Так, фельдмаршал кесарии Дриксен принц Бруно имеет устойчивую привычку в момент размышлений выстукивать пальцами по столу единственную мелодию, которую смог осилить во времена своих занятий музыкой — «На память Элизе». Хотя большинство читателей цикла, учившихся в музыкальной школе, багатель Л. Бетховена «К Элизе» тоже исполняли, но в выстукивании по столу мелодию вряд ли узнали бы, что придает ситуации иронический оттенок: светские офицеры знают, что эта единственная музыкальная вещь, которую способен воспроизвести принц. А виконт Марсель Валме, впервые пробуя ветчину с горчицей, приходит к выводу, что это лучше рекомендованного «Трактатом об изысканной и здоровой пище» сочетания ветчины с дыней. В названии упомянутого им труда по кулинарии угадывается известная «Книга о вкусной и здоровой пище», в рецептах которой нередко в списке ингредиентов указывались малодоступные в то время продукты.

Отсылки к жизненному опыту, исторической, культурной и литературной памяти читателя пронизывают мир фэнтези, приближая его к читателю, что превращает созданный автором мираж в иллюзию узнаваемого (т. е. знакомого) и почти реального.

Важная роль в этом процессе принадлежит «чужому» тексту. В. Камша вводит его, в основном, в главах о мирных событиях.

В произведении встречаем краткие *отсылки к сюжетам известных литературных произведений*. При этом реминисценции могут выступать в качестве как прямой параллели, так и иронического повторения или травестии. В качестве примеров назовем некоторые. Так, виконт Валме о своей первой светской связи в бытность оруженосцем со ставшей со временем откровенной дрянью графиней Рокслей вспоминает: «Генеральша бренькала на арфе, потом велела перерезать гранат, тот уперся, пока Марсель пилил фрукт, красотка

успела закрыть дверь» (Рассвет, кн. 2, с. 508). Как видим, перед нами бесспорно травестийный краткий пересказ стихотворения И. Северянина «Это было у моря...» С откровенной иронией автором описан изрядно подвыпивший герцог Дик Окделл, о взращенной на тщеславии «любви» которого к королеве рассказано в первых шести томах цикла. Он в качестве тоста провозгласил: «Если кто-нибудь... что с ней сравняется другая... Если скажет...» (Яд минувшего, ч. 2, с. 345). В этом лепете видится «Сerenада Дон Жуана» А. К. Толстого: «Всех, кто скажет, что другая / Здесь сравняется с тобой...»). Впрочем, его «высокие чувства» завершатся убийством королевы, которая, как он решит, оскорбила честь Окделлов. А вот лексическое оформление обращения выходца Арамоны, трусливого, вороватого и малообразованного, к выходцу Гизелле, дважды пытавшейся погубить его дочь Сэль, оказывается сколком известной песни Александра Розенбаума: «Смотри на эти звездочки, мерзавица, в последний разочек смотри... Ха! Теперь оправдываться поздно. И не голоси на луну» (Рассвет, кн. 2, с. 113). Принцесса Этери, в результате проигрыша отца в политической игре отданная в жены наследнику старости пастушьего племени, объявленного правителем созданного Алвой «государства», оскорблена необходимостью находиться в чуждых ей условиях, рассказывает легенду о саймурской царице, что ставила ночью на окно свечу и ждала человека любого происхождения, готового заплатить жизнью за ночь с нею (Рассвет, кн. 1, с. 550–551). Читатель сразу узнает предание о царице Тамаре, известное по стихотворению М. Ю. Лермонтова. Интересно в тексте цикла обыграно название известного романа Э. Хемингуэя. Во время сражения Руперт фок Фельсенбург, спешно обустраивая с герцогом Алва на каменистой гряде артиллерийскую батарею, приходит к выводу, что из крупных камней необходимо по краю позиции нагромоздить «подобие стенки. Не укрытие, какое там, а чтобы пушки не съезжали. Тут тебе не корабли, где орудия держат тросы, прокатится по пологому немножко, грань

перевалит — и прощай, оружие!» (Рассвет, кн. 4, с. 70). Но если для героев Хэмингуэя прощание в названии романа означало попытку переменить их жизнь, уйдя от войны, то прощание с оружием для героя Камши оказалось бы вполне реальной возможностью потерять его во время боя.

Как видим, отсылки к сюжетам отличает лаконизм. Лишь в одном эпизоде встречается сюжет, переданный достаточно подробно. Главный герой Рокэ Алва, который в юности согласился стать секундантом утром следующего дня в беззадежной дуэли между увальнем Отто фок Варзов и бретером, устроил вечером ссору с последним и убил его. Утром явившимся за ним друзьям он сказал: «Все в порядке. Я его уже убил» (От войны до войны, с. 735–736). Ситуация полностью повторяет известный по рассказам современников случай с одной из дуэлей гр. Ф. И. Толстого-Американца. Интересно, что эта же фраза возникает в речи другого персонажа — Раймона Салигана, который в ответ на просьбу герцога Эпинэ помочь ему достойно похоронить любимую им Марианну, произносит: «Рокэ в сходной ситуации отвечает: “Все в порядке, я его уже убил”» (Рассвет, кн. 2, с. 535).

Некоторые аллюзии при всей их краткости не позволяют сомневаться в источнике и подчеркивают сходство ситуаций.

Причем, источниками становится очень широкий круг сочинений разного времени. Так, граф фок Варзов, вспоминая своего бывшего оруженосца, ставшего Первым маршалом королевства, герцога Алву, объясняет графу Арриго: «Знаешь, что говорят в Бергмарк про звезды? Что они загораются сами и падают тоже сами. Если звезда упадет на землю, она ее сожжет, поэтому ангелы прибивают их к небу гвоздями» (Зимний излом, кн. 1, с. 339). Идея о том, что Солнце, Луна, планеты и звезды во избежание катастрофы на земле прибиты к хрустальному небосклону гвоздями по приказу богов, принадлежит Анаксимену Милетскому и повлияла на средневековые представления об устройстве мира.

После гибели провалившегося в озерную полынью 11-летнего убийцы один из героев, только что вытащивший с другого ее края вздорного завистливого старика, смотрит на место действия: «...пусто, холодно, сразу не сообразишь, был ли мальчик?» (Ветер и вечность, с. 219), что сразу вызывает в памяти фразу из романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» (ч. 1, гл. 1) об утонувшем Борисе Варавке: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?».

В другом томе цикла герцог Алва, понимая, что впереди войны, говорит своему офицеру для особых поручений виконту Валме: «Есть мнение, что жизнь есть бой, причем вечный, а покой является сном» (Рассвет, кн. 2, с. 28), что отсылает к строфе А. Блока: «И вечный бой... Покой нам только снится» («На поле Куликовом»).

Дожинаясь наступления врагов, напавших на Фельп, сидя на крепостной стене, которую заминировали, чтобы обрушить на врагов, глядя на убитых защитников крепости, Рокэ Алва произносит: «Воистину, в мире нет ничего нового» (Лик победы, с. 69). Сразу возникающая ассоциация — Экклезиаст: «Что было, то и будет, и что творилось, то и творится. И нет ничего нового под солнцем» (Еккл., 1: 9–10). Тему неизменности вечного повторения в истории войны и ее последствий интерпретировал Н. М. Карамзин, опираясь на тот же источник: «Ничто не ново под луною. / Что есть, то было, будет ввек. / И прежде кровь лилась рекою, / И прежде плакал человек, / И прежде был он жертвой рока...» («Опытная Соломонова мудрость, или мысли, выбранные из Экклезиаста»). Возможно, автор цикла «Отблески Этерны» ориентировалась на карамзинские строки.

В другой книге цикла кардинал Бонифаций, глядя на жену и принцессу Этери, объединившихся в своих полуслучливых нападках на мужчин, замечает: «Так и норовят в одну телегу впрячься и разнести, даром, что лань кобылице не пара» (Рассвет, кн. 2, с. 34). Данное высказывание коррелирует с утверждением Ивана Мазепы в «Полтаве» А. С. Пушкина,

который говорит: «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», рассуждая о невозможности для героя соединить стремление к власти и славе с любовью к женщине. Попытка двух героинь В. Камши впрячься в одну телегу, по мнению персонажа, может ее разнести. То есть речь идет не о невыполнимости такой задачи, а об опасности последствий подобного действия.

Интересно, что часть «чужого текста» из одного источника может выступать в качестве прямой цитаты, а другая его часть — как опровержение авторского утверждения. Так, герцог Эпинэ, глядя на зимние поля, думает: «Утро выдалось туманным и каким-то седым, однако покрытые снегом нивы настроения не портили и даже не казались печальными» (Рассвет, кн. 2, с. 422). Нет сомнений, что здесь обыгрываются строки: «Утро туманное, утро седое, / Нивы печальные, снегом покрытые...» известного стихотворения И. С. Тургенева.

В текст автором включены и *точные цитаты*, использованные для придания дополнительных оттенков *характерам героев или тому впечатлению, которое они производят на окружающих*. Некоторые из этих цитат использованы всерьез. Одной из героинь, Меллит из замкнутого племени гоганнов, которую удочерили барон-артиллерист Вейзель и его жена Юлиана, принадлежит несколько наблюдений. О маршале Лионеле Савиньяке она говорит: «старший (из братьев. — И. Л.) подобен бриллианту, что вырезает след на сердце» (Рассвет, кн. 1, с. 494), и это высказывание сразу заставляет вспомнить стихотворение «Генералам 12 года» М. Цветаевой: «И чьи глаза как бриллианты / На сердце вырезают след». Рассуждение Мелхен об ином герое читается в другой части цикла. Знаменитый своими подвигами на море вице-адмирал Вальдес, никогда не терявший ни кораблей, ни друзей, ни выдержки, вызвал у нее такую реакцию: «А в глазах его можно увидеть море с голубым мерцающим огнем» (Ветер и вечность, с. 236), что еще раз призвано подчеркнуть тесную связь героя с морской стихией. Источником метафо-

ры является стихотворение С. Есенина «Никогда я не был на Босфоре...», посвященное Шаганэ. Оно содержит строки: «Я в твоих глазах увидел море, полыхающее голубым огнем», которые передают впечатление влюбленного лишь о глазах красавицы, затмивших так и не увиденный им Босфор. Видя изменившиеся привычки подруги Сэль, которая не считает для себя возможным нарушить обещание, данное отцу-выходцу, разбившее все ее надежды, сочувствуя ей, Мэлхен замечает: «Ты не любишь поднимать голову, пока на ткани не расцветет цветок или не раскроется лист» (Ветер и вечность, с. 537). Слова девушки приводят на память песню вышивальщиц (Вероники и ее подруг) из кинофильма «Город мастеров» по пьесе Т. Граббе: «...не спи моя иголка, / Раскрылся лист, расцвел цветок / Лазоревого шелка».

Граф Лионель Савиньяк, отсылая к герцогу Ноймаринену капитана Давенпорта, честного и бесстрашного вояку, всегда помнящего о долге, но совершенно не способного услышать других и глупо обидчивого, признает: «Вы не способны верить во что-нибудь, кроме дождя, или снега, или лягушек» (Рассвет, кн. 4, с. 395). Мы видим, что слова героя стихотворения Н. Гумилева «Жираф»: «Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман / И верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя», — откровенно снижены. То, что было трагической невозможностью понимания в стихотворении, в романе стало констатацией особенностей характера персонажа, не способного выйти из замкнутого круга переживаний исключительно о себе.

Одна из главок, повествующих о нелепом военном в подчинении капитана Давенпорта Понси, всего более чтущего бездарного поэта Барботту и после смерти своего кумира, решившего отслужить по нему королевскую панихиду, начинается словами известного романса: «У церкви стояла карета...» (Рассвет, кн. 2, с. 58). Правда, трагических событий не произошло, хотя они были ожидаены маршалом Эмилем Савиньяком, который почувствовал смертельную угрозу для

брата Лионеля. Но откровенно комическая сцена с пьяным Понси, воодушевленно вопящим бездарные вирши, перетруслившим епископом, готовым нарушить любые правила, послушными озадаченными клириками снимает напряжение нескольких предшествующих глав.

На празднике восьмилетний король, завершая танцевальное действие «Хрупких снежинок», читает некое стихотворение, из которого приведена только заключительная строка: «Да здравствует Солнце, да скроется тьма!» (Ветер и вечность, с. 518). Разумеется, вряд ли царственному ребенку позволили прочитать «Вакхическую песню» А. С. Пушкина, но последние строки вполне соответствуют ситуации, в которой лучшие из присутствующих хотели бы воспрепятствовать желанию герцогини Ноймаринен завести у себя королевский двор из любых готовых угождать ей льстецов: «Так ложная мудрость мерцаet и тает / Пред солнцем бессмертным ума. / Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

Еще одно обращение к пушкинскому тексту — на этот раз к стихотворению «Конь» из цикла «Песни западных славян» — обнаруживается в насмешливой фразе вице-адмирала Вальдеса, в глазах подчиненных возглавившего сухопутный рейд, цель которого — вынудить предателя Заля убраться в охваченный «скверной» город, бывший прежде столицей королевства. Своему однокашнику по школе оруженосцев, великолепному наезднику Лионелю Савиньяку, который почти два дня размышлял о необходимости изменения первоначального плана, он насмешливо бросил: «Так вот чем ты занимался эти дни... я аж волноваться начал. Гривой не потряхиваешь, удил не грызешь...» (Рассвет, кн. 3, с. 388). В источнике слова «Что ты ржешь, мой конь ретивый, / Что ты шею опустил? / Не потряхиваешь гривой, / Не грызешь своих удил...» предваряют трагический ответ: скакун предсказывает смерть в бою своему хозяину и незавидную участь себе.

Герцог Алва, объясняя, почему связал попытки убить его перед затеянной кесарией Дриксен войной и принял все меры

этому противостоять, произносит фразу: «Кто-то из академиков подметил, что каждое действие рождает противодействие» (Лик победы, с. 26). Многие помнят эту школьную переделку на уровне философской сентенции 3-го закона Ньютона: «При каждом действии всегда происходит равное ему и противоположное по направлению противодействие».

Поэту придуманного Камшой мира Веннену младший сын Арлетты Савиньяк Арно приписывает слова: «Сердце дамы — шкатулка с секретом» (Рассвет, кн. 5, с. 194). Данное сравнение в переводе «Мадам Бовари» Г. Флобера звучит как «Сердца женщин, словно ларцы с секретом...». У поэта Влада Норманна сравнение имеет вид: «Женщина, словно шкатулка с секретом, / Ключик попробуй ты к ней подобрать...». Однако в романах речь идет именно о сердце-шкатулке, а у поэта — о самой женщине, поэтому первое сравнение представляется более близким.

Все мы не раз слышали фразу «Война — продолжение политики другими средствами», которая принадлежит прусскому военному теоретику Карлу фон Клаузевицу (1780 — 1831). Герцог Алва, обсуждая проблему войны и мира с Марселем Валме, произносит: «Политика есть продолжение войны другими средствами» (Лик победы, с. 330). Клаузевиц в 1-й части трактата «О войне» привел и этот афоризм, менее известный, но отражающий его понимание политики как оружия и войны, и мира.

Готовясь принять вызов за карточным столом, где ставкой оказалась Марианна, ненавидящая удачливого игрока — коменданта Олларии, словно продолжая слова этого своего старого врага, утверждающего, что он не почтает деньги за главное, Рокэ Алва произносит: «Золото — славный слуга, но мерзейший господин» (Красное на красном, с. 250). Как видим, перед нами экспрессивно усиленное высказывание Фрэнсиса Бэкона: «Богатство — хороший слуга, но плохой хозяин».

Граф Лорак, не злой, не очень умный, немолодой, восторженный, беспрестанно оправдывает и превозносит своего племянника герцога Эгмонта, генерала, нарушившего присягу, вступившего в сговор с прямыми врагами, и убитого за это в поединке Алвой. Граф пытался убедить Мелхен, что она не сможет понять всей трагической глубины переживаний его родственника, так как «не постигнет бездн, в которые веками смотрят Повелители Скал...» (Рассвет, кн. 4, с. 224). При этом граф остается в счастливом неведении, что согласно Фридриху Ницше: «Если долго всматриваться в бездну, бездна начнет всматриваться в тебя».

Заметим, что многие цитаты используются автором, *ипронически, снижая героя или ситуацию, в которой он себя видит*. Особенно достается тем персонажам, которые у автора симпатии не вызывают. Питер Хогбард, успешно богатеющий за счет и «друзей», и врагов, произносит монолог. В словах: «Да, я шпион, я наемник, так что же? Пусть меня так называют, я к этому привык <...>. Моя судьба всегда носить маску, я мечтаю о том, что сорву изувечившую меня личину, и мир переменится вместе со мной» (Рассвет, кн. 1, с. 421–422) отчетливо слышится ориентация «страдальца» на арию героя известной оперетты И. Кальмана «Принцесса цирка». Но претензии этого проходимца простираются на более высокий образец, когда он делится с принцессой Матильдой своей мечтой: «Я мечтаю о покое <...>. Я не заслужил Рассвета... (в значении Рая. — И. Л.). Порой мне представляется в воображении уютный дом. Старый слуга зажигает свечи, в окна заглядывают ветви цветущих вишен... Я сижу за столом и пишу...». Так, покой пройдохи предстает как travestийно сниженное представление о покое Мастера в романе М. Булгакова.

Алва, устав от долгих извинений графа Лорака, советует не без иронии: «Учитесь властвовать собой¹. Не всякий вас

¹ Забавно, что эту же фразу — «Учитесь властвовать собой» — сам Лорак говорит своему внучатому племяннику Ричарду Окделлу, на лице

поймет, как понимаем мы с Готти (волкодавом. — И. Л.) и виконтом» (Рассвет, кн. 4, с. 5). Как видим, в роли пушкинского Онегина выступает пара героев и волкодав, а Татьяны — довольно навязчивый зануда. А услышав о страданиях Лорака в разлуке со встреченной им прекрасной дамой, герцог замечает: «Горечь — вечный привкус на губах страсти» (Рассвет, кн. 4, с. 5), несколько переиначив строку стихотворения М. Цветаевой «Горечь» («Горечь! Горечь! Вечный привкус на губах твоих, о страсть!»).

Герцогиня Георгия Ноймаринен, сестра убитого короля Фердинанда Оллара, пытающаяся подчинить чужие вкусы собственному, рассуждая о шадди (южном напитке, откровенно описанным как кофе), которое на юге подают с водой, а у нее на севере — с сахаром и сливками, произносит: «Я слишком часто слышу, что югу и северу не сойтись». Так персонаж вносит свое дополнение к утверждению Р. Киплинга «Запад есть запад, восток есть восток, и вместе им не сойтись».

Молодой правитель Баата, удачно избавлявшийся от родных братьев и других мешавших ему людей при помощи механизма, отбрасывавшего ограждение стоящей на вершине горы беседки, после чего жертвы по законам физики летели вниз, пытается выдать падение за следствие их самовольного стремления: «Почему люди не летают как птицы?» (Рассвет, кн. 2, с. 281). Фраза из монолога Катерины в «Грозе» А. Н. Островского «Отчего люди не летают как птицы?» содержит, как мы помним, совсем иные сожаления. О возможности летать размышляет, пытаясь вскарабкаться на вражеский бастион вслед за Алвой по наспех сделанной лестнице, Валме: «Ну и сооружение, еще завалится, и почему люди не летают как птицы, взял бы себя под коленки и полетел!.. Хотя тогда бы летали и бордоны (враги. — И. Л.). Ладно уж, влезем и так» (Шар судеб, с. 157). Узнаваемая фраза главной ге-

которого читаются все эмоции (Красное на красном, с. 70), что создает перекличку персонажей, нуждающихся в напоминании о выдержке.

роини романа Л. Н. Толстого «Война и мир» Наташи Ростовой многих озадачивала еще со школьных времен: почему ей казалось, что, сидя на корточках, летать легче, чем раскинув руки?

Завершая свои наблюдения, хочу отметить, что «чужой» текст в иллюзорном мире «мечи и магии» позволяет читателю постоянно ощущать присутствие хорошо ему знакомого реального мира. Иллюзия узнаваемости, свойственная художественной литературе, оказывается столь же важна для произведений в жанре фэнтези, в которых происходит эффект наложения миража выдуманного автором мира с иллюзией знания о нем. Без этого было бы затруднено «эмоциональное переживание» вместе с персонажами произведения событий, продиктованных сюжетом. «Чужой» текст помогает автору раскрыть характеры героев; придать описываемой ситуации дополнительные коннотации; связать читательское восприятие с авторским пониманием развития сюжета и героев ее романов. «Чужой» текст может быть использован как прямая отсылка, как ироническая параллель или как travestия литературного первоисточника. В результате читатель получает удовольствие от разгадывания увлекательной литературной игры, которую задумала автор так и не завершенного цикла «Отблески Этерны» В. Камша.

Полагаю, завершить этот цикл автору будет затруднительно: сложно связать множество сюжетных линий, найти логичный способ победы над «скверной», сохранив жизнь персонажей, полюбившихся читателям. В цикле автор изменила некоторые интерпретации изложенных прежде событий, скорректировала нрав героев. Так, королева Катарина в воспоминаниях Сэль, героини на редкость правдивой, предстает все более внимательной, доброй и мудрой, при том что текст предыдущих частей свидетельствует о великолепных способностях к манипуляции и редкой лживости жены монарха Талига, пусть и под давлением Штанцлера, хорошо знавшего секреты ее

семьи. Остаются вопросы к логике развития событий и истинному характеру персонажей. В последних частях цикла у автора стали появляться недосказанности. Так, исчезают важные для содержания сцены (например, о необходимости Алвы поговорить с Сэль и Мэллит в романе упомянуто, но для читателя остается тайной содержание беседы. Не раскрыта цель встречи с герцогом пытающегося спасти Золотые земли Германа Супре, убитого Арамоной. Письмо, в котором Первый маршал объясняет графу Арриго необходимость своего приезда в замок в Октаавианский праздник осталось «непрочитанным». Разговор Алвы с Валентином Приддом, которому было дано разрешение пользоваться при необходимости подписью Первого маршала, остался за рамками повествования. Загадка исчезновения Рокэ «в дыре» на полгода не прояснена, необходимость встречи Алвы с Вальдесом сюжетного развития не получила, остается тайной имя убийцы Юстиниана Придда и мн. др.). Самую большую проблему, как представляется, оставляет вопрос о том главном враге в исторической части, который, оставаясь в тени, противостоял героям на протяжении всего цикла (кто руководил Штанцлером, кто стоял за уничтожением «первозданных», кто подталкивает Георгию к убеждению о ее возможном праве на власть и т. д.). Если этот кто-то не был разгадан кардиналом Сильвестром, то мысль о его выдающемся уме окажется сомнительной, не говоря уже о том, что тогда и Рокэ Алва с Лионелем Савиньяком недалеко от него ушли. Впрочем, читатель может самостоятельно придумать и объяснения всем недосказанностям, и варианты завершения цикла В. Камши, что тоже увлекательно.

Г. И. Губанова

Ассоциация искусствоведов (АИС), Москва, Россия

МУЛЬТИВСЕЛЕННАЯ ИЛЛЮЗИЙ В РОМАНЕ НАДИ АЛЕКСЕЕВОЙ «ПОЛУНОЩНИЦА»

Выбор произведения для анализа связан не только с качеством романа и недавней датой написания (Надя Алексеева — финалист в ключевой номинации «Современная русская проза» премии «Ясная Поляна», 2024). Роман «Полунощница»¹ насыщен образами иллюзорности, предоставляет возможность выделить примеры множества видов иллюзий. Персонажи время от времени словно оказываются в иных пространственно-временных континуумах, как в каких-то пузырях. Отдельные миры личных иллюзий, в которые попадают персонажи в романе, складываются, образно говоря, в мультивселенную иллюзию. Среди примеров в статье особняком стоит эстетическая иллюзия, понимаемая как сфера читательской рецепции, когда весь роман — одна из иллюзорных вселенных, вымышленный (диегетический) мир. Анализ романа опирается, в частности, на труды такого ученого как К. Ясперс, что позволяет раскрыть и уточнить не только особенности психологических состояний² персонажей романа, но и их экзистенциальные проблемы: свобода выбора и самоопределения, проблема ответственности и уникальности жизненного пути, трагизм человеческого существования, неизбежность смерти³.

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-105-116

¹ Алексеева Н. Полунощница // Новый мир. 2023. № 7. С. 26–91; № 8. С. 36–109. URL: <https://nm1925.ru/> (дата обращения: 01.06.2025). Далее цитаты из романа представлены в кавычках и с указанием в скобках [П], что означает «Полунощница».

² Ясперс К. Общая психопатология / Пер. с нем. Л. О. Акопяна. М., 2020.

³ Ясперс К. 1) Философия. Книга первая. Философское ориентирование в мире. М., 2012; 2) Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции. М., 2012.

Виды вселенных в романе — это сны, видения, галлюцинации, искажения в деменции, иллюзии, рожденные архетипом двойничества, мечты, представления, мысли, самообман, безумие, парейдолии, дежавю, дереализация (когда мир видится как кадры в кино), парамнезия и прочие варианты. В статье приводятся только некоторые примеры из них, полная выборка примеров приблизилась бы к объему романа. В романе проявлены и социальные иллюзии персонажей, последующее обретение / не обретение выхода к просветлению.

Остров Валаам в романе предстает фантасмагорическим пространством, где иллюзии вплетаются в реальность, иконы смотрят укоряющим взором, умершая бабушка что-то говорит с небес, а с колокольни все падает и падает одно и то же тело.

Если описать природу Валаама в романе, то получится список лексем В. Н. Топорова обозначающих климатический-метеорологический аспект Петербургского текста¹. Из других черт, подробно выделенных В. Н. Топоровым, в данной статье подчеркнута миражность, фантасмагоричность, крайнее положение в пространстве и изолированность, а театральность как *метаописание* заменяется в анализе на кинематографичность.

Многие варианты иллюзорного восприятия реальности соответствуют некоторым диагнозам и отсылают в область психологии, включая психопатологию.

Свое законное место в теме иллюзий занимают сны и видения.

Сны.

Сны Павла. Один из его снов — это бабушка Зоя, она во сне говорит ему про остров Валаам, она далеко, и Павел пытается к ней подойти, но падает в ледяной колодец. И еще не раз он будет разговаривать с бабушкой, которая с небес гово-

¹ Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб., 2003.

рит ему какие-то слова, а он возражает. «Теперь вот баба Зоя снится. Ладно бы ругалась: не так похоронил или не попрощался. Но она появляется над серой водой и говорит про остров Валаам. Она далеко, только название и слышно. Павел подходит ближе, ближе, а вода вокруг замерзает, каменеет, он в ледяном колодце, на дне, а наверху мелькают тени» [П].

Сон про родителей. Павлу видится образ женщины, «зеленые пуговицы граненого стекла и запах белых каких-то цветов» [П]. Позже, когда в полусне болеет, он снова видит эту пуговицу. Мы понимаем, что женщина — его мама, и что это воспоминания детства, когда папа и мама были живы. Этот эпизод отсылает нас к причинам очень сложных состояний Павла, который пережил в детстве эту травму потери родителей, погибших при автокатастрофе. Он сравнил своих погибших родителей и ту женщину, которая погибла под его колёсами.

Сон Павла про автокатастрофу, где он в реальности задавил женщину, но эта женщина во сне имеет черты Аси, которую он только что увидел на теплоходе, и он просыпается с мыслью о том, что, возможно, Ася тоже умрет. Это создает почти мистический фон и в то же время служит иллюзорной завязкой, предчувствием последующих событий.

Видения в воображении.

Видения Павла. Своеобразная иллюзия, когда Павел представляет, как Петр — безногий — на одних руках карабкается по лестнице, ползет наверх, чтобы броситься с колокольни и спасти сына своей смертью. «Павел представил лобастого улыбчивого Петю, на одних руках ползущего на колокольню. Вот он чиркает животом о ребра каменных ступеней, жилы вздуваются на руках, подтягивает себя. На горячую щеку липнет песок. Сколько же он так карабкался? Зачем?» [П]. Павел даже чувствует, как песок липнет к щеке. Это глубокое погружение в видение.

Видение про колодец. Закрыв глаза, Павел мысленно поместил себя в ледяной колодец. Этот образ из сна про бабушку. И это опасно. Недаром Власий говорит ему: «Льды ведь и правда сомкнутся: тогда уже захочешь выйти, а не будет выхода», то есть он говорит о возможности полной дереализации.

Видения Иосифа. Регент Сергей-Иосиф испытывает иллюзию (видение? образ?) что он находится внутри голоса как в келье. Такая дереализация вызвана его проблемами с голосом, травматическим опытом неудач в вокальной карьере.

Видение о падении Петра. Падение Подосенова с колокольни описывается несколько раз глазами разных участников и в видениях разных персонажей. Этот момент Павел позже переживает как галлюцинацию (не иллюзию, в психопатологии они различаются, но в общем смысле могут быть названы иллюзией).

Галлюцинации.

Галлюцинации Павла. Слуховые галлюцинации, когда Павел слышит звон колокола в Москве, а колокола на церкви нет, создают мистическое ощущение, словно его кто-то призывает поехать на Валаам. Этот момент многозначен и может читаться по-разному. Момент, когда Павел чувствует на острове одиночество, обостренное его прежними травмами, вызывает галлюцинацию: Петр прыгает с колокольни. И иллюзия настолько сильна, что Павел бросается, пытается пробиться за ограду колокольни. Он не осознает, что он во всемленной своей иллюзии, не понимает, что это не реальность, находится в состоянии «деятельной вовлеченности»¹.

Галлюцинации Васьки. Доминантные галлюцинации по содержанию связаны с пережитой психологической травмой, в которой кроется причина возникновения слуховых образов (и голосов), зрительных образов. Видятся и слышатся образы

¹ Ясперс К. Общая психопатология. С. 197.

людей, узнаваемых и сохраняющих конкретные характеристики размеров, очертаний тела, особенностей движения. Так одногоний Василий, потеряв своего близкого друга-фронтовика Петра Подсенова (Петр собой пожертвовал ради сына и ради Васьки), в *пограничной ситуации*¹ истощения и душевного страдания слышит голос Петра, видит фигуру, которая соответствует по размеру и очертанию фигуре Петра, его лицо. Василий сначала слышит, как «захрустел снег за сторожкой» [П]. И он сразу догадывается, кто это. Петр как живой — безногий, на тележке — ездит вокруг избушки, где Василий в молитвах и аскетическом существовании ищет путь к себе и к успокоению умершего Петра-самоубийцы. Васька оказывается словно в другой вселенной, где мертвые могут прийти к избушке и звать к себе живого. В галлюцинационный образ вплетается императивный элемент, когда человек слышит приказы. «Командир на тележке кружил возле замерзшего окна. Васька видел *очертания* и как перекладина отделяла его *лобастую голову* от плеч. По нижней части рамы командир *стучал* утюгом. Старые стекла *дребезжали*, с них слетали на пол крупицы инея. Командир *требовал*, чтобы Васька *вышел*» [П]. Как позже окажется, духовный путь Васьки — это был путь к себе как к старцу Власию, кем он станет потом для всех.

Деменция.

Вариант погружения в иллюзорную вселенную — деменция бабушки, которая вдруг в племяннике начинает видеть потерянного в войну брата. Это позволяет Павлу ощутить себя на месте потерявшего брата бабушки, хотя он еще не знает в ту минуту, как глубоко он будет переживать все, что случилось с Петром.

¹ Термин К. Ясперса (*Jaspers K. Psychologie der Weltanschauungen*. Berlin, 1919. P. 428).

Парейдолии.

Парейдолии Елены-Елки. Когда с колокольни к ногам Елки роняют ведро с водой, Елка переживает эффект парейдолии: в луже ей видится безногий Петр Подосенов, бросившийся с колокольни по ее вине. Лужа здесь выполняет функцию проективного материала (подобно тому, как в терапии раскрывают проблемы пациента через опознание черт в бесформенном предмете). При этом в луже отражается небо, как будто Петр с неба укоряет Елку за все, что она сделала. Елка внезапно оказывается в какой-то другой вселенной, где «перед ней лежал Подосенов. Ничком, со свернутой шеей, раскинув руки. Даже вихор его состоял из этой странной воды, отражавшей тучи. Словно Подосенов был соткан из неба и вот так напомнил о себе» [П]. Перевертыш небо-земля усиливает этот образ.

Иллюзии двойничества.

Мотив двойников, двойничества, отсылающего к близнечному мифу, развивается многократно в романе в двойных именах, переименованиях и обретениях новой идентичности нескольких героев. Павлу мерещится, что Ася на Валааме — это убитая им женщина. А Семен перед пожаром, видит вместо Елки, Асю, которую он любит, но потом понимает, что это Елка, которую он любил когда-то. «Семен тряхнул головой, два лица, молодое и старое, Асино и Елкино, наложились друг на друга. Стали одним» [П].

Персонажи не узнают знакомого человека, Семен не догадывается, что потерянный им и возможно умерший Васька, который был ему как старший брат, стал старцем Власием, живущем на том же острове, и только в конце романа узнает его. Когда Ася лежит в гробу, Павел не узнает ее, глядя в лицо. И понимает, что это Анастасия погибла, не Ася. Но она и есть Анастасия. Узнавание незнакомых и неузнавание знакомых это тоже варианты иллюзий.

Все двоится и рифмуется: две женщины, две лужи, два падения, два имени, две эпохи.

Иллюзии невнимательности дополняют иллюзорное мироощущение персонажей, например, когда Павлу после смерти Аси в толпе видится «Серый берет Аси» [П].

Жизненные иллюзии.

Искажение прошедших событий может быть из-за отсутствия информации — Павлу кажется, что бабушка предала Петра, но потом оказывается, что она действительно не знала, где ее брат. Павел ранее сбил женщину машиной и переживал такую иллюзорную оценку события (заблуждение?), что, если убил случайно, это не убийство. Но позже старец говорит Павлу простые слова: «Ты человека убил». И Павел с раскаянием понимает, что он *избегал* того, что женщина умерла под колесами его машины, он не произносил ее имени, не вспоминал о той погибшей на дороге, «научился вот так *огибать* умерших, своих и чужих».

Социальные мечты.

Социальные мечты могут принимать гипертрофированные формы в условиях сильного стресса, травмирующих событий. Финал Елки печален. Ее социальные мечты о доме, тихой жизни трансформируются в нереальный мир. После потери всех надежд и отчаянного поступка (поджога в качестве мести всем) она теряет представление о реальности. Ей кажется в измененном состоянии сознания, что деньги не пропали, поджога не было, ее близкие живы и она смогла купить дом.

Срабатывает защитный механизм искажения фактов? Что это галлюцинаторно-бредовые расстройства? Трансформированные воспоминания — парамнезии? Аберрация памяти? Здесь нет ответа.

«Кинематографические» иллюзии.

Как явление в восприятии выделяют *кинематографические* галлюцинации (неофициальный термин, вариант дереализации) — разновидность зрительных галлюцинаций, которые в эпоху развития кино больные стали формулировать как показ кино на плоских поверхностях. Но в романе персонажи не видят новые образы на плоских предметах, а переосознают реальность как кино. «Голова Елки работала странно. Она все видела отчетливо, сухо, как объектив...» [П]. Возвращаясь во время отъезда на борт теплохода, на котором ранее приехал на Валаам, Павел думает, что сейчас все будет «в обратной перемотке» [П]. На острове «...было тепло, зелено и до того солнечно, что наrumяненные лица челябинских казались Павлу засвеченными» [П].

Иллюзорные сюжеты.

Мнимые смерть и воскресение Васьки, который долго был отшельником, стал старцем Власием, и его не узнавали. «Теперь вот Васька воскрес. Аккурат на Пасху — даже смешно» [П].

Религия.

Мы коснемся вопроса религии, которая является важным мотивом романа, но не с точки зрения, предложенной Фрейдом в «Будущем одной иллюзии»¹, где он называет религию социальной иллюзией, а также своеобразной формой коллективного невроза. Отметим только, как этот вопрос раскрыт в романе, и подчеркнем нравственный аспект становления героев романа в особой атмосфере Валаама, а также ощущения персонажами божественного начала, когда святые с бумажных иконок и со стен церквей смотрят в душу персонажам. «Павел чувствовал, что кто-то следит за ним, заметил в дальнем углу темный лик Христа. Икона, все ясно. Павел повер-

¹Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Сумерки богов. М., 1989. С. 125.

нулся на другой бок, но взгляд и тут нашел его. Осудил» [П]. Как отмечал Ш. М. Шукуров, «позиция наблюдателя обусловлена специальным режимом вероисповедного пространства, когда эффект двигающихся глаз священных изображений создает иллюзию их зрительной активности»¹.

Иллюзия присутствия божественного начала в их жизни показана автором как наивная, домашняя, иногда даже отражающая специфическое для России двоеверие (христианство и язычество). «На все была «воля божия»: на нее ссылались так, как баба Зоя на «Комсомолку» [П]. Автор предлагает целый спектр таких моментов, смешивая пронзительные образы обращения к заступнику на войне или смешные реплики послевоенной жизни о том, кто теперь тут мусор убирать будет «Михаил Архангел?» [П]. Может быть, это присутствие божественного начала в жизни персонажей можно назвать в контексте нашего рассуждения иллюзией совместного проживания со всеми святыми, как с живыми людьми?

Иллюзия одухотворенности природы.

Река Ладога предстает в романе через прием олицетворения. Она как живая душа, как существо сопереживает событиям, живет своей природной цикличной жизнью по погоде. Прием достаточно обычный для литературы, но в данном контексте обретает новую выразительность как иллюзия.

Эстетическая иллюзия.

Читательская рецепция — восприятие всего вымышленного мира романа, как некой реальности. В «Полunoщнице» иллюзорная зыбкость реальности поддерживается еще и особыми приемами описания времени повествования: незаметное плавное вхождение повествования во фрагмент другой эпохи (молодости героев и пр.), а также показ разных эпизодов несколько раз глазами разных персонажей. Хотя это со-

¹Шукуров Ш. М. Гештальт и теория видения // Историческая психология и социология истории. 2009. № 1. С. 176–177.

здаёт некоторую сложность для ориентировки читателей в событиях, но позволяет читателям больше погрузиться в переживания персонажей, то есть усиливается эстетическая иллюзия. Иллюзия неразрывности, перетекания моментов времени и внутренних переживаний персонажей, точек зрения усиливает ощущение фантасмагоричности острова, позволяет глубже погрузиться в сны и видения персонажей.

Не только иллюзии в переживаниях персонажей дают глубокое погружение, но и иллюзия предметного мира, перцептивная лексика, репродуктивный регистр описания, точно и выразительно применяемые автором романа. В контексте исследований перцептивной лексики в художественном произведении, ранее была отмечена *иллюзия тождества*, которая как положительный феномен читательской рецепции ярко проявляется и в романе Нади Алексеевой: «Сложность выделения сенсорного уровня в словах, его субъективная неощущимость, может быть обоснована феноменом иллюзии тождества, при котором утрачивается разница между реальным предметом и его чувственным образом, а также разница между словом и чувственным образом»¹. В пространстве романа автор транслирует ощущения холода, белесого тумана, табачных крошек на пальцах, бытовых запахов... И чем конкретнее эти образы, тем выразительнее моменты, когда персонажи вдруг переходят в ирреальное (иное) пространство-время и вводят читателей в эти пузыри-вселенные. Это создает зыбкость реальности в восприятии читателя. Хотя автор чаще всего дает реальные объяснения странному или мистическому переживанию персонажей, но общее ощущение иллюзорности, миражности жизни на Валааме остается.

¹ Губанова Г. И. Предметно-чувственный компонент значения слова как фактор выразительности текста // Слово. Текст. Источник: Методология современного гуманитарного исследования. Мат-лы II Междунар. науч. конф. Институт славянской культуры РГУ им. А. Н. Косыгина. М., 2023. С. 153.

Ответы Нади Алексеевой на вопросы, поставленные в интервью 28 мая 2025 г. автором данной статьи, проливают свет на некоторые аспекты рождения образов романа «Полунощница», связанных с иллюзией:

Г. Г. В романе представлена целая палитра образов — от обычных психологических феноменов до каких-то моментов, связанных уже с элементами психопатологии. Вы изучали психологию? Что-то вносили в роман осознанно?

Н. А. Я стараюсь не анализировать, как у меня получается. Мое образование называется управление персоналом, и пять лет мы изучали психологию с разных сторон, но она скорее была, что называется, такая бизнесовая, что ли, практическая. Но я как-то всегда хорошо чувствовала людей и понимала людей.

Г. Г. Это видно в романе, образы очень целостные, живые. Только если специально анализируются психологические феномены с иллюзорностью, то выстраивается такой ряд. Но когда Елка в конце теряет представление о реальности, я не смогла понять, какой бы это мог быть диагноз.

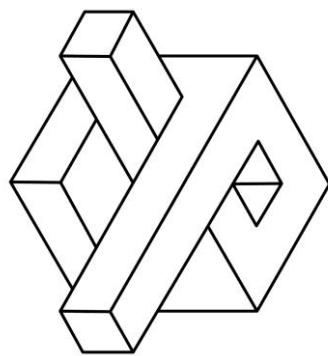
Н. А. Про Елку у меня две версии финала было. Одна была в книге, которая в издательстве Лены Шубиной вышла. А вторая чуть более расширенная версия в «Новом мире». Но обе они, действительно, не дают конкретного диагноза. И я хотела оставить это, наверное, на усмотрение читателя и как бы в таком мистическом поле. А что касается какой-то мистики снов, немного расскажу о себе. У меня очень воцерковленная семья, надо сказать. Моя бабушка, мама моей мамы, была монахиней в Миру, белое монашество так называемое. Мы жили вместе с ее старшей сестрой. Они меня воспитали, в общем-то. Их не стало очень рано. Старшая бабушка, умерла в 1997-м, а младшая бабушка, в 1999-м. Мне было всего 11 лет, но, тем не менее, — вот это детство с походами в церковь регулярными, со знакомством. Бабушки знали там весь этот церковный чин, они со всеми здоровались, все здоровались с ними. Они были певчие, кстати, поэтому, наверное, тема церковного хора, она как-то, вот я сама не знаю, откуда она проросла. И мы пели с сестрой, на клирос нас брали. И что любопытно, мама мне потом рассказала, вот уже когда роман готовился и выходил, выяснилось, у нас была в семье игуменья монастыря в советское время, сестра моего прадеда. Ну, тоже по маминой линии. Эту прабабушку расстреляли, монастырь закрыли, он в Пензенской области, где-то там его останки находятся, этого монастыря и, собственно, прабабушкины останки. Так и неизвестно где. И мама

говорит, ты знаешь, как интересно, вот когда я твой роман прочла, я про эту историю вспомнила, и даже, может быть, мы займемся какими-то такими поисками. Я к чему веду, что у меня тоже есть какой-то родственник, который как-то трагически жил, трагически ушел, а я про него ничего не знаю, и не знала до тех пор, пока не написала этот роман, и эта история открылась через роман. Мама, прочитав про Павла, поняла, что мне, может быть, это интересно. В общем, любопытная такая штука.

Парадоксальный эффект романа в том, что, блуждая в разных иллюзиях, главный герой постепенно выходит к реальному восприятию, к нравственным ценностям.

Таким образом, в статье выявляется роль иллюзии в построении образной ткани романа и способы ее реализации. Иллюзии разных видов занимают свое место в жизни персонажей романа Нади Алексеевой «Полунощница», открывая заново объективность бытования этого феномена в душевной жизни людей. Психологизм классической русской литературы (Толстого, Гоголя, Достоевского) служит опорой для романа молодого современного автора.

**ИЛЛЮЗИИ
В ИСКУССТВЕ**



С. В. Денисенко

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

**«ИЛЛЮЗОРНОСТЬ» И «МИРАЖНОСТЬ»
В «ГРУСТНЫХ ПЕСЕНКАХ» А. Н. ВЕРТИНСКОГО**

Я могу из падали создавать поэмы,
Я люблю из горничных делать королев.

А. Н. Вергинский



Обратимся к феномену странного и непреходящего бытования иллюзорных песен Александра Николаевича Вертинского (1889–1957) в страшном, трагичном и обыденном мире. Его репертуар составляли около 220 песен; из них на стихи других поэтов и неизвестных авторов — около 70¹.

Как отмечал К. Л. Рудницкий, «Вертинский был искушенным устроителем иллюзорных миров, конструктором миражей, мастером тропических эффектов»². Его песенки уводят от скучных и серых будней, от пошлости и прозаизма жизни в манящий и недосягаемый мир. «Действительность» песенок Вертинского «сочинена и призрачна. Это многокрасочный мираж»³.

Многие сочинения Вертинского насыщены «гротесковой экзотикой». Приведем стихотворение «Морской кабачок», опубликованное в журнале «Сцена и арена» (1915):

Электрический свет под листвою платанов,
И рядами сверкающий мрамор столов,
И суровые лица морских капитанов,
Обменявших на золото ранний улов.
Под ритмический хриплый распев негритянок,
Зажигающих искры в глазах моряков,
Старый карлик в углу целовал обезьянок
Под раскатистый хохот и гул голосов.
И над воем смычков, над ругней и плевками,
Хороша и прекрасна как гибель сама,
Оскалившись толпе золотыми зубами,
Хохотала у бара Царевна-Чума.

¹ Вертинский Александр Николаевич // Bards.ru. [Электронный ресурс]: <https://web.archive.org/web/20220625043702/http://bards.ru/person.php?id=64> (дата обращения: 15.04.2025). Статья проиллюстрирована фотографиями с данного сайта.

² Рудницкий К. Мастерство Вертинского // Вертинский А. Н. Дорогой длинною... М., 1991. С. 562.

³ Там же. С. 560. «Мир, вымыслено-прекрасный, цветастый, пряный, пикантный — какой угодно, только бы не прозаический, не обыденный, не реальный — и не выдается за реальность. Он предлагается как мечта, как откровенная игра воображения» (Там же).



Ноты «песенок Вертиńskiego». 1917 г.

Здесь после миражной картинки, сплошь уснащенной экзотизмами, — страшная концовка (это 1915 год, идет война). Как и в песенке «Белый пароходик» (на стихи Б. Поплавского; не ранее 1918 г.): мальчик плачет, что капитан не взял его в море на белом пароходике, но оказывается, что «на тот корабль седые крысы / Принесли из Африки чуму», и что «столкнется пароходик в море / С ледяною синею стеной». Творчеству Вертинского вообще присуща трагичность мироощущения, которая в сочетании с экзотичностью,

со стремлением «к поэтизации далеких (желательно тропических) стран и городов»¹, усиливается.

Миражные картинки Вертинского, яркие и впечатляющие, «от жизни нас уводят навсегда. Это «В бананово-лимонном Сингапуре», где «вы грезите всю ночь на желтой шкуре / Под вопли обезьян». И «Палестинское танго»:

И в том краю, где нет ни бурь, ни битвы
Где с неба льется золотая лень,
Еще поют какие-то молитвы,
Встречая ласковый и тихий Божий день.

И знаменитое «Где вы теперь?» с китайчиком, португальцем, малайцем и лиловым негром в восьми строках:

В последний раз я видел Вас так близко,
В пролеты улицы Вас умчал авто...
Мне снилось, что теперь в притонах Сан-Франциско
Лиловый негр вам подает манто...

«В синем и далеком океане» (1927) мираж завершается «утешительной смертью» моряков:

В синем и далеком океане,
Где-то возле Огненной земли
Плавают в сиреневом тумане
Мертвые седые корабли.

Их ведут слепые капитаны,
Где-то затонувшие давно.
Утром их немые караваны
Тихо опускаются на дно.

То же и в песенке «Матросы мне пели про остров» (на стихи Б. Даева):

¹ Там же. С. 559.

Смеялись вокруг чьи-то лица,
 Гитара уплыла вдаль.
 Матросы запели про птицу,
 Которой несчастных жаль.
 У нее стеклянные перья
 И слуга — седой попугай.
 Она открывает двери
 Матросам, попавшим в рай!

Пространство мира песенок не обязательно экзотическое, оно может быть просто сказочным. Это мир мечты, грезы, миража. «Неизбежно и верно, как принц заколдованный, / Я тоскую в шести зеркалах» (1917); «Мне так хочется счастья и ласки, / Мне так хочется глупенькой сказки, / Детской сказки про сон золотой» (1915); «В этой сказке смешной и трагической / И конец, и начало светло...» (1915); «Это бред! Это сон! Это снится! / Это юности сладкий обман!» (1937).

ОРИГИНАЛЬНЫЕ ПЬЕСЕНКИ
(АРИЭЛЛИ ПЬЕСО)
А. Н. ВЕРТИНСКАГО.

	A. N. Вертинский.
1. Малютка	12
2. Маленький принцесса	12
3. Шлюпка в трех цветах	12
4. Альбом	12
5. Красильщик цветов	12
6. Юноша Обжора Петров	12
7. Из лесу лягушка спешит	12
8. Синий котик	12
9. Охотниче приключение	12
10. Шляпка король птиц	12
11. Баба Годунова	12
12. Сестра-матка птиц-сестр	12
13. Бабочка	12
14. Баба Яга	12
15. Ты чужу я ладонь окликн	12

Издательство Ильинско-Прогрессивные новости.
Оперативное подразделение прессы.
Издатель Б. Л. Аладьевский.

Требуются письма А. Н. ВЕРТИНСКОГО только в издании «ПРОГРЕССИВНЫЕ НОВОСТИ».

Аукцион нумизматики
ANUMIS
www.anumis.ru

Противопоставление грёз обыденной, серой, непрятливой жизни в «городе сонном» наиболее трагично запечатлено в песенке «Бал Господен» (1917): героине, мечтающей «о балах, о пажах и вереницах карет», остается один выход: «в бутафорском смешном экипажике отправиться к Богу на бал». Кладбищенский исход предстоит и героине популярной песенки «Кокайнэтка» (сл. В. Агатова, 1914):

Что Вы плачете здесь, одинокая глупая деточка
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы?
Вашу тонкую шейку едва прикрывает горжеточка.
Облысевшая, мокрая вся и смешная, как Вы...

Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная
И я знаю, что, крикнув, Вы можете спрыгнуть с ума.
И когда Вы умрете на этой скамейке, кошмарная,
Ваш сиреневый трупик окутает саваном тьма...

Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая деточка.
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы.
Лучше шейку свою затяните потуже горжеточкой
И ступайте туда, где никто Вас не спросит, кто Вы.

Примирение с травмирующей реальностью жизни для героини автор видит в «утешительной смерти».

В песенке «Джимми-пират» (1934) для мечтающего 12-летнего персонажа не предлагается никакого выхода:

Вам хочется бродить по океанам
И грабить шхуны, бриги и фелуки,
Подставить грудь ветрам и ураганам,
Стать знаменитым «черным капитаном»
И на борту стоять, скрестивши гордо руки...

Но, к сожалению, Вы мальчик при буфете
На мирном пароходе — «Гватемале»,
На триста лет мы с вами опоздали,
И сказок больше нет на этом скучном свете.

Основные мотивы песен («кладбищенский и беспечно-жизнерадостный»), как отмечал К. Л. Рудницкий, «выражали одно, самое для Вертинаского и для его слушателей существенное чувство неудовлетворенности жизнью, невозможности мириться с ее прозаическим однообразием, с ее безыдейностью, принженностью, духовной скучностью. И одновременно — чувство приговоренности к такой именно, не поддающейся изменению жизни»¹.



Ноты «Маленького креольчика» (после 1917 г.)

В облике печального Пьетро артист выступал сравнительно недолго: примерно с середины 1915 г. по конец 1917-го: в кабаре, в маленьких театриках, в ресторанчиках. Песенки Вертинаского оказались вписаны в «стиль эпохи»,озвучны Серебряному веку. Искусство этой эпохи можно сравнить с

¹ Там же. С. 558.

«пиром во время чумы», и на этом пиру Вертинскому досталась роль пушкинской «задумчивой» Мэри, поющей «уныло и протяжно», «чтоб мы потом к веселью обратились / Безумнее, как тот, кто от земли / Был отлучен каким-нибудь видением».

Первая мировая война, эпоха на изломе, трагичность, неопределенность, неустроенность... «Вещи умерли, — писал В. Б. Шкловский в 1914 г., — мы потеряли ощущение мира, мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны. <...> Мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем»¹. Как отметила Л. И. Тихвинская, «разошлись, разверзлись тектонические плиты истории между прошлым и будущим. Обнажился черный провал вечности»².

Необычному и несколько непонятному успеху «печальных песенок» много уделялось внимания в прессе тех лет. Например, обозреватель «Театральной газеты» А. А. Черепнин писал:

Удивителен, неожидан, курьезен, в сущности, тот захват, который проявляет рафинированность его песенок на разношерстную, с улицы, толпу. Чуть взятые слова их — как болезненно-нежные лепестки, которые медленно осыпаются в тоскливые вечера. Как доходит их аромат до этой толпы, еще оглушенной грохочущей улицей? Но ясно, что он дурманит. Дурманит и пряностью географической экзотики, и городской экзотикой чувств, и музыкой картавого говорка, и контрастом сдержанного графического жеста. В этих ариэтках и их передаче — струйки большого дарования³.

Популярность обеспечивалась не только многочисленными выступлениями перед богемной и аристократической пуб-

¹ Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 12.

² Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917 гг. М., 2005. С. 118.

³ А. А. [Черепнин А. А.]. В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 47. С. 9.

ликой, перед обычными посетителями ресторанчиков. В большом количестве издавались ноты песенок, что способствовало домашнему и салонному музенированию. Успеху Вертинаского содействовали и его многочисленные подражатели и даже пародисты, которые гастролировали по всей стране¹. Пародировалась экзотичность, страсть-порывистость в любви, обыгрывались «вертинизмы»: лиловые негры, креольчики, попугай, безноженки, кокаинеточки и т. п.

Во времена НЭПа (1921–1929) спрос на песенки Вертинаского был велик, и сам автор-исполнитель *еще* не был под запретом (бросив грим Пьеро, уже во фраке, с конца 1917 г. он гастролировал по югу страны, а с 1920 г. пел уже в эмиграции). *Еще* издавались ноты его песенок.



Ноты песен Вертинаского. Изд-во «Маски», 1920 (?)

В эмиграции Вертинаский побывал во многих странах (Румыния, Бессарабия, Польша, Германия, Франция, Палестина, США, Китай). Собственно, он выступал перед той же богемно-аристократической публикой, что и в России. Только к обычному русскому трагическому изложму слушателей здесь

¹ Назовем Михаила Савоярова и Валерия Валертина, выступавших с концертами до конца 1920-х гг., Павла Троицкого — в эмиграции в 1930-е гг.

прибавлялась ностальгия и по русской действительности, и по Серебряному веку, и эмигрантская неустроенность. Слушая Вертиńskiego, публика могла забыться, уйти от жизненных невзгод. Вертинский оставался популярным исполнителем. Он выступал везде: и в русских ресторанах (наравне с цыганами и другими артистами), и в кабаре, и в концертных залах (например, в Америке в 1934–1935 гг.). С 1930-х гг. начинают выходить пластинки с записями песенок (Германия, Польша, Англия)¹. В некоторых странах (и даже в Японии) издаются ноты.



Афиша одного из концертов в США
(25 мая 1935 г.)

¹ В 1930/1931 гг. фирмы «Parlophon» (Германия, Англия, Франция) и «Odeon» (Германия) впервые записывают сорок восемь песен Вертинского на грампластинки. Через год, в 1932, двадцать две записи делает английская фирма «Columbia» и тридцать — польская «Syrena Electro».

В СССР бытование песенок Вертина продолжается, но уже без участия автора. Он, собственно, воплощался только через голос (как и сейчас для нас). Во времена НЭПа Вергинский еще не был запрещен. Еще гастролируют по стране подражатели и пародисты. Одним словом, Вергинский оставался «на слуху», он был известен как некая экзотическая фигура, сколок с прошлого. В 1930-е гг. в ходу контрабандные пластинки с «печальными песенками» (об этом много свидетельств современников, нашло отражение это и в литературе о тех временах). С середины 1940-х гг. появляются «ребра» или «музыка на костях», кустарные аналоги гибких грампластинок, на которых перезаписывались и песенки Вергинского¹. Таким образом в СССР его знали — и не знали. Слава была, но, скажем так, она лишь тлела.

¹ 21, 24 и 26 января 1944 г. в Москве в Доме звукозаписи была сделана единственная запись песен Александра Вергинского на пластинки в СССР. Это серия из 15 песен, которая включала 8 пластинок (пластинки штамповались разными заводами, включая Апрелевский, Ленинградский, Рижский, Ташкентский и другие):

- «В степи молдаванской» / «Чужие города» (11872/11873);
- «Над розовым морем» / «В синем и далёком океане» (11874/11887);
- «Палестинское танго» / «Марлен» (11875/11884);
- «Мадам, уже падают листья» / «Маленькая балерина» (11876/11883);
- «Куст ракитовый» / «Её письмо на фронт» (11877/11878);
- «Иная песня» / «Юность мира» (11879/11886);
- «Прощальный ужин» (запись на двух сторонах: 11880/11881);
- «Матросы» / «Без женщин» (11882/11885).



Пластинка «Палестинское танго» (Германия, 1931)

В 1943 г. Вертинскому разрешают вернуться на Родину. Во время войны он участвует в концертных бригадах на фронте, исполняет и новые военно-патриотические песни (на свои стихи и стихи советских поэтов)¹. После войны гастролирует по всей стране. Он пытался исполнять военные песни, но публика, уставшая от фронтовых невзгод, требовала «Над розовым морем», «В бананово-лимонном Сингапуре» и другие песни, уносившие в волшебный мир. «Многие его красавицы, над которыми он сам уже иронизировал и посмеивался, воспринимались вполне всерьез»².

¹ Есть непроверенные сведения о патефонной (граммофонной) пластинке на 78 об., выпущенной в Ленинграде во время войны: «Иная песня» («Родина, прости») и «Седые корабли».

² Рудницкий К. Мастерство Вергинского. С. 565.

ВСЕРОССИЙСКОЕ ГАСТРОЛЬНО-КОНЦЕРТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

АКТЕРСКАЯ СТУДИЯ
МОСФИЛЬМА
(ул. Воровского, д. 31)

ВТОРНИК СРЕДА
16 17
апреля 1957 года

АЛЕКСАНДР

ВЕРТИНСКИЙ

В КОНЦЕРТЕ ПРИНИМАЕТ УЧАСТИЕ

Михаил БРОХЕС

(Р О Я Л Ъ)

Начало в 8 час., вечера

Зак. 17/9 Тип. МОГЭК Тер. 300

Билеты продаются в кассе Актерской Студии
Мосфильма и во всех кассах МОГЭК и ВГКО

Так, например, Вергинский исполняет «Испано-сюизу» и проговаривает, что это «марка машины». И его аудитория в валенках и ватниках, в послевоенных френчах внимает АРТИСТУ во фрачном костюме и согласна принять, даже не понимая, слова его песенки:

Лучше всех был раджа из Кашмира,
Что прислал золотых парадизов.
Только он в санаториях Каира
Умирает от Ваших капризов!

По словам А. А. Галича, впервые увидевшего поэта после войны, «долгие годы Александр Вергинский был не то чтоб под запретом, а был человеком из какой-то другой, фантастической жизни. Он эмигрировал в двадцатые годы, и иногда до нас доходили какие-то пластинки, стертые-перетертые. Мы слушали их, едва разбирая слова... <...> почему это брало за

душу, почему в этой лирической салонной пронзительности было для нас такое новое ощущение свободы»¹.

Вертинский оказался неким очень хрупким и едва ли не единственным связующим звеном между 1910-ми и 1950-ми годами. Он восстанавливал разорванную связь времен. Таким он остается и для нашего времени.



1950-е гг.

¹ Галич А. Прощальный ужин // Время и мы. 1987. № 99. С. 226–227.

М. В. Кожекина
НИУ ВШЭ, Москва, Россия

**ФИЛОСОФИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИЛЛЮЗИИ
В СПЕКТАКЛЕ «МАХАБХАРАТА» ПИТЕРА БРУКА
(1985)**

«Махабхарата» — спектакль Питера Брука, созданный совместно с Международным центром театральных исследований (CIRT). В 1985 г. девятичасовая трилогия была триумфально встречена на Авиньонском фестивале — к этому моменту команда «Махабхараты» работала над спектаклем более десяти лет. После премьеры в Авиньоне он шел в театре Буфф дю Нор в Париже на французском языке, после была создана английская версия — переводчиком текста был сам Питер Брук. В 1989 г. на основе спектакля был создан фильм на английском языке, во многом отличающийся от сценической версии¹.

Многими исследователями «Махабхараты» Брука² отмечается создание в спектакле эффекта, тождественного или близкого «очуждению» по Брехту. Среди конкретных приемов, которые создают подобный эффект, исследователи в первую очередь выделяют приемы эпизации, то есть

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-133-145

¹ Фильм «Махабхарата» на три с половиной часа короче девятичасового спектакля; во множестве сцен не сохраняется та игра с театральной условностью, которая будет описана в статье; изменен финал.

² Stoddard J. H. Brecht and Brook: The Mahabharata as Epic Theatre // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 1989. Vol. 4. № 1. P. 151–160; Hardinge J. M. Exiled from Alienation: Brechtian Aesthetics, the Death of the Director, and Peter Brook's The Mahabharata // Modern Drama. 2001. Vol. 44, № 4. P. 416–436; Glynn D. 1) Recalibrating Ancient Mythology for Contemporary Performance: the Mises en scène of the «Mahabharata» by Peter Brook and «Les Atrides» by Ariane Mnouchkine. Thesis submitted for the degree of DPhil in Medieval and Modern Languages (French). University of Oxford, 2011; 2) Opposing Forces: Distance and Proximity in Peter Brook's «Mahabharata» // Irish Journal of French Studies, 2014. № 14 (1). P. 119–136.

введение фигуры рассказчика или переход персонажей в третье лицо, и исполнение актерами нескольких ролей. Использование подобных приемов часто просто констатируется исследователями без осмыслиения их роли спектакле, однако есть и другие примеры. Так, Дж. М. Хардинг в своей статье отвечает на обвинения Брука в культурной апpropriации священного индийского эпоса, указывая на то, что те приемы «очужения и прерывания», которые Брук использует в спектакле, обращают внимание зрителя на механизмы репрезентации и таким образом ставят их под сомнение. Доминик Глинн в своей диссертации также пишет о наличии приемов эпического театра в «Махабхарате», однако, трактует их по-другому: по мысли исследователя, использование «ритуалов повествования» в «Махабхарате» направлено на создание «квази-сакрального или мистического пространства»¹, передающего дух оригинального эпоса.

В этой статье я хочу показать, что использование Бруком приемов, которые можно отнести к эстетике «эпического театра», тесно связано с содержанием спектакля. Художественный язык «Махабхараты» Брука невозможно охарактеризовать без обращения к понятию «иллюзия». Пространство художественной реальности в «Махабхарате» Брука становится метафорой иллюзорности человеческого восприятия. В первую очередь важность этой темы проявляется в тексте пьесы Жана-Клода Карриера, драматурга «Махабхараты».

Приведем несколько примеров. В первой части «Махабхараты», после того как Юдхиштхира заявляет права на царство и получает от Дхритараштры плохие болотистые земли, асур Майя, «мастер иллюзий»², строит для Пандавов

¹ Glynn D. Recalibrating Ancient Mythology for Contemporary Performance. P. 169.

² Carrière J.-C. The Mahabharata. A Play Based Upon the Indian Classic Epic by Jean-Claude Carrière. New York, 1989. P. 46.

необыкновенный дворец, полный чудес, в том числе оптических обманов. Театровед Дэвид Уильямс характеризует эту сцену следующим образом: «Вьяса сообщает нам, что он (дворец Пандавов. — *M.K.*) был возведен “невидимыми работниками Майи”, — а в это же время мы видим актеров, вышедших из своих ролей, чтобы трансформировать сценическое пространство. В этой параллели между актерами и “работниками иллюзии”, разумеется, есть элемент иронической метатеатральной рефлексии»¹.

В другой момент речь об «иллюзии» заходит накануне битвы на Курукшетре, в момент, когда Кауравы опознают Арджуну. Дурьодхана, по пьесе Карриера, начинает спрашивать своих наставников, вышел ли уже срок, который Пандавы должны провести в изгнании — в случае, если бы они обнаружили себя раньше, Пандавы обязаны были удалиться в изгнание еще на двенадцать лет. Уклончивый ответ Бхишмы переносит акцент на природу самой войны как могущественной иллюзии, жертвами которой оказываются персонажи:

ДУРЬОДХАНА: Ответь мне прямо. Они выполнили или нарушили соглашение?

БХИШМА: Сложно познать истинную природу вещей. Из книг, посвященных добродетели, часто можно подчерпнуть только новые иллюзии.

ДУРЬОДХАНА: Ответь мне!

БХИШМА: И худшая из этих иллюзий — как хорошо знают мудрые — война².

Также понятие «иллюзия» играет важнейшую роль в беседе между Кришной и Арджуной перед битвой на Курукшетре, в оригинальной «Махабхарате» — знаменитом

¹ Williams D. The great poem of the world. A descriptive analysis // Peter Brook and the Mahabharata: critical perspectives. London, 1991. P. 133.

² Carrière J.-C. The Mahabharata. P. 135.

священном тексте «Бхагавад-гита». Перед началом битвы Кришна и Арджуна выезжают на поле, чтобы объявить начало сражения, но, когда Арджуна видит своих родственников и учителей, против которых ему придется сражаться, он падает духом и бросает оружие. Арджуна говорит о том, что «все люди рождены в иллюзии»¹ и просит Кришну открыть ему истину. В дальнейшем разговоре Кришна проводит Арджуну сквозь «лабиринт иллюзий» и в конце являет свою божественную природу. Он открывает, что все происходящее в битве предрешено: «Я уже разбил всех этих воинов, а тот, кто думает, что он может убить и тот, кто думает, что он может быть убитым, оба ошибаются»². В итоге Арджуна говорит, что его иллюзии развеялись и он готов идти в бой.

В довершении всего, финальная сцена пьесы Кэррьера, носит название «Последняя иллюзия». В ней Юдхиштхира отказывается от рая и выходит за пределы мира, в пространство вне иллюзий. Название «Последняя иллюзия», как подчеркивает, например, Мария Шевцова, указывает и на философскую концепцию реальности «Махабхараты», и на соответствующую ей стилистическую природу спектакля Брука³.

Среди характерных театральных приемов, с помощью которых Брук передает ощущение иллюзорности реальности в «Махабхарате», можно выделить три основных. Первый — введение фигуры нарратора, управляющего действием

¹ Ibid. P. 160.

² Ibid. P. 161.

³ «Что такое “последняя иллюзия”? На самом непосредственном уровне она отсылает к силе выдумки, в этом случае, к спектаклю, который захватывает, как магия. На более глубоком уровне она отсылает к встроенной в *Mahabharatu* брахманической картине мира, в которой “иллюзия” в основном означает “тщетность всех человеческих действий”» (*Shevtsova M. Interaction-interpretation: The Mahabharata from a socio-cultural perspective // Peter Brook and the Mahabharata: critical perspectives. P. 214*).

(приемы эпизации). В первую очередь эту функцию выполняет Вьяса, легендарный сказитель «Махабхараты», рассказ которого и является основной повествовательной рамкой спектакля. Второй — подчеркивание самими персонажами условности театральных знаков. Третий — открытый вход и выход персонажей из своих ролей.

Введение нарратора, управляющего действием (приемы эпизации).

По классификации типов нарраторов в драме Брайана Ричардсона¹ Вьясу явно можно отнести к «генеративному рассказчику». События поэмы оживают на сцене по ходу его рассказа, иллюстрируя его; логика движения театрального действия будто бы подчинена воле Вьясы. Нarrативная власть Вьясы ярко проявляется в сцене вызова Арджуны Карной на бой во дворце Дхритараштры. Вьяса говорит Ганеше и Мальчику, что остановил время, и они могут наблюдать сцену рождения Карны; все остальные герои, кроме Кунти и Сурьи, замирают на месте. Когда действие возобновляется, Мальчик просит Вьясу прекратить борьбу между братьями, что тот обещает сделать. Через мгновение Бхишма останавливает поединок, говоря, что Арждуну не может сражаться с безродным «сыном возничего».

Этот сценический прием «оправдывается» позицией Вьясы-рассказчика: он голосом останавливает время и, как это можно воспринять, меняет ход действия, чтобы не допустить поединка между братьями. Однако в последующих сценах начинает происходить смешение: нарративные приемы организации действия переносятся на рассказы других персонажей.

Так, в начале главы «Игра в кости» старший из Кауравов — Дурьодхана — рассказывает, как Пандавы издевались над ним. Во время этого рассказа братья появляются на сцене и

¹ Richardson B. Drama and narrative // The Cambridge companion to narrative. Cambridge; New York, 2007. P. 151–152.

озвучивают свои реплики — это описано в ремарке в пьесе Каррьера: «Дурьодхана в ярости врывается на сцену. Когда он говорит, его монолог оживает, появляются Пандавы и играют свою роль в его истории»¹. Прием воплощения рассказа сценическими средствами задействуется и в последующих эпизодах, размывая пространство действия: он уже не только обозначает воспоминания или видения, но и способствует коммуникации героев из разных пространств. Так, в части «Изгнание в лес» Кауравы решают увидеть, что происходит с Арджуной. Они создают огненный круг, откуда наблюдают, как Шива отдает Арджуне свое небесное оружие, пашупату. Карна говорит, что Арджуна не осмелится ее применить — и в этот момент Арджуна обращается прямо к нему. Как пишет Уильямс:

Карна вступает в конфронтацию с Арджуной, несмотря на то, что они находятся в разных вымышленных «реальностях»: такова свобода повествования, не обремененная законами причинности и достоверности, расплывчатой материальностью физического мира. Два брата-соперника встречаются на воображаемой пустой земле, в таинственном лиминальном пространстве, где два «мира» пересекаются. Границы между реальностью и иллюзией размываются и разрушаются².

Дальнейшее действие спектакля также характеризуется резкими переходами, наложениями разных сцен, амбивалентностью пространства. Например, Дурьодхана зовет Вьясу и спрашивает, что случилось с остальными Пандавами — и в этот момент на сцену вбегают двое из братьев, Накула и Сахадева, и начинается сцена испытания Пандавов богом Дхармой. Далее на сцене остаются Вьяса, Мальчик и присоединившийся к ним Кришна — тут рядом слышится голос отшельника Парашурамы, и внезапно герой,

¹ Carrière J.-C. The Mahabharata. P. 56.

² Williams D. The great poem of the world... P. 144.

«спрятавшись», становятся свидетелями сцены получения Карной небесного оружия.

В третьей части спектакля — «Война» — в действие вводится еще одна фигура наблюдателя-рассказчика. Вьяса дает советнику слепого Дхритараштры, Санджае, возможность видеть все происходящее на Курукшетре — он становится всезнающим нарратором, описывающим события битвы. Так, в главе «Бхагавад-гита» Санджая описывает, как Кришна и Арджуна выезжают между двух армий и останавливаются — Арджуна почему-то медлит объявить начало боя. Начинается уже описанный диалог между Арджуной и Кришной, в котором Кришна принимает свою «вселенскую форму» и открывает Арджуне знание об устройстве мироздания (текст «Бхагавад-гиты»). В этой сцене Арджуна говорит от первого лица, но его действия описывает Санджая. Сам Кришна то отвечает Арджуне, то переходит в позицию рассказчика, кратко пересказывая от третьего лица собственные слова:

КРИШНА: Есть способ избавиться от яда.

АРДЖУНА: Какой это способ?

КРИШНА: *меня голос*. Чтобы ответить на этот вопрос, Кришна провел Арджуну через запутанный лес иллюзий. Он начал учить его древней йоге мудрости и таинственному пути действия. Он говорил долго, очень долго, между двух армий, готовящихся уничтожить друг друга¹.

Этот прием используется еще в нескольких сценах пьесы Каррье, например, в сцене боя Карны и Гхатоткачи. В ней персонажи также говорят о своих действиях в третьем лице, но в отличие от других примеров, в настоящем времени. В результате возникает образ магической реальности, где персонажей борются силой слова:

¹ *Carrière J.-C. The Mahabharata. P. 160.*

ДХРИТАРАШТРА: И Карна! Где Карна?

КАРНА: Карна стоит, там где стоял. Он выпускает стрелы-лезвия, стрелы-змеи.

ГХАТОТКАЧА: Но демон открывает свой огромный как пещера рот и, смеясь, проглатывает облако стрел! Потом я становлюсь горой! С этой горы свергнется целый водопад оружия!

ГАНДХАРИ: И что делает Карна под этой лавиной?

КАРНА: Он спокойно достает стрелу с небесным оружием — астрой — и гора взрывается!

ГХАТОТКАЧА: Тогда Гхатоткача становится облаком крови...

КАРНА: Но Карна астрой ветра развеивает его¹.

В этой сцене можно заметить несколько характерных особенностей. Во-первых, смешение пространств: Дхритараштра и Гандхари не участвуют в битве, но Карна и Гхатоткача как бы отвечают на их вопросы, описывая, что они делают; Санджая в этой сцене уже не выступает рассказчиком. Во-вторых, персонажи не просто описывают совершенное действие в третьем лице, они совершают перформативное высказывание, которое в реальности спектакля предстает как совершающаяся прямо сейчас событие. Театральные действия, сопровождающие эти слова, минималистичны и символичны. Так, в литературной записи спектакля, сделанной Дэвидом Уильямсом, описывается жест, который совершает Карна, уничтожая насыщаемых на него Гхатоткачей свирепых животных: он погружает факел в водоем, и тот гаснет с пронзительным шипением².

В результате позиция Вьясы как рассказчика в «Махабхарате» оказывается далеко не уникальной. Многие персонажи спектакля в разных ситуациях получают власть над пространством повествования. В ряде случаев их речь подается как отражение недоступной мистической реальности, которую способны воспринимать только некоторые персонажи спектакля. Также использование

¹ Ibid. P. 190.

² Williams D. The great poem of the world... P. 171.

приемов эпизации, несомненно, размывает границы между разными уровнями действия, характеризуя пространство спектакля как условное, игровое, иллюзорное.

Подчеркивание персонажами условности театральных знаков.

Художественный язык спектакля «Махабхарата» включает в себя активное использование приема эллипсиса — намеренного пропуска деталей, которые могут быть достроены из контекста. Предметный мир постановки зачастую создается нарочито условными театральными знаками: в пример можно привести огромные колеса, которые изображают колесницы. Подобные элементы считываются как определенная мера условности, позволяющая изображать реалии эпоса, и акцентирования игровой природы действия в этих случаях не происходит.

Однако, в ряде сцен спектакля условность театральных знаков прямо подчеркивается персонажами спектакля. В этих случаях некоторые персонажи берут на себя функцию своеобразных «работников сцены» и организуют игровую реальность для остальных персонажей. В первую очередь роль подобного «рабочника сцены» отводится Вьясе. Например, в одной из сцен Арджуна остается один у лампы. Вьяса гасит ее, но Арджуна говорит, что это сделал ветер — происходит открытое транскрибирование персонажем условного театрального знака в событие реальности диегесиса. В другой сцене Арджуна стреляет из лука в птицу — ее демонстративно выкидывает перед ним Вьяса. Нарочитая условность приема считывается как элемент сюжета спектакля, что фиксируется в записи Дэвида Уильямса¹. Действие во время войны также наполнено подобными приемами. Например, сцена, в которой

¹ «Когда Арджуна выпускает стрелу в небо, Вьяса демонстративно бросает пронзенную мертвую птицу (явно искусственную)» (*Williams D. The great poem of the world... P. 128*).

Дурьодхана прячется от Пандавов подо льдом озера, решена так: Вьяса и мальчик покрывают Дурьодхану прозрачной тканью, а когда его находят Пандавы, то по их реакции зритель понимает, что ткань обозначает лед.

Подобное смешение заставляет воспринимать игровую условность не только как важный принцип режиссуры спектакля, но и как характеристику его художественного мира, осознаваемую некоторыми персонажами.

Открытый вход и выход из ролей.

Одна из значимых сцен, где применяется этот прием — диалог Юдхиштиры со своим отцом, богом Дхармой, у озера. Как пишет Уильямс:

...Вьяса как рассказчик входит в центральное пространство, чтобы передать голос Дхармы. Создающее эхо устройство, которое он использует в начале спектакля, отброшено как ненужное, и мы слышим обычный голос Вьясы, но по ассоциации он продолжает нести в себе что-то от усиленного резонансом звука¹.

Здесь театрализация приема подчеркивается демонстративным отказом от него: зритель знает, что говорит Вьяса, понимает, что персонажи могут распознать его голос, но наблюдает, что для них он кажется другим, незнакомым. Эффект смешения доходит до предела, когда Вьяса уже как рассказчик передает Юдхиштире речь Дхармы в третьем лице, начиная со слов: «Дхарма ответил». Когда, отвечая на последний вопрос, Вьяса не произносит этой преамбулы, зритель уже не способен различить, чей это голос, Вьясы или бога Дхармы.

Подобная ситуация происходит и в финале спектакля. В последней сцене «Махабхараты» Брука Юдхиштира доходит до ворот рая, где его встречает Вьяса в роли Вестника. Он впускает Юдхиштиру сначала в рай, где тот видит Кауравов,

¹ Ibid. P. 145.

а после — в ад, где находятся его братья и Драупади. Юдхиштхира решает остаться в аду и проклинает богов за несправедливость. В этот момент действие переходит в реальность нарратива Вьясы.

Вьяса тихо подходит к Юдхиштхире, в этот момент появляется Ганеша со своими письменными принадлежностями.

ВЬЯСА: Тогда хранитель последнего пристанища сказал Юдхиштхира: «Прекрати убиваться. Ты не познал ни рая, ни ада. Здесь нет ни счастья, ни наказания, ни семьи, ни врагов. Поднимись и успокойся. Здесь заканчиваются и слова, и мысли. Это была последняя иллюзия».

Ганеша повторяет за ним, заканчивая писать.

ГАНЕША: Это была последняя иллюзия¹.

Как и в сцене с богом Дхармой, Вьяса говорит здесь от третьего лица, переходя из роли персонажа в роль рассказчика. Юдхиштхира, как это обозначено рассказчиком, оказывается в неопределенном пространстве, про которое сообщается только то, что оно находится за пределами всех иллюзий. Дальнейшее действие происходит в необычной для спектакля атмосфере, персонажи просто соприсутствуют в спокойной безмятежности:

Юдхиштхира в изумлении оглядывается вокруг. Он видит своих братьев, Драупади и Кунти, улыбающихся, невредимых. Снова появляются другие персонажи, спокойные и расслабленные. Дхритараштра обрел зрение, и Гандхари сняла свою повязку. Они умываются в реке, затем садятся рядом с музыкантами, которые играют, пока история подходит к концу. По кругу раздают прохладительные напитки. Всех медленно окутывает ночь².

Концом «Последней иллюзии» в «Махабхарате» оказывается в то же время и финал спектакля, выход актеров из ролей. С одной стороны, зритель наблюдал актеров,

¹ Carrière J.-C. The Mahabharata. P. 238.

² Ibid. P. 238.

которые вышли из своих ролей — это момент окончания спектакля, время для аплодисментов. С другой стороны, последняя сцена продолжала восприниматься в последовательности событий сюжета спектакля: теперь в потустороннем мире «слепые могут видеть, раненые исцелены, мертвые воскресли, всякая вражда забыта»¹.

На символическом уровне эта сцена может читаться так: персонажи, действовавшие в иллюзорной реальности войны, как актеры в театре, вышли из нее и теперь могут встретиться в другом чистом и свободном от вражды пространстве. Выход героев из мира иллюзии и завершение спектакля для актеров и зрителей в этот момент сливаются — более того, выход актеров из ролей оказывается своеобразной метафорой преображения их героев.

Таким образом, художественная реальность спектакля Брука становится символическим способом восприятия мира, философской категорией, с помощью которой можно осмысливать действительность. Ответом на ужас войны становилась возможность выхода людей из драматических конфликтов и ролевой обусловленности в пространство чистого соприсутствия.

Подобная точка зрения на «Махабхарату» может быть подкреплена словами самого Питера Брука. В книге «Блуждающая точка», говоря о спектакле Международного центра театральных исследований «Беседа птиц», Брук прямо выражает свое понимание театра как пространства иллюзий, которые ничем не отличаются от реальности:

Театр — это мир фантомов, он силен способностью создавать иллюзии. Если мир — это иллюзия, то театр — это иллюзия в иллюзии. ... В жизни иллюзия — это реальность, потому что она рождается определенными жизненными силами и обстоятельствами, вот почему бывает невозможно освободиться от этой иллюзии, в театре же иллюзия — это чистое воображение. Тот факт, что в театре иллюзия — только плод воображения, сообщает ей двойную

¹ Williams D. The great poem of the world... P. 185.

природу, и именно эта двойная природа приближает нас к смыслу «Беседы птиц». С одной стороны, как сказано в «Беседе птиц», если повернуться лицом к впечатлениям жизни, вы увидите жизнь. Но если обратиться к противоположной стороне, то вы войдете в мир, который находится за пределами иллюзий, рожденных жизнью, и там видимый и невидимый миры сосуществуют¹.

Финал «Махабхараты» показывал зрителю этот «невидимый мир», открывающийся за иллюзорной драматичной игровой реальностью, в которой люди играют роли согласно предзаданной фабуле. Выход актеров из своих ролей обозначал выход персонажей «Махабхараты» в чистое пространство мира и спокойствия, трансцендентное по отношению к «игровой реальности» спектакля; он же, в свою очередь, становился метафорой для возможного развития человечества в сторону отказа от насилия и войн.

¹ Брук П. Блуждающая точка. М., 1996. С. 179.

А. С. Сабсай

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия*

НАРРАТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ СОЗДАНИЯ ИЛЛЮЗИИ В МОНОДРАМЕ

Проблематика, связанная с созданием художественной иллюзии, имеет особую специфику в случае театральной постановки и, соответственно, в плане эстетического устройства драматургического текста самого по себе. Рассчитанный на наличие визуальной рецепции изображаемого мира, он ориентирован на восприятие, не обособленное от своего предмета медиумом языка, но дополняемое его средствами. Иначе, однако, разворачивается эта структура в современной ситуации трансформации родовых признаков драмы.

В. Л. Шуников ввел понятие «нарративизация драмы»¹, указав на внедрение традиционно эпических элементов и описав вызванные этим изменения в системе субъектов речи: голос автора возникает внутри и вокруг голосов персонажей, смешивается с ними, позволяя им преодолевать собственные границы и демонстрировать знания о мире, обычно доступные только ему. Так, в результате перехода драмы от мимесиса к диегезису на сцену, выносится событие рассказывания, формируется характерная фигура персонажа-нarrатора, находящегося одновременно внутри и вовне своего иллюзорного мира и становящегося для зрителя проводником туда, где и сам он может оказаться пленником заблуждений. Рассказывание, подменяющее прямую демонстрацию художественного мира и событий на сцене, также способствует снижению их достоверности в глазах зрителя, а значит, является

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-146-152

¹ Шуников В. Л. Нарративизация новейшей российской драмы // Вестн. РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2011. № 7 (69). С. 67–74.

благодатной почвой для включения различных видов и уровней иллюзорности в поэтику произведения.

Особенно интересным представляется в этом контексте рассмотрение современной монодрамы. Этот жанр, изначально (в начале XX в.) определяемый Н. Н. Евреиновым как единственный истинно драматический, основывается на максимально полном погружении зрителя в мировидение героя¹: присутствует лишь один герой, все прочее демонстрируется исключительно через призму его взгляда. Рассмотрим сочетание жанрового наследия монодрамы с современной тенденцией к нарративизации драмы. Как отмечал А. Ю. Сорочан, модернизм связан с кризисом миметичности, постмодерн — с отказом от мимесиса². Продолжая эту мысль, скажем, что разрыв между модернистской концепцией Евреинова и постмодернистской драмой XXI в. вполне соответствует стадиальности этого изменения.

В качестве примера возьмем монодраму Ярославы Пулинович «Наташина мечта». Главная героиня, 16-летняя воспитанница детского дома Наташа, выпрыгнув на спор с третьего этажа, в момент полета загадывает желание:

...хочу любви. Чтоб с фатой и шоколадными конфетами. И чтоб все девки наши за нами шли и нам завидовали. Только это не самое главное. Главное, чтобы он меня любил, чтоб он подошел ко мне и сказал: «Наташа — ты самая реально клевая девчонка на земле, выходи за меня замуж». Я бы тогда сразу пошла³.

Эту мечту она проецирует на молодого журналиста местной газеты, который берет у нее интервью об этом происшес-

¹ Евреинов Н. Н. Демон театральности. М., СПб., 2002. С. 102.

² Сорочан А. Ю. Ложь и мимесис: эпизоды из исторической поэтики // Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2019. С. 9.

³ Пулинович Я. Наташина мечта // Урал. 2008. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2008/6/natashina-mechta.html> (дата обращения: 09.06.2025).

ствии; героиня влюбляется в него, неверно трактуя мотивы его поступков. Это банальное на первый взгляд заблуждение, однако, представляет собой лишь поверхностный уровень реализации проблемы иллюзии в пьесе (здесь иллюзию следует понимать в изначальном значении — как обман чувств, имеющий место в сознании героини).

Более глубокий уровень связан с сопротивлением языка, который не допускает абсолютизации ее нарратива. Описанная Шуниковым ориентация авторской речи и речи персонажей друг на друга могла бы служить формированию доминантного сознания (по Евреинову), но вместо этого они вступают в своеобразный имплицитный диалог и стремятся опровергать друг друга.

Это проявляется в сложностях, которые героиня испытывает при коммуникации. Способность героини выражать свои мысли и чувства адекватно их содержанию и интенсивности нарушается спецификой ее речи. Обилие просторечий и постоянные вкрапления сниженной лексики — лишь самые очевидные признаки ее трудностей с использованием языка. Среди других, более важных, оказывается неумение называть и, стало быть, подвергать рефлексии свои чувства, утверждать их бытие. Это неумение скрывается за внедрением в рассказ эпизодов с соответствующим содержанием. Говоря о своих чувствах к убитой матери, Наташа, например, описывает не их, а свое отношение к различным ее фотографиям. Эта иллюстративность, свойственная и необходимая драме как таковой, свидетельствует также о стремлении героини преодолеть ограничения языка. Здесь диегезис отчасти пытается превратиться в мимесис. Тем не менее, она выбирает путь, описанный М. Липовецким и Б. Боймерс как «перформансы насилия»¹: совершая акты насилия, которые в поэтике пьесы не демонстрируются, но называются, героиня реализует перформативную функцию языка, согласно которой утверждение

¹ Липовецкий М. Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М., 2012.

является действием и соответствующим же образом трансформирует художественный мир. Ни свою обиду на подругу, ни влюбленность в Валеру, ни гнев и ревность по отношению к его девушке она не выражает посредством диалога, то есть через речь, но вместо этого перформирует. Текст, ею произносимый, побеждает ее коммуникативную интенцию, так как показывает себя как не вполне подвластный ей в роли наратора. В этом контексте необходимо упомянуть позицию Юлии Кристевой, писавшей:

Так как игра возможна теперь только в лингвистическом пространстве, современный театр не существует вне текста. Это не означает конца классической репрезентативной традиции, как принято говорить, так как ничто не является более репрезентативным, чем язык (*la langue* – манера говорить) — этот привилегированный мир отождествления и фантазии¹.

Героиня осуществляет борьбу ни с чем иным, как с *la langue* — речью, создающей, репрезентирующей и разоблачающей иллюзии. Связь перформативной природы речи с непременным созданием иллюзий Кристева также упоминает:

Действие оказывается буквально перенесенным в локус языка, где слова приобретают неоднозначность, предоставляют множество возможностей для интерпретации и порождают поле индивидуальных ассоциаций.

В пьесе «Наташина мечта» также присутствуют риторические и композиционные фигуры текста, показывающие когнитивные искажения героини. Так, например, описание первой встречи Наташи с журналистом Валерой ассоциативно связывается с аналогичным интервью, которое брали у дру-

¹ Цит. по: Полityко Е. Н. Театральный эксперимент в оценке Юлии Кристевой: По материалам статьи «Современный театр не имеет места (быть)» // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. № 11. Екатеринбург, 2009. URL: <https://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/14502/1/ufvrl-2009-11-13.pdf> (дата обращения: 22.04.2025).

гой девушки из того же детдома, победительницы конкурса резьбы по дереву. Вопрос, который Валера задает Наташе («какая у тебя мечта?»), зеркально отражает заданный тогда Ирине вопрос о ее творческих планах. Тем не менее, героиня интерпретирует его неверно, считает личным и придает ему избыточное значение. Так сам текст разоблачает точку зрения героини как неверную, давая зрителю подсказки, указывающие на ошибочность её интерпретации событий.

Отсутствие традиционной иллюзии бытия мира на сцене, специально созданной, почти осозаемой и понятной для зрителя, означает переход этой иллюзии в его воображение. Соответственно, зритель должен всякий раз выбирать, представлять ли ему каждое следующее событие таким, как описывает его героиня. Зачастую он все же вносит свои корректизы, так как сквозь ее монолог просвечивает истинная подоплека проходящего, сильно отличающаяся от того, как она это понимает.

Героиня предстает, таким образом, не только и не столько ненадежным рассказчиком, сколько ненадежным — или, скорее, некомпетентным — наблюдателем. Ее рассказ, составляющий текст пьесы, является продуктом иллюзии. Зритель (или читатель) только угадывает за этим нарративом действительный ход событий: мотивировки второстепенных персонажей (например, чисто профессиональный интерес журналиста, в которого она влюбляется, к ее истории), их истинные реакции на поведение героини (которое распознавалось как навязчивость, корысть, агрессия) и даже скрытые причины ее собственных поступков, такие как естественное желание воспитанницы детского дома, казенного учреждения, иметь нечто свое (свои красивые вещи, «своих» людей, свои отличительные особенности, делающие ее уникальной). Соответственно, нарратив строится как повествование изнутри иллюзии, и процесс создания художественного мира (драматического пространства, возникающего в воображении зрителя) есть также процесс познания мира героиней с помощью изна-

чально не подходящих средств. Вместе с героиней реципиент принужден смотреть сквозь это своеобразное цветное стекло, искажающее изображение: текст как означающее устроен так, чтобы одновременно скрывать и приоткрывать означаемое. Сценическое бытие героини, то есть перформативный акт произнесения монолога, служит границей между реальной действительностью (пространством зала) и драматическим пространством (пространством ее жизни) и, как всякая граница, она обладает свойством не только разделять, но и связывать миры. Нarrативизация драмы создает в этом смысле специфическую художественную ситуацию: ввиду того, что пьеса не предполагает собственно разыгрывания на сцене ее событий, актер-исполнитель текста, который может изображать или не изображать героя-нarrатора, «включается» в общее со зрителем театральное пространство и как бы оказывается по ту же сторону мира произведения, что и зритель. Четвертую стену заменяет собой сам текст как медиум: именно он разграничивает миры. Он же развенчивает иллюзии.

Иллюзия нарративной цельности, иллюзия того, что сама ситуация наррации вызвана к жизни театральной коммуникацией, распадается, сталкиваясь с фрагментами речи других — имплицитных — персонажей, вплетенными в речь героини как ответы на их не приведенные реплики либо повторы этих реплик («Ну, короче, это гониво все, что тут говорили...»; «Че? Рассказать, как было? А еще чего?»¹).

Окончательно же эта иллюзия рушится в finale пьесы, когда, завершая свой монолог, Наташа обращается к судье с просьбой пересмотреть ее дело. Только в этот момент становится ясна истинная коммуникативная интенция героини: перед нами, как выясняется, разворачивалась судебная речь обвиняемой в организации коллективного избиения, в результате которого жертва, девушка журналиста Валеры, впала в кому.

¹ Пулинович Я. Указ. соч.

Так, с одной стороны, иллюзия, вызванная речью, полностью развенчивается лишь тогда, когда прекращается сама речь. С другой же стороны, адресатом монолога, то есть нарратива, оказывается одновременно зритель и судья, что приводит к смешению их функций: зрителю предоставлена возможность самостоятельно определить степень вины и мотивы героини, а значит, и судить о том, насколько близки к реальности, сильны и значительны были ее иллюзии. Эстетическое завершение связано с выходом за их пределы.

В. С. Фомичева
независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия

ЦАРСКОСЕЛЬСКИЙ GENIUS LOCI. К ВОПРОСУ О МЕСТЕ ИЛЛЮЗИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ МИФА

Друзья-Поэты! Лицей есть храмъ Весты,
въ которомъ не гаснетъ огонь Поэзіи святой;
онъ горить невидимо,
и его питаетъ Добрый Геній... (*genius loci*)

*(Из записки профессора Кошанского,
присланной воспитанникам
при возвращении их поэтических опытов)*

Логика мифа не совпадает с логикой реальности, в миф верят не потому, что изложенные в нем факты подтверждены неоспоримыми доказательствами, а просто из внутреннего ощущения правды. Разумеется, никаких гарантий безошибочности этого ощущения не существует. Иногда тревога или неуверенность заставляют нас хвататься за самое примитивное или иррациональное объяснение неких реалий, что порождает мифы вполне зловещие и вредоносные. Но в любом случае мифы продолжают свое существование, дорисовывая рациональную картину мира до подсознательно востребованной полноты. Немецкий философ Курт Хюбнер (1921–2013) в своей книге «Истина мифа» заметил, что «миф неизменно остается предметом смутной тоски»¹. Миф о царскосельском «Гении места» — локальный, почти забытый, но все же уцелевший, — и сегодня продолжает свое бытование, оставаясь все таким же обаятельным, завораживающим и пропитанным той самой смутной тоской.

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-153-161

¹ Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 3.

Памятная плита, посвященная *genio loci*, а также происходящие с ней (и вокруг нее) события представляются убедительной иллюстрацией того, что само понятие царскосельского *genius loci* является именно мифом, не сводимым к простой аллегории или местной легенде. Этот монумент, установленный в подражание римским алтарям, как символ верный и соразмерный царскосельскому лицею, породил множество слухов, толкований и споров, не утихающих даже после того, как сам памятник был обновлен, перенесен, утерян и создан заново.

Второй директор Царскосельского лицея Е. А. Энгельгардт сделал многое, для того чтобы лицейский миф явил себя миру во всей своей полноте и долговечности. Энгельгардт придумал герб и девиз Лицея, положил начало немалому числу лицейских традиций и ритуалов. Не вызывает сомнения, что именно Егор Антонович в середине августа 1817 г. вдохновил пятерых воспитанников Царскосельского лицея: Дельвига, Иличевского, Кюхельбекера, Матюшкина и Пущина, установить рядом с Лицеем памятную плиту¹.

По свидетельствам очевидцев, первоначальный царскосельский памятник представлял собой небольшую «менее квадратного аршина» мраморную плиту с позолоченной надписью: GENIO LOCI².

Вероятнее всего, посвящение плиты духу-охранителю надо воспринимать буквально: в ней реализовалась благодарность тому миру, с которым прощались выпускники. Но, поскольку Царскосельский Лицей всегда был и всегда будет важнейшим местом памяти А. С. Пушкина, образ незримого *Гения места* смешивался и едва ли не вытеснялся образом нашего главного поэта. Эта регулярно возникающая иллюзия – принимать алтарь *genio loci* за памятник самому знаменистому выпускнику первого Лицея – многое говорит и о нашей

¹ Гдалин А. Д. Памятники А. С. Пушкину: История. Описание. Библиография. СПб., 2001. С. 360.

² Там же. С. 361.

литературоцентричности, и о степени влияния образа и творчества Пушкина на наше мироощущение. Интересно, что имя Александра Пушкина так и не заменило собой имя лицейского духа-охранителя, хотя и стало так или иначе ассоциироваться с памятным знаком почти с самых первых десятилетий установки мраморной плиты.

Так выпускник 1838 г. Александр Николаевич Яхонтов (1820–1890) вспоминал: «Мы думали сначала, что она положена здесь в память Пушкина, но нам объяснили потом, что надпись говорит о безымянном, таинственном гении места...»¹

Вопрос некоего А. Н. Фр., заданный в 1873 г. на страницах ежемесячного исторического издания «Русская старина» («кем и когда поставлен был в Царском Селе, в саду бывшего там лицея, еще при жизни Пушкина, камень в честь этого поэта? На камне вырезана была надпись *genio loci* (местному гению)»)²) спровоцировал довольно оживленную полемику, вылившуюся в настоящее расследование, произведенное лицеистом V-го курса (выпуск 1829 г.), писателем и историком И. Р. Фон дер Ховеном, о котором будет рассказано ниже.

В 1899 г. директор императорской николаевской гимназии И. Ф. Анненский в своей речи на праздновании пушкинского юбилея в Царском Селе сообщал:

Есть старое лицейское предание, что еще при Энгельгардте был возле Лицея поставлен дерновый памятник кубической формы с белой мраморной доской: на доске золотыми буквами вырезана была надпись *Genio loci* — т. е. гению-хранителю. Имя Пушкина как-то само собой приурочилось потом к этому местному памятнику, и царскосельские лицеисты окружали свой палладиум благоговением...³

¹ Яхонтов А. Н. Воспоминания Царскосельского лицеиста // Русская старина. 1888. Т. LX. С. 105.

² Вопросы // Русская Старина. 1873. Т. VIII. С. 244.

³ Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 321.

Память о мраморной плите сохранилась, и упоминания о ее связи с именем Пушкина встречаются уже в XX в., в 1977 г.: «Глыбу, тайком доставленную к лицейскому флигелю ранним утром, установили среди березок, на деревном холмике близ ограды. Друзья хотели, чтобы этот камень постоянно напоминал лицеистам о том, что здесь расцветал гений их друга Александра Пушкина»¹. 1993 г.: «Мраморная плита-камень с надписью: “Genio loci” (*лат.*: гению, покровителю данного места)... Считается, что памятник установлен друзьями поэта — выпускниками I курса — с согласия директора Лицей Е. А. Энгельгардта как напоминание лицеистам о Пушкине»².

Понятно и логично, что образ духа-покровителя увязывался с образом Александра Сергеевича Пушкина в глазах людей, искренне его любящих и почитающих. Но еще более интересным (и показательным!) представляется случай, когда это замещение происходило в сознании лица могущественного и откровенно недоброжелательного по отношению к памяти поэта. Инцидент состоял в том, что мраморная плита, с течением времени потерявшая свой первоначальный вид, была отреставрирована усилиями лицеистов XII-го выпуска. Надпись на плите была дополнена и стала выглядеть так: «GENIO LOCI. I Cursus erexit. XII Cursus renovavit» («Гению места. I-м курсом создан, XII-м курсом восстановлен»). Весьма вероятно, что этот текст был также оммажем Медному всаднику, или, скорее, надписи на его пьедестале: «PETRO primo CATHARINA secunda» («Петру I-му Екатерина II-я»).

Незамедлительно из штаба военно-учебных заведений, которому Лицей был подчинен в то время, последовал грозный окрик: «...по какому случаю поставлен в лицейском саду памятник Пушкину и с чьего разрешения?» В это время штаб

¹ Юрьевич П. П. Первый памятник поэту// Вперед. 1977. № 69, 9 июня.

² Гдалин А. Д., Дровенников Г. А., Попелюхер И. Л. Памятники А. С. Пушкину: Материалы к аннотированному каталогу // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 1993. Вып. 25. С. 79–80.

возглавлял великий князь Михаил Павлович, — поэтому понятно, что раздраженное недоумение исходило именно от него. Что и говорить, очевидно существовавший неизвестный нам доносчик, да и сам великий князь, связавшие образ *genius loci* лицея с именем поэта сделали это отнюдь не от великой любви к Пушкину. Эта история, описанная И. Р. Фон дер Ховеном на страницах «Русской старины» продолжилась так:

На что г^{<енерал>}-м^{<айор>} Броневский имел честь лично объяснить бывшему тогда начальнику всех военно-учебных заведений, его императорскому высочеству великому князю Михаилу Павловичу, что находящийся в саду лицея памятник не есть памятник Пушкину, а что возобновлен только старый, существующий с 1-го выпуска, поставленный ими местному воображаемому «гению», как гласит и самая надпись: «*Genio loci*». Тем запрос этот и кончился¹.

Сегодня трудно не восхититься самообладанием Д. Б. Броневского, который в общении со столь высоким начальством не только не стал оправдываться, снимать с себя ответственность и оперативно избавляться от раздражающего памятника, но и допустил некоторую иронию в своем лаконичном ответе. Но здесь надо отметить, что Дмитрий Богданович Броневский (дворянин, воевавший офицер) без всякого сомнения не лукавил и отвечал искренне: по его убеждению, памятник «*Genio loci*» был посвящен нематериальному, мифическому существу.

Интересно порассуждать и о том, почему же Михаил Павловичу даже не пришло в голову, что под образом царскосельского *genius loci* мог подразумеваться его старший брат, Александр I. При том, что и сам А. С. Пушкин, уравнявший между собой два свершения императора («Он взял Париж, он основал Лицей»), вполне мог согласиться с утверждением Е. А. Энгельгардта о том, что «*Genius loci* — наш

¹ Фон дер Ховен И. Р. Лицейский памятник с надписью «*Genius loci*» // Русская старина. 1873. № 12. С. 1000–1001.

Александр»¹. Того же мнения, кстати, придерживался и А. И. Тургенев. Известно его упоминание царскосельского гения места в письме к П. А. Вяземскому:

Я люблю Царское Село въ отсутствіе хозяевъ: прелести его тѣ же, ажитациі меныше; гуляютъ, не оглядываясь, и слушаютъ того, кто говоритьъ, безъ разсѣянія. Все въ порядкѣ, и все на мѣстѣ, и никто не приносить себя на жертву *genio loci*. Такъ сдѣлано посвященіе дерноваго памятника, украшеннаго бюстомъ государя въ лицейскомъ (будущемъ) саду...²

Это письмо (особенно упоминание в нем императорского бюста, установленного вместе с памятной плитой) добавило своих красок в легенду о смысле лицейского монумента³.

Александр Иванович Тургенев — историк, публицист, автор интереснейших писем, дневников и путевых корреспонденций, знал Царское Село не понаслышке и безусловно был хорошо знаком с легендами и памятными местами царскосельских окрестностей. Но здесь надо привести следующее замечание П. А. Вяземского: «Тургенев был рассеян, обмолвливался иногда нечаянно, иногда умышленно, но всегда забавно и часто остроумно»⁴. Следует отметить, что именно в упоминаемом письме князю Вяземскому от 5 августа 1819 г. отсылка к бюсту Александра I была необходима для ироничного противопоставления и полностью выглядит так:

¹ Кобеко Д. Императорский Царскосельский лицей. Наставники и питомцы: 1811–1843. СПб., 1914. С. 353.

² Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. СПб., 1899. С. 280.

³ См., например: «...Александр I. Именно его бюст находился в Лицейском саду на постаменте из дерна с посвящением “*Genio loci*”. Трудно сказать, когда и куда исчез этот бюст (возможно, причиной тому был сильный пожар в Лицее в 1820 году)» (*Савельева Г. Т. Два мифа о Царском Селе. Анненский и Мандельштам // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. научн. тр. СПб., 1996. С. 146–147.*)

⁴ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 344.

И забавы впредь будуть напоминать питомцамъ того, котораго сердце желало бы дать имъ хорошее воспитаніе. Но вообрази себѣ двѣнадцатилѣтняго юношу, который шесть лѣтъ живеть въ виду дворца и въ сосѣствѣ съ гусарами, и послѣ обвиняй Пушкина за его «Оду на свободу»...

Забавное противоречие между образами добродетельного монарха и разгульных гусаров видимо и заставило Тургенева вольно или невольно упомянуть возможно никогда не существующий бюст в составе памятника. К тому же имя П. А. Вяземского очевидно ассоциировалось в мыслях А. И. Тургенева с знаменитым четверостишием Вяземского «Надпись к бюсту императора Александра I» (1814):

Муж твердый в бедствиях и скромный победитель,
Какой венец ему? Какой ему алтарь?
Вселенная! Пади пред ним, он твой спаситель;
Россия! Им гордись — он сын твой, он твой царь!¹

В своем письме от 1 июня 1814 г. Тургенев писал: «Ни въ Парижѣ, откуда я получаю черезъ брата Николая всѣ оды и брошюры, тамъ выходящія, ни здѣсь, ни даже у васъ въ Москвѣ, не было еще написано на сей случай ничего приличнѣе твоихъ строфъ и твоей надписи къ бюсту»². Представляется вполне возможным, что сочетание желания ярче обрисовать пришедший в голову каламбур о благодетельном царе и распутных гусарах и ассоциация адресата с четверостишием о бюсте императора заставили Тургенева привычно обмолвиться (теперь уж и не скажешь — нечаянно или умышленно).

Как бы там ни было, памятная плита, благополучно пережившая и страшный пожар 1820 г., и разрушительное влияние нашего неласкового климата, и высочайший гнев, не смогла перенести свой переезд в Петербург, вслед за перевodom лицея к зданию на Каменноостровском проспекте. По-

¹ Вяземский П. А. Избранные стихотворения. М., 1935. С. 84.

² Остафьевский архив князей Вяземских. С. 22.

нятно общее стремление сохранить память о том первом легендарном лицее, но все-таки не надо было обладать какой-то особенной чуткостью для того, чтобы увидеть разницу между Царскосельским и Александровским лицеями. Алтарь (место поклонения) *Genio loci*, увезенный от того, кому он был посвящен, перестал выполнять свое предназначение и дальнейшая его судьба (вполне в логике мифа) была незавидна, но вполне закономерна. Уже в 1873 г. И. Р. Фон дер Ховен напишет: «Желая удостовериться, существует ли в настоящее время столь дорогой нам камень, я отправился в лицей, где в саду... я нашел в земле четырехугольное, наполненное водой углубление... но ни памятника, ни доски с надписью “*Genio loci*” более не существует!»

Впрочем, сама идея того первоначального Лицея была такой мощной и плодотворной, что до самого последнего дня и авторитет первого легендарного выпуска, и многие традиции, и сам «дух лицейского братства» сохранялись, бережно передаваясь от курса к курсу. «В жизни воспитательного заведения благородное прошлое, внушающее позднейшим поколениям любовь и подражание — великое дело. Оно составляет его внутреннюю силу, служит залогом будущих его успехов, гораздо более, чем все усилия и измысления наших патентованных педагогов»¹, — писал лицейст Яхонтов, известный воспоминаниями и стихами, наполненными размышлениями о феномене Лицея и лицейского братства. И, кстати, у Александровского лицея появился свое персональное посвящение *Genio loci* — эту надпись нанесли на памятник А. С. Пушкину, возведенный в лицейском саду. Так, наконец, воплотилась общепринятая иллюзия единства гения-хранителя и гениального поэта-лицеиста.

Как правило, в основе каждого более-менее общепринятого мифа лежит некая иллюзия, источником которой становится эмоциональное переживание, разделяемое достаточным

¹ Яхонтов А. Н. Воспоминания царскосельского лицейста. С. 102.

количеством людей. Возвращаясь к Царскому Селу (и особенно — к Царскосельскому Лицею), надо отметить, что весь диапазон чувств от тихой созерцательной радости до восторга, подкрепленного свидетельствами великих, любивших эти места, и тех, кто тут жил, вызывает такую человеческую благодарность, что образ гения места неизбежно возникает в нашем сознании. Поэтому очень понятным и логичным стало появление нового памятника «*Genio loci*». 6 июня 1999 г. по инициативе и на средства жителей города Пушкина памятный знак GENIO LOCI был создан вновь (автор проекта Ю. Э. Гуттовский, архитектор А. А. Вайсман).

В IV в. н. э. Мавр Сервий, в своих комментариях к «Энеиде» Вергилия, обозначил имя мифического гения: «*Nullus enim locus sine genio est*» (*лат.*: «Ибо нет места без духа») и, кстати, добавил: «*qui per anguem plerumque ostenditur*» (*лат.*: «Обычно его представляют в виде змеи»). Для поля или рощи у небольшого поселения довольно было и змеи, но Царскосельский лицей конечно требует более сложного образа. Поэтому не стоит бросаться в спор с теми, кто ищет воплощение *Доброго Гения* в лицах Пушкина, Энгельгардта или Александра I. Каждый выбранный персонаж очевидно соответствует внутреннему индивидуальному ощущению того, кто отстаивает ту или иную версию. И позволяет чуть лучше понять природу мифа, как универсального сообщения, в котором каждый может отыскать доступный именно ему многозначный завораживающий смысл.

Н. И. Журавлева, С. В. Мельникова
*Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия*

**ФРАГМЕНТ «ВЕЛИКОЙ УТОПИИ».
БОЛЬШОЙ СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
В СВЕРДЛОВСКЕ**

В 1993 г. Третьяковской галереей была организована выставка «Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932». С тех пор термин «великая утопия» часто применяется к советским культурным, в том числе и архитектурным, проектам. А. В. Иконников выделяет этапы архитектурной утопии: «первая утопия» (до 1932), «вторая утопия» (после 1932)¹.

Модель «первой утопии», складывалась в момент строительства «нового мира» в постреволюционные годы, у этого мира еще не было аналога, и он допускал разные версии. «Первая утопия» укладывается в логику традиционного представления об утопии: план и образное описание общества будущего сильно отличается от реальности. Однако, если в классическом понимании утопия невозможна как осуществленная реальность, а создающий ее автор — мечтатель, то «великая утопия» не только воображалась, но и планировалась, даже строилась. Ф. Джеймсон употребляет по отношению к утопическому конструированию реальности термин «воображение», который, в отличие от термина «фантазия», связан с формированием фундаментальных идей и структур, ассоциирующихся с чем-то монументальным и архитектурным². Отсутствие работы «воображения» при наличии только «фантазии» (проявляющейся в изобретательных, но менее

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-162-176

¹ Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура. М., 2004.

² Jameson F. Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London; New York, 2005. P. 43, 55.

значимых элементах), связано с «угасанием утопического импульса, ослаблением утопического желания — процессом, который подтачивает наши политические возможности и приводит к состоянию беспомощности, в котором мы становимся пассивными соучастниками и бессильными наблюдателями»¹. Для А. В. Иконникова «фантазия» говорит об уходе от основательной структуры утопии в мир фантастики². Утопия, основанная на «воображении», фундаментальна и структурна, в то время как фантазия заполняет ее деталями. Архитектурные проекты придают утопической модели ясные очертания, приближая ее к реальности. Термин «воображение», который использует Джеймисон, видится нам важным с точки зрения связи нереализованных (утопичных) проектов с коллективным сознанием современников этих проектов, а также с сознанием их преемников.

Коллективные представления о настоящем и будущем могут быть названы социальным воображаемым. Ч. Тейлор определяет социальное воображаемое как способы, которые дают возможность людям представлять «собственное существование в социуме, свои взаимоотношения с другими людьми, ожидания, с которыми к таким контактам обычно подходят, и глубинные нормативные идеи и образы, скрывающиеся за этими ожиданиями»³. Социальное воображаемое — не фантазия, а то, что адаптирует к реальности, позволяет принять ее, обещая будущее как реальность. По мнению Ч. Тейлора «социальное воображаемое — общепринятое понимание, делающее возможными совместные практики, а также формирующее и сплачивающее чувство легитимности»⁴. С точки зрения Ф. Джеймсона, публичная фигура, создававшая утопии, представляла социальные и интеллекту-

¹ Там же. Р. 55.

² Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура. С. 11.

³ Тейлор Ч. Что такое социальное воображаемое // Неприкосновенный запас. 2010. № 1 (69). С. 19.

⁴ Там же.

альные движения: «индивидуальная фигура также символизирует коллективную реальность»¹. Любой проект, возникающий в рамках определенной социальной системы, нельзя считать индивидуальным. По мнению К. Кастроадиса, социальное воображаемое — важнейший термин для объяснения социального устройства, охватывающий как самосознание, так и социальное проектирование. «Социальное воображаемое существует и проявляется в общественно-исторической институционализации и через нее. Эта институционализация есть институционализация магмы значений — воображаемых социальных значений», — указывает исследователь². Социальное воображаемое оказывается фундаментальным пластом смыслов, на котором формируются институции, символы, коллективная идентичность общества.

Концепт «утопия» может пониматься не как то, что невозможно никогда, а как способ мышления и способ формирования социального воображаемого³, которое абсолютно реально и формирует фундаментальные социальные структуры. В. Вахштайн, констатируя, что в обществе всегда есть люди, «мыслящие неповседневно», замечает в мышлении таких людей черты, которые он называет «кодами утопического воображения»⁴. Вахштайн называет четыре таких кода: рационализм, универсализм, трансцендентизм и критицизм⁵. Он полагает, что утопия выполняет роль метаязыка для описания состояния социума за границами повседневности, чтобы отрефлексировать это состояние и построить новую, более правильную, модель.

¹ Jameson F. Archaeologies of the Future... Р. 42.

² Кастроадис К. Воображаемое установление общества. М., 2003. С. 299.

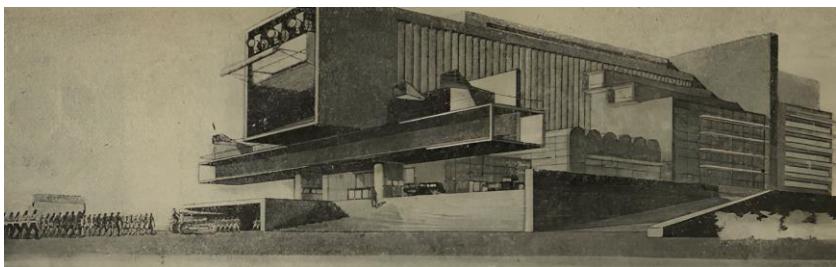
³ Каспе И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М., 2018.

⁴ Вахштайн В. Архитектура утопического воображения: попытка концептуализации // Социология власти. 2014. № 4. С. 22.

⁵ Там же. С. 28.

Архитектурные утопии помогали создавать фундамент советскому проекту: архитекторы конструировали пространства для нового общества, задавали ему новые функции, распорядок жизни, способы коммуникации, бытовой уклад. С. О. Хан-Магомедов обращает внимание на важность архитектурных конкурсов в 1920–1930-е гг. в СССР:

...Объекты для них часто выбирались с учетом возможности создания нового художественного образа. Это были всевозможные грандиозные «дворцы», в самих программах которых отражалось стремление трудящихся масс видеть радостным свое будущее и в плотить новый строй в величественных сооружениях, не уступающих монументальным зданиям прошлого. В этих новых сооружениях видали своеобразные символы нового строя или памятники Великой революции¹.



Проект И. Голосова
«Современная архитектура». 1932. № 1. С. 64

Эстетическая составляющая таких объектов была важна не менее функциональной. Здания культурного назначения прекрасно справлялись с задачей моделирования будущего. Б. Гройс пишет о «новой эпохе политического воображения», когда «искусство политики трансформируется в политику искусства и посредством искусства»². Мощные новаторские формы были убедительны, они эмоционально вовлекали

¹ Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. М., 1996. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. С. 11.

² Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2023. С. 17.

граждан в формируемую реальность. «Эстетика обеспечивала необходимый интерфейс между политикой и нравами: с ее помощью осуществлялась систематизация ценностей и выработка ценностного и поведенческого кода», — отмечает К. Кларк¹. И функция, и облик, и структура зданий, и размещение их в пространстве города (как правило, в демонстрационной центральной части) работали с социальным воображаемым. «Никакое искусство не властно над людьми так, как зодчество. Архитектура может незаметно отдавать команды, эффективно управляя поведением человека <...>. Конечно же, архитектура является и эффективным политическим инструментом: она внушает массам нужные идеи», — уверяет С. Кавтарадзе².

Нереализованные архитектурные проекты, находясь в том же смысловом поле, что и строящиеся, также влияли на формирование социального воображаемого. Они были не «фантазией», но «воображением», опиравшимся на твердую почву утвержденного социального сценария, составляя один из его элементов. Интересен в этом смысле пример с планом реконструкции Москвы. Немецкий историк и писатель В. Леонгард вспоминает свою встречу с Москвой в 1935 г., куда он приехал тринадцатилетним мальчиком с матерью-коммунисткой. Ориентироваться в Москве было нелегко, но в киосках не продавали карту Москвы 1935 г., там была только карта на 1945 г.: «Моя мать удивленно спрашивала: — Зачем мне план города 1945 года, если я хочу пройтись по Москве 1935 года?»³ Ответ был очевиден: после опубликования десятилетнего генерального плана развития Москвы он становился частью реальности. Новые карты формировали социальное воображаемое. Проект Москвы от 1935 г. остался нереализо-

¹ Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М., 2018. С. 18.

² Кавтарадзе С. Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле. М., 2022. С. 6–7.

³ Леонгард В. Революция отвергает своих детей. [Карлсруэ, 1960]. С. 12.

ванным, но чувство гордости за него было реальным! Даже нереализованные планы, находясь в общественном поле, создают новую реальность, а если она появляется в социальном воображаемом, она уже есть, и так или иначе будет материализована.

Социальное воображаемое действовало как «невидимый цемент», удерживая вместе разрозненные кусочки общественного целого¹, тем самым поддерживая коллективные заблуждения, веру в реализацию утопии.

В 1924 г. Свердловск, ставший главным городом Уральской области, привлек группы архитекторов-новаторов. Город радикально менялся, освобождаясь от архитектурных маркеров прошлого, приобретая новый, непривычный горожанам, облик. 1929-1934 гг. стали особенно значимым периодом в этом процессе, так как первая пятилетка задала временную рамку Свердловску как центру сверхсовременной промышленности; именно в это время был сформирован план «Большой Свердловск» (1930)². Сказка становилась былью, утопия — действительностью. Преобразование площадей города было одним из приоритетных пунктов плана, площади Парижской коммуны (до 1919 г. — Дровяная площадь), на которой уже был Новый театр (1912), предстояло превратиться в культурный центр.

Проект строительства большого Синтетического театра появляется на волне интереса власти страны к организации крупных культурных и общественных центров. Постановле-

¹ Касториадис К. Воображаемое установление общества... С. 162.

² См.: Букин В. П., Пискунов В. А. Перспективы развития до 2000 года. Свердловск, 1982. С. 20; Екатеринбург: история города в архитектуре / под общ. ред. А. А. Старикова. Екатеринбург, 2008. С. 22; Энциклопедия Екатеринбурга. Екатеринбург, 2019. Т. 3. Кн. 1: 1917–1941 гг.: Центр Уральской области; Большой Свердловск 1930. Краткое описание схемы перепланировки города. Электронный ресурс. URL: <http://www.1723.ru/read/books/sverdlovsk-1930.htm> (дата обращения: 02.07.2025).

ние СНК РСФСР «Об улучшении театрального дела»¹, в котором говорилось о расширении строительства новых театральных зданий, особенно в местах нового промышленного строительства, было принято 7 октября 1930 г. Конкурс на строительство театра в Свердловске был одним из пяти в серии конкурсов: Ростов-на-Дону (1930), Харьков (1930), Иваново-Вознесенск (1931), Новосибирск (1931). Все эти города были областными или республиканскими центрами, строящиеся в них здания служили образцами организации новой жизни.

Театральные здания нового типа рассматривались как важнейшие общественные здания универсального назначения. Аналогов таких объектов в мире не было. Общие черты всех проектов были определены поставленными задачами:

1) Величина зрительного зала, которая обусловливалась быстрым ростом населения крупных городов, с одной стороны, и необходимостью охвата горожан воспитательной работой, с другой. Проект театра на 8000 зрителей для Свердловска, население которого в 1931 г. составляло 223335 человек, был невероятно амбициозен;

2) Конструкция зрительного зала в соответствие с заказом требовала его демократизации, «в программе оговаривалось, что основной зал не должен иметь балконов и ярусов»², зрители размещались в едином амфитеатре;

3) Полифункциональность, которая предполагала не только разные варианты зрелищ (драма, опера, балет, цирк, спортивное состязание), организацию массовых мероприятий (демонстраций, парадов, шествий и т. д.), но и объединение граждан кружковой деятельностью в пространстве театра как гигантского клуба;

¹ См.: Об улучшении театрального дела. Постановление СНК от 7 окт. 1930 г. // Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского правительства РСФСР за 1930 г. № 27–49. Отд. первый. М., [б. г.]. С. 777. Электронный документ. URL: <https://docs.historyrussia.org/tu/nodes/389286-ob-uluchshenii-teatralnogo-dela-post-snk-ot-7-oktyabrya-1930-g#mode/inspect/page/1/zoom/4> (дата обращения: 10.06.2025).

² Архитектура советского театра / Хрипунов Ю. Д., Гнедовский Ю. П., Гнедовский С. В. [и др.]. М., 1986. С. 42–52.

4) Современный театр апеллировал к активности зрителя: «Нет пассивного зрителя и активного актера. Сегодняшний зритель — завтра участник зрелища»¹. Поэтому сценическое пространство требовало преодоления закрытости «коробки» традиционного театра: минимизация просценiumа, открытость сцены обзору с трех сторон, возможность ее трансформации, входили в задачи архитектора;

5) Театр должен был формировать городское пространство, быть «украшением всего района»². Организация площадей, проспектов, скверов, того, что окружало человека в момент перемещения по городу, должно было определять его отношение ко всему, что он видит, формировать субъектность³.

Конкурс на проект Синтетического театра для Свердловска был объявлен в 1931 г. по инициативе Наркомпроса. Архитекторам были поставлены общие задачи, которые описал ученый секретарь Архитектурного кабинета по строительству театров в Наркомпросе РСФСР (1931–1933) и один из участников конкурса, Г. Т. Крутиков, на страницах журнала «Современная архитектура» в 1932 г.:

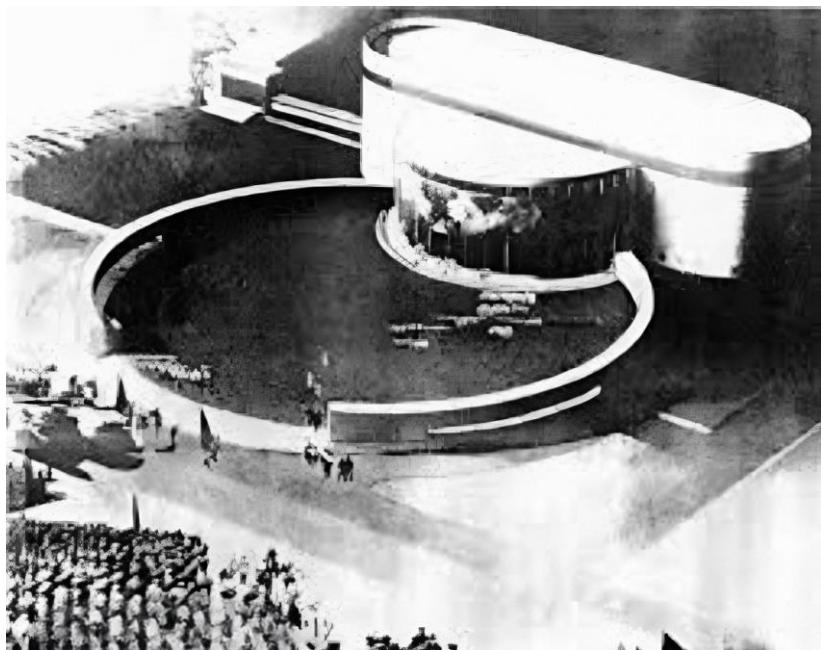
Основными моментами задания являются: а) решение зала театра на 4 тыс. мест; б) решение вопроса заполнения того же зала восемью тысячами человек во время массовых собраний; в) решение пространственно-динамических возможностей сцены и характера активизации зрительного зала; г) решение кино-концертного зала на тысячу человек, являющегося также базой для выступления работающих в лабораториях театра; д) решение группы помещений учебно-культурной части; е) решение групп обслуживающих помещений; ж) решение общей архитектурной композиции и всего комплекса помещений и характера архитектурной выразительности⁴.

¹ Мейерхольд В. Э. Беседа с молодыми архитекторами 11 апреля 1927 года // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. С. 491–494.

² Бархин М. Театру новатору — новую архитектуру // Строительство Москвы. 1932. № 2. С. 17–21.

³ Гроис Б. Gesamtkunstwerk Сталин. С. 38.

⁴ Крутиков Г. Т. Большой синтетический театр в Свердловске // Современная архитектура. 1932. № 1. С. 57.



Проект Н. Ладовского
«Современная архитектура». 1932. № 1. С. 65

Город получил одиннадцать проектов. В конкурсе приняли участие творческие объединения и пять коллективов независимых архитекторов: Г. и М. Бархины, М. Гинзбург, И. Голосов, Н. Ладовский, Г. Глущенко и Д. Фридман. Все проекты новаторски создавали поле взаимодействия сценического и зрелищного пространств. Все участники — именитые архитекторы с собственным почерком, каждый участник представлял новый мир городского театра по-своему. Совершенно беспрецедентным был проект Н. Ладовского, в котором городская площадь становилась частью театрального пространства, она представляла собой круг диаметром 170 м и перекрывала находящийся под ней гараж. Архитектор планировал одновременное размещение в театре 10000 зрителей.

лей¹. Проект САСС (Сектора архитекторов социалистического строительства) предложил другой способ активизации зрителей, окружив зрительный зал кольцом игровых площадок («кольцом фронтальных действий»); эти площадки дополняли центральную арену зала («центр пространственных постановок»). Центральная аrena, в свою очередь, состояла из нижней и верхней, подвешенной на блоках перекрытия, монтажной площадки. Нижняя площадка могла подниматься и опускаться, трансформируясь в арену, трибуну или бассейн². Проект И. Голосова эффектно смотрелся бы на площади, он был выполнен в форме гигантского кинопроектора. Проект Г. и М. Бархиных напоминал гигантскую гитару. Проект М. Гинзбурга не только был отмечен как наиболее соответствующий задачам проекта³, но стал самым популярным, оставшись в памяти свердловчан. Сценографический замысел М. Гинзбурга «состоял в сочетании глубинной порталной сцены, на которой с помощью системы плунжеров создавался амфитеатр, увеличивавший вместимость зала на 4 тыс. чел., с возможностью трансформации партера и просцениума путем поворота их на 180°. При этом широкая сценическая площадка получала развитый в глубину просцениум или превращалась в сцену-арену»⁴. Когда, в 2015 г., автор проекта URAL-RUIN, А. Ларионов создавал видео «Площадь Парижской коммуны 1931–2015», которое визуализирует нереализованные проекты застройки площади⁵, именно проект театра М. Гинзбурга был выбран для экспонирования. Он занимает два квартала, красиво раскрываясь пространству проспекта.

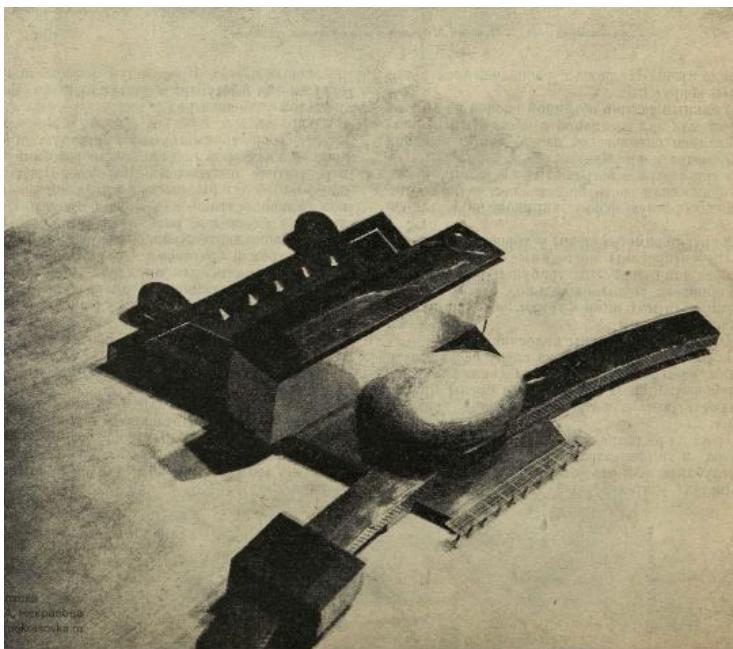
¹ Там же. С. 67.

² Там же. С. 61.

³ Советская архитектура. 1932. № 1. С. 57.

⁴ Архитектура советского театра... С. 66.

⁵ Площадь Парижской коммуны. Екатеринбург. Электронный ресурс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rXiaJRK0Kto> (дата обращения: 10.03.2025).



Проект М. Гинзбурга
«Современная архитектура». 1932. № 1. С. 68

Вплоть до конца 1940-х гг. надежда на возведение уникального театра присутствовала в городском дискурсе. Свердловчане знали, что в городе появится уникальный, единственный в мире, огромный полифункциональный театр. В 1935 г. Д. Фридман описывает свой доработанный проект в альманахе архитектурных мастерских¹, на основании чего можно сделать вывод, что проект жив, не закрыт, но трансформирован в сторону классического театра. В 1938 г. в журнале «Архитектура СССР» публикуется отчет Я. Корнфельда о посещении Свердловска². В этом отчете присутствует план

¹ Фридман Д. Ф. Проект театра. Свердловск // Работы архитектурных мастерских. М., 1936. Т. 2. Мастерская № 5. С. 16–21.

² Корнфельд Я. Архитектура Свердловска // Архитектура СССР. 1938. № 2. С. 49.

застройки площади с проектом Синтетического театра Фридмана. В 1939 г. главный архитектор города Г. А. Голубев пишет в областной газете: «Ленинградский институт проектирования городов закончил составление долгожданной генеральной схемы планировки Свердловска»¹. Согласно этой схеме, продолжает Голубев, новым центром областного значения стала площадь Парижской коммуны, ведущим в ансамбле которой «является здание общегосударственного значения, стоящее на северной границе площади»². Зданием «общегосударственного значения» является Синтетический театр. В 1947 г. в проектной конторе «Горпроект» создается новый вариант генплана Свердловска³. Один из вариантов развития площади Парижской коммуны отображен в макете М. Рейшера⁴. На месте, отведенном театру, стоит театр, правда, его облик уже скорее традиционен, чем авангарден.

Такое длительное нахождение темы театра в городском дискурсе подпитывало социальное воображаемое, обеспечивало уверенность горожан в реальности того, что так и не было реализовано. Более того, нереализованные, но ожидаемые проекты стали восприниматься как маркеры города, который этого «достоин». Авантюристическая история города не просто заново сформировала его (в отличие от многих других российских городов, Свердловск входил в число тех, дореволюционный облик которых был обесценен и максимально утрачен) но и переместила, по ощущениям горожан, в число важнейших в стране. Концепт «Екатеринбург — третья столица» сознательно формировался властью с 1923 г. (с момента назначения города центром Уральской области), но, когда в 1934 г. Свердловск оказался рядовым областным центром, осталась

¹ Голубев Г. А. Взгляд в будущее // Уральский рабочий. 1939. 6 марта.

² Там же.

³ Букин В. П., Пискунов В. А. Свердловск. Перспективы развития до 2000 года. Свердловск, 1982. С. 27.

⁴ См.: Призраки площади. Увидеть Свердловск и умереть!: Каталог выставки. Екатеринбург, 2024. С. 74.

не только инерция сформированных в общественном сознании амбиций, но и уверенность в возможности осуществления самых смелых проектов: «Свердловск стал полноценной периферийной «столицей», сохранив определенную “столичность” даже после разделения Уральской области на несколько частей»¹. «Столичная идентификация Екатеринбурга как центра макрорегиона исторически была тесно связана с ростом регионального самосознания», — утверждают О. Поршнева и Е. Казакова-Апкарикова². В. Абашев, противопоставляя Екатеринбург и Пермь как города-конкуренты, столичность приписывает именно первому. Екатеринбург «не мыслит себя в качестве провинциального города»³. Автор называет его «запасной столицей», сравнивая с Москвой⁴. Г. Ревзин, обозначает Екатеринбург как «великий город», утверждая, что он сформировал особый «екатеринбургский текст»⁵, частью языка которого является архитектура, архитектура не как утилитарное строительство, а как «изобретение». В наличии опыта работы с конструктивистской архитектурой В. Абашев видит одну из причин бурного развития выставочной деятельности и современного искусства в Екатеринбурге XXI в.⁶

¹ Бугров К. Д., Емельянов Е. П. «Периферийная столица» или общесоюзный центр? Векторы культурного развития Свердловска в 1940–1980-х годах // Вестн. Пермского ун-та. 2023. Вып. 3 (62). С. 189.

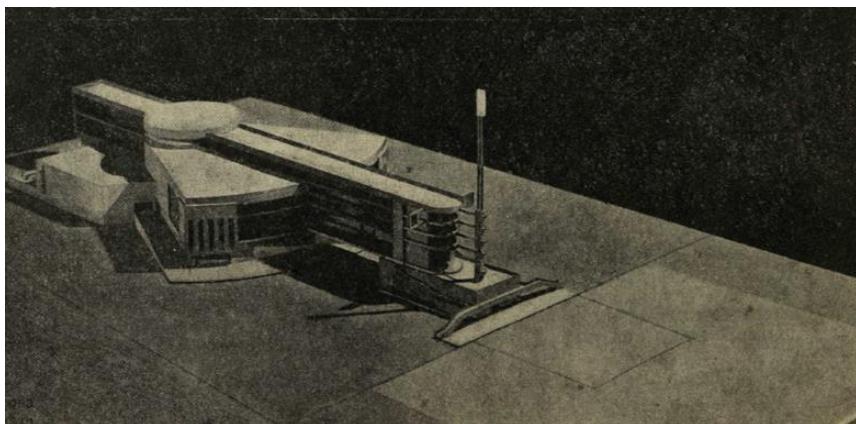
² Поршнева О. С., Казакова-Апкарикова Е. Ю. Столица Урала: эволюция административного статуса Екатеринбурга и идентичности горожан в XVIII — начале XX века // Изв. Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманит. науки. 2015. № 2. С. 189.

³ Абашев В. В. С чего начинается Пермь // Абашев В. В. Пермская нота: очерки, рецензии, эссе. М.; Екатеринбург, 2024. С. 138.

⁴ Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX в. Пермь, 2000. С. 54.

⁵ Ревзин Г. Город-текст, пытающийся вырваться из своего контекста. Электронный ресурс. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/7216283> (дата обращения: 01.07.2025).

⁶ Абашев В. В. С чего начинается Пермь. С. 145.



Проект объединения АРУ
Арх. Г. Крутиков, В. Лавров, В. Попов
«Современная архитектура». 1932. № 1. С. 58

Театр не был построен, но он стал частью социального воображаемого. Современный, непривычный, странный, совершенно уникальный и привлекающий массовое внимание проект обещал быть для Свердловска (и даже для СССР) опознавательным знаком и гордостью, чем-то вроде своей «Эйфелевой башни». Его наличие демонстрировало горожанам значимость их города, его огромный культурный ресурс, стимулировало к жизни и к развитию. Мы можем наблюдать сегодня архитектурные отсылки к конкурсным проектам. Например, здание Дома офицеров Центрального военного округа по своей структуре напоминает проект Объединения архитекторов-урбанистов. В 2018 г. в международном конкурсе на строительство нового здания филармонии (Sverdlovsk Concert Hall) победил футуристичный и экстравагантный проект бюро Zaha Hadid Architects, городу он понравился дерзкими формами, а возможно тем, что мог реализовать мечту о несостоявшемся беспрецедентном театре. В 2020 г. в Екатеринбурге была сдана в эксплуатацию штаб-квартира Русской медной компании, спроектированная британским бюро Foster+Partners. Это единственный реализован-

ный объект Н. Фостера в России, именно Екатеринбург принял его. Но не только в архитектуре отзываются интенции театральных новаций 1930-х гг. Коляда-театр вот уже почти четверть века соединяет зрительный зал и сцену (что было одной из задач Синтетического театра) в своих спектаклях, создавая ритуально-карнавальные действия, вовлекающие зрителей в процесс живого соучастия. Коляда-театр уникален, в зале во время спектаклей не бывает свободных мест. Что касается интереса к художественной жизни вообще, Екатеринбург не уступает столицам: Федеральный университет готовит культурологов и искусствоведов, в городе есть Академия современного искусства, с 2010 г. в Екатеринбурге масштабно проходит Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Мы не утверждаем, что именно непостроенный театр повлиял на культурное развитие города, мы утверждаем, что амбициозные масштабные продукты воображения, какими бы утопичными они ни были, изменяют реальность, создавая символическое поле, которое дает реальные всходы.

Екатеринбуржцы не стремятся переехать в столицу, их желание здесь жить и работать опирается, в том числе, и на сформированное нереализованными, но грандиозными проектами социальное воображаемое.

О. И. Карпуша

Российский институт истории искусств, Москва, Россия

**«ВСЁ ЭТО – РЕАЛЬНО».
ИЛЛЮЗИИ СТОРМА ТОРГЕРСОНА
В ОФОРМЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ АЛЬБОМОВ**

Одним из крупнейших деятелей в области оформления музыкальных записей стал дизайнер, арт-директор, режиссер и фотограф Сторм Торгерсон (1944–2013) о творчестве которого далее пойдет речь.

В апреле 2013 года журнал «The New Yorker» опубликовал статью «Сторм Торгерсон и конец искусства оформления обложек»¹, в которой с первых строк заявлено о том, что с уходом британского фотографа, дизайнера и арт-директора Сторма Торгерсона наступил конец целой эпохи. За 45 лет творческой деятельности им было создано около 270 художественных оформлений для музыкальных альбомов, 25 музыкальных видео и 5 фильмов, связанных с популярной музыкой. Торгерсон работал со многими пионерами рок-музыки, создав узнаваемые визуальные образы их альбомов. Особенно известными стали его многочисленные работы с группой «Pink Floyd», для которой он оформил 11 из 15 студийных альбомов, а также снимал для них музыкальные видео.

В рамках этой статьи мы рассмотрим ряд созданных им оформлений музыкальных альбомов, в которых автор создает различные иллюзии, создает в фотографических изображениях ситуаций из снов и фантастических миров.

Сторм Элвин Торгерсон родился 28 февраля 1944 г. в городе Поттерс Бар, графство Миддлсекс, Англия. Учился в

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-177-191

¹ Storm Thorgerson and the End of Album Art // The New Yorker. April 25, 2013. URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/storm-thorgerson-and-the-end-of-album-art> (дата обращения: 06.04.2025).

Старшей Школе для мальчиков в Кебридже, где познакомился с основателями группы «Pink Floyd» Сидом Барреттом и Роджером Уотерсом. Примерно в это же время стал близким другом Дэвила Гилмора (присоединившегося позднее к группе «Pink Floyd»), а также графического дизайнера Обри «По» Пауэлла¹, вместе с которым впоследствии проработал 15 лет.

С 1963 по 1966 гг. Торгерсон учился в престижном государственном исследовательском Университете Лестера, известном открытием генетической экспертизы. Здесь он изучал английский язык и философию, получил диплом бакалавра, и ныне его имя можно увидеть в списках почетных выпускников университета. В 1969 г. окончил магистратуру по программе «Кино и телевидение» в Королевском Колледже Искусств в Лондоне.

В интервью 2012 г.² он сказал, что поступил в Королевский Колледж Искусств, чтобы научиться снимать кино, и в дальнейшем навыки организации съемок очень помогли ему как в работе с музыкальными видео, так и в создании обложек альбомов.

С 1967 по 1982 гг. Торгерсон работал в составе творческой группы «Hipgnosis» в сотрудничестве с Обри Пауэллом и примкнувшим позже Питером Кристоферсоном³. Обратим внимание на название этой творческой группы — «Hipgnosis». Торгерсон описывал рождение названия так:

¹ Обри «По» Пауэлл (р. 1946) — британский графический дизайнер. Обучался в Лондонской киношколе в Ковент-Гарден, где в это же время учился режиссер Майкл Мэнн.

² Rosenberg T. An interview with photographer Storm Thorgerson, part one // Reader. 2017. URL: <http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/09/24/an-interview-with-photographer-storm-thorgerson-part-one> (дата обращения: 02.05.2025).

³ Питер Кристоферсон (1955–2010) — британский музыкант, режиссер, дизайнер и фотограф. Также много работал в рекламе. Обучался в Нью-Йорке компьютерному программированию, театральному дизайну и видео.

Мы назвали себя «Hipgnosis» <...> после того, как натолкнулись на это слово на двери нашей квартиры. <...> Мы выбрали такое название потому, что это слово звучало как «гипноз», и если бы нам удалось зафиксировать в дизайне видения, посещающие находящегося под действием гипноза человека, то это было бы потрясающее. К тому же неправильное написание придавало замечательный оттенок противоречия — практически невозможного сосуществования между *Hip* — новым и «клевым» — и *Gnostic* — гностическим, древним знанием. Новое и старое, уживающиеся в одном мире, подразумеваю присутствие колдовских чар¹.

Таким образом, уже в самом начале творческого пути Торгерсон стремился в своих работах соединить реальное и ирреальное, создавать ситуации, возможные только в фантазиях. Именно Торгерсон являлся главным идеальным вдохновителем и руководителем группы. После распада группы он работал самостоятельно вплоть до 2013 г.

В работах Торгерсона в период работы в «Hipgnosis» и самостоятельно (по большей части это фотография) создаются различные иллюзии. И то, что может происходить только в грехах или кошмарах, становится реальностью. Некоторые показанные Торгерсоном сюжеты выглядят ужасающе, но не содержат страшных сцен как таковых. Ощущение страха или фантастичности ситуации возникает за счет других средств.

Работы Торгерсона можно разделить на несколько типов по использованию фотомонтажа и ретуши:

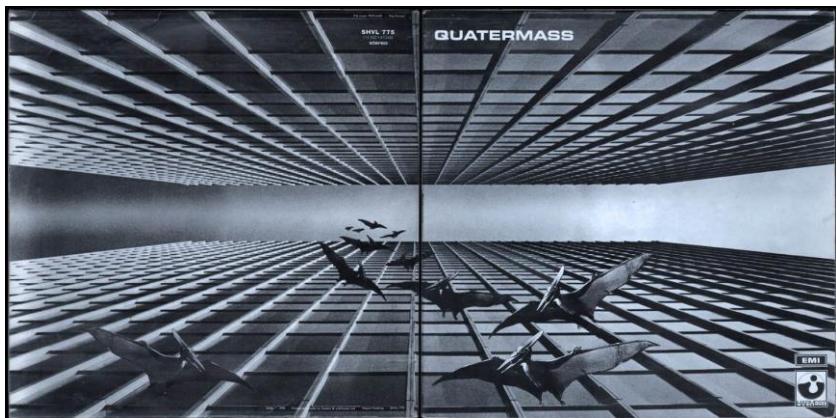
1. использование фотомонтажа легко распознается;
2. использование фотомонтажа не улавливается зрителем;
3. фотомонтаж отсутствует (в изображении ничего необычного с точки зрения законов физики нет, но показанная ситуация не реалистична с точки зрения здравого смысла);

¹ Шэффнер Н. Блюдце, полное секретов. Одиссея «Пинк Флойд». М., 1998. С. 159.

4. фотомонтаж отсутствует (несмотря на странность происходящего).

При первом же взгляде на изображения из первой группы очевидно использование фотомонтажа и ретуши для создания фантастических ситуаций: летающие птеродактили (*Quatermass* «*Quatermass*» (1970)); пальцеголовые люди (*Toe Fat* «*Toe Fat*» (1970)); «разбитые» лица (*Fabulous Poodles* «*Mirrorg Stars*» (1978)); шестирукая телефонистка (*UFO* «*Making Contact*» (1983)); двери посреди черно-белого поля, открывающие вход в цветные миры (*Scorpions* «*Crazy World*» (1990)); человек с древним амфитеатром, встроенным в голову (*Dream Theater* «*Once in a Lifetime*» (1998)); персонаж с домом вместо головы (*Ethnix* «*13*» (2002)); человек-пазл, с поверхности тела которого выпал один из элементов (*Biffy Clyro* «*Puzzle*» (2007)); человек в деловом костюме с клеткой вместо головы, из которой вылетают птицы¹ (*The Answer* «*New Horizon*» (2013)) и т. д. Отметим, что очень часто в работах Торгерсона встречаются различные видоизменения человеческого тела, в том числе – замена головы или какие-либо манипуляции с ней.

¹ Здесь можно вспомнить картину Рене Магритта «Терапевт» (1937), в которой у главного персонажа — психотерапевта — клетка с белыми голубями вместо тела и головы.



Оформление одноименного альбома группы «Quatermass» (1970)

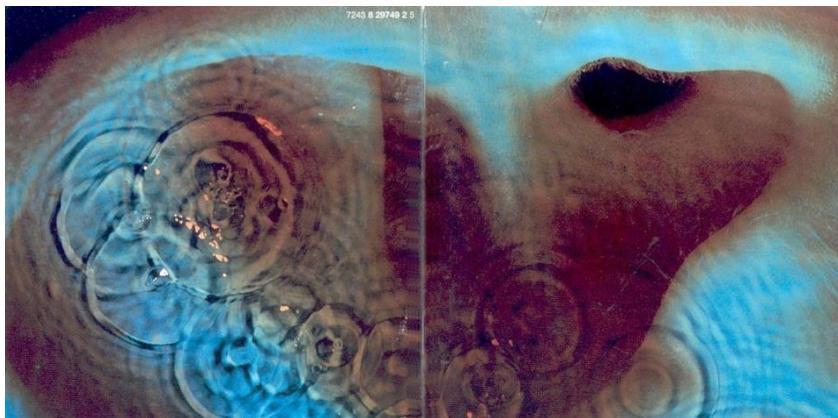
Источник: <http://www.hipgnosiscovers.com/>

К второй группе относятся изображения, в которых применяется тонкий фотомонтаж и не зная заведомо, трудно определить, где именно он использован. К таким примерам относится фотография на внутреннем конверте *Pink Floyd «Wish You Were Here»* (1974), на которой создается иллюзия свободно летящей ткани. На деле же ткань держала обнаженная девушка, которую ретушер Ричард Мэннинг тщательно замаскировал. К более поздним образцам такого рода относится оформление диска *The Cranberries «Bury the Hatchet»* (1999). Здесь, на лицевом изображении и на вкладыше, потерянный в пустыне, обнаженный человек встречается с «всевидящим оком» — гигантский летящий глаз преследует его и настигает. На изображении с вкладыша человек в страхе присел к земле и обхватил голову руками, а «око» зависло в нескольких метрах над ним. Можно было бы подумать, что глаз нарисован и наложен на фотографию посредством фотомонтажа, однако глаз — это трехмерная модель, изготовленная специально для съемок. Использование ретуши заключается в маскировке троса, который держал фигуру в нужном положении.

Третья группа представлена изображениями, на которых хотя и не происходит чего-то невозможного с точки зрения физической реальности (вроде птеродактилей среди небоскребов и летающих гигантских предметов), но мы видим нечто, что можно увидеть лишь в снах (в том числе в кошмарах). Так, человеческое тело оказывается подвешенным в рядах огромных туш на мясном производстве (*Edgar Broughton Band* «*Edgar Broughton Band*» (1971)); загадочный морской грот при ближайшем рассмотрении оказывается человеческим ухом, помещенным под воду (*Pink Floyd* «*Meddle*» (1971)); женщина, выходящая из дома в туфлях и с сумкой из кожи крокодила, встречает на своем пути того самого крокодила (*Brand X* «*Do They Hurt?*» (1980)) — сцена одновременно и комичная, и напоминающая страшный сон, в котором жертва настигла своего мучителя. О создании этой обложки Обри Пауэлл вспоминал: «”Они причиняют боль?”¹ Туфли или раздраженный крокодил? Классическая для Сторма игра слов, связанная с названием альбома... Они (члены группы *Brand X*. — *O. K.*) уловили и полюбили юмор, который присутствует в обложках *Hipgnosis*»².

¹ В оригинальном тексте на английском языке здесь приводится название альбома: «*Do They Hurt?*». Однако название в данном случае уместно дать в переводе, так как речь идет о каламбуре.

² Jesse T. Brand X — Do They Hurt? — review // Genesis News Com. 2025. URL: <https://www.genesis-news.com/article/brand-x-do-they-hurt-review/> (дата обращения: 01.05.2025).



Оформление альбома «Pink Floyd» «Meddle» (1971)

Источник: <http://www.hipgnosiscovers.com/>

К этой же группе отнесем примеры обложек, для которых создавались композиции из большого количества повторяющихся объектов, — один из излюбленных приемов Сторма Торгерсона на протяжении всей карьеры. Это и обложка для последнего альбома английской прогрессив-рок группы *The Nice* «Elegy» (1971) с десятками красных шаров, выставленных на песках Сахары к югу от Марракеша, и «A Momentary Lapse of Reason» *Pink Floyd* (1987) для которой на один из британских пляжей было привезено почти 800 металлических кроватей, и оформление для сингла *Muse* «Uprising» (2009) с сотней одинаковых мишек Тедди. Эти и многие другие примеры напоминают работы художника-минималиста Уолтера де Марии, и в целом такой прием довольно распространен в искусстве второй половины XX в.

Четвертая категория — одна из самых интересных, так как здесь благодаря фантазии автора и некоторой технической изощренности возникают художественные образы, которые непосвященный зритель может принять за результат монта-

жа, однако, как говорил сам Торгерсон, «это все реально»¹. Здесь главным средством создания ирреальных ситуаций стало изготовление арт-объектов и (иногда) использование спецэффектов во время съемок. Большинство арт-объектов бесследно исчезали после окончания съемочного процесса.



Сторм Торгерсон рядом с моделью арт-объекта,
изготовленного для оформления одноименного альбома
группы «Audioslave» (2002)

Источник: <https://www.takenbystormfilm.com/>

Рассмотрим в этом контексте оформление альбома «*Animals*» *Pink Floyd* (1977). На фотографии запечатлена ныне не действующая угольная электростанция Баттерси, расположенная на юге Лондона. Это была бы практически ничем не примечательная работа в ряду тысяч изображений городских фотографов, если бы не одна деталь: между стометровых северных труб, над суровым урбанистическим пейзажем, летит огромная надувная свинья. В одном из интервью со Стормом Торгерсоном интервьюер коснулся вопроса реальных и не реальных объектов, и был очень удивлен узнав, что многие

¹ Somerset G. An Interview with Designer Storm Thorgerson // Noted. The Listener. 2016. URL: <http://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2013/an-interview-with-designer-storm-thorgerson/> (дата обращения: 01.05.2017).

объекты, считавшиеся им нарисованными, были реальными, в том числе — и эта свинья¹. Более того, во время съемок трос порвался, и свинья улетела путешествовать над Лондоном, долетев до аэропорта Хитроу и вмешавшись в движение самолетов. Так, своеобразный «ивент» вышел за пределы съемочного пространства и коснулся большого числа людей, изначально не задействованных в нем. Другие подобные объекты: металлические и каменные статуи с «The Division Bell» *Pink Floyd* (1994)², исполинская кровать для «Happy Days» группы *Catherine Wheel* (1995), гигантский клубок на «Slip Stitch and Pass» *Phish* (1997), «всевидящее око» с «Bury the Hatchet: The Cranberries» (1999) (на которой присутствует и фотомонтаж, о чем говорилось выше), скульптура-пламя на одноименной пластинке *Audioslave* (2002), дом-портфель с «Stories of a Stranger» американской группы *O.A.R.* (2005) и др.

В оформлении альбома «Wish You Were Here» *Pink Floyd* (1975) были задействованы несколько из перечисленных выше приемов. Перед группой *Hipgnosis* стояла непростая задача: изобразить отсутствие. Помимо знаменитой фотографии горящего человека с лицевой стороны обложки, был создан ряд изображений, объединенных единой темой. Взаимодействие обладателя пластинки начиналась с верхнего слоя упаковки: на оригинальном релизе альбом был покрыт черной (Великобритания) или синей (США) термоусадочной пленкой, так что нельзя было увидеть обложку альбома, не повредив ее. Таким образом, обложка одновременно и присутствовала, и отсутствовала. Некоторые обладатели пластинки, не желая повредить внешнюю упаковку, так и не вскрывали

¹ Rosenberg T. An interview with photographer Storm Thorgerson, part two // Reader. 2017. URL: <http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/09/25/an-interview-with-photographer-storm-thorgerson-part-two> (дата обращения 02.05.2025).

² Редкий пример, когда объект сохранился. Ныне каменные версии находятся в Зале Славы Рок-н-Ролла в Кливленде, штат Огайо.

полностью свои экземпляры, и оформление конверта оставалось иллюзорным для них. На пленку приклеена круглая наклейка с изображением «механического рукопожатия» двух роботов. Одним из самых узнаваемых стал образ горящего человека: для воплощения идеи в жизнь на каскадера был надет огнеупорный костюм с капюшоном, а поверх него — деловой костюм и парик из легковоспламеняющегося материала.

Каждый из созданных для оформления альбома образов (изображения на внешнем конверте, на внутренних конвертах, плакате и открытке) воплощает отсутствие: *горячий человек* (рукопожатие двух бизнесменов является частью этикета, но может быть пустым и неискренним; здесь же воплощается идея о том, что люди могут избегать взаимодействия из-за страха быть ранеными, обжечься), *бизнесмен* (отсутствие заботы о других ради собственной выгоды), *дайвер* (ныряет, но всплеск отсутствует), *рукопожатие роботов* (пустой жест; еще одна отсылка к отсутствию искренних эмоций в современном мире), *открытка с надписью «хотел бы, чтобы ты был здесь»* (люди часто пишут друг-другу эти слова, но не всегда искренне), *безликий продавец без тела, продающий пустую пластинку* (отсутствие человечности, отсутствие содержания), *пловец в песке* (отсутствие воды, отсутствие цели и движения к ней), *красная вуаль* (способ скрыть лицо человека под ней, сделать его отсутствующим для других). Таким образом, результатом концептуальной разработки оформления альбома стало создание целого ряда образов, визуализирующих отсутствие посредством созданий иллюзий.

Мужчины совершают пустой жест, находясь в огне, не обращая особого внимания на пламя, поскольку это метафора, а значит, нечто нереальное, однако, конечно, это реальное пламя. В этом и заключается загадка и привлекательность этого изображения, я подозреваю.

Оно реально, но и не реально, не сюрреалистично или гиперреалистично, но «нереально реально» или «реально нереально»¹.

Даже после появления компьютерных фоторедакторов для Сторма Торгерсона было важным воплотить свои идеи в реальном пространстве с минимальным вторжением ретуши. Несколько раз при создании образов, которые отсылают нас к горящим предметам Магритта, в связи с нежеланием пользоваться фотомонтажом (*Pink Floyd «Wish You Were Here»*), а затем и графическим редактором (*Biffy Clyro «Saturday Superhouse»* (2007)), процесс съемок превращался в опасный перформанс для тех, кто в нем участвовал. Подобные съемки сам Торгерсон называл «ивентами»: это были мероприятия, к которым долго готовились; для присутствующих они были не просто рабочим процессом, но художественным актом, разворачивающимся в реальном времени; художниками и скульпторами создавались арт-объекты, бесследно исчезавшие после съемок и запечатленные лишь на обложках музыкальных альбомов.

Одним из крупнейших таких «ивентов» стали съемки фотографии для альбома «Wake Up and Smell the Coffee» ирландской группы *The Cranberries* (2001). Мы видим пустынный берег моря, чистое синее небо занимает большую часть изображения, а навстречу человеку, только что проснувшемуся в своей постели, летят две сотни огромных красных спортивных шаров, диаметром около 90 см каждый. Шары одновременно символизируют молекулы аромата кофе и ягоды клюквы (напоминая о названии группы). Сторм Торгерсон рассказывал много лет спустя:

Это был ивент, и это было так прекрасно, что мы сначала забыли сделать фотографию. Я спросил: «Это невероятно! Как фотограф-

¹ Thorgerson S., Curzon P. Taken by Storm. The Album Art of Storm Thorgerson. London; New York. Derrimut: Omnibus Press, Vision On, 2007. P. 70.

фия?», а Руперт Трумэн¹ переспросил — «Какая фотография?» Он просто стоял и смотрел, как и все мы. Хорошо, что была возможность всё повторить и сделать снимок².

Для получения задуманного результата пришлось сделать несколько дублей, а сбор шаров занимал каждый раз около получаса³.



Процесс съемок фото для обложки альбома «Wake Up and Smell the Coffee» ирландской группы «The Cranberries» (2001)

Кадр из фильма «Taken By Storm: The Art Of Storm Thorgerson And Hipgnosis» (2011, реж. Р. Богава)

¹ Руперт Трумэн — британский фотограф. Работал со Стормом Торгерсоном с начала 1980-х гг. С конца 1980-х гг. — основной фотограф Торгерсона.

² Johns M. Storm Thorgerson interview – November 2011 // Brain Damage — Pink Floyd News Resource. 2025. URL: <http://www.brain-damage.co.uk/storm-thorgerson-interviews/storm-thorgerson-interview-november.html> (дата обращения: 10.02.2025).

³ Thorgerson S., Curzon P. Taken by Storm... P. 139.

Несмотря на, казалось бы, явное влияние сюрреалистов, сам дизайнер говорил, что он не сюрреалист и отошел от влияния Рене Магритта и сюрреалистов в целом, а первая книга группы *Hipgnosis* даже называлась «Уходи, Рене»¹ (1978). Во многих работах просматриваются явные аллюзии на творчество Сальвадора Дали, Рене Магритта, Макса Эрнста, фотографа Филиппа Халсмана и других сюрреалистов. Например, на обложках, выполненных Стормом Торгерсоном на протяжении всей его жизни, встречается образ мужчины в черном костюме и котелке, явно отсылающий к Магритту. Также о произведениях художников-сюрреалистов напоминают пустынные пейзажи часто дополненные повторяющимися, удаляющимися к горизонту объектами («Elegy» *The Nice* (1971)). Однако, всё это скорее форма, не связанная с тем содержанием, что вкладывали в подобные изображения сюрреалисты, и имеющая больше общего с ироничным постмодерном², нежели с серьезным по своей натуре модернизмом.

Изначально Сторм Торгерсон хотел посвятить свою жизнь кино, судьба же связала его с музыкальной индустрией, но увлеченность кино оставила свой след:

Я учился в киношколе, вы знаете. Во многих моих вещах есть черты нарратива. Я совмещаю работу режиссера и дизайнера. Снимая фильмы для *Pink Floyd*. Я делал концертные фильмы, видео, документальные фильмы и рекламу. Последняя реклама, которую мы сделали для *Pink Floyd*, получилась очень странной. Этот ролик транслировался в Англии и рекламировал каталог к выставке, на которой выставлялись обложки альбомов *Pink Floyd*. Люди в рекламе говорили об этих работах, но они говорили на исландском, хинди и японском. Не думаю, что кто-то в Англии вообще понял, что они говорят, но получилось забавно³.

¹ Название книги, вероятно, отсылает к песне «Walk Away Renée» американской группы «The Left Banke» 1966 г. в жанре барокко-поп.

² Об иронии постмодерна см.: Дробышева Е. Э. Аксиология постмодерна: ирония. Монография. СПб., 2008.

³ Cerio S. Storm Thorgerson. Album cover artist who founded the design studio known as Hipgnosis. // Steven Ceiro. 2010 URL: <http://www.stevencerio>.

Подводя итог вышесказанному, выделим основные приемы Сторма Торгерсона для создания фантастических сюжетов и различных иллюзий:

- Нарушение привычного хода событий;
- Неожиданные с точки зрения повседневности ситуации;
- Многократное повторение предметов;
- Помещение сюжета в пейзаж (часто пустынный);
- Воплощение объектов в реальном пространстве;
- Процесс съемки как событие.

Хотя желание Торгерсона стать режиссером и снимать кино не вполне сбылось, его режиссерские способности помогали воплотить самые сложные замыслы, так как для осуществления задуманного зачастую нужно было проводить большой объем организационных подготовительных работ и координировать множество людей, как и режиссеру фильма.

Некоторые обложки альбомов не связаны с содержанием пластинки или нейтральны по отношению к нему, но Торгерсон относился к тем, кто старался создать то, что будет коррелировать с музыкой. Еще в 1977 г. Торгерсон писал, что всегда требовал от музыкантов записи с нового альбома, над оформлением которого ему предстояло работать¹. Позднее, в 1992 г., он также отмечал:

Мне нравятся изображения, которые не сразу поддаются трактовке <...>. Можно вспомнить идею обложки для альбома «Presence» *Led Zeppelin*, которая состояла в добавлении к ностальгическим фотографиям 30–40-х годов якобы предмета из будущего, который на самом деле был черным отверстием своеобразной формы. Для меня она олицетворяла силу *Led Zeppelin*, дававшую людям мощный заряд <...>. Дизайн был связан с группой, но весьма косвенно — музыка

com/2010/05/interview-with-storm-thorgerson-seconds-46/ (дата обращения: 20.03.2025).

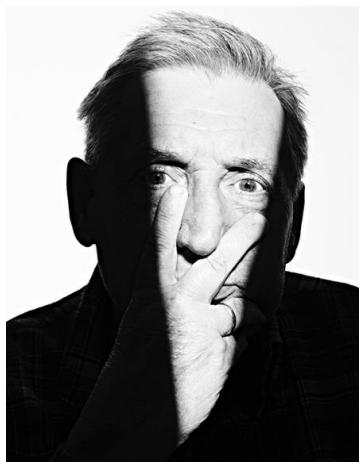
¹ Dean R., Thorgerson S. Album Cover Album. Limpsfield: Dragon's World Book, 1977. P. 158.

тем и хороша, что дает возможность каждому увидеть в ней что-то свое¹.

Также о взаимодействии с музыкой он говорил в интервью журналу Rolling Stone в 2011 г.:

Я не говорю много о музыке. Обычно она мне нравится, и я просто впитываю ее. Мне особо и не хочется говорить, да и сами музыканты меня не спрашивают. Они говорят: «Ради Бога, Сторм, не порть нашу музыку. Не убивай наш настрой». Так что я действительно никогда ничего не говорю о музыке. Моя действительная задача — интерпретация. Так что не важно, что я думаю, важно — что получится в итоге².

Разрабатывая концепцию художественного оформления, он выступал посредником между музыкантами и слушателями, дополняя их аудиальный опыт визуальным сопровождением. Многие работы Сторма Торгерсона обрели впоследствии самостоятельность и выступают на выставках обложек музыкальных альбомов как самодостаточные произведения, оставшись не только в истории популярной музыки, но и в истории визуальных искусств, повлияв на следующие поколения дизайнеров.



Сторм Торгерсон
Источник: <https://entergallery.com/>

¹ Из интервью журналу «Q» (1992). Цит. по: Daily Departures From the Reality // Rockisland. 2011. URL: <http://rockisland.ru/articles/painters/storm-thorgerson/> (дата обращения: 05.06.2025).

² Storm Thorgerson: How I Designed the Cover of «Dark Side of the Moon» // Rolling Stone. 2025. URL: <https://www.rollingstone.com/feature/storm-thorgerson-how-i-designed-the-cover-of-dark-side-of-the-moon-99919/> (дата обращения: 20.03.2025).

Д. А. Стрижов

*Уральский государственный архитектурно-художественный
университет им. Н. С. Алферова, Екатеринбург, Россия*

**ИЛЛЮЗИЯ ГРАНИЦЫ
МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ
В АНИМАЦИОННОМ СЕРИАЛЕ «ПАНТЕОН»**

Степень развития современных цифровых технологий дает человеку все больше и больше возможностей улучшить свою жизнь. Современный человек давно расширил границы своего существования и не ограничивается лишь жизнью физической, гораздо больше времени человек проводит в виртуальном мире, используя цифровые технологии и Интернет, выстраивая там свою реальность, общаясь с друзьями и коллегами, обмениваясь информацией, отдыхая, — то есть «живет» своей цифровой жизнью. Цифровая среда не только делает шире жизнь человека, сегодня она дает возможность эту жизнь продлить, заходя на территорию по ту границу жизни и смерти, делая тем самым эту границу размытой и иллюзорной. В статье внимание сосредоточено на том, как анимационный сериал «Пантеон» средствами анимации репрезентирует эту иллюзию цифрового бессмертия, раскрывая экзистенциальные и этические последствия этой новой реальности.

Анимационный сериал «Пантеон» рассказывает о полуфантastическом современном мире, где люди, а если быть точнее компания «Логарифм», разработали новейшую технологию «Загрузки сознания», позволяющую оцифровывать мозг человека, его сознание, идентичность и помещать эту «копию» в виртуальное облако. «Оцифрованный» человек в реальности погибает, но обретает шанс на последующее воскрешение в ином, цифровом виде. Человек, согласившийся на

загрузку сознания, сможет продолжать функционировать как раньше, только с большей продуктивностью. Технология создания виртуальной копии позволяет представить идею ускорения человеческих реакций и чувств, получения знания напрямую через интернет, поиска способов изменения коммуникации, дает возможность загруженным сознаниям (далее: ЗС) обмениваться кодом, своей идентичностью или, лучше сказать, «миром». Безграничность возможностей ЗС прямо пропорционально влияет на их цифровой изъян: чем больше энергии они тратят, тем быстрее они умирают. Поэтому «Логаритм» пытается найти решение исправить ошибку и осуществить утопическую мечту о вечной жизни.

В анимационном сериале «Пантеон» есть несколько ключевых персонажей, которые взаимодействуя с ЗС, открывают пространство для рефлексии на важные экзистенциальные темы: конечность телесного и цифрового существования; общение с умершими; уникальность человеческой личности; расширение возможностей жизни в пространстве и времени.

Главный персонаж сериала — 14-летняя Мэдди Ким. Вот как характеризует персонажа киносервис Амедиатека:

Девочка Мэдди не пользуется большим успехом в школе и ведет затворнический образ жизни, но однажды с ней в чате списывается таинственный незнакомец, который слишком много о ней знает. Вскоре она начинает замечать в нем черты своего умершего отца. Оказывается, что его сознание было оцифровано научной корпорацией, и теперь его интеллект и знания используются в коммерческих целях. Мэдди решает спасти отца, даже не понимая, каким могущественным силам ей придется противостоять¹.

Поначалу Мэдди общается с отцом посредством компьютерной игры, где он становится ее другом по игровому квесту (см. илл. 1). Однако поскольку Дэвид существует в цифровом облаке, он сможет сопровождать Мэдди повсюду, будет «на

¹ Сериал Пантеон // Амедиатека. URL: https://www.amediateka.ru/watch/series_33522_panteon (дата обращения: 16.04.2025).

связи» с ней везде, где есть доступ к интернету. Общение Мэдди с умершим отцом в игровом интерфейсе — пример виртуального траура.

Наверное, у каждого человека есть умерший знакомый или друг, оставивший после себя страницу в социальных сетях. В день смерти или в памятную дату, люди знавшие погибшего, приходят, чтобы выразить свою скорбь. Они могут оставить несколько слов под последним постом умершего, пересмотреть его аватарки, вспомнить любимые мемы. Такая страница в социальных сетях становится своеобразной цифровой могилой. Она не имеет «оградки», не находится в традиционно отдаленном месте — на цифровом кладбище, а существует наряду с «живыми» страницами других пользователей. Граница, отделяющая живого пользователя от неживого, определяется его социальной активностью. Так, например, заброшенные аккаунты, каналы, которые пользователи больше не ведут или ведут редко, также часто называют мертвими. Цитируя культуролога О. В. Мороз, И. И. Булычев и Ю. В. Назарова пишут:

Онлайн мы живем, пока присутствуем, разговариваем, с кем-то переписываемся; здесь нет физической смерти. Онлайн есть смерть только социальная, мы умираем для цифры тогда, когда перестаем «звучать»¹.

В современном мире вместе с появлением виртуального траура, развиваются и мысли о продлении жизни с помощью цифровых технологий, например, разрабатываются проекты, позволяющие дать вторую «жизнь» умершему или скорее продлить жизнь человека, но в новой, цифровой форме. Речь идет о феномене «цифрового бессмертия». Этот термин «связан с этико-философской концепцией трансгуманизма, ос-

¹ Булычев И. И., Назарова Ю. В. Современные проблемы и перспективы цифровой танатологии: этический аспект // Гуманитарные вед. ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2021. № 4 (40). С. 60.

новной этической целью которой является достижение всеобщего блага через трансформацию человеческой природы, ведущую к бессмертию сознания. Новые концепции социальной философии уточняют предмет всеобщего блага, под которым теперь понимается благо инфосферы — информационной среды, моральным агентом которой может быть не только человек, но и любой информационный объект»¹. Вопрос о цифровом бессмертии также приводит ученых «к переосмыслению смерти, как конечной точки существования, и ведет к потенциальному бессмертию, к преодолению зла, которым представляется полная страданий и пороков жизнь в физическом теле и его мучительная смерть»².

В нашем мире возможности технологий поражают воображение: то, что не так давно казалось фантастикой далекого будущего, сейчас — реальность. Например, появляются сервисы с возможностью создания ИИ-аватара умершего родственника, или чат-боты, имитирующие общение с умершим — бот копирует стиль ответов, которые давал человек при жизни: «Таких ботов, предназначенных для того, чтобы помочь справиться с утратой близким, довольно много — их называют griefbot, или “бот для скорби”»³.

Сериал Пантеон через арку взаимоотношений Мэдди с отцом делает важным не столько демонстрацию развитости технологий ЗС, позволяющих общаться с умершими, сколько этическую сторону этой возможности. Нужно ли это продолжение общения с отцом Мэдди? Как повзросльеть, если прожить смерть теперь невозможно — умерший «воскрес» и стал бессмертным?

¹ Там же. С. 60.

² Там же. С. 60–61.

³ Вечерова Е. Чат-бот, смерть и роботы: что такое цифровое бессмертие и кто его обещает уже сейчас // Forbes. URL: <https://www.forbes.ru/tekhnologii/502060-cat-bot-smert-i-roboty-cto-takoe-cifrovoe-bessmertie-i-kto-ego-obesaet-uze-sejcas> (дата обращения: 17.07.2025).



Илл. 1. Мэдди Ким и Дэвид Ким в игровой реальности (кадр из фильма)

Иллюзия границы между жизнью и смертью здесь обостряет конфликт: с одной стороны, она дарит утешение от того, что с умершим есть диалог, с другой — затрудняет прощание, ведь он теперь всегда «жив». Если в первом сезоне сериала общение с «живым» отцом для Мэди само по себе является ценностью, то к началу второго сезона Мэдди осознает важность умения завершать и проживать истории, в том числе трагические. Так, Мэдди видит в человеческой смертности преимущество перед безграничными возможностями технологии ЗС. Смерть как завершение жизни, как ее граница и неминуемый «конец» оставляет за человеком долг принять конечность существования: близкий, который когда-то был живым — умрет. Умение прожить горе, утрату, принять смерть и иметь способность найти силы для жизни, дает человеку право расти и взросльеть. Мэдди будет думать, что если человек оказывается под тяжестью своего родословного древа, каждый член которого живет вечно, то человек обречен на то, что никогда не окажется в ситуации, когда ему нужно «повзросльеть». В итоге героиня придет к осознанию важности завершения жизни и после того, как сможет задать волнующие вопросы отцу, «отпустит» его.

Другая пара персонажей — парень Коби и его умершая, но загруженная в цифровое облако девушка Лори. Они об-

щаются друг с другом, используя сенсорные контроллеры-перчатки, имитирующие тактильные ощущения. Такие технологии также уже существуют и в нашей реальности:

В 2016 году у кореянки Чан Джи Сун умерла семилетняя дочь Найон — всего спустя неделю после того, как у нее диагностировали неизлечимую болезнь. Мать даже не успела с ней попрощаться. В 2020 году мечта Чан Джи Сун встретиться с дочерью в реальности осуществилась¹.

Ученые воссоздали Найон с помощью ИИ-аватара, для создания которого «использовали семейные видеозаписи и привлекли младшую сестру Найон, очень на нее похожую. Надев VR-очки и специальные тактильные перчатки, Чан Джи Сун не только смогла поговорить с дочкой (“Мама, где ты была? Ты думала обо мне?” — спросила девочка), но и обнять ее»². «Чан Джи Сун призналась, что эта встреча помогла ей осознать важные вещи — например, что вместо скорби она может просто любить свою дочь»³.

Анимационный сериал «Пантеон» не только моделирует реальность, где технологии дают возможность вновь прикоснуться к любимому человеку, сериал также раскрывает и другую, этическую сторону возможности цифровой загрузки. Девушка ЗС-Лори не захочет этой вечной жизни: для нее важнее будет исчезнуть в цифровом пространстве, но донести до социума правду о нечеловеческих методах процесса оцифровки людей (см. илл. 2).

¹ Костарева И. Цифровое бессмертие: реальные проекты для вечной жизни // Сириус. URL: <https://siriusmag.ru/articles/1255-cifrovoe-bessmertie-realnye-proekty-dla-vecnoj-zizni/> (дата обращения: 17.07.2025).

² Там же.

³ Там же.



Илл. 2. Лори транслирует видеообращение на всех цифровых экранах
(кадр из фильма)

Самый сильный экзистенциальный кризис переживает в сериале персонаж Каспиан Киз, чья жизнь целиком оказывается иллюзией. Его мама и пapa — на самом деле лишь актеры, играющие родителей в жизни Каспиана. Все события, происходящие с ним, повторяют жизнь другого человека — Стивена Холстрема, основателя компании «Логаритм». Проект «Каспиан» был создан с целью повторить жизнь гения, вырастиив его снова, тем самым дать Стивену Холстрему вторую жизнь и второй шанс на устранение ошибки, нарушающей целостность загрузки сознания. «Двойник» Стивена Холстрема должен исправить ошибку в технологии — сделать то, что не успел сделать оригинал за время своей жизни. Этот развивает еще одну грань утопической идеи бессмертия. История Каспиана — сконструированная реплика жизни другого человека. Реальность, которую персонажу навязывают как единственную правду, оказывается иллюзией.

Осознание конечности жизни влечет за собой способ расширения возможностей ограниченного своей природой тела осваивать время и пространство. Так, концепция ЗС ре-

шает проблему перемещения человечества на другие планеты. Благодаря созданию вечной оцифрованной копии, человек получает способность преодолевать большие световые расстояния и даже выгружать себя обратно в физический мир, но лишь в суррогатную форму роботов, которые внешне практически неотличимы от человека. В таком виде ЗС получает возможность общаться с теми, кто еще не загрузил свое сознание в цифровое облако, посещать любимые места из жизни до загрузки, то есть «жить».

Проблемы переноса сознания, его копирования, воссоздания человеческой идентичности, бессмертия человечества и т. д. уже давно волнуют ученых и исследователей. Так, например, исследуя положения трансгуманизма, скептически настроенный Е. М. Иванов проводил мысленный эксперимент о копировании сознания:

Индивидуальность моего «Я» не определяется ни материей мозга (которая обновляется), ни его структурой (расположением атомов), ни функцией (которая также, очевидно, копируется при копировании структурного строения мозга). То есть получается, что индивидуальность моего «Я» вообще не зависит от каких-либо материальных факторов, эту индивидуальность невозможно как-то объяснить натуралистически. Поскольку же «Я» — это и есть мое сознание, то и сознание не супервентно относительно мозга, и, значит, сомнительна возможность какого-либо натуралистического объяснения природы сознания¹.

Е. М. Иванов также говорил о том, что индивидуальность человека больше, чем просто скрупулезно воссозданное механическое соединение психо-химико-физических процессов мозга через компьютер:

Любая компьютерная имитация моей психики, очевидно, будет восприниматься мною как не-Я. Я не перемещусь в компьютер только потому, что там происходит нечто функционально подобное моим

¹ Иванов Е. М. Трансгуманизм и проблема бессмертия // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12. № 1. С. 108.

мозговым процессам. Я, очевидно, останусь там, где я и был до включения этого компьютера — вне его, в собственном теле¹.

Теми же вопросами задается и анимационный сериал «Пантеон». То самое разрешение проблемы целостности загрузки сознания, с помощью которого ученые пытаются создать вечное цифровое сознание, не приводит к желаемому результату. Загруженное сознание остается таким же субъектом, несущим в себе заложенный дефект, несовершенство, которое человечество многие века пытается побороть, но именно ограниченность возможностей оставляет человеческое в человеке. В этой слабости и кроется его сила. В этом контексте уместно замечание Л. Баевой, цитирующей российского исследователя С. А. Храпова:

Ни одно техническое средство никогда не сможет экзистенциально и интенционально выражать глубинные чувства, эмоции и состояния, ибо они математически (физико-технически) не моделируемы, поскольку иррациональны².

Таким образом, в анимационных сериалах мы сталкиваемся со сложным значением понятия «иллюзия». Первое значение иллюзии совпадает с природой художественной реальности, которая является продуктом воображения, границы которого могут устанавливаться сколько угодно субъективно и произвольно. Метафора — самый распространенный способ создания такой субъективной реальности, в которой любое «как будто», «как если бы» становится потенциально возможным. Наверное, поэтому сериал «Пантеон» именно анимационный, а не игровой. Подобно попытке рукотворного воссоздания сути человека через высокотехнологический образ «ЗС», анимация также становится формой-метафорой,

¹ Там же. С. 108.

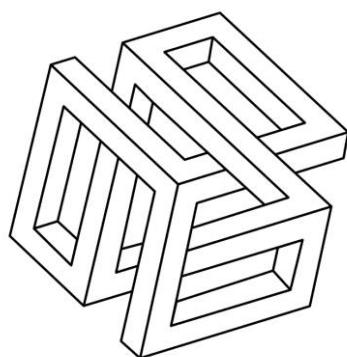
² Баева Л. В. Образ киберчеловека в современной науке и культуре // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2015. № 1 (9). С. 61.

создающей вымышленный, но убедительный как иллюзия мир. Человечество получает возможность проиграть вероятные исходы своего развития, наметить новые пути, опробовать разные сценарии в рамках модели. Второе значение понятия «иллюзия», размывающее границу жизни и смерти, приводит нас к размышлению об экзистенциальных и этических ограничениях. Задаться вопросом не только цены развития технологий, но и тех преимуществ, которые они дают. В данном контексте «иллюзия» становится не только синонимом «подмены» решения насущных проблем человеческой жизни, но и попыткой найти выход из насущных проблем. Сериал «Пантеон» берет научно-фантастический сеттинг и предлагает посмотреть на технологии как на традиционно угрожающе высокую степень развития человечества, которая идет вразрез с самой «человечностью». Наряду с критической рефлексией сериал пытается увидеть в, казалось бы, утопически иллюзорной цифровой форме, новую перспективу дальнейшего существования человека. Обилие кодов, интерфейсов сложных программ буквально окутывает героев целиком, размывая границу между цифровым пространством и привычной нам реальностью, в которой отключение Интернета для нас сродни перекрытию доступа кислорода. Совершенствующиеся чаты с искусственным интеллектом по запросу человека могут, например, брать на себя роль учтивого слушателя и советовать человеку как лучше решить проблему или как поступить в той или иной ситуации. Технологии порой оказываются намного терпеливее реального человека, ведь они не устают и способны выдерживать на себе большую нагрузку и могут быть мультизадачными. Человек, живущий в бешеном темпе настоящего времени, вынужден обращаться к технологиям и «ускоряться». Уже сейчас люди доверяют искусенному интеллекту обработку несложных задач и тем самым экономят свое время для более важных дел. Человек все больше доверяет технологиям и слушает их «голос». Понятие «человечность» вместе с этим вынужденно

расширяется, включая эти новые технологии. Поэтому картина будущего из такой анимационной научной фантастики как сериал «Пантеон» уже не кажется такой иллюзорной.

Можно сделать вывод, что анимационный сериал «Пантеон» — это не просто научная фантастика о будущем технологий, это исследование границ человечности, человеческой памяти, идентичности и смерти. Сериал моделирует столкновение человеческого с постчеловеческим, с киберчеловеком и предлагает нам, зрителям поразмышлять над вопросом «Кем мы хотим быть? — тем, кто живет, или тем, кто вечен?»

СОЦИАЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ



А. А. Петров

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия*

«ОДИОЗНЫЙ» АСКОЧЕНСКИЙ. МИФ ОБ ОБСКУРАНТЕ

Если прочитать историю литературы как нарратив, в котором есть свои «герои» и «злодеи», то фигура В. И. Аскоченского (1813–1879) точно попадет во вторую категорию. О том, каким явлением Аскоченский был в литературе XIX в. лучше всего говорят прижизненные и посмертные отзывы о нем. Репутация «одиозного Аскоченского», как он именуется в одной из современных работ¹, сложилась еще при его жизни в полемике с теми, кто стоял на менее консервативных позициях (сюда следует включить не только самих «новых людей», таких, как критик М. А. Антонович, поэт В. С. Курочкин, часто обращавшийся к образу Аскоченского в сатирических стихах, и т. д., но и, например, Ф. М. Достоевского² и некоторых представителей Русской православной церкви³). Такое представление об Аскоченском закрепилось и у его потомков — так, например, в 1907 г. в статье на смерть К. П. Победоносцева В. Г. Короленко называет писателя «комическим персонажем»⁴ и вообще сомневается в искренности его убеждений («...искренно или лицемерно, это, кажется, трудно решить относительно этого

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-205-215

¹ Зубков К. Ю. «Антинигилистический роман» как полемический конструкт радикальной критики // Вестн. МГУ. Сер. 9: Филология. 2015. № 4. С. 130.

² Дрыжакова Е. Н. Достоевский и нигилистический роман 1860-х годов // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 17. СПб., 2005. С. 4–8.

³ Карпов А. А. М. Бухарев (Архимандрит Феодор) // Путь. 1930. № 22. С. 40–51.

⁴ Короленко В. Г. К. П. Победоносцев и В. И. Аскоченский // Русское богатство. 1907. № 3. С. 134.

странных человека»¹ — обратим здесь, однако, внимание на двойственную трактовку мотивов Аскоченского; думается, сомнения Короленко вполне оправданы). С. А. Венгеров характеризует его прежде всего как «знаменитого обскуранта»², обвиняет в «изуверском клерикализме»³ и т. д. Подобные характеристики подхватило советское и даже постсоветское литературоведение. Например, так взгляды Аскоченского характеризуются в статье Э. Л. Безносова из биографического словаря «Русские писатели. 1800–1917» 1989 г.: «стал исповедовать <...> святошество, доходящее до обскурантизма, шовинизм, крайний монархизм, внося в их пропаганду фанатич. нетерпимость»⁴. Напротив, консервативно настроенные мыслители высоко оценивали журнальную и литературную работу Аскоченского (святитель Игнатий (Брянчанинов)⁵, архиепископ Арсений (Москвин)⁶, позднее — С. А. Нилус⁷, современный исследователь А. Д. Каплин, подготовивший издание избранных сочинений для «Института русской цивилизации»⁸). Цельный образ, который вырисовывается на основании таких отзывов, противоречит, однако, фактам биографии и некоторым текстам писателя.

Ранние годы жизни Аскоченского мы сравнительно хорошо знаем по его дневнику, опубликованному Ф. А. Булгаковым в 1882 г. в «Историческом вестнике».

¹ Там же. С. 137.

² Венгеров С. А. Аскоченский, Виктор Ипатьевич // Критико-биографический словарь русских писателей и ученых: (От начала русской образованности до наших дней). Т. I. Вып. 1–2: А. СПб., 1889. С. 827.

³ Там же. С. 834.

⁴ Безносов Э. Л. Аскоченский // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь: В 5 т. Т. 1: А–Г. М., 1989. С. 118.

⁵ Игнатий (Брянчанинов), святитель. Полн. собр. писем: В 3 т. М., 2011. Т. 3: Переписка с мирянами. С. 93.

⁶ Аскоченский В. И. Мои воспоминания о преосвящ. Арсении, митрополите Киевском // Аскоченский В. И. За Русь святую! М., 2014. С. 591.

⁷ Нилус С. А. На берегу Божьей реки. М., 2020. С. 133–134.

⁸ Каплин А. Д. Предисловие // Аскоченский В. И. За Русь святую! С. 5–34.

В. И. Оскошный (фамилия Аскоченского при рождении, измененная им впоследствии для благозвучия), сын священника, получал образование в Воронеже в духовном училище и семинарии. Уже в ранней юности Оскошный чувствует презрение к той среде, в которую попал, понимает свою исключительность: «Товарищи, окружавшие меня, были такая грязь, их понятия (если только были у них какие-либо понятия) так гадки, их поведение так серо и подозрительно-смирно...»¹ Духовная среда, очевидно, опротивела юноше: после окончания семинарии он собирается поступать в университет и подает прошение об увольнении из духовного звания, однако ректор Воронежской духовной академии архимандрит Евтихиан (Лестов) разрывает бумагу и настаивает на продолжении обучения в Киевской духовной академии².

В годы учебы, а далее — преподавания в Киеве Аскоченский отличается особым пристрастием к науке (и особым ядовитым скептицизмом по отношению к преподавателям) и редкостным свободомыслием. Так, он выступает против института монашества и отговаривает своих товарищей от пострига, возмущается подделкой христианских святынь (представленной в Софийском соборе «каплей крови» Иисуса Христа)³ и обрядом анафемы, отрицаает необходимость постов (смотря на нихrationально: «Там, где-то в Сирии или в Египте, выдумали не есть мяса из опасения умножением питьательных соков возбудить в большей степени любострастие жителей юга — ни с того ни с сего перенеслось это обыкновение и к нам на север. <...> Право, съевши крыльышко курицы или сочный котлет, я меньше почувствую требования плоти»⁴). Выпустившись из академии в числе лучших учеников в

¹ Дневник В. И. Аскоченского: [Ч. I] // Исторический вестник. 1882. Т. VII. С. 95.

² Там же. С. 105–106.

³ Дневник В. И. Аскоченского: [Ч. II–III] // Исторический вестник. 1882. Т. VII. С. 330.

⁴ Там же. С. 332–333.

1839 г. со степенью магистра богословия, Аскоченский начинает в статусе бакалавра академии преподавать в этом заведении польский и немецкий языки, а в 1841 г. — патрологию, пишет для этого курса учебное пособие — «Пропедевтику патрологии», которое не проходит цензуру. Проблемы Аскоченского с цензурой легко объяснимы тем подходом, который он избрал при подаче материала: он стремится показать святых без ореола святости и непогрешимости, как живых людей «с своей разумной речью, с своими сердечными убеждениями, даже с своими человеческими взглядами и ошибками»¹. Неудивительно, что, когда Аскоченский в 1846 г. покидает стены академии, начальство, по собственному признанию писателя, было радо «отделаться от такого карбонария»².

В начале 1840-х гг. Аскоченский женится на девушке по имени Софья, которая умирает от чахотки в январе 1844 г., через несколько месяцев после смерти сына-младенца. Эти утраты стали для писателя большой трагедией: в дневнике отражено, как он «почти помешался, бродил, как тень, ища своего “ангела-Софью”»³. За этим последовал целый ряд иных личных неурядиц — безуспешное сватовство за купеческую дочь Варвару Балабуху, подробно отраженное в дневнике, второй, неудачный, брак с Н. Панферовой и смерть жены, бедность и преследования кредиторов... По мнению Булгакова и, вслед за ним, Венгерова, именно эти события изменили мировоззрение Аскоченского, превратив его из либерала в обскуранта. Не берясь анализировать психологию писателя, не подвластную филологической оптике, заметим, что этот взгляд исходит из идеологии самих биографов, для которых позиция раннего Аскоченского — верная и окрашенная положительно, позднего — напротив, и переход из одного состояния в другое мог осуществиться только вследствие тя-

¹ Там же. С. 339–340.

² Дневник В. И. Аскоченского: [Ч. IV] // Исторический вестник. 1882. Т. VII. С. 557.

³ Там же. С. 535.

желого нравственного потрясения, граничащего с помешательством. Несомненно, что мировоззрение Аскоченского, как и у всякого мыслящего человека, на протяжении жизни существенно менялось, но процесс этот видится нам более сложным и, скорее, рациональным. Так, стихотворение 1845 г. (за год до «избавления» академии от «карбонария») «XIX-му веку» содержит в себе идеологическую программу всего последующего творчества писателя именно как борца с «крамолой новизны»: нынешний век, по мнению поэта, «все кощунственно отверг, всему безумно посмеялся, от веры чистой отказался», «святые заклеймил поверья названьем вздора, суеверья»¹ и т. д., за что ему «отомстит сам Бог». С другой стороны, уже в 1850 г. Аскоченский высказывает, например, суждение о фигуре Иуды, противоречащее традиционной точке зрения церкви на эту личность и по своей сути гностическое: апостол совершил предательство, будучи «совершенно убежден, что Христу недостает только сильных побуждений, чтобы обнаружить во всей славе божественную силу свою» — и, если такие побуждения создать, «Учитель восторжествует и явится тем, чем, по понятию его и всех вообще, Он должен быть»². И в святых, и в признанных канонами религии страшнейшими грешниками Аскоченский стремится увидеть прежде всего людей, понять и оправдать их.

Публичная деятельность Аскоченского, начиная с конца 1850-х гг. (прежде всего — как издателя журнала «Домашняя беседа»), и составила ему репутацию обскуранта и мракобеса. Образ, который создается на страницах этого издания, как представляется, является не следствием помешательства, а

¹ Аскоченский В. И. XIX-му веку // Аскоченский В. И. За Русь святую! С. 605–606.

² Дневник В. И. Аскоченского: [Ч. VI] // Исторический вестник. 1882. Т. VIII. С. 292.

результатом сознательной стратегии автомифотворчества¹, целенаправленного эпатажа, который становится неотделим от публицистического и литературного образа Аскоченского. Причины такого поведения, как представляется, различны: здесь можно увидеть и стремление обрести мгновенную популярность за счет громкой, отчасти скандальной известности, выйти из тяжелого финансового положения, в котором писатель находится в 1850-е гг., и психологическую подоплеку... Наиболее же весомая, думается, связана с историей и спецификой журнала «Домашняя беседа».

Журнал «Домашняя беседа» начинает издаваться в 1858 г. и еженедельно выходит до 1877 г. Первоначальное название издания (до 1865 г.) — «Домашняя беседа для народного чтения», причем концепция того, что считается народным чтением, существенным образом меняется. В первый год своего издания журнал обращен к простонародью и нацелен против смущающих его юмористических изданий (в первую очередь — «Свистка», сатирического приложения к «Современнику», издававшегося в 1858–1859 гг.). Об этом ясно говорит стилистический регистр, который выбирает Аскоченский (напоминающий, скорее, общение с маленьими детьми — в духе филантропической школы), и то, как он описывает своих читателей. Это люди, «занятые поденными, житейскими хлопотами»², которых нужно спасти от тлетворного влияния «грамотеев»: «...чтоб вы пораскинули умом-разумом об этих грамотеях, которые смеют так издеваться над вами»³. Читатель журнала — необразованный (хоть и грамотный), говорить с ним о серьезных вещах нужно, опускаясь до его уровня эрудиции (например: «...ученейший английский звездочет Нью-

¹ Термин в русской традиции введен Н. В. Соломатиной на материале творчества О. Уайльда (*Соломатина Н. В. Создание автомифа и его трансформация в «биографическом жанре»*. М., 2003).

² Аскоченский В. И. Два-три слова ради знакомства с читателями // Домашняя беседа для народного чтения. 1858. № 1. С. 5.

³ Там же. С. 3.

тон (он очень давно жил)»¹). Основная оппозиция «Домашнего чтения» 1858 г. — христолюбивый, но нуждающийся в нравоучениях народ и враждебные ему образованные классы (эксплицированные сразу в нескольких статьях в образе «ужасно-умного барина» — западника, материалиста, например, считающего церковные праздники пустяками² или не верящего, что вода в Темзе испарилась Божим произволением за грехи лондонцев³ (очевидно, после реакции на статью «Темза» с такой концепцией из первого выпуска)). В статье «Два приятеля, Трифон Трифонович Трехголосный и Степан Осипович Каравай», завершающей первый год выхода журнала, завуалированно излагается его просветительская концепция: Степан Осипович утверждает, что божественной правде людей можно и нужно учить именно простыми словами («Господь, видишь, велит нам быть детьми, а дети угрумы и суровы не бывают, мудреной и хитрой речи знать не знают, а говорят так, как сам Бог положил им на их сердце чистое»⁴): с детьми здесь сравниваются как раз те люди, которые «знать не знают» «хитрой речи» и потому сохранили чистоту руссоистского «естественного человека».

С 1859 г. стилистика журнала начинает существенно меняться: дидактичность не уходит (и останется с журналом до последнего выпуска), но разговор с «детьми» уступает место общению со взрослыми, образованными читателями. Неслучайно много внимания в этот год Аскоченский уделяет словам «для народного чтения» в названии издания, объясняя, что народ не ограничивается только крестьянством и по сути

¹ Аскоченский В. И. О божбе // Домашняя беседа для народного чтения. 1858. № 3. С. 21.

² Аскоченский В. И. Труд и молитва // Домашняя беседа для народного чтения. 1858. № 4. С. 25–29.

³ Аскоченский В. И. Всяк при своем // Домашняя беседа для народного чтения. 1858. № 6. С. 47–48.

⁴ Аскоченский В. И. Два приятеля, Трифон Трифонович Трехголосный и Степан Осипович Каравай // Домашняя беседа для народного чтения. 1858. № 18. С. 141.

включает в себя все сословия; спустя несколько лет от этой части заголовка все же решено будет отказаться. Гиперболизация, изначально появившаяся в журнале в связи с его общим тоном, пусть и в несколько приглушенном виде, в нем остается и приобретает формы эпатажа. Явления современной жизни, против которых выступает Аскоченский, разнообразны. Так, под его осуждение попадают театры (как языческая по своему происхождению забава, пропагандирующая плотскую любовь)¹, праздник масленицы (также языческий)², установка памятника Тысячелетию Руси (на котором вместо святых присутствуют писатели и поэты)³, написание слов «Бог», «Христос» и «Церковь» со строчной буквы и «языческое» выражение «поблагодарить богов»⁴, переиздание сказок Пушкина (безнравственных и не способных ничему научить народ)⁵) и мн. др.

В 1859 г., когда журнал обретает свой постоянный облик, в нем почти сразу в одном и том же номере публикуются тексты, совершенно противоречащие тому, что Аскоченский писал в дневнике, — статья священника А. Колосова о значимости постов и заметка самого Аскоченского об обряде анафемы — в форме сократического диалога от первого лица, в котором авторское «я» доказывает собеседнику необходимость этого обряда⁶. Особенно примечательна диалогическая форма

¹ Аскоченский В. И. Правда ли, что театр есть училище нравственности? // Домашняя беседа для народного чтения. 1859. № 39. С. 375–378.

² Аскоченский В. И. Масленица // Домашняя беседа для народного чтения. 1859. № 11. С. 87–91.

³ Аскоченский В. И. О памятнике тысячелетию России // Аскоченский В. И. За Русь святую! С. 415–419. Там же: Еще раз о памятнике тысячелетию России. С. 419–420.

⁴ Аскоченский В. И. Неблаговидная ошибка // Аскоченский В. И. За Русь святую! М., 2014. С. 456–457.

⁵ Аскоченский В. И. Народные сказки Александра Сергеевича Пушкина // Домашняя беседа. 1873. № 16. С. 411–412.

⁶ Аскоченский В. И. Анафема // Домашняя беседа для народного чтения. 1859. № 8. С. 69–75.

второго текста: как мы знаем из дневников, сам Аскоченский ранее был на позиции того самого собеседника, оспаривавшего необходимость анафемы; в таком контексте эта дискуссия оказывается спором с самим собой, что может свидетельствовать как об отрефлексированном изменении точки зрения по этому вопросу, так и о том, что для автора существует дистанция между собственным мнением и позицией, которую он излагает в журнале, занимаясь дидактикой. Если признать вторую версию, то придется сделать вывод, что Аскоченский целенаправленно разрабатывает миф о себе, выстраивает свой публичный образ, далекий от него биографического.

Аскоченский написал десятки стихов и басен, многие из которых публиковались в «Домашней беседе» и составили два полноценных сборника — «Стихотворения В. Аскоченского» 1846 г. и «Басни и отголоски» 1869 г., а также тематический сборник «Письма с того света пятилетнего брата к шестилетней своей сестре» 1871 г. С точки зрения философии и психологии Аскоченского особый интерес вызывает его стихотворение 1871 г. «Вопль слепого». Его лирический герой «тьмой кромешной окружен» и не в силах увидеть чертог Бога и найти к нему путь, доступный только праведным: «Передо мною много / Лежит дорог, но нет пути, / Ведущего к вратам того чертога»¹. Здесь звучит мысль, совершенно не соотносящаяся с образом Аскоченского как адепта канонического христианства, враждебного всем отступлениям от него: лирический субъект допускает, что Спаситель может привести его в ад, но готов на это: «Хоть в ад, хоть в рай — мне все равно! / Лишь пребывал бы Ты всегда со мною»². Такое заявление перекликается с мыслью, которую в письме Н. Д. Фонвизиной из Омска в 1854 г. высказывал Ф. М. Достоевский: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом,

¹ Аскоченский В. И. Вопль слепого // Домашняя беседа. 1871. № 13. С. 427.

² Там же.

нежели с истиной»¹. Духовный кризис, сомнения в выбранном пути, отраженные и в стихотворении 1876 г. «Грешный ропот», сочетаются для Аскоченского с приверженностью идеалу Спасителя, который оказывается выше и церковных канонов, и самого спасения души, взыскиющей не рая — но близости к Христу. Такая лирическая исповедь особенно ясно обозначает дистанцию между мировоззрением самого поэта и пафосом журнала, в котором вплоть до последнего выпуска выстраивался цельный биографический миф о его редакторе.

В баснях Аскоченского часто обозначается дистанция между мифообразом и реальной личностью автора. Показательна здесь басня «Рак» (1868): мальчишки, полагая, что рак идет назад, принимают его хвост за шею. Вывод баснописца таков: те, кого «отсталыми зовут мальчишки-критики», на деле, «шутя с ребятами такими, им, вместо головы, показывают хвост»². Последняя фраза несколько приоткрывает характер автомифотворчества Аскоченского, обозначая дистанцию между «серезным» консерватизмом писателя и эпата-жем, призванным «подразнить» оппонентов, показав им вместо головы хвост. В басне «Птица-пеликан» (1870) пеликана обвиняют в том, что он «ханжит» (понятное обвинение в адрес самого Аскоченского), но, признавая сам факт ханжества, герой басни оправдывается тем, что делает это для детей, защищая их «от хищных коршунов и лакомок-гусей»³: здесь видится отсылка к изначальному курсу журнала на защиту простонародья, понимаемого как дети, от «ужасно-умных баринов», что предполагает соответствующий «ханжеский», с точки зрения взрослого, но подходящий для воспитательных

¹ Достоевский Ф. М. Письмо Н. Д. Фонвизиной. Конец января — 20-е числа февраля 1854, Омск // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1: Письма 1832–1859. С. 176.

² Аскоченский В. И. Рак // Замай В. [Аскоченский В. И.]. Басни и отголоски. СПб., 1869. С. 153–154.

³ Аскоченский В. И. Птица-пеликан // Домашняя беседа. 1870. № 44. С. 1196.

целей дискурс. Басня «Соловей» (1867) — отражение сомнений в собственных силах: «усталый соловей» вместо пения «издает лишь свист», но это необходимо, «чтоб крик индеек и гусей не так был слышен, как бывало»¹, то есть журналистская деятельность Аскоченского, сама по себе несовершенная, обретает смысл в рамках полемики с нигилизмом, позволяет заглушить «крик» оппонентов. Эти тексты с разных точек зрения демонстрируют отчужденность автора от его публицистического слова и предлагают разные варианты «оправдания» этого отчужденного, обращенного вовне журнального дискурса.

Напряжение между мифообразом обскуранта и личностью автора,вшедшее отражение в его литературных произведениях, очевидно, оказало тяжелое влияние на психику Аскоченского. В 1877 г. выпуск журнала прекращается, поскольку его издатель попадает в отделение для душевнобольных Петропавловской больницы, где и находится почти два года, до конца жизни.

¹ Аскоченский В. И. Соловей // Домашняя беседа. 1867. № 30. С. 775.

С. А. Васильева

Тверской государственный университет, Россия

ИЛЛЮЗИИ О ПЕРВОМ КОНТАКТЕ В РОМАНЕ ЛЮ ЦЫСИНЯ «ЗАДАЧА ТРЕХ ТЕЛ»

Тему вторжения инопланетян литература исследует на протяжении многих десятилетий, она рассматривается в «Туманности Андромеды», «Часе быка» И. Ефремова, «Извне», «Малыше» бр. Стругацких, романах С. Лема, «Контакте» К. Сагана, «Истории твоей жизни» Т. Чана и др. Роман Лю Цысина «Задача трех тел» входит в трилогию «Воспоминания о прошлом Земли» (два следующих романа — «Темный лес», «Вечная жизнь смерти») и посвящен проблеме первого контакта. Произведение написано в 2006 г., в 2014 г. переведено на английский язык, а уже в 2015 г. стало обладателем премии «Хьюго» как лучший фантастический роман года. «Задачу трех тел» относят к поджанру китайской научно-фантастической литературы чаохуань, которая осмысляет общие для научной фантастики проблемы через идеи экзистенциализма (буквально «чаохуань» переводится как «превосходящий воображаемое»¹). Этот жанр современными исследователями рассматривается в ряду таких явлений, как афрофутуризм, футуризм Персидского залива, синофутуризм².

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-216-226

¹ Стерлинг Б. Китайская ультракреалистичная литература. [Электронный ресурс]: URL: <https://www.wired.com/beyond-the-beyond/2016/07/chinese-ultra-unrealist-literature/> (дата обращения: 05.03.2025).

² Лазарева Е. Футуризм в глобальной перспективе: От исторического авангарда к современным фонтрфутуризмам // Искусствознание. 2023. № 3. С. 323–326.

В целом «фантастическое является некоей проекцией человеческих страхов и желаний»¹. Многие литературоведы и философы отмечают, что современную научную фантастику интересуют не технологические, а мировоззренческие рубежи, за которыми начинается другая, философская фантастика, она испытывает альтернативные системы мышления, повествуя не о новой машине, а о новом понимании фундаментальных категорий бытия, новой логике, онтологии, метафизике². В романе «Задача трех тел» ставятся вопросы, волнующие все человечество: одиноки ли земляне во вселенной, существует ли жизнь в других галактиках, возможно ли установление контактов с другими цивилизациями? Роман построен на целом ряде иллюзий, связанных с ответами на эти вопросы.

Первый блок иллюзий соотносится с надеждами землян установить контакт с инопланетным разумом. Действие романа разворачивается в Китае. Секретный проект «Красный берег» был создан в конце 1960-х гг. для поиска внеземных цивилизаций и установления с ними контакта. В отправленном в космос послании содержалась информация о том, что земной мир небезупречен, но стремится к лучшему, что пославшая сигнал держава хочет построить идеальное общество. Завершалось послание в позитивном ключе:

С наилучшими намерениями мы надеемся на установление контакта с другими цивилизованными обществами. Давайте вместе трудиться, чтобы построить лучшую жизнь в нашей необъятной Вселенной!³

¹ Трушникова Е. Л. Место и роль фантастического в историко-культурном контексте (от архаического мифотворчества до постмодернизма). Автореф. <...> канд. культурологии. Челябинск, 2006. С. 3.

² См.: Генис А. Три «Соляриса»: ненаучная фантастика // Звезда. 2003. № 4. С. 212–217.

³ Лю Цысинь. Задача трех тел / пер. с англ. О. Глушковой. М., 2017. (Sci-FiUniverse). С. 195. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

Сама первоначальная идея установления контакта с внеземным разумом была мечтой о дружбе с более развитыми планетами, которые дадут толчок развитию землян в самых разных сферах, позитивный настрой опирался на утопическую веру в мудрость инопланетян.

Фоном к изображению этих попыток является авторская позиция, которая заключалась в том, что представления во второй половине XX в. о внеземных контактах были наивными и идеалистическими. Позднее ученые обнаружили:

...вопреки радостным ожиданиям большинства людей, контакт с инопланетянами не сулит человечеству ничего хорошего. Последствием такого контакта будет не объединение, а еще больший раскол; конфликты между различными культурами усугубятся, а не смягчатся. Другими словами, если контакт произойдет, разногласия внутри земной цивилизации только усилятся, что может привести к катастрофе. Самый шокирующий вывод из всех гласил, что подобный итог не зависит ни от степени и типа контакта (то есть односторонний он или двусторонний), ни от формы и степени прогресса инопланетной цивилизации (С. 197–198).

Подкрепляется эта позиция ссылкой на книгу социолога Билла Мазерса, выдвинувшего теорию «контакта как символа» и считавшего, «что, каково бы ни было содержание встречи с инопланетным разумом, результаты будут одинаковыми» (С. 198).

Научно-фантастическое «произведение гетерогенно, в нем переплетаются изображения и описания реальных и нереальных событий, а также событий, которые в равной степени могут быть сочтены и реальными, и нереальными»¹. В романе Лю Цысина сбывается мечта человека найти разумную цивилизацию во вселенной. На одной из станций было зафиксировано послание из другой галактики — фантастическое допущение, на котором построен роман. Первый контакт с

¹ Михайлов А. Н. Феномен фантастического: философско-культурологический аспект. Автореф. дис. <...> к. философ. н. М., 2008. С. 17.

инопланетянами в романе осуществила астрофизик Е Вэнцзе, считавшая, что «совесть человечества спит, и не стоит расчитывать, что она когда-нибудь проснется сама по себе. <...> Нужна помочь извне» (С. 33). Значительную роль в мотивации героини сыграли социальные проблемы. Вэнцзе пережила «культурную революцию», во время которой был убит ее отец, крупнейший ученый, сама она подверглась репрессиям, была лишена возможности заниматься наукой. Задачей автора «при создании рационально-фантастической модели является поддержание иллюзии достоверности, убеждение читателя в том, что описываемые события действительно имели место»¹. Лю Цысинь фактографично изображает события 1960-х гг. в Китае, жестокость и бесчеловечность «культурной революции», именно на этом строится разочарование Е Вэнцзе в разумности земной жизни. Она много размышляла над «темной стороной человечества» (С. 311), над его кровавой историей, полагая, что «безумие человеческой расы достигло своего исторического апогея» (С. 312). Именно Е Вэнцзе приняла первое послание-ответ инопланетян, содержащее предупреждение:

*...если вы ответите, источник будет сразу локализован. Ваша планета подвергнется вторжению. Ваш мир будет завоеван!
Не отвечайте! Не отвечайте!! Не отвечайте!!!* (С. 315; курсив автора. — С. В.).

И именно Е Вэнцзе распорядилась судьбой человечества, ответив: «Приходите! Я помогу вам заполучить этот мир. Наша цивилизация больше не способна решить собственные проблемы. Нам нужна помочь извне» (С. 319). Героиня стала единоличным инициатором контактов с инопланетной цивилизацией. Будучи ученым, она отдавала себе отчет в послед-

¹ Ковтун Е. Н. «Понять друг друга...»: проблема контакта с инопланетным разумом в творчестве Станислава Лема // Фантастика и технологии. Самара, 2009. С. 86–87.

ствиях: «Я знала также, что вся человеческая раса заплатит за мой поступок невиданную цену» (С. 332). Вера в инопланетный разум Е Вэнцзе строилась на иллюзии:

Если они могут преодолеть расстояние между звездами и прийти в наш мир, это значит, что их наука находится на очень высоком уровне развития. Общество с такой передовой наукой обладает и более высокими моральными устоями (С. 399).

Но абстрактное, гипотетическое преступление Е Вэнцзе против человечества привело к реальным преступлениям: тогда же, в 1970-е гг., она убила двух близких ей людей, которые могли догадаться об установлении контакта, а в современности послужило причиной самоубийства единственной дочери Е Вэнцзе и гибели самых талантливых физиков. Осуждая «культурную революцию», уничтожившую множество крупных ученых во имя идеи, сама Е Вэнцзе пошла тем же путем.

Еще одной иллюзией в романе является игра «Три тела», которая представляла историю жизни планеты Трисолярис, где постоянно происходили климатические катастрофы и цивилизации погибали. Каждое возрождение заканчивалось новой смертью. Катастрофы были обусловлены тем, что вокруг планеты было три солнца, предсказать движение которых не представлялось возможным. По пессимистическим прогнозам, Трисолярис рано или поздно должен упасть в солнечное ядро и погибнуть. Игра и роман в целом во многом строятся на знании физических законов, понимании устройства Вселенной. Это свойство современных научно-фантастических романов, в которых «бросается в глаза солидарность обоснований фантастической посылки»: многие произведения «представляют собой не просто “твёрдую”, но предельно “жесткую” фантастику, требующую от читателя серьезной предварительной подготовки», «романы содержат большое количество псевдодокументальных элементов: выдержки из

технических спецификаций, электронную переписку и пр.»¹. Игра «Три тела» опиралась на научные знания, ее героями были Архимед, Галилей, Ньютона, которые пытались построить траекторию движения трех светил, но раз за разом терпели неудачу. От игроков требовалось понимание законов физики, умение мыслить нестандартно, поэтому игра особенно привлекала ученых, которые пытались понять физические законы, действующие на планете.

На последнем уровне игры трисоляриане создали межзвездный флот, который отправился на поиски нового дома. Игра заканчивалась словами: «*Так началось путешествие Трисоляриса к новому миру. Флот по-прежнему находится в пути...Игра окончена*» (С. 283), — и приглашением посетить собрание Общества «Земля—Трисолярис» (ОЗТ). Оказалось, что создатели игры «Трех тел» таким образом привлекали новых членов в свое общество, это был основной метод пропаганды трисоляриан.

Членов ОЗТ объединяла та же иллюзия, та же идея, что захватила Е Ванцэ. Одна из сторонниц этой теории сформулировала ее так: «Я жажду, чтобы цивилизация трисоляриан привнесла настоящую красоту в этот мир!» (С. 265), поэтому, «чем бы ни являлись трисоляриане, их прибытие в наш мир — хорошая новость для смертельно больного человечества» (С. 266). Поклонение Трисолярису стало религией. У ОЗТ была вполне определенная цель, прекрасная и наивная: «помочь трисолярианам реформировать человечество, обуздать его безумие и злобу, способствовать тому, чтобы Земля вновь стала гармоничным, процветающим, безгрешным миром» (С. 364). Общество состояло из «людей, потерявших веру в человечество, ненавидящих его, без колебаний готовых предать родной биологический вид и даже наслаждающихся грандиозной перспективой уничтожения всей человеческой

¹ Ковтун Е. Н. Мир будущего в современной научной фантастике: специфика художественной модели // Проблемы исторической поэтики. 2016. № 4. С. 122.

расы, включая и их самих вместе с собственными детьми» (С. 366). Многие представители ОЗТ «взлелеяли прекрасные мечты» об инопланетянах, знания об их существовании наполняли их «чарующими фантазиями» (С. 368). В основном общество состояло из представителей интеллектуальной элиты, идеи не получили поддержки у простолюдинов, которые на чисто инстинктивном уровне ощущали свою принадлежность к роду человеческому.

Казалось бы, иллюзии участников этого движения развенчиваются в самой игре: у трисоляриан есть только один путь к спасению — найти в Галактике новый мир и поселиться в нем, захватить его, но членов общества это не останавливало. Стремление установить контакт с братьями по разуму в той или иной форме широко освещалось научной фантастикой второй половины XX в. («Магелланово облако» С. Лема, «Сердце змеи» И. Ефремова, «Мошка в зенице Господней» Л. Нивена и Д. Пурнелла, «Птица малая» М. Д. Расселл, романы, посвященные Миру Полудня, бр. Стругацких), популярна стала ксенофантастика, предполагавшая «описание разума “чужих”»¹. Чаще в произведениях утверждалась изначальная гармония Вселенной, возможность взаимопонимания с инопланетянами. Лю Цысинь отказывается от достаточно популярной сегодня линии научной фантастики, в которой инопланетный разум не постижим в принципе (например, в «Солярисе» С. Лема). Трисоляриане в романе Лю Цысина понятны, их импульсы и мотивы объяснимы с позиций земного разума. Религия ОЗТ строилась на вере в этот разум.

Лю Цысинь наследует традиции антропоморфной фантастики XX в., где космические пришельцы, независимо от их внешнего вида, наделялись человеческими качествами, которые позволяли землянам вступать с ними в контакт. Современная фантастика чаще обращается к формам разумной жизни, принципиально отличной от земной, непонятной или

¹ Сорочан А. Ю. Границы фантастического. Тверь, 2025. С. 95.

вообще непознаваемой, люди не понимают, что является их партнером по контакту, состоялся ли вообще сам контакт¹. В романе «Задача трех тел» внешний вид трисоляриан вообще не описывается, а в игре они уподобляются землянам. К этому приему авторы-фантасты прибегают часто, «речь идет не о принципиальном отказе от полноты воссоздания реального мира, но о редукции “побочных” элементов и за счет нее — внимании к нужным для развертывания посылки образам и деталям»².

Командующим, руководителем подпольного Общества «Земля — Трисолярис» официально была Е Вэньцзе, но ее руководящая роль тоже была иллюзией. Она была основоположницей, символом движения и не имела реальной власти. Внутри общество «Земля — Трисолярис» не было однородным. Фракция адвентистов под руководством Эванса построила «Второй Красный берег» и самовольно отправляла информацию о землянах на Трисолярис, а ответные послания утаивала. Экологическая группа этой франции под руководством Пань Ханя ставила задачу манипулировать общественным мнением, «подстраивать экологические бедствия и раздувать вокруг них шумиху, чтобы население возненавидело науку и современную промышленность» (С. 288). Фракция редемпционистов к человечеству относилась мягче, их целью было спасение Господа (Трисоляриса). Идеальным вариантом они считали решение задачи трех тел, тогда трисоляриане останутся дома и две цивилизации будут сосуществовать. Обе фракции имели среди своих членов влиятельных политиков, финансистов, обе обладали значительными вооруженными силами. Наконец, появляется пока немногочисленная третья франция «выживальщиков», выходцев из социальных низов, которые мечтали, служа инопланетянам, приспособиться к ним. Таким образом, причин отчуждения ОЗТ от че-

¹ Подробнее см.: Ковтун Е. Н. «Понять друг друга...»: проблема контакта с инопланетным разумом в творчестве Станислава Лема. С. 67–75.

² Там же. С. 96.

ловечества было три: ненависть за прошлые преступления, преклонение перед более развитой цивилизацией и стремление дать возможность своим потомкам выжить. После изложения истории ОЗТ автор подводит итог: «теория Билла Мазерса о “контакте как символе” получила жуткое в своей безуказненности подтверждение» (С. 371).

Научно-фантастический роман увлекает парадоксальной идеей, небывалым экспериментом, странной гипотезой, а герою, как правило, отводится узко функциональная роль¹. В романе Лю Цысиня нет шаблонных узнаваемых типов, свойственных научной фантастике («инопланетное чудовище», «сумасшедший ученый», «взбунтовавшийся робот»), наблюдается даже смешение этих ролей. Е Вэнцзе по образованию и роли в изучении сигналов из космоса относится к типу ученого, но в принятии решения об установлении контакта она поступает как обыватель, полагаясь на эмоции и субъективный опыт. Более традиционная роль у Ван Мяо (он один из главных героев романа), однако о его жизни сообщается крайне мало, упоминаются только его жена и сын, которые по сюжету помогают ему осознать феномен появления светящихся цифр, в остальном его личная жизнь остается вне сферы внимания автора, поскольку его задача как ученого — помочь властям в борьбе с ОЗТ и Трисолярисом. Справедливо замечание, что «человек в rationalной фантастике — всегда и прежде всего член социума, представитель определенного слоя (касты, класса, нации), отчетливо осознающий свою принадлежность к конкретному историческому типу общества и выступающий в роли выразителя мировоззренческих установок этого общества»². В первую очередь, Лю Цысинь изображает мировоззрение различных слоев китайского

¹ Подробнее см.: Брандис Е. Фантастика и новое видение мира // Звезда. 1981. № 8. С. 41–49.

² Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. С. 93.

общества в определенный политический момент; в соответствии со своим жизненным опытом люди выстраивают отношение к возможности первого контакта. С этой точки зрения в романе «Задача трех тел» научно-фантастическая линия не является главной, роман можно назвать социально-психологическим. В социальной фантастике «фантастическое, необыкновенное представляет <...> не самоцель, а мощное средство, прием, позволяющий выделить в чистом виде главную и подчас чрезвычайно важную мысль; поставить перед читателем проблему, над которой тот никогда прежде не задумывался», из такого понимания смысла фантастики вытекают две ее особенности: «социальная критика и забота о судьбах человечества»¹.

Третий блок иллюзий в романе «Задача трех тел» создается инопланетянами для земных ученых. Трисоляриане, увидев в планете Земля единственный путь к спасению, планировали уничтожить земную расу, считая ее воинственной, и исходили из того, что мирное сосуществование землян и пришельцев невозможно. Уровень земной науки был значительно ниже трисолярианского, остановить захват планеты земляне пока не смогут. Но трисолярианский флот достигнет Земли только через 450–500 лет, а за это время земные технологии могут догнать и обогнать трисолярианские. Отсюда возникла необходимость остановить научный прогресс на Земле, не дать построить крупномасштабные оборонительные сооружения. Посланные на землю два софона (протона), преобразованные в сверхкомпьютеры с искусственным интеллектом, должны были создать для землян «иллюзорную вселенную» (С. 416), которую нельзя объяснить с позиций науки, тогда среди землян «возобладают ненаучные методы мышления, что приведет к коллапсу всей системы научных представлений» (С. 416).

¹ Стругацкий А., Стругацкий Б. О современном Жюле Верне — Артуре Кларке и творце роботехники Айзеке Азимове // Библиотека приключений. Т. 16. М., 1969. С. 5–6.

Третья часть книги называется «Закат человечества». Раскрыв план трисоляриан разрушить земную науку, командный пункт на земле понял, что все действия землян отслеживаются софонами, обо всем происходящем сразу становится известно на Трисолярисе. Через три секунды после того как генерал озвучил эту мысль, на сетчатке глаз каждого появились слова: «Вы клопы», это было последнее послание трисоляриан землянам.

Е. Н. Ковтун называет первым признаком рационально-фантастического допущения единство фантастической посылки, когда все сюжетные события являются следствиями развития одного единственного сделанного автором фантастического допущения, но «за пределами посылки автор обязан придерживаться максимального правдоподобия, сохраняя нетронутым привычный облик реальности, а сама посылка не должна содержать внутренних противоречий»¹. Фантастическим допущением в «Задаче трех тел» является существование инопланетного разума, но автора в большей степени интересует реакция людей на возможность установления первого контакта, множественность реакций на гипотетическую встречу с инопланетянами, поэтому роман Лю Цысина можно отнести к так называемому «фантастическому реализму», который «допускает фантастическое для усиления эффекта реальности»².

Роман «Задача трех тел» футурологичен, он содержит прогноз возможных последствий контакта землян с инопланетным разумом. Книга Лю Цысина — попытка избавить человечество от иллюзий о контактах с внеземными цивилизациями, от наивной веры в гуманизм высокоразвитых миров. Такие предвидения необходимы человечеству для выживания.

¹ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного... С. 84.

² Трушникова Е. Л. Место и роль фантастического в историко-культурном контексте... С. 21.

О. А. Казанцев

*Южный федеральный университет,
Ростов-на-Дону, Россия*

**ОТВЕТ НА ИЛЛЮЗИЮ СОЗНАНИЯ
ОТ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЖАНРА.
РАДИКАЛИЗАЦИИ «КИТАЙСКОЙ КОМНАТЫ»
П. УОТТСА И Т. ЧАНА**

Американский писатель-фантаст Дж. Морроу (James K. Morrow, p. 1947) отмечал, что мысленный эксперимент — это связующее звено между наукой (в том числе философией в ее аналитическом изводе) и литературой (включая научную фантастику)¹. Более того, экспериментирование в мысли подразумевает не только сближение научного и литературного, но и проникновение повествовательных практик в машинерию производства рационального, строгого и объективного знания (Morrow: 8).

Символично, что, проводя собственный мысленный эксперимент на основе аналогичного экспериментирования ученых, философов и писателей, литературного мейнстрима и «фантастического гетто», Морроу после разбора примеров из интеллектуального «сторителлинга» Галилея и Эйнштейна переходит именно к «китайской комнате» Дж. Серла (Morrow: 8). К самому «красивому и интересному мысленному эксперименту во всей истории философии»². Этот экспе-

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-227-236

¹ Morrow J. Playing the Gedanken Game: Some Observations on Scientific and Literary: Thought-Experiments // Journal of the Fantastic in the Arts. 2016. Vol. 27. № 1 (95). Р. 6. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы и пометкой: Morrow.

² Васильев В. В. Приближаемся ли мы к разгадке тайны сознания? (доклад на международной конференции «Бог — человек — мир», 07.03.2021) // URL: <https://youtu.be/ENuf98U3e9M?t=727> (дата обращения: 01.06.25).

*YouTube — Компания Meta Platforms Inc. признана экстремистской

риментальный продукт Серла в трактате «Сознание, мозг и программы»¹, как заметили даже оппоненты американского философа², перевернул представления философов и информатиков 1980-х гг. о легкости создания электронного подобия человеческого разума. Перевернул настолько, что науку о сознании, когнитивистику, можно метафорически обозначить как рожденную из духа «китайской комнаты».

Тем не менее, в настоящее время, с новыми достижениями в областях прикладного характера (например, появление больших языковых моделей), основной пафос мысленного эксперимента из статьи Серла истончился. Это связано как с критикой самой конструкции знаменитой «комнаты», так и с полемикой вокруг остальных элементов внутри философского проекта Серла³. Критического отношения к китайской комнате и ее выводам добавляет и ренессанс скептического подхода к проблеме сознания, исторически сформировавшегося в «Понятии сознания» Г. Райла⁴. Внутри данной интеллектуальной традиции сознание представляется как лишь языковая, категориальная, ошибка⁵ или как иллюзия в пони-

организацией (См.: URL: <https://www.fedsfm.ru/documents/terrorists-catalog-portal-act>).

¹ Searle J. Minds, Brains and Programs // Behavioral and Brain Sciences. 1980. Vol. 3. № 3. P. 417–457. Пер.: Серл Дж. Сознание, мозг и программы // Гуманитарный портал. 10.12.2013. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/6661> (дата обращения: 01.06.25).

² См.: Hayes P., Harnad S., Perlis D., Block N. Virtual Symposium on Virtual Mind // Minds and Machines. 1992. Vol. 2. № 3. P. 217–238.

³ Cole D. The Chinese Room Argument // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 19.03.04 (substantive revision: 23.10.24). URL: <http://plato.stanford.edu/entries/chinese-room> (дата обращения: 01.06.25); Lawson T. Some Critical Issues in Social Ontology: Reply to John Searle // Apollo: University of Cambridge Repository. 06.12.2016. URL: <https://doi.org/10.17863/CAM.12238> (дата обращения: 01.06.25).

⁴ Ryle G. The Concept of Mind. London, 1949. Пер.: Райл Г. Понятие сознания. М., 1999.

⁵ Райл Г. Понятие сознания. С. 26.

мании элиминативистов¹, к которым причисляют и одного из главных противников идей Дж. Серла — Д. Деннета². Поэтому на настоящем историческом отрезке развития когнитивной науки, скорее, побеждает установка на иллюзорность сознания у человека, нежели иллюзия сознательности у творений рук человеческих.

И все же представляется, что эвристический потенциал мысленного эксперимента «китайской комнаты» не утерян полностью. Для доказательства продуктивности данного когнитивного инструмента обратимся к ресурсам фантастической литературы³. Именно в том ракурсе, который предложил ранее упомянутый Дж. Морроу: «[в отличие от ученых] писатели-фантасты [при проектировании мысленного эксперимента] всегда ищут повода для беспокойства...» (Morrow: 12). Вместо установления единообразного «стабильного космоса» литераторы, практикующие научно-фантастический жанр, отыскивают «странную новизну», чтобы «когнитивно остановиться» от нее: «В отличие от мифа и других фантастических “некогнитивных” жанров, НФ [научная фантастика] акцентирует необходимость прояснить странную новизну, разрешить загадку, стоящую за изменением <...>. НФ не только изображает, но и проблематизирует, вызывает к *рациональному, аналитическому пониманию* (Курсив автора приводимой цитаты. — Д. К.) как природы удивительной реальности, так и приро-

¹ Рамсей У. Элиминативный материализм // Стэнфордская философская энциклопедия: переводы избранных статей / под ред. Д. Б. Волкова, В. В. Васильева, М. О. Кедровой). URL: http://philosophy.ru/eliminative_materialism/ (дата обращения: 01.06.25).

² Подробнее о полемике между Дж. Серлом и Д. Деннетом см.: Белянин М. Н. Джон Серл и «трудная проблема сознания» // Вестн. МГУ. Сер. 7: Философия. 2011. № 4. С. 41.

³ Chiang T. Why Computers Won't Make Themselves Smarter // The New Yorker. 30.05.21. URL: <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/why-computers-wont-make-themselves-smarter> (дата обращения: 01.06.25).

ды “нулевой” или “натуралистической реальности”, т. е. той, что окружает автора НФ текста»¹.

Для указанной цели рассмотрим далее произведения двух писателей-фантастов: канадского автора П. Уоттса (Peter Watts, p. 1958) и американского – Т. Чана (Ted Chiang, p. 1967). В текстах заявленных литераторов так или иначе ставится заново мыслительный эксперимент Серла, смещая фокус с открываемого им «стабильного космоса» сознания к частным случаям странной новизны. Оба автора противоположным образом используют овеществленную в литературном обличии мысль философа, как бы изменяя «настройки» и «калибровки» в китайской комнате как «насосе интуиции»², доводя их до крайности, радикализируя экспериментальные условия. Нашей целевой установкой и в случае Уоттса, и в случае Чана будет, с одной стороны, продемонстрировать с помощью научной фантастики как лаборатории философского воображения (по аналогии с философией как лабораторией идеологий у Альтюссера)³ эвристическую силу «китайской комнаты» Серла, актуальную и полезную до сих пор. С другой стороны, мы проследим, как научная фантастика, независимо от известного философа, по-иному и по-новому решает и ре-интерпретирует иллюзию сознания как проблему.

Уоттс прямо отсылает к китайской комнате Серла в романе «Ложная слепота»⁴, но в произведении о странном (в

¹ См.: Головачева И. В. Размышления о теориях научной фантастики 2000-х годов // Вестн. СПбГУ. Язык и лит-ра. 2013. № 2. С. 23.

² Деннет Д. Насосы интуиции и другие инструменты мышления. М., 2019. С. 22.

³ Альтюссер Л. Преобразование философии / Пер. с фр. К. Саркисова // Неприкосновенный запас. 2012. № 85 (5). С. 73–96. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/85_nz_5_2012/article/19040/ (дата обращения: 01.07.25).

⁴ Watts P. Blindsight. New York, 2006. Пер.: Уоттс П. Ложная слепота. М., 2016.

stile «темных онтологий»)¹ контакте человечества с иным разумом данный мысленный эксперимент выступает в перевернутом виде. А именно для обоснования того, что возможно существование жизни с высокими интеллектуальными способностями, превосходящими человеческие, но с отсутствием сознания:

Представь себе, что ты — шифровик. Представь, что у тебя есть ум, но нет разума, есть задачи, но нет сознания. Твои нервы звенят от программ выживания и самосохранения, гибких, самоуправляемых, даже технологических, — но нет системы, которая приглядывала бы за ними. Ты можешь подумать о чем угодно, но не сознаешь ничего².

Такая интеллектуальная система будет эффективно функционировать и решать технически сложные проблемы путешествий через многие световые годы, но при этом останется «всего лишь» машинерией по оперированию формальными правилами. В каком-то смысле канадский писатель переизобретает «китайскую комнату», меняя само ее целеполагание: мысленный эксперимент доказывает не невозможность компьютерного воспроизведения ментального мира, а незначительность, даже никчемность самого феномена сознания:

Самоодержимое на грани психоза «я» растрачивает энергию и вычислительные мощности. Шифровики в нем не нуждаются, они более экономны. С их примитивной биохимией и небольшим мозгом, лишенные инструментов, корабля и части собственного метаболизма,

¹ Под «темными онтологиями» обозначают проекты таких философов, как Л. Брайант, Б. Вудард, Ю. Такер и др., соединяющих в своих текстах постмодернистские концепты, хоррор-элементы и открытия астрофизики, биологии и антропологии с целью демонстрации ничтожности, случайности и бессмыслицы претензий человечества как вида и цивилизации во Вселенной. Подробнее см., например: Ростова Н. Н. «Хоррор» в современной философии: между антропологизацией и деантропологизацией дискурса // Вестн. МГУ. Сер. 7: Философия. 2020. № 1. С. 53.

² Цит. по электронной версии книги (litres): Уоттс П. Ложная слепота. М., 2016. С. 256–257.

они все равно делают нас, как парапитиков <...>. Используют против вас ваши же когнитивные процессы. Путешествуют между звездами. Вот на что способен интеллект, не обремененный разумом. Потому что «я» — это не рабочий разум¹.

Таким образом, Уоттс радикализирует идеи Серла, спуская с небес на землю феномены понимания, сознания, «я» и разума. Лаборатория философского воображения здесь показывает не ничтожность современных непонимающих компьютеров, а ничтожность биологии у исторического понимающего человека. Открытая американским философом иллюзия наличия сознания у программ для компьютеров из XX столетия оборачивается иллюзией значимости существования сознания вообще.

Другую, противоположную, попытку радикализации идей Серла из статьи «Сознание, мозг и программы» предпринимает Т. Чан². В отличие от Уоттса, мастер малой прозы пытается утвердить изначальную цель «китайской комнаты», прямо не ссылаясь на нее и ее создателя в своем эссеистическом тексте³ «ChatGPT — это размытый JPEG Интернета» (9 февраля 2023 г.)⁴.

Фантаст с образованием в области компьютерных наук проводит собственный мысленный эксперимент, где главный

¹ Уоттс П. Ложная слепота... С. 241.

² Морроу упоминает его как одного представителей научной фантастики, ставящих мыслительные эксперименты (См.: Morrow: 10).

³ Тем не менее, ранее в интервью Т. Чан заявлял, что не считает эссе жанром, подходящим для проведения мысленного экспериментирования (См.: Onyebuchi T. Ted Chiang Uses Science to Illuminate the Human Condition // Electric Literature. 06.05.2019. URL: <https://electricliterature.com/ted-chiang-interview/> (дата обращения: 01.06.25)).

⁴ Чан Т. ChatGPT — это размытый JPEG Интернета / пер. С. Самойлова. 13.02.2023. URL: <https://vc.ru/future/607460-chatgpt-eto-razmytyi-jpeg-interneta> (дата обращения: 01.06.25). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с пометой: Чан. Оригинал статьи см.: URL: <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web> (дата обращения: 14.07.2025).

претендент на роль «сильного» (понимающего, сознательного) искусственного интеллекта сегодня (большие языковые модели) сравнивается с алгоритмом сжатия:

...большие языковые модели, такие как ChatGPT, часто превозносятся как передовые технологии искусственного интеллекта, описание их как алгоритмов сжатия текста с потерями может показаться пренебрежительным или, по крайней мере, обесценивающим. Я действительно думаю, что эта точка зрения предлагает полезную корректировку тенденции антропоморфизировать большие языковые модели (Чан).

Для этого писатель проектирует собственный вариант «китайской комнаты»:

...сходство между копировальным аппаратом и большой языковой моделью не сразу может показаться очевидным, но представьте, что вы вот-вот потеряете доступ к интернету навсегда. Вы решаете создать сжатую копию всех текстовых данных в сети, чтобы хранить ее затем на своем локальном сервере. К сожалению, объем вашего сервера лишь 1% от объема всех данных, поэтому вы не можете использовать алгоритмы для сжатия данных без потерь. Вместо этого, вы пишете алгоритм сжатия с потерями — он будет распознавать статистические закономерности в тексте и сохранять их в собственном формате (Чан).

Представление чат-ботов как программ для сжатия данных позволяет объяснить «бред» или «галлюцинации»¹, которые производит современная итерация ИИ, ведь эти явления представляют собой последствия сжатия, только не изображения, а текстов:

¹ Галлюцинации, фантазии, бред и др. схожие термины применительно к продуктам больших языковых моделей — это «случаи, когда нейросети уверенно предоставляют ложную или несоответствующую действительности информацию» (См.: Слипер В. Галлюцинации остались основной проблемой ИИ // ForkLog. 26.05.2025. URL: <https://forklog.com/news/ai/gallyutsinatsii-ostalis-osnovnoj-problemoj-ii> (дата обращения: 01.07.25)).

Эта аналогия со сжатием с потерями — не просто способ понять способность ChatGPT переупаковывать информацию, найденную в Интернете, с использованием других слов. Это также способ понять «галлюцинации» или бессмысленные ответы на фактические вопросы, которым слишком подвержены большие языковые модели, такие как ChatGPT. Эти галлюцинации являются следами сжатия... (Чан).

Притом, чем больше понимания, тем меньше следов сжатия (в данном случае языковыми моделями сжимается весь Интернет) должно оставаться, но ChatGPT так не работает: он всего лишь пересказывает, а не воспроизводит текст в точности. Но иллюзия наличия сознательности и разумности у алгоритмов для пользователя все равно образуется. Это связывается писателем с тем, что в человеческом обучении перефразирование, а вовсе не механическое повторение — признак понимания:

Тот факт, что ChatGPT перефразирует материал из Интернета, а не цитирует его дословно, создает впечатление, что студентка выражает идеи своими словами, а не просто повторяет прочитанное; это создает иллюзию того, что ChatGPT понимает материал. У студентов механическое запоминание не является индикатором подлинного обучения, поэтому неспособность ChatGPT воспроизводить точные цитаты из веб-страниц как раз и заставляет нас думать, что он чему-то научился. Когда мы имеем дело с последовательностями слов, сжатие с потерями выглядит умнее, чем сжатие без потерь (Чан).

Таким образом, Чан, опровергая наличие сознания (иллюзию наличия сознания) у больших языковых моделей, повторяет критическую линию Серла и даже улучшает ее: устраняет избыточную абстрактность¹, производя особую радикализацию «китайской комнаты». Он убирает из комнаты аб-

¹ О том, что реальный (или абстрактный) человек в «китайской комнате» не пройдет тест Тьюринга в смысле Серла подробнее см.: Волков Д. Аргумент внутреннего времени // Журнальный клуб Интелрос. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/finikovyy-kompot/f8-2015/26961-prolegomeny-ko-vsyakomu-buduschemu-intellektu-moguschemu-poyavitsya-kak-iskusstvennyy.html> (дата обращения: 01.06.25).

структурного человека, помещая конкретную машину, и аргумент против «сильного» искусственного интеллекта начинает работать вновь и с новой силой.

Таким образом, у Уоттса в «Ложной слепоте» научно-фантастическое когнитивное остранение передается через введение не-сознательных шифровиков как случая странной новизны. Столкновение читателя на страницах романа с непонятным разумом без сознания предназначено указать на его собственную, читательскую и человеческую, странную новизну и на одиночество, случайность и ошибочность существования сознательных существ («к тому времени, когда я доберусь домой, могу оказаться последним разумным существом во Вселенной»)¹. А Чан в своем нехудожественном тексте предлагает когнитивно отстраниться от странной новизны, стартовавшей после бума больших языковых моделей, и вследствие этого отстранения разглядеть в удивительных способностях чат-ботов всего лишь иллюзию наличия сознания, а также попытку техно-оптимистов и техно-алармистов риторическими усилиями выдать желаемое за действительное². И если Уоттс открывает перед читателем близкий по

¹ Уоттс П. Ложная слепота... С. 286.

² Курцевил Р. Три революции искусственного интеллекта // Центр политического анализа. 20.06.24. URL: <https://centerforpoliticsanalysis.ru/position/read/id/tri-revoljutsii-iskusstvenno-go-intellekta> (дата обращения: 01.06.25). Позицию техно-оптимистов см.: Бенанав А. Скоро ли лопнет пузырь ИИ? // Центр политического анализа. 13.06.2025. URL: <https://centerforpoliticsanalysis.ru/position/read/id/skoro-li-lopnet-puzyr-ii> (дата обращения: 01.07.25). Позицию техно-алармистов см.: Ученый Ямпольский: создание общего ИИ неизбежно лишит человечество будущего // Сетевое издание INFOX.ru. 04.06.2024. URL: <https://www.infox.ru/news/299/323901-ucenuj-ampolskij-sozdanie-obsego-ii-neizbezno-lisit-celovecestvo-budusego> (дата обращения: 01.07.25). Задорожный М. Илон Маск против ChatGPT // BFM.ru. 12.06.24. <https://www.bfm.ru/news/552089> (дата обращения: 01.06.25).

духу к Т. Лиготти¹ эзистенциальный кошмар со скепсисом в способности людей без серьезных модификаций внутри собственной природы выжить и исправить увядающий мир вокруг², то Чан добивается совершенно иного.

Устранение иллюзии сознания у новейшего поколения ИИ не цель, а средство для писателя. Чан напоминает нам о вреде той иллюзии, которая сковывает мышление с воображением у техно-оптимистов, и у техно-пессимистов в одинаковой степени. Данная иллюзорность заключается в том, что некие постчеловеческие или нечеловеческие существа смогут, преодолев оковы ошибок и иллюзорных эффектов наших сознаний, физиологии и культур, решить все проблемы человечества³. К сожалению, развеять подобного рода иллюзию невозможно с помощью даже самого изящно изощренного мысленного эксперимента вроде «китайской комнаты». Необходимы совершенно иные средства, устраниющие не иллюзию сознания, но иллюзии из сознания, способные открыть дорогу к новым социальным отношениям и институтам. Или, выражаясь словами самого Чана из другого эссе, «к лучшему или к худшему, судьба нашего вида будет зависеть от решений, принимаемых самими людьми»⁴.

¹ Подробнее см., например: *Вудард Б. Безумная спекуляция и абсолютный ингуманизм: Лавкрафт, Лиготти и Weirding философии* // Философско-литературный журнал «Логос». 2019. № 5. С. 203–228.

² Подробнее см.: *Уоттс П. «Нас ждет немало потрясений»* // Мир фантастики. 03.06.2016. URL: <https://www.mirf.ru/book/peter-watts-interview-2016> (дата обращения: 01.06.25).

³ *Chiang T. Why Computers Won't Make Themselves Smarter...*

⁴ Там же.

А. А. Бочкарев

Даляньский университет иностранных языков, Китай

**«ВСЮ ЗЕМЛЮ ЗАСАДИТЬ САДАМИ».
СОЦИАЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ
А. П. ДОВЖЕНКО**

Творческое дарование и вклад А. П. Довженко (1894–1956) в историю мирового кинематографа не являются предметом научной дискуссии; уникальное художественное зрение «величайшего в истории киноискусства поэта и философа»¹, новаторство в киноязыке и ключевая роль в становлении кино как самостоятельного искусства нашли свое отражение в многочисленных исследованиях в России и за рубежом (Р. П. Соболев, С. И. Фрейлих, А. А. Черный, В. Кепли)². Гораздо меньшее внимание привлекает гуманистическая по своей сути идеино-содержательная сторона творчества выдающегося кинематографиста, который «всем своим творчеством пробуждал и утверждал в человеке любовь к жизни»³. Данная тема, традиционно поднимавшаяся в советском киноведении в отношении всякого значимого художника, в последние годы остается на периферии научного внимания. Столь же несправедливо вынесена за рамки современного научного анализа и социальная программа Довженко, глубоко разработанная в его творчестве, — как в киносценариях, так и в публицистических работах. В этом направле-

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-237-244

¹ Лейда Дж. Из фильмов — фильмы / Пер. Д. Ф. Соколовой. М., 1966. С. 92.

² См., напр.: Соболев Р. П. Александр Довженко. М., 1980; Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М., 2013; Черный А. А. Философская картина мира А. Довженко, как художественное отражение человеческого бытия // Филология: научн. иссл. 2013. № 3. С. 242–247; Kepley V. In the Service of the state: The cinema of Alexander Dovzhenko. Madison, 1986.

³ Бондарчук С. Ф. Желание чуда. М., 1984. С. 55.

нии до сих пор не изжиты последствия вульгарно-идеологического антисоветского уклона 1990-х гг., когда режиссер был безоговорочно объявлен «придворным художником», «иллюстратором большевистских идей»¹, соучастником строительства «рабовладельческой деспотии “отца народов”»². Как представляется, настала пора преодолеть идеологические искажения и перевести анализ общественных взглядов Довженко, его видения будущего страны и человечества в плоскость объективного научного анализа. Весьма продуктивным в этом плане нам представляется обращение к категории «социальной иллюзии».

Категория социальной иллюзии, в обывательском сознании и в идеологическом дискурсе близкая к понятиям «мифа» и «заблуждения», до последнего времени традиционно рассматривалась в негативно-оценочном ключе как «система неадекватных представлений общества о себе самом»³, то есть, как ложное знание, замещающее и подменяющее собой знание истинное. Такое определение социальной иллюзии представляется односторонним. Гораздо более объемный и объективный взгляд на феномен социальных иллюзий дал в своей работе В. Х. Беленький⁴, обратившийся к вопросу с марксистских позиций. Ученый сумел вскрыть объективный характер данного явления (социальные иллюзии всегда порождаются социальной действительностью), возможности возникновения и распространения социальных иллюзий в любых общественных условиях, особенно в переломные моменты

¹ Телюк О. Утопия, демоны и пантеизм. Довженко в сталинской клетке // Cineticle. URL: <https://cineticle.com/utopia-demons-and-panteism/> (дата обращения: 20.06.2025).

² Зябликов А. В. Агиографические мотивы в советском кино 1930–1950-х годов // Вестн. Сев. (Арктического) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2017. № 3. С. 41.

³ Багаев К. Ю. Социальные иллюзии // Современный философский словарь / 3-е изд. М., 2004. С. 664.

⁴ Беленький В. Х. Социальные иллюзии: опыт анализа // Социологические исследования. 2001. № 5. С. 110–116.

истории, а также их обусловленность классовыми отношениями и классовыми интересами. Анализ Беленьского доказывает неверность навешивания на понятие «социальная иллюзия» одиозных идеологических ярлыков.

Интересные попытки философского и социально-психологического анализа феномена «социальных иллюзий» появились в недавних социально-философских исследований Л. В. Шукшиной¹, в которых она, помимо прочего, выделяет «побудительную сторону» социальных иллюзий, их созидательный потенциал, возможность субъекта социальных иллюзий воспринимать последние как форму общественного идеала и стремиться к улучшению своей жизни и жизни всего социума в данном направлении.

На наш взгляд, категория «социальных иллюзий» вполне применима и к анализу художественного видения социально-политических процессов. Социальные иллюзии возникают как отражение объективной реальности; в художественном творчестве они бытуют в форме эмоционально-образного отражения художником той социальной реальности, внутри которой он находится. Он не в состоянии «воспарить» над нею в качестве беспристрастного наблюдателя, следовательно, выстраивая языком искусства те или иные социальные иллюзии, художник может не отдавать себе отчета в том, что за-блуждается. Единственным критерием, способным отделить социальную иллюзию как истину неполную, относительную, от истины абсолютной, является общественная практика.

Обратимся в аспекте побудительного аспекта социальных иллюзий к творческому наследию Довженко. Художник в коммунистическом проекте видел, прежде всего, освобождаемую гигантскую силу народа как творца исторического прогресса, созидающего, творческого преобразования. Убеж-

¹ Шукшина Л. В. 1) Социальные иллюзии как экзистенциальная ценность // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. 2008. № 4 (17). С. 151–159; 2) Социальные иллюзии как предмет философского анализа // Изв. ВУЗов. Поволжский регион. Гуманит. науки. 2009. № 1. С. 13–20.

денный гуманист, верящий в торжество добра и разума, Довженко разглядывал черты такого преобразования в образе будущего мироустройства:

Каждым своим фильмом он воевал за коммунизм, в который верил не как в отдаленную мечту или в отвлеченную догму, но в котором видел кратчайший и разумнейший путь к переделке мира и самого человека на самой научной и справедливой основе¹.

Эта вера отнюдь не была беспочвенной: от внимательного взгляда художника не ускользнули объективные достижения советской действительности, проходившее перед его глазами формирование новых, прогрессивных черт общественного сознания, подъем «нового Просвещения» в первые десятилетия советской истории. Все эти изменения, порожденные реальной социальной практикой, предоставляли богатейший материал для социальных иллюзий о скорейшем построении разумного, справедливого и гармоничного общества.

В адрес Довженко, как и в адрес прочих советских кинематографистов, часто звучали упреки в намеренном мифотворчестве, в «генерации» социальных иллюзий; эти упреки по сути своей несостоятельны. Искусство по определению не представляет собой объективной формы познания и отражения действительности; оно в значительной степени условно, преломлено через эмоционально-образный мир автора. Степень такого преломления может быть разной: для очерка или документального кино она несколько ниже, для поэтической притчи (жанра, применимого ко всем повестям и фильмам Довженко) — значительно выше. Иллюзии прекрасного будущего в результате подлинного творчества неискажают, неотменяют, а украшают реальность, «расширяют духовные го-

¹ Герасимов С. А. Ответственность художника // Довженко А. П. Собр. соч.: В 4 т. М., 1966. Т. 1. С. 12.

ризонты и обогащают духовный опыт человечества»¹, позволяют возвысится над обыденностью: «Пусть они мечтают... Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Оставьте только чистое золото правды»².

Предметом научной дискуссии может стать природа со-здаваемых художником социальных иллюзий. Развивая идеи Л. П. Буевой³, полагаем, что социальные иллюзии можно разделить на те, в которых утверждается бесконечное развитие человека на основе освобождения от сдерживающих факторов социального несовершенства (несправедливости, неравенства и т. п.), и те, в которых утверждается достижение общественного совершенства за счет ограничения индивидуальных стремлений, свободы воли и разномыслия. В такой системе координат Довженко, безусловно, относится к первой категории. Видимая им картина идеального будущего выходит далеко за рамки социальных противоречий современности:

Какими жалкими и уродливыми знаками отсталости покажутся тогда еще раз колониальная политика земных империалистов, всевозможные виды и запахи разных национализмов, войн, блокад! Как раздвигается человеческий мир, все вырастет на тысячу голов, все сознание подымется на сверкающую высоту!..⁴

Социальные иллюзии пронизывают все творчество и, шире, все художественное видение Довженко как сценариста,

¹ Андреев А. Л., Кузнецова Т. В. Искусство и эстетика в контексте философии истории и социальной философии К. Маркса // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7: Филос. 2018. № 6. С. 3–13.

² Довженко А. П. Сценарий кинофильма «Щорс» // Довженко А. П. Собр. соч. Т. 1. С. 226.

³ Гуревич П. С., Буева Л. П., Егорова И. В. Социальные иллюзии: Круглый стол // Вестник аналитики: Журнал аналитических материалов. 2014. № 3. С. 108.

⁴ Довженко А. П. Черновик сценария фильма «В глубинах космоса» // Довженко А. П. Собр. соч. Т. 3. С. 225.

кинорежиссера и публициста на протяжении всего пути его творческого становления. Они прослеживаются в его реализованных и нереализованных сценариях, в стенограммах публичных выступлений, в дневниковых записях и т. п. Так, например, в статье 1944 г. «О художественной кинематографии в дни Великой Отечественной войны», посвященной насущным проблемам киноиндустрии военного времени, Довженко заглядывает далеко за пределы настоящего:

Советский человек — это главный человек земного шара сейчас и в ближайшем будущем. Внимание всего мира приковано к советскому человеку и будет приковано долгие годы. Он, советский человек, стоит в центре современности!¹

Эволюционируя, эти иллюзии постепенно оформлялись в многоуровневую систему художественных образов. Одной из ее граней стал метафорический образ «всеобщего сада», включающий мотивы всеобщей гармонии, торжества жизни и созидающего труда (в фильмах «Звенигора», «Земля», «Щорс»). Другой гранью стал мотив победы гуманистической цивилизации над вековой темнотой варварства, что воплощалось в образе прекрасного города, построенного в непроходимой тайге «на берегу Великого океана» («Аэроград»). Третьей гранью, обретшей окончательный вид уже в послевоенные годы, стала идея человеческого бессмертия, преодоления ощущаемых границ пространства и времени («Поэма о море», «В глубинах космоса»). И, наконец, нельзя не отметить веру Довженко в могучую силу искусства, в его способность не только нравственно возвысить человека, но и предельно расширить его познавательные и преобразующие возможности:

¹ Довженко А. П. О художественной кинематографии в дни Великой Отечественной войны // Довженко А. П. Собр. соч. Т. 2. С. 469.

Что же как не кино, перенесет нас здраво в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография¹.

Как видно из вышеизложенного, охват художественного видения будущего миросоздания у Довженко столь широк, что не укладывается в рамки советского проекта и его ближайших перспектив. Творческая мысль художника выходит на уровень всего человечества и всей логики его общественно-исторического развития. Этоозвучно размышлением самого режиссера о вневременной ценности искусства с постоянными ссылками на мастеров древности и Возрождения, «творивших для вечности», а также о принадлежности подлинного искусства всему человечеству².

Творческое наследие Довженко слишком велико, сложно и ценно, чтобы рассматривать его через замочные скважины конъюнктурно-идеологических схем «коммунистической пропаганды», «украинского национализма» или «абстрактного идеализма». Бесплодные попытки вместить художественный мир выдающегося советского кинематографиста в прокрустово ложе той или иной идеологической конструкции неизбежно приводят исследователя в тупик и мешают увидеть актуальные для современности художественные достижения Довженко: его страсть к разумному созиданию, веру в прогрессивную силу искусства, мечты о совершенных формах человека грядущего.

Подводя итоги вышеизложенному, отметим, что теория социальной иллюзии может стать тем методологическим ключом, который позволит внимательному исследователю раскрыть в литературном и кинематографическом творчестве

¹ Довженко А. П. Писатель и кино в свете требований современности: Выступление на II съезде писателей СССР 20 декабря 1954 года // Довженко А. П. Собр. соч. Т. 4. С. 304.

² Довженко А. П. Свои взоры направить на современность. Из выступления на встрече с писателями Украины // Довженко А. П. Собр. соч. Т. 4. С. 339.

Довженко всю обширность и внутреннюю сложность социальной программы последнего, поставить вопрос о соотношении в становлении этой программы внешних обстоятельств и творческой индивидуальности художника, обратиться к проблеме общественного идеала в современном отечественном киноискусстве.

А. Е. Завьялова
*Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств РАХ,
Москва, Россия*

**ИНДУСТРИАЛЬНАЯ УТОПИЯ.
ГОРОД БУДУЩЕГО В ТВОРЧЕСТВЕ
МСТИСЛАВА ДОБУЖИНСКОГО**

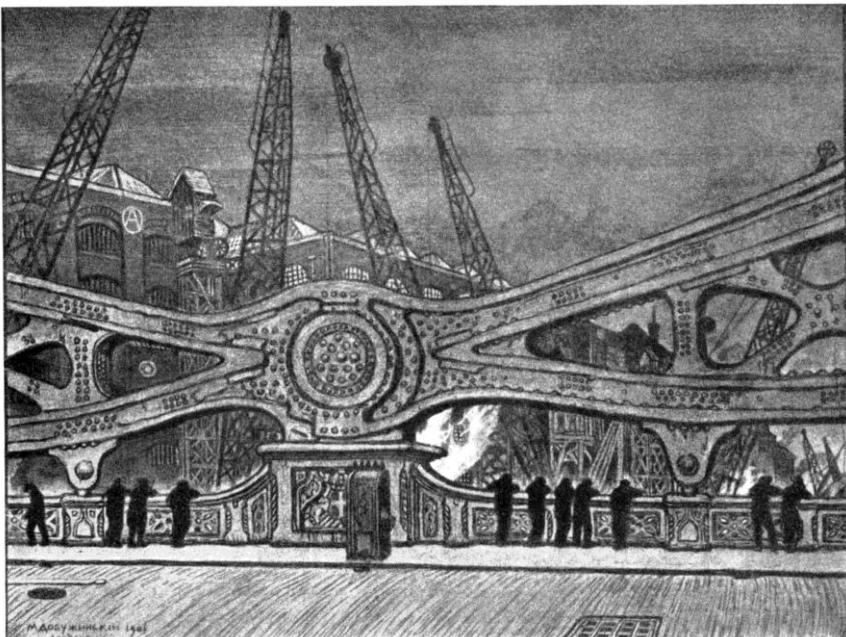
Тема промышленного города проходит через все творчество Мстислава Добужинского, объединив как художественное осмысление реальных наблюдений, так и фантазии об индустриальном будущем. Эта тема не раз была отмечена в литературе, но специального внимания исследователей не привлекала.

По свидетельству воспоминаний Добужинского, он с детства любил разнообразные механизмы. В возрасте десяти лет будущий художник увлекся романом Жюля Верна «80 000 верст под водой» и собирался построить подводный корабль «Наутилус», для чего начал «изучать машины и электричество», готовить чертежи, а также собирать болты и гайки¹. Эти занятия остались детской игрой, но теоретический интерес к технике и техническому прогрессу художник сохранял на протяжении всей жизни.

Впервые тема индустриального города прозвучала в творчестве Добужинского в 1906 г. под впечатлениями от поездки в Лондон и от современных построек этого города. Они получили отражение в гуашь «Лондон. На мосту», в которой изображен крупным планом фрагмент подъемного механизма Тауэрского моста.

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-245-260

¹ Добужинский М. Воспоминания. М., 1987. С. 68.



М. Добужинский. «Лондон. На мосту». 1906

Он был возведен незадолго до того, в 1894 г., по новаторскому решению, объединившему подвесной и разводной мосты. Опорные элементы, покрытые каменной кладкой и решенные в неоготическом стиле, соседствуют с оставленными открытыми стальными конструкциями. Именно они вызвали особенный интерес Добужинского. Художник изобразил крупным планом фрагмент механизма моста, соединяющего стальные тросы подвесной части, и сделал его центром композиции городского вида. В подобном решении можно видеть влияние японской гравюры на дереве XVIII — середины XIX в. школы укиё-э («картины преходящего мира»), прежде всего, листа Хиросигэ «Мосты Нихонбаси и Эдобаси» (1857) из цикла «100 видов Эдо» (1856–1858). Подобное сопоставление закономерно, так как Хиросигэ был любимым японским ма-

стером Добужинского¹, и его ксилографии оказали большое влияние на творчество молодого петербургского художника, в том числе на городские виды².

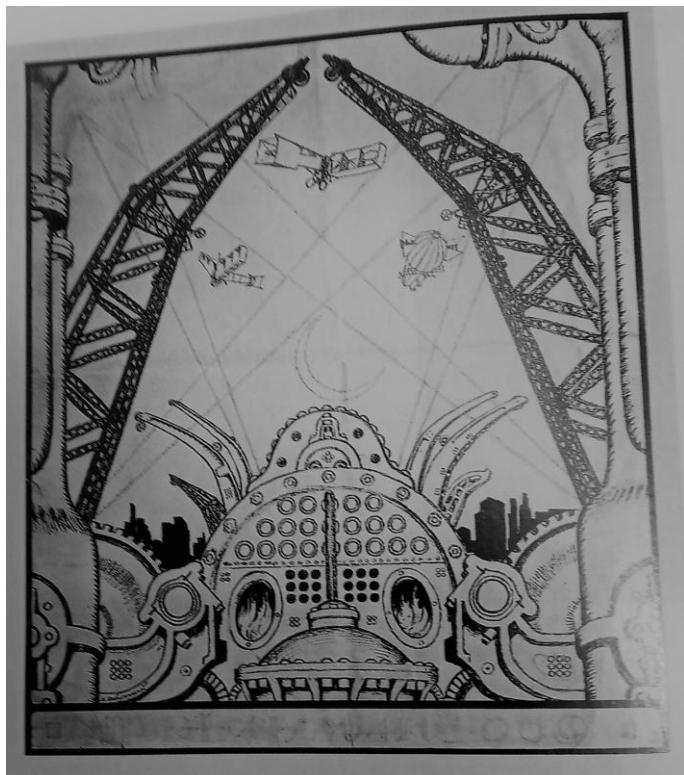
Показательно, что крепежные узлы троса Львиного моста в Петербурге также привлекли внимание Добужинского, что получило отражение в автолитографии «Львиный мост в Петербурге» (1922) из альбома автолитографий художника «Петербург в 1921 году»³. Однако теперь он представил технические детали органичной частью моста наряду со скульптурами львов. Причину различия в восприятии Тауэрского и Львиного мостов можно видеть в том, что последний является памятником архитектуры первой четверти XIX в., примером синтеза инженерной конструкции и монументальной скульптуры, а Добужинский был большим ценителем петербургской старины.

Прием акцентирования одной детали механизма, примененный в гуашни «Лондон. На мосту» Добужинский использовал еще не раз. Особенно показательна в этом отношении автолитография «Ст. Дно М.-В.-Р. ж. д.» («Станция Дно Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги», 1920), в центр композиции которой помещено колесо платформы из товарного состава. Более того, некая деталь или фрагмент механизма стала основой фантазии художника на тему здания завода.

¹ Там же. С. 192.

² Завьялова А. Е. Мир искусства: Японизм. М., 2014. С. 58–61, 63–67.

³ Петербург в двадцать первом году / Рисовал на камне М. Добужинский. [Пг.]: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1923.



М. Добужинский. Фантазия (Эскиз оформления завода). 1909
Бумага, тушь, перо, белила. ГРМ

Небольшие летательные аппараты над этим зданием создают иллюзию промышленного гиганта. Созданное фантазией Добужинского производственное сооружение принципиально отличается от промышленных комплексов, возведенных в Петербурге во второй половине XIX в., узнаваемыми чертами которых в облике города были «суровая мощь краснокирпичных корпусов» и «силуэт разновысоких башен»¹. Их можно видеть на дальнем плане рисунка Добужинского, они

¹ Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века: Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. СПб., 2006. С. 149–150.

словно отошли в прошлое. Его « завод» несмотря на то, что выглядит нереально, тем не менее совсем не страшный, летательные аппараты порхают над ним, как мотыльки. В создании положительного образа технического прогресса можно видеть особенность индустриальной утопии Добужинского.

Размер фрагмента моста в гуашь «Лондон. На мосту» передан достоверно, что подтверждают изображения конторских и складских зданий, подъемных кранов на дальнем плане, тем не менее, он производит впечатление гигантского. Эту иллюзию создают крошечные черные фигурки людей, облокотившихся на ограждение моста. Подобный прием изображения архитектуры можно видеть в офортах итальянского мастера XVIII в. Дж. Б. Пиранези из самых разных серий. Он с ранней юности проявлял большой интерес к масштабным конструкциям и каменным блокам античной архитектуры, а также к механизмам, при помощи которых из них возводились сохранившиеся постройки, особенно городские стены и акведуки. Изображение фантастических руин огромного здания с прилегающим к нему мостом, на котором едва различимы фигурки людей среди скульптурного декора, обломков и разросшихся растений, Пиранези поместил на фронтиспис к изданию серии «Vedute di Roma» («Виды Рима», 1760–1778), выразив таким образом свое восхищение не только художественной, но и инженерной стороной наследия древних римлян. Данная аналогия проведена неслучайно, так как Пиранези был одним из любимых художников Добужинского¹ и оказал влияние на его искусство².

Иллюзия гигантского масштаба при изображении индустриальных объектов отвечала восприятию Добужинским современности, ее создание входило в творческую задачу мастера, и она продиктовала выбор образцов. Взгляд художника

¹ Чугунов Г. М. В. Добужинский. Л., 1984. С. 361.

² Подробнее см.: Завьялова А. Е. Влияние офортов Джованни Пиранези на творчество Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 154–163.

на достижения современной техники в Лондоне как на огромные «чудища» был во многом обусловлен впечатлениями от романа «Лавка древностей» Ч. Диккенса, одного из любимых писателей художника¹:

В огромном высоком корпусе с чернеющими под потолком проемами для притока воздуха, с чугунными столбами, поддерживающими крышу, стоял оглушительный стук молотов, рев горнов <...>. И в этом аду, еле различимые среди дыма и вспышек нестерпимо жаркого огня, словно великаны с гигантскими кувалдами в руках, одного невероятно удара которых было бы достаточно, чтобы размозжить какому-нибудь неосторожному голову, работали люди (Гл. XLIV).

Здесь также можно вспомнить образ завода, созданный А. И. Куприным в повести «Молох» в 1896 г., который перекликается с образами промышленных объектов в произведениях Диккенса: «Это была страшная и захватывающая картина. Человеческий труд кипел здесь, как огромный, сложный и точный механизм»². Эта повесть Куприна вряд ли не была известна художнику.

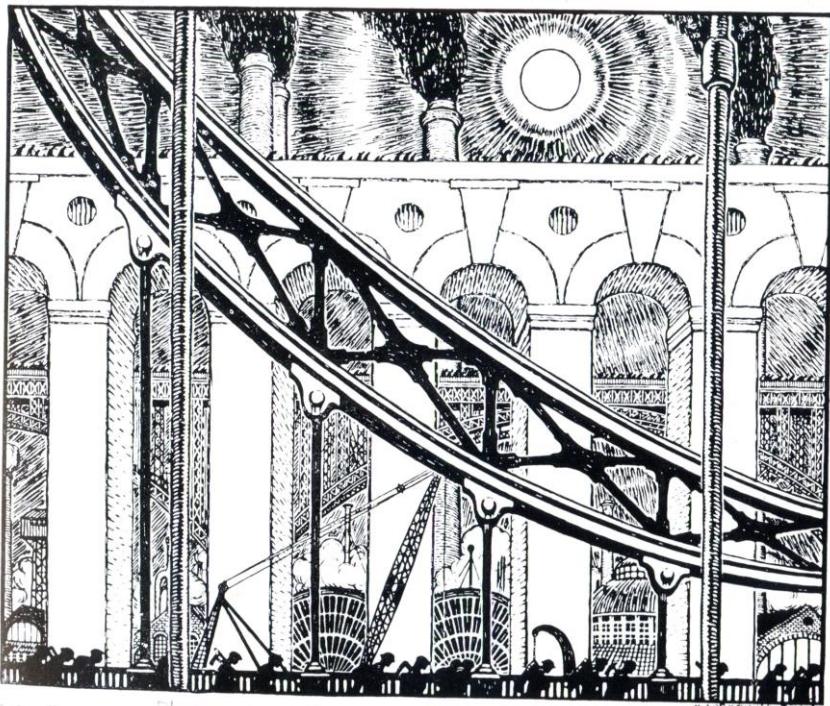
Однако в отличие от Диккенса, а также от многих своих современников, Добужинского не пугали механические создания, о чем свидетельствует фантастический рисунок «завода», рассмотренный выше. Более того, в 1925 г. художник подготовил и прочитал в Риге лекцию «Искусство и механическая культура», в которой сформулировал свое отношение и видение технической эстетики — ее Добужинский считал одной из основ современной эстетики. «Я провожу ту мысль, что не следует бояться машин, которые можно “оседлать”, —

¹ Чугунов Г. М. В. Добужинский и его «Воспоминания» // Добужинский М. Воспоминания. С. 353.

² Куприн А. Молох // Куприн А. И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 2. С. 8.

что доказано уже в области книгопечатания», — писал он своему другу, художнику Г. С. Верейскому¹.

Тема промышленного города, заявленная в гуашни Добужинского «Лондон. На мосту», созданной по натурным впечатлениям, получила развитие в фантастических рисунках «Будни» (1906) и «Праздник» (1906).



М. Добужинский. Будни. 1906
Лит.-худ. альманах изд-ва «Шиповник», 1907. Кн. 1

Они выполнены по заказу З. И. Гржебина для Литературно-художественного альманаха издательства «Шиповник» за 1907 г., где были опубликованы вместе с гуашью «Лондон.

¹ М. В. Добужинский: Письма. / [Подгот. Г. И. Чугунов]. СПб., 2001. С. 191.

На мосту». Эти рисунки включены во второй раздел альманаха, озаглавленный «Город», наряду с цинкографией Н. К. Рериха «Город» (1902) и рисунком Л. С. Бакста «Улица» (1906). Рисунки Добужинского не имеют с ними ничего общего, но они созвучны образу индустриального города с его новой красотой в стихотворении В. Я. Брюсова «Город» («Городу. Дифирамб», 1907), также включенным в раздел альманаха «Город»:

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Сетями проволок обвит,
Ты — чарователь неустанный,
Ты — не слабеющий магнит!

Гржебин прислал Добужинскому несколько тем, связанных с образом современного города, и их возможные интерпретации. Добужинский выбрал из них «Труд» (вся власть организованного капитала, фабрики, войска, раздавленные трудом и городом люди, колоссальный труд и люди-муравьи) и «Веселье» (вакханалия, пьянство, лубочные костюмы, карусели, музыка)¹, но отказался от социального аспекта, сосредоточившись на изображении технической стороны промышленного города.

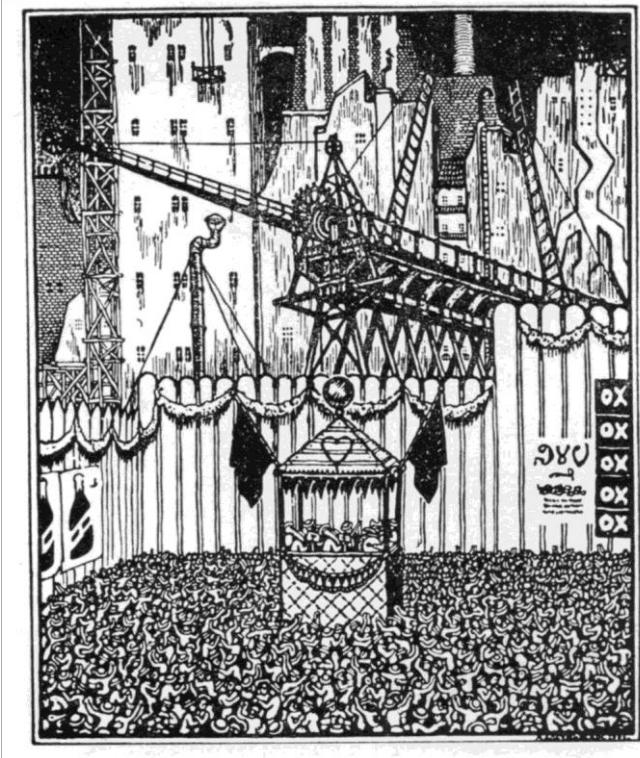
Особого внимания в этом контексте заслуживает рисунок «Будни»: по переходам между промышленными (судя по дымящимся трубам) зданиями, среди разнообразных механизмов, идут вереницы «черных людей», словно они тоже механизмы. Благодаря их крошечному, едва различимому на втором плане размеру, Добужинский создал иллюзию гигантского индустриального объекта. Эту иллюзию усиливает композиция рисунка, в центр которой художник поместил дугообразно изогнутый фрагмент троса Тауэрского моста. Это решение вызывает в памяти опять же гравюры Хироэсигэ, преж-

¹ Мстислав Добужинский: Mstislav Dobuzhinski: Живопись. Графика. Театр: [альбом] / [Авт. текста и сост. А. П. Гусарова]. М., 1982. С. 31.

де всего, лист «Квартал Усимати. Такагава» из цикла «100 видов Эдо», в котором изображен фрагмент колеса в виде огромной дуги. Но в рисунке Добужинского фрагмент троса, пересекающий изображение на первом плане по диагонали, прежде всего создает у зрителя впечатление безграничного промышленного гиганта.

В рисунке Добужинского «Будни» дуга троса Тауэрского моста изображена на фоне фантазийной классицистической аркады. Она очень напоминает акведук в офортре Дж. Б. Пиранези «Aquadotti dell'acqua Claudia di contro S. Stefano Rotondo» («Акведук Клавдия напротив церкви Сан Стефано Ротондо») из серии «Varie Vedute di Roma Antica e Moderna» («Разные виды Рима древнего и современного», 1748). В этом листе акведук производит впечатление гигантского благодаря соседству крошечных фигурок людей, и этот прием Добужинский применил в рисунке «Будни». Можно видеть, что синтез впечатлений от разных изобразительных источников из наследия прошлого — офортов Пиранези и японских ксилографий, позволил художнику создать яркий образ индустриального будущего.

В рисунке «Праздник» особого внимания заслуживает изображение механизма выдвижной стрелы подъемного крана, которая простирается над площадью, заполненной пляшущими людьми — еще совсем недавно они вместе с краном были частью единого производственного процесса.



М. Добужинский. Праздник. 1906
Лит.-худ. альманах изд-ва «Шиповник», 1907. Кн. 1

В то же время была создана виньетка с изображением стрелы крана, также простертой над городом, на которой сидит черт и показывает «нос». Эта фигурка практически повторяет изображения чёрта в произведениях Т. Т. Хайне, самого любимого Добужинским мастера журнальной графики югендстиля¹. Чёрт Добужинского задорно раскачивает ногами и выглядит совсем не страшным, так же, как и промышленные механизмы — под ним изображен фрагмент колеса. Можно предположить, что эта виньетка предназначалась для альманаха издательства «Шиповник». Однако представленная

¹ Добужинский М. Воспоминания. С. 157.

в ней трактовка образа современного города явно не отвечала мрачному замыслу Гржебина, и он, по всей видимости, отклонил виньетку (она опубликована в журнале «Золотое Руно», 1907. № 1). В 1920 г. Добужинский повторил виньетку в станковом рисунке пером (ГРМ), его чёрт по-прежнему показывает «нос», теперь стоя на стреле крана¹.



М. Добужинский. Без названия. 1920
Бумага, тушь, перо. ГРМ

¹ Опублик. в изд.: Бланк К. Петроград Мстислава Добужинского // Утопия и эсхатология в культуре русского модерна. М., 2016.

Задорное веселье, с которым художник приветствовал торжество технического прогресса, составляло особенность его взглядов на промышленное будущее и определяло специфику их утопичности.

Фантастические образы индустриального города в творчестве Добужинского соседствовали с эстетическим осмысливанием реальных технических объектов. Свидетельства промышленного развития, такие как дымящие трубы, провода, стрелы подъемных кранов, привлекали внимание художника как свидетельства новой красоты. Показательно, что, описывая в письме сыновьям первые впечатления от Берлина в 1923 г., после более чем десятилетнего перерыва, он назвал прежде всего промышленные сооружения и механизмы: «Трубы, странные новые сооружения фабрик, краны, электрические провода и проч. мне любезные штуки...»¹

Взгляды Добужинского-урбанистаозвучны с образом урбанистического города, который был популярен в русской поэзии конца XIX — начала XX в. под влиянием французских поэтов-символистов Э. Верхарна и Ж. Эредиа и получил развитие в стихах В. Я. Брюсова и А. А. Блока. Об этом наглядно свидетельствует виньетка «Фабрика» (1908) с дымящими заводскими трубами, воспроизведенная на страницах шестого номера журнала «Аполлон» за 1913 г. (С. 15). Особое внимание художника привлекали решетчатые стрелы подъемных кранов, в которых несущие и соединительные полосы образуют лаконичный геометрический орнамент. Так, две стрелы кранов, сокращенные в перспективе, образуют своего рода декоративную арку в рисунке-фантазии с заводским зданием, который был рассмотрен выше. Мотив из нескольких стрел кранов Добужинский использовал как в виньетках, так и в станковых произведениях, например, натурный вид в картине «Гавань. Пряжка» (1914, ГТГ) или фантастический рисунок «Норы» (1918, местонахождение неизвестно). Особенно ярко

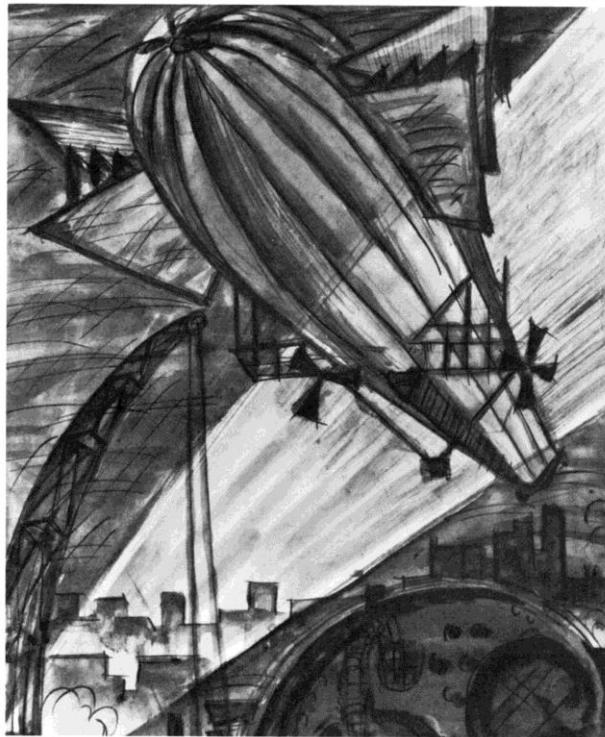
¹ М. В. Добужинский: Письма. С. 165.

и последовательно тема индустриализации как новой красоты воплощена в автолитографиях Добужинского из серии «Петербург в 1921 году». Стрела крана соседствует со скульптурами в листе «Сфинксы», а огромный механизм и провода отеснили на второй план Исаакиевский собор в листе «Землесос».

В свете изложенного выше не выглядит неожиданным, что Г. Дж. Уэллс входил в круг любимых писателей Добужинского¹. В 1898 г., когда роман Уэллса «Война миров» (1897) был впервые издан на русском языке (Добужинский владел немецким языком), художнику было уже двадцать два года, то есть он познакомился с творчеством английского фантаста уже взрослым человеком, но впечатление получило значительное.

Влияние на творчество Добужинского оказал роман Уэллса «Война в воздухе». Он написан в 1907 г. и в последующие два года несколько раз издавался на русском языке. В этой связи нужно отметить акварель Добужинского 1910-х гг. с изображением летательного аппарата, напоминающего дирижабль (Литовская национальная библиотека, Вильнюс).

¹ Чугунов Г. М. В. Добужинский и его «Воспоминания». С. 353.



М. Добужинский. Композиция с летательным аппаратом. 1910-е гг.
Бумага, акварель, тушь. Литовская национальная библиотека, Вильнюс

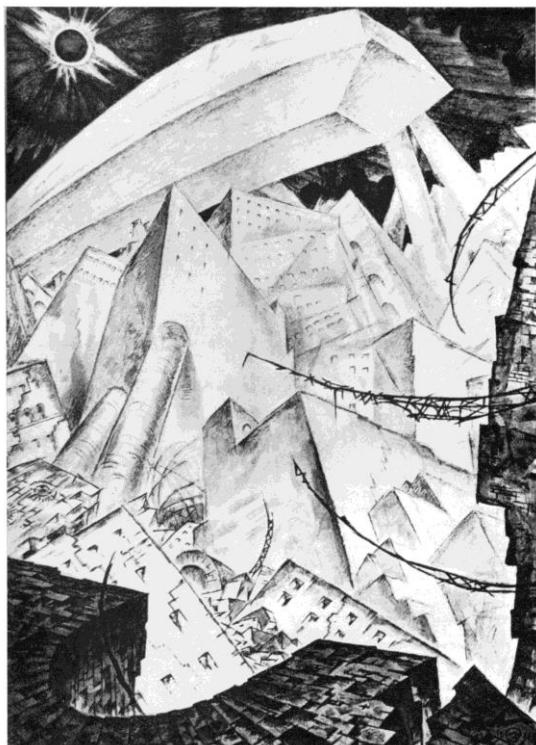
В это время были хорошо известны разные варианты дирижаблей, но Добужинский изобразил свой летательный аппарат с «крыльями», отсутствующими у реально существующих аэростатов. Однако «крылья» были у летательного аппарата, описанного в романе Уэллса «Война в воздухе» (Гл. III: 5):

Эти воздушные корабли формой напоминали рыб. <...> Каркас немецких воздушных кораблей был сделан из стали и алюминия, а внешняя крышка — из крепкой неэластичной парусины. <...> Чтобы избежать боковой качки корабля, с каждой стороны были приделаны горизонтальные боковые плавники, а направление придавалось двумя вертикальными: эти плавники обычно устраивались с каждой сторо-

ны головной части и походили на жабры у рыб. Вообще вся форма воздушного корабля чрезвычайно напоминала рыбу, у которой плавательный пузырь и голова помешались внизу, а не вверху.

Думается, что акварель с изображением летательного аппарата была написана по свежим впечатлениям от романа, то есть в самом начале 1910-х гг.

Внимания заслуживает рисунок «Хаос» («Конец», 1918), так как в нем получило отражение увлечение Добужинского и романом Уэллса «Война в воздухе», и урбанистическими фантазиями.



М. Добужинский. «Хаос (Конец)». 1921
Автолитография по рисунку 1918 г.

В этом рисунке прежде всего обращает на себя внимание странный прямоугольный предмет в небе над городом. Его сложно идентифицировать с каким-либо реально существовавшим механизмом, а в романе Уэллса «Война в воздухе» описаны летающие на буксире миноносцы «дракенфлигеры» (планеры) «с коробчатой носовой частью» (Гл. V: 3). Также в этом романе приведено описание вида города из летательного аппарата как «раскачивающаяся панорама внизу», и «с самой высокой точки все это (город, улицы. – А. З.) выглядело, как вогнутая карта» (Гл. VI: 5). Эффект вогнутого пространства Добужинский, по-видимому, хотел передать в рисунке, изобразив виды города, последовательно наложенные друг на друга. Индустримальное будущее было сложно представить без летательных аппаратов, которые занимали воображение Добужинского, по его признанию, с раннего детства: тогда он «изобразил довольно сложную летательную машину, когда их еще и на свете не было»¹.

Подводя итоги, можно видеть, что исключительно положительный и в этом уникальный и утопический образ индустримального будущего в творчестве Мстислава Добужинского был основан на реальных наблюдениях свидетельств технического прогресса. Взгляд на них был во многом обусловлен впечатлениями от чтения романов Диккенса и Уэллса, а также урбанистической поэзии французского символизма. Для воплощения своего видения художник привлек несовместимые на первый взгляд изобразительные источники: ксилографии Хироэги и офорты Пиранези. Однако их синтез позволил ему создать иллюзию гигантского масштаба грядущих индустримальных достижений. Он видел в них не только новую красоту, но и большую пользу для человека.

¹ Добужинский М. Воспоминания. С. 27.

А. Конн
независимый исследователь, Огайо, США

ПЕЩЕРА И ПОДПОЛЬЕ: ИЛЛЮЗИЯ ИЗЛЕЧЕНИЯ, ПРИЮТА, УБЕЖИЩА

«Всем человекам надобно воздуху, воздуху-с... Прежде всего!» Так говорил небезызвестный персонаж Аркадий Свирдгайлов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Когда не хватило воздуха в душной атмосфере Санкт-Петербурга, господин Свирдгайлов принял решение покончить самоубийством.

А что делать, когда жить хочется?

Нельзя упрекать людей, которые хотят жить. Это абсолютно понятно и даже естественно. Однако, как станет известно из случаев реальных и художественных, анализируемых в данной статье, безнадежно больные люди не могут не надеяться. Неудивительно, что они могут поддаться иллюзии, что где-то как-то можно найти решение, волшебное лечение, которое возвратит им здоровье и даст им жить до конца своих дней. Мираж лечения пускает им дым в глаза и дает надежду на то, чему не быть. Настолько ценна жизнь, здоровье, что они становятся жертвами иллюзии о выздоровлении.

Статья предлагает экскурсию по санаторно-курортным и литературным нарративам о туберкулезе и воздухе — о давлении внутри и снаружи, и как с ними бороться. Экскурсии проводятся в самых экстремальных условиях, чем выше или глубже, тем лучше. На крайние лечения готовы не те, кто сможет воспользоваться странными и непроверенными наукой методами лечения, кому нестандартные подходы к лечению могут-таки принести позитивные последствия, а самые больные люди, — те, у кого давно исчезла возможность выzdороветь. Условия, которые мы называем «крайними»,

«экстремальными», — это географические места, наиболее далекие от нормальной повседневной жизни. Это высокие горы и глубокие пещеры. Именно такие несусветные условия привлекают безнадежных больных. На то иллюзия и работает: чем неправдоподобнее лечение, тем большее к нему стремление таких пациентов.

В экстремальном лечении всегда есть еще и возможный логический подход к болезни, настоящая вера в профессионализм врачей и лечебниц, на фетиш медицины, на чистоту и процессуальную достоверность, на научную правдоподобность. Именно сочетание миража и достоверности, иллюзии и веры в науку нас интересует в нарративах о болезни и выздоровлении — и в буквальном, и в метафорическом смыслах.

Как известно, к метафоре о болезни прибегают часто, особенно когда речь идет о структуре и состоянии общества. Лексику из здравоохранения и безопасности используют чтобы описать общественные кризисы, поднять вопросы о политической стабильности, и в поисках козла отпущения в связи с социальными проблемами. Так что в разговорах о болезни иногда имеется в виду больше или совсем иное, чем медицинский и оздоровительный дискурс. В известной книге «Болезнь как метафора»¹ американский критик Сьюзан Сонтаг утверждает:

...болезнь — это ночная сторона жизни, более тяжелое гражданство. Каждый при рождении имеет двойное гражданство, в царстве здоровых и в царстве больных. Все мы предпочитаем пользоваться только хорошим паспортом, однако рано или поздно каждому приходится, хотя бы временно, называться и гражданами того другого государства (Р. 3).

В книге Сонтаг пишет не о болезни как таковой, а об использовании болезни в качестве образа или метафоры. Критик проводит параллель между двумя болезнями XIX и XX вв., по определению загадочными: раком и СПИДом (Р. 5).

¹ Sontag S. Illness as Metaphor. New York, 1978.

Где-то аналогия работает (и рак и СПИД в свое время понимались как *пожирающие* (*consumption* [чахотка] имеет в корне понятие: *поедание*), а где-то она совершенно неестественна. Однако в этой статье мы хотим сделать что-то подобное: «сопрягать далековатые идеи» (с извинениями перед Ломоносовым).

Хотя сама по себе тема санатория и весь связанный с ней нарратив привлекает внимание и заставляет задуматься над многим (что это за место, где оно находится, как оно используется в литературе и кино, может ли оно служить поводом для размышлений о науке, человеке, жизни и смерти, надежде и безнадежности). Здесь мы хотим связать санатории (и медицинские нарративы о туберкулезе) с метафорическими, часто политически-мотивированными сюжетами в литературе¹. В русской литературе — у Достоевского и не только — мотив воздуха, желания свободно дышать, часто возникает рядом с общественной несправедливостью, и он служит именно метафорой. Когда тяжело дышать, либо ты, либо общество чем-то больны. В горах воздух априори чистый, а под землей его обычно не хватает. И в художественной литературе к этому и обращаются для большей выразительности. Например, в романе Евг. Замятин «Мы», для главного героя Д-503 понятия славы, подвига, исторической правды как раз связаны с горами. Однако, когда Д-503 передает свои ощущения в 5-ой записи романа-дневника, он выражает сомнение, что он достоин: «я писал сегодня о высочайших вершинах в человеческой истории, я все время дышал чистейшим горным воздухом мысли, а внутри как-то облачно, паутинно и крестом — какой-то четырехлапый икс»². Думать возвыщенно — это зна-

¹ О санаториях в русской литературе см: Wards of the State: Russian Medical Fiction. Lexington Books, 2021 (ch.: The Russian Medical Humanities: Past, Present, and Future). P. 137–160.

² URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0050.shtml (дата обращения: 05.07.2025).

чит дышать чистым воздухом, а быть человеком с приземленными мыслями и физическими ощущениями для жителя этого утопического общества кажется неправильно и как-то рискованно. И на самом деле так и есть. Однако, если на поверхности земли небезопасно, можно искать пристанища поблуже.

Мы попытаемся в этой статье сопоставить иллюзию о лечении с миражом о приюте под землей. В художественной литературе лечебницы для туберкулеза чаще всего находятся в горах и связаны с тем же чистым горным воздухом. Мы приведем парадоксальный случай опыта подземного лечения... и сравним его с антиутопическим постапокалиптическим романом Вл. Макарина «Лаз», где в подземном обществе райская возможность свободного дискурса — желание интеллектуалов во всех временах и обществах — покупается ценой кислорода. Приют дорогой и обманчивый. Герой романа на такой риск не готов. Оказывается, что дышать-то нужно. Мы будем размышлять о болезни и в прямом смысле, и в переносном. Для начала — определение туберкулеза:

Туберкулез — это инфекционное заболевание, вызываемое мицобактериями группы *Mycobacterium tuberculosis complex*. <...> Как правило, инфекция поражает легкие, но может затрагивать и суставы, кости, глаза, кожу и даже нервную систему. Туберкулез входит в перечень социально значимых заболеваний и заболеваний, представляющих опасность для окружающих¹.

Тема «воздуха» в романе «Мы» чрезвычайно интересна, особенно в связи с антиутопическим жанром в России вообще. В так называемой «Газовой Комнате» пытают героиню И-330, чтобы она заговорила о конспираторах: «Когда из-под Колокола стали выкачивать воздух — она откинула голову, полузакрыла глаза, губы стиснуты <...>. Так повторялось три раза — и она все-таки не сказала ни слова».

¹ Murray J. F. *Mycobacterium tuberculosis and the Cause of Consumption // American Journal of Respiratory and Critical Care Medicine*. 2004. № 169 (10), May 15. P. 1086.

Как пишет комментатор: «вопреки распространенному представлению, туберкулез далеко не всегда проявляется надсадным кашлем и кровохарканьем»¹. Однако для нас важна именно *репутация* туберкулеза как болезни, поражающей легкие. В народе думают о туберкулезе как о болезни легких, и поэтому и в литературе он в основном связан с дыханием и воздухом. У того же Достоевского «бедная чахоточная» Катерина Ивановна Мармеладова то и дело задыхается, «мучительно» кашляет — часто кровью — и показывает другие симптомы туберкулеза: «Катерина Ивановна как будто еще больше похудела в эту неделю, и красные пятна на щеках ее горели еще ярче, чем прежде»². Она как бы горит изнутри. Увидев ее, упавшую на улице, случайно проходивший чиновник замечает: «это чахотка-с; хлынет этак кровь и задавит».

Только в конце XIX в. немецкий врач Роберт Коч обнаружил источник заболеваний туберкулезом (в 1905 г. он и получил одну из первых нобелевских премий по медицине). Причем лекцию, где он рассказал о своем открытии, Коч начал статистикой: в то время одна седьмых населения земли погибала от туберкулеза³. Однако знание о *Mycobacterium tuberculosis* с 1882 г. было лишь первым шагом к излечению; только в 1945 г. начали по-настоящему и с успехом лечить и излечивать больных: антибиотиками. Между тем, страдали и погибали многие⁴. И тема « чахотки» стала популярной в литературных и окололiterатурных кругах⁵.

¹ URL: <https://gemotest.ru/info/spravochnik/zabolevaniya/tuberkulyez/> (дата обращения: 05.08.2025).

² URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0060.shtml (дата обращения: 05.08.2025).

³ Murray J. F. Ibid. P. 1086.

⁴ И продолжают страдать. Сегодняшняя статистика гласит: «Ежегодно регистрируется около 10 млн. новых случаев болезни и порядка 1,4 млн. смертей от туберкулеза». URL: <https://gemotest.ru/info/spravochnik/zabolevaniya/tuberkulyez/> (дата обращения: 05.08.2025).

⁵ См., например: Lawlor C. Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease. 2006.

До химических интервенций царила эпоха, которая называется «санаторским периодом», т. е. врачи предлагали больным туберкулезом лечиться не дома, а в санаториях, где им приходилось жить неделями и месяцами, иногда с успешными результатами¹. В мировой литературе известно несколько романов на эту тему: в «Волшебной горе» Томаса Манна (1924) действие происходит в швейцарских Альпах (и жить в санатории приходится главному герою не месяцами, а годами). Однако авторы менее знаменитого романа Андрии Барретт «The Air We Breathe» (2007) и совсем недавнего польского романа Ольги Токарчук «Empuzjon» (2022), также следят за больными туберкулезом в санаториях, расположенных высоко в горах, и примерно в одно и то же время (с 1914 по 1917 гг.). Эти повествования, естественно, отталкиваются от романа Манна².

О воздухе в горах рассказчик Манна пишет:

Ганс Кастроп с любопытством глубоко вдохнул в себя чуждый ему воздух. Он был свеж — и только. В нем не хватало ароматов, содержания, влаги, он легко входил в легкие и ничего не говорил душе.

— Превосходно! — заметил он из вежливости.

— Да, воздух тут знаменитый <отвечает двоюродный брат Ганса Иоахим>³.

Достаточно быстро Ганс, который уверен, что он не очень болен и всего лишь приехал отдохнуть недели на три, заодно чтобы навестить своего брата, начинает привыкать к режиму «отдыха»:

¹ Murray J. F., Schraufnagel D. E, Hopewell P. C. Treatment of Tuberculosis. A Historical Perspective // Annals of the American Thoracic Society. 2015. № 12. Р. 1749–1759.

² Автор статьи планирует более подробное сравнение этих романов в будущем.

³ URL: http://www.belousenko.com/books/mann/mann_gora.pdf (дата обращения: 05.08.2025).

— Когда же нужно опять лежать на воздухе? — спросил он, едва они вышли из санатория. — Насколько я могу судить — это пока здесь лучшее. Мне хотелось бы опять очутиться в моем замечательном шезлонге.

Лечение ли это? Да, действительно. Как пишут ученые:

...одна из самых простых процедур — горизонтальный отдых в кровати — имела физиологический мотив. Распределение легочного кровотока под действием силы тяжести в вертикальном положении создавало высокое напряжение кислорода в верхушках легких, что благоприятствовало росту *M. tuberculosis*; таким образом, положение лежа на горизонтальной поверхности снижало размножение туберкулезных бацилл¹.

Иоахим подтверждает эту мысль, объясняя своему кузену, почему он не играет в теннис: «Нам велено как можно больше лежать... Сеттембрини уверяет, что мы проводим всю нашу жизнь в горизонтальном положении, поэтому являемся, так сказать, горизонталами... По-моему, довольно плоская шутка». Лечение лежа как будто помогает. Горизонталь горизонталью, однако бывали и случаи (у Манна, и в истории), когда симптомы туберкулеза не отходили, и в таких случаях пациенты и врачи были готовы на более крайние методы.

Давайте спустимся вниз.

Подпольная жизнь I: пещера, иллюзия излечения

В мае 1842 г. первый больной туберкулезом спускается в «пещеру Мамонта» (Mammoth Cave) в штате Кентукки в поисках возможности выздоровления². Доктор Джон Крогхан,

¹ Murray J. F. Bill Dock and the location of pulmonary tuberculosis: how bed rest might have helped consumption // Am J Respir Crit Care Med. 2003. № 168 (9). P. 1029–1033.

² Mammoth Cave: A human and natural history / Ed.: Horton H. Hobbs III, Rickard A. Olson, Elizabeth G. Winkler, David C. 2017. «Пещера Мамонта» стала «показательной», т. е. местом для туристов, уже в 1816 г. «Там же были созданы экспериментальный санаторий для лечения туберкулеза,

который сначала купил пещеры в 1839 г. в туристических целях, заметил, что все шахтеры, добывающие из пещеры селитру, обладали крепким здоровьем. Крогхан решил, что в пещере нужно учредить санаторий:

Я не сомневаюсь, что нигде не найти места, столь желанного для людей, страдающих легочными заболеваниями, хроническим ревматизмом, заболеваниями глаз и т. д. <...> ...по восстановлению и сохранению здоровья оно не имеет себе равных, и в целом стоит всех Ниагар и курортов Союза <США>, вместе взятых¹.

В «пещеру Мамонта» спустились человек двадцать больных туберкулезом, в специально подготовленное место, которое Крогхан назвал «деревней для инвалидов»².

В течение несколько месяцев еще девять человек подверглись иллюзии, что в глубине бывшей селитровой шахты найдут то, чего там нет: здоровья. Некоторые из них были безнадежно больны, там они и умерли. Последний вышел оттуда в марте 1843 г.

Опыт показал, что подземным воздухом в пещерах туберкулез не лечится. Однако в отсутствии медицинских способов лечения, пациенты XIX и начала XX вв. были готовы на всякие, самые неправдоподобные меры, лишь бы иллюзия воздуха, мираж излечения оставались с ними.

Если перейти к художественной литературе, можно опять-таки обратиться к Ф. М. Достоевскому, у которого один из самых знаменитых больных людей также живет в подполье, только без иллюзии:

грибная ферма, укрытие гражданской обороны, лаборатория сна, источник прохладного воздуха для зданий» (Р. 14).

¹ Croghan J. (1839) A letter to General T. S. Jesup. Library of Congress microfilm (R-2), 15 Nov. 1839.

² Mammoth Cave... Р. 55.

Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю¹.

Для героя «Записок из подполья» болезнь — это почти что метафора, объясняющая, почему ему живется нелегко в том обществе, где он себя находит. Однако уехать от самого себя некуда. Определив себя как «больной» и «злой», он приводит к себе домой в «подполье» девушку Лизу, которую он будто хочет спасти от жизни на улице. Здесь, как и через несколько лет в «Преступлении и наказании», Достоевский делает упор на связь между туберкулезом и бедностью, связь болезни со специфическими условиями, включая проституцию. Рассказав Лизе о девушке-проститутке, которая умерла недавно, он потом предрекает ей будущее:

Нет, Лиза, счастье, счастье тебе, если где-нибудь там, в углу, в подвале, как давешняя, в чахотке поскорее помершь. В больницу, говоришь ты? Хорошо — свезут, а если ты еще хозяйке нужна? Чахотка такая болезнь; это не горячка. Тут до последней минуты человек надеется и говорит, что здоров. Сам себя тешит.

Именно такая иллюзия возможности выздоровления наблюдалась в «пещере Мамонта». Герой Достоевского, конечно, подонок, однако он прав: именно такова вероятная судьба Лизы. Не уехать ей в Альпы, где воздух чистый и дышится легко. Питерским проституткам даже не уехать в Сибирь... если они — не Соня Мармеладова.

Подпольная жизнь II: подполье, иллюзия приюта

Совершенно другая подпольная жизнь представлена в повести Владимира Маканина «Лаз» (1991), где хоть и нет ту-

¹ URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0290.shtml (дата обращения: 05.08.2025).

беркулеза, но нет и воздуха. Интересно, что критик Андрей Немзер называет предисловие к сборнику повестей и рассказов Маканина «Голос в горах». Немзер пишет о «пустотах», образовавшихся в 1970-е гг., когда советское общество разделилось на два потока, названные Маканиным «человеками свиты» и «гражданами убегающими». Именно в то время, утверждает Немзер, исчезла ключевая ценность: «вера человека в себя, неотделимая от веры в других людей, в осмысленность мира и, скажем аккуратно, в нечто большее»¹. А к концу советской эпохи, как считает критик со своей точки зрения в 1998 г., Маканин в повести «Лаз» уже предчувствует гражданскую войну и «последующую тотальную катастрофу» (С. 7). «Лаз» можно определить как пост-апокалиптическую повесть. И в ней надежды меньше, чем в «пещере Мамонта».

В повести Маканина люди делятся на два или даже три типа: те, кто живет в городе и боится за свою жизнь (идут разрушительные процессы, не хватает средств для выживания, на улицах насилие и изнасилование); и те, кто перебрался в подземелье и живет в свое удовольствие, без особой информации о том, что происходит на поверхности, однако при всех благах (рестораны, магазины, культурные события и философские разговоры). Есть еще и безымянная толпа наверху, в городе. В повести изображается страшная антиутопия, не совсем гражданская война (хотя можно бы истолковать жизнь на поверхности в этом ключе), а некий пост-апокалипсис.

Кажется, что оставаться наверху в опасной сфере, боясь за свою жизнь и жизнь своих близких, бессмысленно. Однако, как выясняется, чтобы жить внизу, нужно идти на страшный компромисс. Свежего воздуха, как например тот воздух, который нашел Ганс Кастроп в Альпах, здесь недостает.

Город подвержен абсолютному хаосу: прежде всего экономическому (что-то купить, есть нечего), но и социальному: «...многие жители прячутся в квартирах за плотно зашторен-

¹ Немзер А. Голос в горах // Маканин В. Лаз: Повести и рассказы. М., 1998. С. 6.

ными окнами». Чего они боятся? в любое время на улице «вот-вот раздастся свист и хлынут толпой некие люди, а с ними убийства, грабежи, попрание слабых...» (С. 285). В самом начале повести читатель не понимает, о чем речь, что могут означать «некие люди», но ощущения главного персонажа, его опасения, вкрадываются и в душу читателю. «В толпе, в давке движения погибло две сотни народу» (С. 285). От чего давка? Почему толпа так себя ведет, почему те, «некие люди», готовы убивать, грабить, атаковать? Мы не знаем.

Под землей, в «светлом подземном царстве» по определению Немзера, протекает другая жизнь. Главный персонаж повести, Ключарев, «протискивается» через дыру вниз и еще не попав в «погреб», уже чувствует разницу во всем: «он висит над пещерным пространством. Погребок шумит; люди пьют, разговаривают» (С. 287). Его тянет туда. «И всюду – люди, люди <...>. Навстречу: молодая пара; смеющаяся, слегка навеселе женщина и пьянейший парень, оба красивые, оба с мороженым в руках» (С. 296). Это не те, «некие люди», «толпа», которая наверху, это удачные люди, счастливые, благополучные. Ему так кажется, и читателю тоже.

У Ключарева пещеры на уме. Он спускается в подземное царство не только для того, чтобы повидать знакомых интеллигентов и послушать их умные рассуждения, но и в поисках лопаты и других нужных вещей в обильных запасах магазинов и складов в подземном мире. Наверху становится все опаснее: могут отключить воду и электричество, телефон уже не работает, непонятно что происходит с транспортом. У него появился план: прорыть собственную пещеру близко к реке и чистой воде для своего маленького семейства (жены и большого сына 14-и лет, которые не могут перебраться под землю). Этот поступок ему кажется и нужным, и как-то диким («если уж ты роешь пещеру, то в отношениях ты должен сам стать отчасти пещерным и деспотичным, ибо иначе <...> не уцелеть и не выжить» (С. 320). А он ищет возможности вы-

жить с семьей. Ищет свое убежище, отличное от знакомого подземного приюта.

Бинарность рассказа становится более очевидной на категории «света»: больше всего наверху Ключарев боится темноты. А подземное царство его поражает светом: «замечательно освещение», «обилие света», «улица сверкает, а про висающая нитка фонарей — как перспектива пути» (С. 340, 348, 349). Его влечет в ресторан, в кафе-клуб, где ведутся оживленные философские разговоры, проходят выступления поэтов («Ключарев слышит присутствие Слова. Как рыба, вновь попавшая в воду, он оживает: за этим и спускался» (С. 340). Однако, именно в этих местах, где он с удовольствием впитывает то, чего не хватает наверху — общности, высоких слов, — он и другое понимает. Все эти люди, которые решились жить под землей, где есть обилие магазинов, света, музыки, и разговоров о душе и по душам, готовы платить своими же: «Много света, но маловато кислорода» (С. 341). Ключарев видит, как некий «Георгий Н. вдруг заходится кашлем» и остаются следы: «в платке сгустки крови» (С. 341). Через некоторое время «видит Ключарев и смерть; прямо тут же, в двух шагах. Слушая стихи, человек закашлялся и согнулся, — казалось, он сейчас распрямится, но он все сгибался, сгибался... и падает, откинув голову» (С. 347). Выбирая опасную надземную жизнь с женой и сыном, с друзьями, герой отказывается от компромисса, на который пошли его соотечественники-интеллигенты: от медленной смерти при свете, но без кислорода.

Отсутствие кислорода как метафора

Если мы вернемся к Сьюзан Сонтаг, вспомним, что в своей книге она жалуется на тенденцию пользоваться болезнями как метафорами — особенно для политических и социальных феноменов:

Болезни всегда использовались в качестве метафор, чтобы оживить обвинения общества в коррупции или несправедливости. Традиционные метафоры болезней — это, прежде всего, способ выразить ярость; по сравнению с современными метафорами они относительно бессодержательны <...>. Образы болезней используются для выражения заботы о социальном порядке, а здоровье — это то, о чём, как предполагается, все знают¹.

Такого рода метафоры никому не помогают, по мнению Сонтаг, а самих больных они обзывают: ты вот лечишься, а в твоей среде говорят о том, как некий революционер или некий феномен доводит общество до всеобщей катастрофы:

Мелодраматизм метафоры болезни в современном политическом дискурсе предполагает карательное представление: болезнь не как наказание, а как знак зла, нечто, подлежащее наказанию².

Туберкулез, как рак в XX в., казался таинственным, роковым, смертельным. Его не понимали, его боялись. В то же время убежища от болезни, особенно литературные изображения таких убежищ, характеризуются свободой от страха, компанией других пациентов, с которыми можно найти общий язык, вести беседы, получать удовольствия³, несмотря на приближающийся мрак и несомненный конец: смерть физического тела, да и души вместе с ним.

¹ Sontag S. Illness as Metaphor. P. 72.

² Ibid. P. 82.

³ Романы Манна, Токарчук и Барретт — где действие происходит в туберкулезных санаториях — изображают и лекции, и беседы между пациентами; физические страдания сопровождаются интеллектуальными, духовными, и даже любовными приключениями. У Маканина и Достоевского также возможность общаться, состязаться на интеллектуальные темы со сверстниками и более высокими по социальному статусу людьми облегчает боль, причиненную жизненными обстоятельствами. Само название романа Токарчук, «Эмпузион», придумано на основе двух слов с греческого: «symposium» (философские беседы при выпивке) и «empusa» (женщина-оборотень). А у Маканина подземные люди наслаждаются «присутствием Слова». И в горах, и в пещерах весь смысл — в беседах.

Переход от исторического случая подземного санатория в США к романам по жанру и определению «психологического реализма» и «антиутопии» дает нам возможность связать иллюзию о лечении с миражом о приюте под землей. Конечно, и Достоевский, и Замятин, и Маканин интересовались метафорами: как лучше изобразить болезни индивидуальных людей, целых обществ, авторитарных и тоталитарных государств? Желчь подпольного человека у Достоевского выливается на бедную Лизу, как кровь Катерины Ивановны на мостовую. Кашель, одышка и внезапная смерть от чахотки говорят о нездоровье общества, которое не заботится о самых ранимых. Прибегая к фантазии, Замятин и Маканин показывают, как важен кислород, как человек процветает, когда он есть – и чахнет без него. Тут нужно принести извинения в адрес Сюзан Сонтаг и тем, кто болен туберкулезом, потому что метафора болезни и симптомы ее (кашель, одышка, кровохаркание) оказываются эффективными методами описать опасные политические и социальные условия.

Да здравствует воздух. Давайте сделаем глубокий вздох.

М. В. Загидуллина

Челябинский государственный университет, Россия

**ИЛЛЮЗИЯ СТАБИЛЬНОСТИ:
ЭХО-КАМЕРЫ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПУЗЫРИ
КАК ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСНОВАНИЕ РАЗРЫВОВ
В СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Статья показывает, как у институциональных акторов возникает «иллюзия стабильности» литературных знаний у школьников из-за действия эхо-камер и алгоритмических «инфопузырей». На эмпирических маркерах (выбор ЕГЭ по литературе — около 7% выпускников¹; признаки псевдоподготовки²) и теоретических трудах из области коммуникативистики обосновывается необходимость презентативной диагностики «прецедентной базы» у поколений, рожденных после 2000 г. и получивших среднее образование в ситуации маргинализации литературы как школьного предмета.

Обращаясь к теориям из области коммуникации, мы хотели бы подчеркнуть вероятную их значимость в возникновении иллюзии «нормальности» литературного образования в России, сложившейся у значимых акторов этого сегмента социальной жизни (от учителей до министерств и ведомств).

DOI: 10.31860/ISBN 978-5-00227-649-3-275-280

¹ Зинин С. А., Барабанова М. А., Новикова Л. В. Методические рекомендации для учителей, подготовленные на основе анализа типичных ошибок участников ЕГЭ 2024 г. по литературе. М., 2024. С. 5.

² Аналитики в своем отчете об экзамене 2024 г. напрямую говорят о почти открытом (то есть фактически рекомендуемом самими учителями выпускникам) характере псевдоподготовки: «Заучивание содержательных элементов художественного текста с привлечением его краткого пересказа и готовых сочинений не приносят желаемого результата на экзамене, подготовка к которому требует внимательного, вдумчивого перечитывания произведений с расстановкой необходимых акцентов» (Там же. С. 6).

При этом важно отметить несколько значимых элементов общей теоретической рамы, которая выполняет объяснительную и предсказывающую функции в нашем рассуждении. Эффект эхо-камеры исследуется, начиная с самых первых этапов проникновения Интернета в повседневность. У истоков теории стоит Касс Санстейн, не без горечи писавший еще в 2001 г.:

In particular, I will emphasize the risks posed by any situation in which hundreds of thousands, millions, or even hundreds of millions of people are mainly listening to louder echoes of their own voices¹.

(В частности, я буду подчеркивать риски, связанные с любой ситуацией, в которой сотни тысяч, миллионы или даже сотни миллионов людей в основном слышат лишь усиленное эхо собственных голосов.)

К. Санстейн полагает, что эхо-камеры серьезно мешают социальному управлению, ведя к неэффективным политическим решениям и блокируя компромиссы, а политическая поляризация усиливается из-за того, что люди добровольно объединяются в группы с похожими взглядами, что затрудняет поиск разумных решений, так как даже небольшие, но яростно убежденные группы могут оказывать непропорциональное влияние на управренцев, стремящихся к согласию². Хотя за четверть века накоплен обширный материал по эхокамерам и наметилась тенденция на «нормализацию» первоначально алармистского подхода к этому феномену³, тревож-

¹ Sunstein C. Republic.com. Princeton: Princeton University Press, 2001. P. 16.

² Там же. Р. 9.

³ Например, на основе анализа более 300 работ и публикаций в СМИ по вопросу «эхо-камер» авторы развернутого недавнего исследования приходят к выводу о недоказанности в целом эффектов этого феномена, см. Guo Y., Tan J., Min Y. Echo Chambers and Filter Bubbles Reconsidered: Unpacking Scholarly, Industrial and Media Perspectives on Their Existence and Causes // Big Data and Social Computing. BDSC 2025. Communications in Computer and Information Science, vol. 2622 / ed. by X. Meng, L. Wang,

ные мнения аналитиков о «замыкании в коконе» близких собственным суждений звучат постоянно. Также не исчезает из научного дискурса коммуникативистов и термин «filter bubbles». Эли Паризер показал, как алгоритмы персонализации скрытно ограничивают наше информационное поле, подстраивая новости и контент под предполагаемые интересы пользователя и тем самым лишая его разнообразия мнений. В более поздних работах он уточняет, что проблема заключается не только в замыкании в таком «пузыре» (само это явление он не считает возможным преувеличивать), но и в уязвимости общества перед манипуляцией и искажением общественного дискурса¹.

Как видим, теории эхо-камер и фильтрующих пузырей — это фактически «цифровое продолжение» идей Л. Фестингера о стремлении человека избегать когнитивного диссонанса². В современной научной мысли их опасность нормализована эмпирическими данными — полного замыкания в «пузыре» не может произойти из-за информационного (и источникового) разнообразия, хотя риски остаются³. Но проблема становится более острой в ситуации «внутрицеховых» практик, под которыми мы понимаем (в широком смысле) корпоративную организационную культуру.

H. Chen, S. Xu, X. Zhan. Singapore: Springer, 2025. URL: https://doi.org/10.1007/978-981-95-0880-8_2 (дата обращения: 25.08.2025).

¹ Паризер Э. Фильтрующий пузырь. Что Интернет скрывает от вас. М., 2012 (перевод; оригинал: Pariser E. The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. New York, 2011).

² Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса. М., 2018 (оригинал: Festinger L. A Theory of Cognitive Dissonance. Stanford, 1957).

³ Tufekci Z. Algorithmic Harms Beyond Facebook and Google: Emergent Challenges of Computational Agency // Colorado Technology Law Journal. Vol. 13. 2015. P. 203–218. Available at: <https://scholar.law.colorado.edu/ctlj/vol13/iss2/4>. З. Тюфекчи расширяет теорию в область алгоритмов и предупреждает, что главная угроза алгоритмов — это не столько изоляция пользователей в «пузырях», сколько появление новой формы власти и контроля, где алгоритмы становятся активными участниками социального процесса.

Предложим краткий очерк «сборки» эхо-камер в российской образовательной политике. Здесь можно выделить три аспекта.

Во-первых, аффекты «теплого / холодного контекста». Учителя-словесники (агентность которых внутри всего поля образовательной политики, казалось бы, должна быть ведущей), условно могут быть разделены на две группы — работающие в «теплом» и «холодном» контекстах, то есть либо в специализированной литературно-ориентированной среде («гуманитарный» или даже «литературный» класс лицея, например), либо в «массовой» школе. Первое («теплый контекст») создает благоприятную среду, где школьники не только читают, но и обсуждают художественные тексты, готовятся к экзамену, а уроки литературы сохраняют статус дисциплины, к которой предъявляются высокие требования. В результате у учителей формируется ощущение, что литературная культура нового поколения в целом находится на приемлемом уровне. Однако эта картина является локальной и иллюзорной: данные, собранные в «сильных» школах, не репрезентативны для большинства образовательных учреждений. Механизм эхо-камеры заключается в том, что учителя видят подтверждение собственных ожиданий в среде мотивированных учащихся, и это совпадение подкрепляет уверенность в том, что «с литературой всё в порядке». По сути, срабатывает принцип групповой поляризации, когда локальная практика принимается за общезначимую норму. Второе — «холодный контекст» — порождает ситуацию, когда учителя все силы отдают единственному обязательному предмету — русскому языку, жертвуя подготовке к ЕГЭ по русскому всеми часами, отведенными на «невостребованную» литературу. У такой части словесников нет особых претензий к литературной подготовке учащихся «за ненадобностью».

Во-вторых, преподаватели высших учебных заведений в принципе преподают литературу практически исключительно выпускникам «теплого контекста». Как бы они ни сетовали

на «проседание» литературных знаний, в поле их зрения оказываются преимущественно те, кто сдавал ЕГЭ по литературе (а значит, хоть как-то, пусть минимально, включен в «теплый контекст»). Вузовские педагоги видят перед собой «отфильтрованную» группу студентов и, основываясь на ней, формируют более общие суждения о состоянии литературной подготовки всех российских школьников. В реальности же это крайне ограниченная выборка, не отражающая массовую ситуацию. Это яркий пример того, что Э. Паризер назвал «информационным пузырем»: роль алгоритмов выполняют институциональные фильтры, которые формируют поток данных, соответствующий — хотя и не стопроцентно — ожиданиям пользователя, что, как следствие, и организует «личную вселенную информации»¹. Университетский опыт оказывается встроенным в этот «пузырь», искажая восприятие реального уровня литературных знаний школьников в масштабе поколения.

В-третьих, укажем на внутрицеховой информационный обмен. Выступления на конференциях нередко сопряжены с обменом позитивным опытом (а это тоже «теплый контекст»); исследования современного отношения к литературе ведутся в сети, которая поставляет десятки примеров активности (например, литературные мемы или стихи-пирожки) — почти всегда без учета контекста (какие поколения создают контент? какой тип школьников вовлечен в литературный «активизм» — различные внеучебные формы — и что их мотивирует? и т. п.). На различных конференциях, где звучат оптимистичные доклады, утверждающие широкую вовлеченность молодых в производство связанного с литературой контента, обычно на такие вопросы авторы ответить не могут или говорят, что не брали это во внимание. Между тем вопрос остается открытым — действительно ли после отмены литературы как «обязательного» для сдачи экзаменационного

¹ Pariser E. The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You. P. 9.

предмета сохранилась «литературная прецедентная база» (узнаваемость цитат, персонажей — как обозначений определенного круга явлений), или все же прецедентная база, основанная на русской классической литературе, вытеснена на «окраины» современной общественной риторики и практики?

На наш взгляд, этот вопрос будет оставаться без ответа до тех пор, пока не будет проведено качественное исследование «реальности без иллюзий»: ситуации с «усвоением» школьной программы по литературе в ее свободном от экзамена существовании, при сопутствующих (и довольно мощных) факторах коренной трансформации читательских практик и предпочтений, создания крупных центров притяжения читательского внимания в виде инфлюенсеров (предлагающих как свой взгляд на классические произведения, так и на «обязательное чтение» новых поколений), маргинализации значимости «слова учителя», широчайшего развития и укоренения в повседневных практиках «псевдоподготовки» по кратким пересказам и с помощью ИИ. Всё это подтверждает неустойчивость иллюзии о сохранности литературной культуры у новых поколений — хотя и этот тезис требует проверки. Объективной, без иллюзий.

ПРИЛОЖЕНИЕ
«ИЛЛЮЗИЯ СМЕРТИ»



Фуэ Катаяма
Осака, Япония

ДВА РАССКАЗА

Фуэ Катаяма — переводчик; возглавляет кружок по литературному переводу с русского языка под названием «Немогучая кучка» (Осака). Организатор салонных концертов, выставок и т. п. 25 лет издает журнал для друзей (100 номеров; с 2024 г. издается в электронном виде). Предлагаемые читателю рассказы были помещены в этом журнале; на русский язык переведены впервые. Автор уверяет, что все события в них подлинные, никакого вымысла здесь нет.

СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ПОГРЕБЕНИЯ

Не стой у моей могилы и не плачь,
Меня там нет, я не сплю.

Я — тысяча ветров, которые дуют...

(Из популярной песни «Тысяча ветров»)

«С тех пор, как я потерял маму, каждый раз, слушая эту песню, я плачу. Но не потому, что мне грустно. Эта песня дает мне облегчение», — говоря это, некоторые плачут. С другой стороны, есть мужья, которые расстраиваются, если их жены говорят им: «Ты можешь быть ветром или кем угодно, но не дуй около меня».

Эта песня звучит где-то и сегодня, вызывая самые разные эмоции у самых разных людей. А я сейчас хотела бы рассказать о «тысяче ветров», которые дуют около меня. Это странная история о том, как мой покойный отец стал ветром.

Но прежде, чем перейти к рассказу, я хотела бы поведать вам об одном странном случае, произошедшем со мной. Это случилось в тот день, когда умер мой отец. На поминках я внезапно услышала его голос, он ясно произнес: «Фуэ-тян, не нужно грустить. Я всегда буду рядом с тобой».

До этого я никогда не верила в бессмертие души, но его слова прозвучали для меня явственно, как это ни странно. У меня словно пелена спала с глаз! Я поняла: мой отец всегда будет жить в моем сердце.

Однако заявление отца о том, что он «всегда будет рядом со мной», не было идеалистическим, вроде как «я буду жить в твоем сердце», а скорее чем-то более практическим.

Примерно через десять лет после смерти отца я начала все чаще ощущать его присутствие. Я чувствовала, как будто его присутствие подсказывает мне что-то написать, поэтому я рассказала о своем отце в журнале, который издаю. В тот же день отец послал мне незнакомого человека, чтобы исправить допущенные мной ошибки. Я была потрясена до глубины души, но в то же время поняла: отец всегда рядом со мной, потому что... он стал ветром.

Мой отец, Мацумура Кадзую, вторую половину своей жизни провел в городе Хиконэ в префектуре Сига, где был профессором университета; он вел мирную, размеренную жизнь и скончался весной 1981 года. Он умер от сердечной недостаточности и ушел из жизни так тихо, что даже моя мама, которая была рядом с ним, этого не заметила.

Отец любил литературу, свою семью и алкоголь и прожил беззаботную жизнь. Он отверг мирской успех, которого мог бы легко достичь, если бы захотел, и прожил свою жизнь, ощущая себя совершенно свободным.

Хотя буддизм привлекал отца как философию, он критически относился к состоянию буддистского мира в наше время, и в этом смысле был агностиком. «Когда я умру, мне не нужны будут вонючие проповеди монахов. Просто поставьте запись “Зимнего пути” Шуберта, и под эту музыку я смогу подняться в небо», — говорил он всегда.

«Зимний путь» — цикл песен о молодом человеке с разбитым сердцем, который бродит зимой по деревне и в конце концов уходит в никуда. Отец очень любил этот цикл.

«На моих похоронах будут звучать не сутры, а “Зимний путь”...» Наша семья слышала это от отца много-много раз.

Однако, когда пришел его час, дело оказалось довольно сложным. В провинциальном городке Хиконэ в то время старые обычаи были настолько сильны, что нерелигиозные похороны были немыслимы. Поэтому семья покойника пошла на компромисс. «Зимний путь» будет — это давнее желание покойного, и его нельзя игнорировать. Но давайте попросим покойного тоже пойти на небольшие уступки.

Без буддийского храма обойтись было нельзя. И мы подумали, что стоит сходить в храм М. рядом с родительским домом. Предыдущий настоятель — хотя он и отец принадлежали к разным сектам буддизма — был приятным собутыльником моего отца. Когда я спросила настоятеля храма (этот был уже сын старого священника) о панихиде, он ответил: «Я буду рад провести панихиду по профессору Мацумура. Мне плевать на разность сект или религий». И он с полной готовностью дал свое согласие.

Торжественные похороны прошли на территории храма М., звучал цикл «Зимний путь», и прах моего отца был помещен в небольшую урну. Пока все шло гладко.

Родовая могила всей большой семьи Мацумура находится в Токио, на кладбище Тама. Поэтому было решено, что половина праха будет захоронена в Тама, а вторая половина — в храме М. в Хиконэ, в городе, который мой отец очень любил и выбрал в качестве своего последнего местожительства.

Но летом того же года, всего за несколько дней до погребения урны с прахом на кладбище Тама случилось вот что...

В тот день семья моей сестры и моя семья собрались вокруг нашей матери, которая осталась одна. Было весело.

Ожидалось, что на церемонии погребения в Тама будут присутствовать многие родственники из Токио, и все мы с нетерпением ждали общей встречи. Пока мы неторопливо договаривались о плане похорон, сонный летний день начал клониться к вечеру. И когда жара немного спала, сестра и ее муж отправились в храм М., чтобы забрать урну и разделить прах на две части.

Однако долгое время они не возвращались. Когда наконец вернулись, я не могла не спросить:

— Что случилось?

— Праха нет, — озадаченно ответила сестра.

— Это глупо, этого не может быть! — сказал мой муж.

В храм была отправлена поисковая группа, руководителем которой стал Митио Катаяма, мой муж. Члены команды — моя сестра и её муж — все еще выглядели растерянными. Мой сын, которому тогда было всего три года, крикнул: «Ура, как здорово!» и, подпрыгивая, с волнением побежал за ними.

Мне было поручено «охранять тыл» вместе с мамой и четырехлетней дочерью, но, когда длинный летний день подошел к концу и на двор нашего дома опустилась темнота, поисковая группа все еще не вернулась. Даже моя мать, обычно такая спокойная, начала проявлять признаки тревоги.

Когда они наконец возвратились, стояла уже поздняя ночь.

— Его там нет. Его нигде не отыскать... — устало сказал мой муж.

Они не смогли найти прах отца в склепе семьи Мацумура и осмотрели каждый уголок большого храма, под карнизами и даже внутри каменных фонарей. Нигде не обнаружив урну с прахом отца, они открывали каждое отделение в склепе и тщательно обыскивали. Конечно, это могло бы нарушить покой других покойников, поэтому мой муж каждый раз читал сутру и приносил свои извинения. Солнце садилось, в склепе стало совсем темно, и можно было проверять имена на урнах лишь с помощью фонарика. «У меня от этого мурашки бегали

по коже», — сказал мой обычно храбрый муж, который, казалось, был ошеломлен происходящим.

Сестра смущенно спросила:

— А что мы привезем на кладбище в Тама?

Подготовка к церемонии погребения была уже полностью завершена, и ожидалось прибытие множества гостей. Невозможно сказать: «Урна исчезла»! После некоторых обсуждений мы решили купить новую урну и положить в нее линзы очков отца. Они наверняка будут издавать дребезжащий звук, похожий на звук костей.

— Знаешь, Дай-тян... — сказала сестра моему трехлетнему сыну. Глаза его сияли, он тяжело дышал от волнения, поскольку ему довелось пережить такой драматичный опыт, как поиск в темноте. — ...Когда поедем в Токио, не говори никому, что костей нет. И никогда не говори, что это стекляшки. Понял?

— Да, тетя! — мой сын торжественно кивнул. — Я могу честно сказать, что не ношу очки.

«!!!»

Как только перспективы стали ясны, началось наше расследование причины исчезновения праха. По-видимому, это произошло так...

Вскоре после смерти отца, когда траур еще не закончился, главный священник храма М. внезапно погиб в автокатастрофе. Он был еще так молод... Я предположила, что священник, должно быть, по какой-то причине вынул урну с прахом отца из оссуария — например, чтобы написать его посмертное имя — и поставил ее в своей комнате или где-то еще на территории храма. А потом умер и больше не вернулся...

Но мы думали, что урна с прахом не может исчезнуть, она все еще должна находиться где-то в этом храме и, когда-нибудь, при случае, найдется. А до тех пор оставим папины линзы очков в урне. Однако...

Несколько лет спустя этот храм сгорел. Это исторический храм, когда-то его возглавлял ученик Басё по имени Коно Рию, и, как говорят, в нем останавливался сам поэт. Большое здание, где когда-то забаррикадировались монахи-воины во время восстания Икко-икки, теперь сгорело дотла, опалив ночное небо. А кости моего отца, которые там находились, буквально «превратились в пепел».

«Это так похоже на тебя, папа!» — смеялись мы с сестрами. Свободный и открытый мир — подходящая могила для нашего отца, который ненавидел быть связанным никакими предвзятыми представлениями. Быть помещенным в урну и спрятанным в крошечном уголке кладбища — вероятно, не то, чего бы он хотел.

Прах отца были запущен в небо на ложе из алого пламени. И мой отец стал ветром.

После смерти отца моя мать прожила три года. После третьей годовщины смерти мужа она опубликовала сборник его произведений, а затем, почувствовав облегчение, пошла по его стопам.

Мой сын, которому на тот момент исполнилось шесть лет, сказал, глядя на ее мертвое лицо: «Бабушка, ты такая красивая. Сегодня на небесах ты выйдешь замуж за дедушку!» Умиротворенное лицо нашей покойной матери натолкнуло мальчика на такие мысли. Его слова тронули всех до слез.

Прах моей матери был захоронен и на кладбище Тама, и в храме М. В отличие от своего мужа она была человеком благоразумным, поэтому ее похоронили должным образом, без попыток сбежать с ее стороны. По-видимому, она смогла упокоиться с миром в кратчайшие сроки.

Мой отец часто приходил навестить меня и моих сестер, но мать так ни разу и не появилась.

Мы с сестрами вдруг начали размышлять о матери. Возможно, именно потому, что мы стали старше. Прошлым летом сестра сказала мне:

— Может быть, мама скучает без нас: дорогой папа кудато улетел, в склепе с ней стоит еще одна урна, которую мы купили вместе с урной для мамы, но ведь она пустая, а мы живем далеко и не можем навещать ее часто...

Это правда! Наша мама — терпеливый человек, поэтому и в этой ситуации она не жалуется. Но наверняка в Хиконэ она чувствует себя одинокой-одинокой. Мы с сестрами решили перевезти прах нашей матери в храм в Киото, куда каждая из нас могла бы легко добраться. К счастью, благодаря рекомендации моей близкой подруги нам удалось найти престижный храм Конкайкомёдзи в Куродани, в котором согласились исполнить наше желание. Лучшего места и пожелать было бы нельзя, и мы все радовались.

— Кстати, что делать с папиной урной? — спросила моя старшая сестра.

— Не надо хоронить его заново. В конце концов, его урна пуста, и отец может приходить и уходить, когда и куда захочет. Так что, если захочет вернуться к маме, он может просто улизнуть, — сказала я.

— Это правда, — согласились сестры.

Итак, мы получили урны родителей в храме М. в Хиконе, и погребение матери было успешно осуществлено в храме Конкайкомёдзи. Урну папы я принесла к себе домой.

— Ты только посмотри, что ты с собой таскаешь! — поддразнил меня муж.

— Ну, хотя это и называется урной для праха, это просто пустая урна. Мы положили линзы в ту, что предназначалась для кладбища Тама, но эта-то пустая.

Сказав так, я встрихнула сумку, где была урна. И тут... послышался дребезжащий звук!

Ого, какой сюрприз!!

Неужели мой отец опять по своей прихоти забрался в эту урну?..

Дрожащими пальцами я вытащила урну из сумки и с трепетом открыла ее — там лежали часы моего отца. Часы Seiko

с заводным механизмом, которые он любил. Я осторожно за-
вела часы, которые спали в темноте 25 лет. И тут они пошли!
Точные движения часовых стрелок — тик-так! — создавали
ощущение жизни.

Часы моего отца ожили!

Я почувствовала, как внутри меня поднялось что-то горя-
чее. Но, если задуматься, сказал же отец: «Я всегда буду ря-
дом с тобой».

Даже сейчас, когда я пишу это, часы моего отца тикают у
меня на руке.

Ноябрь 2006 г.

Пер. с яп. автора (при участии Маргариты Казакевич)

Примечания:

Хиконэ — Город расположен на острове Хонсю в префектуре Сига региона Кинки.

«Зимний путь» Шуберта — «Зимний путь» (Winterreise. Op. 89. D. 911), вокальный цикл Франца Шуберта на стихи Вильгельма Мюллера; одно из последних крупных вокальных сочинений композитора. Любимая запись отца автора рассказа была в исполнении Герхарда Хюша (Gerhard Hüsch; 1901–1984), немецкого лирического баритона. Отец говорил, что в его исполнении есть «что-то самурайское».

…в Токио, на кладбище Тама. — Крупнейшее муниципальное кладбище, расположенное между Футю и Коганеи в префектуре То-
кио.

Оссуарий — Здесь: место или здание для хранения праха.

…ученик Басё — Коно Рию (1662–1705), настоятель буддийского храма Мэнсёдзи в городе Хиконе провинции Оми.

Восстание Икко-икки — Икко-икки (向一揆) — собирательное название вооруженных отрядов радикальных последователей буддийской школы Дзёдо-синсю. Восстания продолжались с 1488 по 1582 гг.

Конкайкомёдзи (金戒光明寺), также известный как храм Куро-
дани, буддийский храм в Киото, один из главных храмов секты Дзё-
до.

«МОЯ КУКЛА — ХОРОШАЯ КУКЛА»

Однажды в феврале мы с мужем поехали в Мацуэ, город в префектуре Симанэ. Это была наша первая поездка туда. Думая о Мацуэ, мне сразу пришло в голову: «Кайдан» Лафкадио Хёрна! Кажется, именно предания Мацуэ вдохновили его на это произведение. Наверное, в тех краях было много историй о призраках. Хмурое небо, влажный воздух... Такая атмосфера, без сомнения, благоприятна для обитания духов. К тому же, недалеко от Мацуэ есть городок, где, по слухам, живут *ёкаи* (это родина Сигэру Мидзуки, создателя «Гэгэгэ но Китаро»).

Что же это за место — Мацуэ? Воет ли там ветер, как плачущая женщина? Летают ли у моста огни блуждающих душ, в которых заключены души людей, принесенных в жертву? С замиранием сердца и легким страхом я отправилась туда.

Но, к счастью или к сожалению, в тот февральский день погода была удивительно ясной и теплой, совсем не похожей на типичную для региона Санъин. Мы неспешно прокатились по рву замка на лодке с котацу, восхищались закатом над озером Синдзи, словно сошедшим с картины. Мацуэ, водный город Санъина, предстал перед нами в светлых тонах, никак не напоминающих мир «Кайдана».

— Призраков так и не было... — сказала я по дороге домой.

— Да, жаль, — ответил муж, смеясь. — Поймал бы пачочку и продал в балаган.

Для него призраки — просто шутка. Но для меня... для меня они вполне реальны.

Я — суеверная. Верю в призраки, в духов, в судьбу. Всё изменилось после того, как я услышала голос умершего отца в ночь его смерти. До этого я считала, что всё можно объяснить наукой.

Однажды я была поражена, услышав от человека, работающего в космической отрасли, слова о судьбе и духах.

— Вы, с такой профессией, и верите в это? — спросила я.

— Именно потому, что я имею дело с космосом, я остро чувствую существование необъяснимых сил, — ответил он.

И правда, чем дольше я живу, тем чаще сталкиваюсь с событиями, которые невозможno объяснить случайностью.

Недавно я прочитала эссе Хироюки Ицуки, где говорилось, что не только животные и растения понимают человеческую речь, но и у вещей тоже есть душа. Один человек жаловался, что его старая машина никак не ломается, и потому он не может купить новую. В тот же день машина сама поехала и врезалась в столб. Он посчитал это ее осознанным «самоубийством» — будто та поняла, что выполнила свою миссию.

Многие скажут, что это чепуха. Но я думаю — такое возможно. Со мной тоже случалось нечто подобное.

У нас есть старая японская кукла — ичимацу (фигура японской девочки в нарядном кимоно), которую свекровь берегла с детства. Ее аккуратное и невинное лицо вызывает у меня мрачные ассоциации — может быть, из-за страшных историй и детективов про куклы. С самого замужества я ее побаивалась. Ночью, в тишине, белое лицо куклы казалось светящимся, и я бегом пробегала мимо.

Свекровь, обожавшая эту куклу, заболела Альцгеймером и больше никого не узнавала. Уход за ней стал тяжелым, и в это время неподалеку открылся новый идеальный дом для престарелых, где она теперь живет.

Когда я убиралась в ее комнате, мне захотелось избавиться от этой куклы. Причина была веская. Однажды в комнате побывала женщина с даром чувствовать духов. Она сказала:

— Здесь я ощущаю беспокойную энергию. Может, тут есть вещь, в которой живет дух?

Кукла стояла за перегородкой и не была видна. Но когда ее перенесли в другую комнату, беспокойство исчезло.

«Вот оно!» — подумала я. С самого начала знала, что кукла непростая. Раз мама уже ничего не понимает, нужно отнести куклу в храм и отправить в иной мир.

Прошло два года. Однажды я узнала, что в храме Хокёдзи в Киото принимают кукол на упокой. Их можно приносить в любое время, хотя обряд совершается 14 октября. Ура, скоро поедем на машине. Наконец-то я избавлюсь от этой куклы...

Но сразу после этого, посетив маму в доме престарелых, я испытала шок. Директор с тревогой спросила:

— У вашей мамы была дорогая кукла?

Оказалось, тетя, сестра мамы, ее навестила и вдруг сказала:

— У сестры была любимая кукла. Может, если она ее увидит, что-то и вспомнит. Пусть Фузэ принесет.

Но почему тетя, навещавшая маму не раз, заговорила о кукле именно сейчас — в тот самый момент, когда я собралась ее отдать?

«Она пытается сбежать!» — подумала я. Кукла, будто спасаясь от вознесения, становилась всё страшнее — я почувствовала, как по спине пробежал холодок.

Но если она снова окажется рядом с мамой, может, та будет счастлива? И я завернула куклу в платок и принесла в дом престарелых. Мама, обычно безучастная, при виде куклы явно ожила.

Сотрудники были против постоянного присутствия куклы (белое лицо в темноте — зрелище не из приятных), и тетя согласилась приносить ее только во время своих визитов. Так кукла ушла к тете. Я облегченно вздохнула.

Со временем я забыла о кукле.

Однажды в кинотеатре я встретила знакомую. Мы не были близки, обычно просто здоровались. Но в тот день почему-то разговорились, и она предложила мне книгу:

— Это сборник рассказов, получивший литературную премию Цуботы Дзёдзи. Очень интересный. Хотите почитать?

Я машинально взяла книгу. В поезде открыла ее. Автор — Сэцуко Хасэгава, название — «Прощание куклы». «Кукла» — знакомое слово. Но «прощание»?.. Наверное, что-то вроде «Кукольного дома» Ибсена? Я начала читать — и застыла.

Это была история о том, как старая кукла, принадлежавшая женщине с потерей памяти, была оставлена в храме и ушла в иной мир.

Сомнений не было. Почему тетя вдруг вспомнила о кукле? Почему знакомая, с которой я едва общалась, вдруг дала мне эту книгу? Это была весть от куклы!

Но как это понять? Кукла теперь у тети, она больше не со мной...

И на следующий день тетя пришла ко мне. С куклой.

— Отдаю обратно. Сестра больше не реагирует, а я таких старых кукол не люблю.

Я знала, что она вернется. Говорю ей:

— Не то, что ты не хотела умирать, а хотела встретиться с мамой. И ты встретилась. Теперь можно уходить, да?

Кукла с безмятежным лицом стояла молча. Я впервые посмотрела на нее в упор. Она выглядела довольной.

С тех пор она спокойно стоит в нашем флигеле. 14 октября прошло, но я не отнесла ее в храм. Потому что мне кажется — если она вознесется, то заберет маму с собой...

(Написано в марте 2006 г.)

Послесловие:

Свекровь умерла в 2012 году. Мы положили куклу в ее гроб, и она казалась довольной.

Пер. с яп. автора

Примечания:

«Моя кукла — хорошая кукла» — японская детская песенка.

Мацуэ (в префектуре Симанэ) — Город расположен в западной части острова Хонсю, на побережье Японского моря в регионе Тюгоку. Главная достопримечательность города — замок Мацуэ, один

из древнейших сохранившихся средневековых замков Японии. В городе есть исторический музей Мацуэ и дом Лафкадио Хёрна.

Лафкадио Хёрн (Hearn; 1850–1904), ирландско-американский прозаик, переводчик и востоковед, специалист по японской литературе. В 1890 г. был направлен в Японию в качестве корреспондента журнала, позже стал иностранным советником при правительстве. Преподавал английский язык в городе Мацуэ. Увлекшись японской культурой, стал страстным поклонником и пропагандистом Востока, принял японское имя Коидзуми Якумо (小泉 八雲), взятое им из древнеяпонского эпоса «Кодзики». Его книги о Японии, включая переложения японских легенд в жанре кайдан, до сих пор популярны; неоднократно переводились на русский язык. См., например: Душа Японии: Кокоро / Пер. Е. Маурина. М., 1997; Японские квайданы: Рассказы о призраках и сверхъестественных явлениях. М., 2002; Причудливый мир Лафкадио Херна / Сост. и пер. А. Б. Танасейчук. Саранск, 2010; Волшебные истории о таинственном и ужасном / Сост. и пер. А. Б. Танасейчук. Саранск, 2014; Призраки и чудеса в старинных японских сказаниях: Кайданы / Сост. и пер. О. А. Павловская. М., 2019.

Ёкай (妖怪 ё:кай) — сверхъестественное существо японской мифологии. В японском языке слово «ёкай» имеет очень широкое значение и может обозначать практически все сверхъестественные существа японской мифологии, или даже заимствованные из европейской.

...Сигэру Мидзуки, создателя «Гэгэгэ но Китаро»... — Сигэру Мура (武良 茂, 1922–2015), более известный под псевдонимом Сигэру Мидзуки (水木 しげる), японский автор манги, иллюстратор и фольклорист.

Санъин (山陰地方) — регион на юго-западе Хонсю, главного острова Японии.

Котацу (炬燵) — традиционный японский предмет мебели, низкий деревянный каркас стола, накрытый японским матрацем-футоном или тяжелым одеялом, на который сверху положена стоечница. Под одеялом располагается источник тепла, часто встроенный в стол.

Кайдан (怪談 (квайдан), «устный рассказ о сверхъестественном», традиционный фольклорный жанр в Японии, призванный испугать слушателя; рассказ о встречах со сверхъестественным: привидениями, демонами, ведьмами и т. п.

Хироюки Ицуки (五木 寛之, род. в 1932 г.) — японский писатель, эссеист и поэт-песенник, наиболее известный в Японии своим романом «Врата юности».

Ичимацу — куклы с тельцем, набитым ватой, фарфоровыми ручками, ножками и головой. Куклы этого типа имеют подвижные руки и ноги. Кукла Ичимацу передается в японских семьях из поколения в поколение и считается дорогим и желанным подарком.

...отнести куклу в храм и отправить в иной мир. — Храм Хокёдзи на северо-западе Киото, построен в 1384 г. Здесь принимают старых кукол, с которыми хозяева желают рас прощаться. Ежегодно 14 октября в храме Хокёдзи (Нингёдура=храм кукол) проходит церемония прощения со старыми куклами. В Японии существует поверье: любая вещь, прожившая слишком долго, может обрести независимую душу и стать «о-баке» или «бакемоно» — чудовищем, иногда безобидным, чаще — опасным для человека. Потому от старых вещей полагается регулярно и аккуратно избавляться. Считается, что у куклы есть душа. И если кукла обидится, что ее старый друг и хозяин пренебрегает ею, то может случиться всякое. Лучше обойтись с куклой достойно, с уважением к ее пусты и маленькой, но душе. О японских куклах см.: Каневская Н. А. Традиционная японская игрушка. М., 2015.

Дзёдзи Цубота (坪田 讓治(1890–1982)), японский детский писатель, член Японской академии искусств.

Сэцуко Хасэгава, «Прощание куклы» (長谷川摂子(1944–2011), японская детская писательница, лауреат многих премий детской литературы. Повесть «Прощание куклы» (2003) получила премию Цуботы Дзёдзи в 2004 г.

«Кукольный дом» Ибсена — Пьеса Г. Ибсена (1879) о судьбе замужней женщины, у которой не было разумных возможностей для самореализации в мире, где доминировали мужчины.

**СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ
СЕРГЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ФОМИЧЕВА**



2 октября 2025 г. ушел из жизни доктор филологических наук, профессор Сергей Александрович Фомичев.

Конец прекрасной эпохи.

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.

И в нескольких строчках не представляется возможным описать насыщенную и многогранную жизнь Великого Человека. Скажем кратко, что Сергей Александрович родился 14 июня 1937 г. в г. Горьком. После литературного факультета Глазовского гос. педагогического института он завершил свое обучение в аспирантуре Пушкинского Дома в 1969 г. Его научная и административная карьера в стенах ИРЛИ была блестательна. Многие годы он возглавлял Отдел пушкиноведения, и у него сложилась репутация «главного пушкиниста». Он читал лекции по истории русской литературы во многих институтах России и мира, в 1995 г. получил звание профессора. Его заслуга состоит и в том, что по всему миру среди филологов-славистов создавались «общества пушкинистов».

Фомичев — автор множества научных публикаций и книг. Мы же на этих страницах отдадим дань его участию в проекте «Неканоническая эстетика» (с 2014 г.). Сергей Александрович сразу вдохновился нашими идеями и влился в коллектив постоянных участников, хотя поначалу иронизировал: «Что вы за темы такие замысловатые придумываете?» Но ему было интересно отойти от своих традиционных тем или если даже не отойти, то осветить их в необычном ракурсе. А потом только с интересом спрашивал: «Какая будет тема вашей следующей конференции?» Фомичев участвовал в 11 из 12 конференций (одну только пропустил по болезни). Статей в наших сборниках — 10 (одну он отдал «на сторону», в журнал «Русская литература», членом редколлегии которого много лет являлся, — и очень извинялся за это!). Вот они:

Повесть Даниила Хармса «Старуха»: «Петербургский миф» в обэриутской интерпретации // Все страхи мира: Ногтог в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 134–144. (Неканоническая эстетика. Вып. 1);

Мудрость против разума: Сюжет басни «Дуб и трость» в мировой литературе // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2016. С. 17–23. (Неканоническая эстетика. Вып. 3);

Парадокс таинственного в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина // Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве: Сб. ст. Тверь, 2017. С. 20–25. (Неканоническая эстетика. Вып. 4);

Обман и его восприятие // Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2019. С. 149–153. (Неканоническая эстетика. Вып. 6);

Табу в судьбе А. С. Пушкина: Одесский период // Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. ст. Тверь, 2020. С. 9–14. (Неканоническая эстетика. Вып. 7);

Сказка Пушкина о добром мужике и его злой жене // Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2021. С. 105–111. (Неканоническая эстетика. Вып. 8);

Откровение преломленного хлеба: О поэтике произведений В. Т. Шаламова // Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2022. С. 199–207. (Неканоническая эстетика. Вып. 9);

Тревожная баллада А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» // Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искус-

стве: Сб. ст. СПб.; М., 2023. С. 26–33. (Неканоническая эстетика. Вып. 10);

Вавилонское столпотворение в вишневом саду // Все связи мира: Коммуникация в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2024. С. 11–17. (Неканоническая эстетика. Вып. 11).

Последний свой доклад «Город-мираж: гоголевский Петербург» Сергей Александрович прочитал в Пушкинском Доме 24 апреля 2025 г. на конференции «Все миражи мира: Иллюзия в литературе и искусстве». В настоящий сборник он отдал свою последнюю статью. Когда версталась книга, пришло печальное известие об его уходе.

Здесь друзья и коллеги Сергея Александровича, участники конференций «Неканонической эстетики», написали о нем. Светлая ему память.

Редакторы

* * *

Вспоминая выдающихся, а в чем-то даже и великих пушкинодомцев, таких как Владимир Иванович Малышев, Дмитрий Сергеевич Лихачев и Александр Михайлович Панченко, с которыми меня сводила судьба, теперь, ставя в их ряд Сергея Александровича Фомичева, я не могу не отметить, что он среди них был, пожалуй, самый человечный человек, органично сочетавший все достоинства настоящего ученого с широтой и отзывчивостью своих культурных интересов, а главное — с душевной, и абсолютно без панибратства, открытостью, теплотой и любознательностью к окружающим его людям.

Может быть, именно поэтому он так щедро дарил окружающим общение с собой, умел так естественно собирать вокруг себя интересных для него и друг для друга людей...

И еще: с ним всегда было интересно, легко и весело работать. И в этом было что-то пушкинское.

Сергей Фролов

Явление Сергея Александровича Фомичева на конференциях «Неканонической эстетики», хотя и регулярное, всегда было событием незаурядным, подобно восходу солнца над горизонтом. К его приезду зал наполнялся публикой, которой не бывало на других заседаниях; когда он поднимался на кафедру, слушатели доставали фотоаппараты, чтобы запечатлеть хитровато-добродушный прищур его лучистых глаз, не уставших глядываться в, казалось бы, хрестоматийные тексты и высекать из, казалось бы, заученных до безразличия строк искры новых потаенных идей. Участие Сергея Александровича всегда придавало конференциям особый объем, глубину, смысл. И удивительно: по каждой из затейливых тем, сопровождаемых нашими витиевато-заумными теоретическими информационными письмами, Сергей Александрович находил что сказать — просто и вместе с тем глубоко, свежо и тепло. Каждый раз к началу конференции у него был готов не только доклад, но и статья для сборника, — похоже, и он ждал очередной «Неканонической эстетики», размышлял о том, с чем выйдет к слушателям, как, наверное, солнце ждет и готовится к встрече с каждой страною, встающей навстречу ему из-за округлого бока Земли. Последняя статья Сергея Александровича по материалам его последнего доклада о гоголевском Петербурге как городе-призраке доходит до его слушателей и читателей сейчас, как последний луч светила, уже угасшего над земным окоем, но вечно сияющего за его иллюзорной чертой.

Антон Дёмин

С Сергеем Александровичем Фомичевым я познакомилась, еще будучи аспиранткой: маститый ученый приехал к нам в США на стажировку. Стоило бы посещать его лекции по творчеству А. С. Пушкина в течение шести недель, пока он жил в Мэдисоне, однако у меня были какие-то свои дела, и я не смогла... Зато меня «поставили над Фомичевым»: я должна была показать, где отовариваться, помочь с доставкой постельного белья, добыть кастрюли и пр., — так принимали великого профессора-пушкиниста у нас в университете в те времена.

Может быть, поэтому — или потому, что я рассказала Сергею Александровичу, как однажды сама была в городе Глазове (где он обучался в институте), куда редкий иностранец в 1990-е гг. заглядывал, — мы подружились не только «по-научному», но и просто по-человечески. Мне, как совсем молодому специалисту, это было лестно, а профессору — выгодно. Кого бы еще Сергей Александрович мог попросить примерять платья для своей прелестной (и мне тогда еще незнакомой) дочери Варвары?

В конце концов, конечно, выгодно было мне. С января 1995 по 2015 г. меня приглашали на многие конференции, где я могла общаться с самыми даровитыми учеными, занимающимися творчеством А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Г. Р. Державина. За эти двадцать лет я стала дружна со многими интересными людьми. А еще для меня стало важным понимание того, что литературоведы-американцы, которые зачастую пишут научные статьи с неожиданных (для российских исследователей) позиций, могут на равных правах входить в диалог о русской литературе.

Было время, когда наши коллеги мечтали о совместной работе и взаимопонимании. Например, в 1998 г. Сергей Александрович стал одним из первых членов редколлегии нового двуязычного журнала «Pushkin Review / Пушкинский вестник» (журнала, в котором я позже стала одним из соредакторов и в редколлегии которого служу до сих пор) и опублико-

вал в первом его номере статью «Пушкиниана Михаила Зощенко». Фомичев верил в общие ценности, хотел создать всемирное научное сообщество. И всех нас должен был свести Александр Сергеевич Пушкин.

Хочу отметить еще мои посещения Пушкинского Дома в Петербурге. В конце 1990-х гг. я приезжала в декабре (во время американских академических каникул), чтобы насладиться темными зимними днями, пообщаться с друзьями и коллегами и «начитаться» в Публичке и Пушкинском Доме. Как-то Сергей Александрович позвал меня в Пушкинский кабинет и познакомил с новыми, только что поступившими журналами и другими материалами из Парижа 1930-х гг., касающимися пушкинского юбилея в эмиграции. Тогда же он свел меня с одним сотрудником Пушкинского Дома, который тоже заинтересовался этими материалами, предполагая, вероятно, что мы либо сразимся на этой почве, либо подружимся. Последнее и произошло: мы подружились. Сначала был сборник в честь 60-летия Фомичева «Пушкин и другие», в котором мы оба принимали участие, а потом бесчисленные конференции, чаепития, прогулки по Болдину, Новгороду, Выборгу.

Когда я узнала летом 2017 г., что Сергею Александровичу исполнится 80 лет и в Пушкинском Доме собираются отметить юбилей, я написала еще одну статью в сборник «Пушкин и другие: Двадцать лет спустя», и еще собрала добрые слова и пожелания от всех американских пушкинистов, которые любили и уважали Фомичева. И приехала с этими пожеланиями прямо в Большой конференц-зал. Дали выступать первым «гостю, приехавшему из самых далеких краев»... И как Сергей Александрович удивился, что вышла я! Он меня встретил тем звонким смехом, который мы все так хорошо знали.

Мне повезло быть в близких отношениях с этим блестательным ученым, который очень много дал мне — и в научной, и в личной жизни.

Не забуду никогда.

Анджела Бринтлингер

Сергей Александрович Фомичев ушел последним из тех, кого я воспринимала учителями. Формально он им не был, но в моей памяти столько эпизодов, связанных с ним, что есть прочное ощущение его присутствия в жизни в качестве примера от старшего поколения. Это касается не только его книг и статей, но и личного общения. При его открытости и таланте организатора таких, как я, десятки, если не сотни. Мы все благодарны ему за то, что своим сопутствием Сергей Александрович животворил для нас наш свет.

Я впервые увидела его еще студенткой, в 1986 г. на Болдинских чтениях. Мне нужно было написать хронику конференции в «Вопросы литературы». У Сергея Александровича был доклад с большим количеством цитат (если не ошибаюсь, он говорил о заметке «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» как о пастише), я боялась что-нибудь напутать и решилась попросить у него помощи. Номер в болдинском «Доме колхозника» он делил с Всеволодом Алексеевичем Грехневым. На быстрое «войдите» я вошла и уперлась взглядом в стол посреди просторной комнаты, на котором была разложена газета, а на ней бутылка водки и пара каких-то пирожков. Всеволод Алексеевич на мое смущенное блеяние о хронике царственным жестом пригласил: «Присоединяйтесь». Сергей же Александрович, мгновенно оценив мою растерянность, решил проблему легко и оптимально: дал текст своего доклада. Мне запомнилась быстрота его реакции, простота и естественность.

Потом много раз, слушая его доклады или сидя за его столом, я неизменно отмечала, насколько он в разных условиях одинаково естественно себя ведет. В этом виделась внутренняя свобода, аристократичность и цельность натуры. Невозможно было не запомнить его жестов, красивых галстуков, его «так сказать», не оценить артистичности. Помню, с каким заговорщицким видом он объявил тему своего доклада у нас на конференции памяти Вячеслава Александровича Сапогова, с которым они дружили: «Образ сапога в русской литературе». Яркий, талантливый человек, всегда создающий особую атмосферу приподнято радостного общения. За этой легкостью был осознанный замысел. В его этюде «Весной 1828-го» (вошел в книгу «Праздник жизни») есть эпизод, в котором умный И. А. Крылов повернул разговор, чтобы отвлечь своих младших друзей от тревог, вдохновив их на веселые планы. Уверена, что он это с себя писал, о своем таланте мудрого пушкинского преодоления трагичности несопредотченностью на нем. О неприятностях чего говорить, они от этого не исчезнут...

К 65-летию Сергея Александровича Пушкинского заповедник издал его стихи¹. Среди них есть «Звезда»:

Короткой нитью золотой
Сверкнула и пропала.
И до звезды упавшей той
Вселенной дела мало.

Но может быть, короткий путь
Не зря звездою прожит.
И может, в сердце чье-нибудь
Она запала все же.

¹ Уже до этого, в 1994 г. (Фомичеву было тогда 57 лет) вышла книжечка его стихов (самиздат): *Фомичев С. Дожди: Из стихов конца 1950-х – начала 1960-х гг.* СПб., 1994. — Ред.

Щемящей искрой огневой
Кольнула на прощанье.
И заронила вдруг в него
Заветное желанье.

От Вселенной тепла не дождешься, только от людей. Книжка стихов попала в руки моего коллеги и барда Вадима Андреева, который, по собственным словам, в один присест сочинил музыку на 5 из них: «Как-то понесло, и сразу написалось». Это очень фомичевская история: вдохновлять.

Много лет Сергей Александрович приезжал на Псковский Пушкинский театральный фестиваль, будучи участником Лаборатории, так сказать, «от пушкинистов среди театралов». Однажды они выступали на одном заседании с Валентином Семеновичем Непомнящим. Речь зашла об «Анджело». Сергей Александрович говорил вторым. Полемика получилась высочайшего уровня: не соглашаясь, он и не задевал оппонента. Как-то слишком собранно начав, но постепенно увлекаясь, как это часто бывало с ним во время докладов, он деликатно и четко обозначил возможность другого толкования.

Довольно часто они с Вячеславом Анатольевичем Кошелевым проводили меня на спектакли, а потом все включались в общее обсуждение. Если Сергею Александровичу спектакль не нравился, он ограничивался характерным жестом и словом «ладно», а если нравился, с восторгом и иногда с нетерпением указывал на конкретные моменты. Например: «Это же сделано по картине, смотри, поза, фон — все скопировали!», или: «Надо написать о судьбе Золотухина: от Моцарта до Сальери». Видно было, что он очень любит театр, что эта любовь со школы, и она-то и привела его к Грибоедову.

За 38 лет нашего знакомства Сергей Александрович, кажется, николько не изменился, не потеряв интереса к науке, своей доброжелательности и открытости. Проект «Неканонической эстетики» он неизменно поддерживал прекрасными

докладами, часто заинтересованно продолжая обсуждение в кулуарах. В последние годы при встречах в Пушкинском Доме не хотел отвечать на вопросы о здоровье: «Это неинтересно», — и опять характерный жест. Просто воплощение жизнелюбия; такой всегда живой, что казался бессмертным...

Светлая-светлая память.

Илона Мотеюнайте

Сергея Александровича я знаю 47 лет. В 1979 г. в наш класс после своей школы-восьмилетки пришла девушка Варя Фомичева, мы подружились, образовалась компания, и мы стали бывать в квартире Фомичевых (трехкомнатная квартирка в брежневском «доме-корабле»). С тех пор и началось наше общение. Сергей Александрович позднее любил всем рассказывать, что знает меня «вот с таких вот пор» (показывая небольшое расстояние от пола), что его жена обучала меня английскому языку... Но это была фомичевская мифология, которой он твердо придерживался. Мои попытки переубедить его ни к чему не приводили (а Антонина Ефимовна Фомичева только принимала у меня выпускные экзамены по английскому в 10-м классе), — и я перестал бороться за эмпирическую достоверность. Миф должен оставаться мифом.

Потом, уже в университете, я посещал фомичевские (проводимые совместно с Вадимом Эразмовичем Вацуро) семинары по прижизненной критике Пушкина. После я поступил в аспирантуру Пушкинского Дома к Сергею Александровичу. Никакой поблажки от него я не получал, — наоборот, он относился ко мне очень сурово, бывало, даже доводил до слез. В общем, держал меня в ежовых рукавицах (наверное, еще и потому, чтобы не показать меня «бледным», ведь он же знает меня «вот с таких вот пор!»). Но с другой стороны, он меня всегда таскал «и в пир, и в мир». Я был под его опекой. И я тогда уже понимал, как это было знаково в глазах окружаю-

щих: быть «учеником Фомичева». С какими замечательными людьми благодаря ему я познакомился и потом уже самостоятельно общался, — перечислить их невозможно!

Спустя какое-то время, уже «оперившись», я называл Фомичева: «мой Великий Учитель». И ему это нравилось. Конечно, у меня никогда даже в мыслях не было, чтобы он назвал меня «любимым учеником» (это было бы не по-фомичевски). Но я всегда эту его любовь чувствовал, тем более все его бывшие аспиранты разлетелись кто куда, а я оставался всегда рядом, именно как любимый ученик. Помню, как он переживал, когда меня вызвали на комиссию ВАК из-за анонимки после защиты моей докторской! Кстати, Фомичев никогда не матерился: когда он раздражался (и даже очень раздражался), он не применял обсценную лексику (в отличие от меня). «Тыфу-ты-нафиг!» — известное всем самое страшное фомичевское ругательство.

Годы шли, времена менялись. Фомичевское поколение уже практически перестало проводить конференции. И на смену им пришло наше поколение. Как сейчас помню его недоумение от осознания этого факта. Ему было странно, что эти «мальчишки и девчонки» начали делать то, что делали они. Но, хмыкнув, он тут же начал нас поддерживать, сначала с недоверчивостью, а потом уже с полным отеческим воодушевлением. А для меня было важным стимулировать Сергея Александровича участием его в «светской конференционной жизни».

Как написала мне Марина Викторовна Загидуллина, «Фомичев на нашем веку всегда был метонимией Пушкинского Дома, но вот и нет его...»

Светлая память Великому Учителю, Сергею Александровичу Фомичеву!

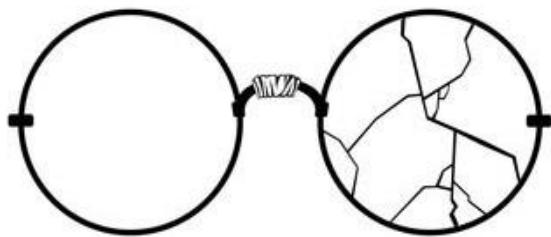
Сергей Денисенко

**ПРОГРАММА
ХII АПРЕЛЬСКОЙ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**



НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

**ВСЕ МИРАЖИ МИРА:
ИЛЛЮЗИИ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**



**24–25 апреля 2025 года
Санкт-Петербург
Пушкинский Дом**

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
24 апреля, четверг

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ
«МНОГООБРАЗИЕ ИЛЛЮЗИЙ»
Председатель: Сергей Викторович Денисенко

Анна Валерьевна Архангельская
(*Россия, Москва*)

Можно ли увидеть рай? Особенности восприятия рая
в древнерусской литературе XI–XV вв.

Анна Михайловна Маломуд
(*Россия, Москва*)

Пестрые змеи и проворные ежи:
обманчивые животные в древнегреческой поэзии

Денис Львович Карпов
(*Россия, Ярославль*)

Иллюзорная модель бытия: субъект и мир
в поэзии Вени Д'кина

Ирина Николаевна Кемарская
(*Россия, Москва*)

Виртуальный Эдем: иллюзии садового блога

Ирина Петровна Глушкова
(*Россия, Москва*)

Телесная вовлеченность: близкие контакты
бога и бхакта в гимнах Дзана-бай (XIII–XIV вв.)

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ
«ИЛЛЮЗИИ ОБРАЗОВ»

Председатель: Светлана Анатольевна Васильева

Сергей Александрович Фомичев
(*Россия, Санкт-Петербург*)

Город-фантом (гоголевский Петербург)

Варвара Сергеевна Фомичева

(*Россия, Санкт-Петербург*)

Царскосельский genius loci: к вопросу о месте иллюзий в пространстве мифа

Иоанна Борисовна Делекторская

(*Россия, Москва*)

Видения героя-повествователя в повести Андрея Белого
«Котик Летаев»: иллюзия или реальность?

Бьянка-Елена Кирилэ (*Румыния, Бухарест*)

Образ наблюдателя и оптический обман
реального искусства в творчестве Д. И. Хармса

Ольга Леонидовна Данилова

(*Россия, Санкт-Петербург*)

Эстетическая иллюзия как возможность модификации
ментальных пространств, на примере романа
П. Акройда «Дом доктора Ди»

Екатерина Алексеевна Пастернак

(*Россия, Москва*)

Профессор Illusion: о научных и поэтических
мистификациях А. А. Илюшина

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ

«ИЛЛЮЗИИ В ЛИТЕРАТУРЕ»

Председатель: Денис Львович Карпов

Анна Сергеевна Музыка

(*Россия, Москва*)

Иллюзия как форма самообмана в художественном мире
рассказа А. П. Хвостовой «Камин»

Екатерина Витальевна Хмырова

(*Россия, Санкт-Петербург*)

«Живое» и «мертвое» в романе Ф. К. Сологуба
«Тяжелые сны»: психологический анализ мотива
искажения восприятия реальности

Владислав Владимирович Кириченко

(Россия, Санкт-Петербург)

Проблема иллюзии в творчестве Жоржа Перека

Ирина Анатольевна Лобакова

(Россия, Санкт-Петербург)

Чужой текст в иллюзорном мире фэнтези:

к вопросу о функции цитат в цикле

В. В. Камши «Отблески Этерны»

Чжан Шицун

(Китай, Нинбо)

Факты и иллюзии

в историческом романе О. Н. Михайлова

«Забытый император»

Галина Игоревна Губанова

(Россия, Москва)

Мультивселенная иллюзия в романе

Нади Алексеевой «Полунощница»

ДЕНЬ ВТОРОЙ

25 апреля, пятница

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

«ИЛЛЮЗИИ РЕАЛЬНОСТИ»

Председатель: Ирина Анатольевна Лобакова

Владимир Ильич Карпов

(Россия, Москва)

Об отношении к магии в немецких просветительских

изданиях XVIII в. (по материалам публикаций

в журнале «Berlinische Monatsschrift»)

Елена Вячеславовна Барнашова (Россия, Томск)

Иллюзия реальности романтических образов Прекрасного:

новеллистика Теофиля Готье середины XIX в. как этап

в развитии эстетствующей литературы

Анастасия Андреевна Липинская

(*Россия, Санкт-Петербург*)

«Когда кажется, креститься надо»:
иллюзорное в готической новеллистике

Ольга Васильевна Астафьевая

(*Россия, Санкт-Петербург*)

«Что отражает зеркало, которое отражается в зеркале?»:
«Бесконечная история» М. Энде как лабиринт
илюзий и отражений

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ

«СОЦИАЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ В ИСКУССТВЕ»

Председатель: Анна Валерьевна Архангельская

Андрей Алексеевич Петров

(*Россия, Санкт-Петербург*)

«Одиозный» В. И. Аскоченский: миф об обскуранте

Найшо Лю

(*Китай, Чанчунь*)

Утопические иллюзии в литературе русской дальневосточной
диаспоры как варианты модели возможного будущего:
Альфред Хайдок и Николай Перих

Светлана Анатольевна Васильева

(*Россия, Тверь*)

Иллюзии первого контакта в романе
Лю Цысиня «Задача трех тел»

Марина Викторовна Загидуллина

(*Россия, Челябинск*)

Иллюзия стабильности: теоретические основания провалов
социальной политики в области преподавания литературы

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ

«ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ»

Председатель: Иоанна Борисовна Делекторская

Антон Олегович Дёмин
(Россия, Санкт-Петербург)

Дж. Бонекки и пластика: историко-литературная
иллюзия и реальность

Николай Александрович Червяков
(Россия, Москва)

Сон как иллюзия и реальность в театре:
М. А. Волошин и о. П. А. Флоренский

Владислава Леонидовна Гайдук
(Россия, Москва)

Иллюзия авторства: Вс. Э. Мейерхольд и И. Л. Сельвинский
в работе над спектаклем «Командарм-2»

Маргарита Владимировна Кожекина
(Россия, Москва)

Философия театральной иллюзии
в спектакле Питера Брука «Махабхарата» (1985)

Анна Сергеевна Сабсай
(Россия, Москва)

Нarrативные механизмы создания иллюзии в монодраме
(на материале пьесы Ярославы Пулинович
«Наташина мечта»)

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ
«ИЛЛЮЗИИ В ИСКУССТВЕ»
Председатель: Антон Олегович Дёмин

Елена Юрьевна Лекус
(Россия, Санкт-Петербург)

Монументальные симулякры:
феномены псевдопамяти и постправды в искусстве
(на примере работ Д. Хёрста)

Ева Андреевна Аракчеева
(Россия, Москва)

Иллюзия отражения: как искусственный интеллект
стал подмастерьем художника

**Светлана Витальевна Мельникова,
Надежда Ивановна Журавлева**
(Россия, Екатеринбург)

Фрагмент «великой утопии» (о непостроенном
Большом синтетическом театре в Свердловске)

Олеся Игоревна Карпуша
(Россия, Санкт-Петербург)

«Все это — реально»: иллюзии Сторма Торгерсона
в оформлении музыкальных альбомов

Сергей Викторович Денисенко
(Россия, Санкт-Петербург)

«Иллюзорность» и «миражность»
в «грустных песенках» А. Н. Вертиńskiego

СТЕНДОВЫЕ ДОКЛАДЫ:

Наталья Леонидовна Блищ
(Китай, Шэнъчжэн)

Оптические иллюзии в прозе В. В. Набокова

Александр Александрович Бочкарев
(Китай, Далянь)

«Всю землю засадить садами»: социальные иллюзии
в творчестве А. А. Довженко

Джулия Джиганте
(Бельгия, Брюссель)

В поисках призрака: любовь как мираж
в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»

Анна Евгеньевна Завьялова
(Россия, Москва)

Индустриальная утопия: город будущего
в творчестве М. В. Добужинского

Осип Андреевич Казанцев
(Россия, Ростов-на-Дону)

Ответ на иллюзию сознания от фантастического жанра:
две радикализации «китайской комнаты»
от П. Уоттса и Т. Чана

Анджела Кони
(США, Огайо)
Горы и пещеры: иллюзия излечения

Данил Александрович Стрижов
(Россия, Екатеринбург)
Иллюзия в анимационных сериалах

Анастасия Владимировна Сысоева
(Россия, Москва)
Миражи мюзикла: от «Плавучего театра» до «фабрики грез»,
или Появление мюзикла из моря иллюзий

Подведение итогов.
Закрытие конференции
(Башня Пушкинского Дома)

СОДЕРЖАНИЕ

От редактории
5

ИЛЛЮЗИИ И РЕАЛЬНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ

A. O. Дёмин

Дж. Бонекки и плагиат.

Историко-литературная иллюзия и реальность

13

C. A. Фомичев

Город-мираж (Гоголевский Петербург)

23

A. A. Липинская

«Когда кажется, креститься надо».

Иллюзорное в готической новеллистике

34

E. B. Барнашова

Романтические образы Прекрасного в новеллах

Т. Готье середины XIX в.: иллюзия реальности

42

Дж. Джигантэ

В поисках призрака. Любовь как мираж

в романе «Идиот» Ф. М. Достоевского

54

I. B. Делекторская

Видения героя-повествователя в повести

Андрея Белого «Котик Летаев»: иллюзия или реальность?

62

Чжсан Шицун

Факты и иллюзии в историческом романе

О. Н. Михайлова «Забытый император»

70

Д. Л. Карпов
«Иллюзорная модель бытия». Субъект и мир Вени Д'ркина
76

И. А. Лобакова
«Чужой» текст в иллюзорном мире фэнтези.
К вопросу о функции цитат в цикле Веры Камши
«Отблески Этерны»
89

Г. И. Губанова
Мультивселенная иллюзия в романе
Нади Алексеевой «Полунощница»
105

ИЛЛЮЗИИ В ИСКУССТВЕ

С. В. Денисенко
«Иллюзорность» и «миражность»
в «грустных песенках» А. Н. Вертиńskiego
119

М. В. Кожекина
Философия театральной иллюзии
в спектакле «Махабхарата» Питера Брука (1985)
133

A. C. Сабсай
Нarrативные механизмы создания иллюзии в монодраме
146

B. С. Фомичева
Царскосельский *genius loci*.
К вопросу о месте иллюзий в пространстве мифа
153

H. И. Журавлева, С. В. Мельникова
Фрагмент «Великой утопии». Большой синтетический
театр в Свердловске
162

O. I. Карпуша
«Всё это – реально». Иллюзии Сторма Торгерсона
в оформлении музыкальных альбомов
177

D. A. Стрижов
Иллюзия границы между жизнью и смертью
в анимационном сериале «Пантеон»
192

СОЦИАЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ

A. A. Петров
«Одиозный» Аскоченский. Миф об обскуранте
205

C. A. Васильева
Иллюзии о первом контакте в романе
Лю Цысина «Задача трех тел»
216

O. A. Казанцев
Ответ на иллюзию сознания от фантастического жанра.
Радикализации «китайской комнаты» П. Уоттса и Т. Чана
227

A. A. Бочкирев
«Всю Землю засадить садами».
Социальные иллюзии в творчестве А. П. Довженко
237

A. E. Завьялова
Индустриальная утопия. Город будущего
в творчестве Мстислава Добужинского
245

A. Конн
Пещера и подполье:
иллюзия излечения, приюта, убежища
261

M. B. Загидуллина

Иллюзия стабильности: эхо-камеры и информационные пузыри
как теоретическое основание разрывов в социальной политике
преподавания литературы

275

**ПРИЛОЖЕНИЕ.
«ИЛЛЮЗИЯ СМЕРТИ»**

Фуэ Катаяма
Два рассказа
283

Светлой памяти
Сергея Александровича Фомичева
297

Программа конференции
309

Содержание
317

320

*Согласно Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», «книга предназначена для детей старше 14 лет»*

Научное издание

**Неканоническая эстетика:
Выпуск XII**

**Все миражи мира:
Иллюзии в литературе и искусстве:
Сб. статей**

Составитель
C. A. Васильева

Корректор М. С. Федорова
Верстка В. С. Храмцовой
Технический редактор Д. В. Сергеев
Младший редактор Л. М. Гогеншторх

Дизайн обложки серии «Неканоническая эстетика»:
Tanka Федянина

Утверждено к печати на заседании Ученого совета
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
15.09.2025 г.; протокол № 8

Подписано в печать 01.12.2025.
Бумага типографская. Печать цифровая.
Формат 60 х 90 1/16. Усл. п. л. 20,13.
Заказ № 60717. Тираж 350 экз.

Издательство «Onebook.ru»

Отпечатано в типографии ООО «Сам Полиграфист»
129090 г. Москва, Волгоградский проспект, д.42, кор. 5
E-mail: info@onebook.ru
Сайт: www.onebook.ru