

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



**ЭНЕРГИЯ
КРИЗИСА**

Сборник в честь Игоря Павловича Смирнова

Научная библиотека

Сборник
Энергия кризиса

«НЛО»

2019

УДК 316.73+ 82.09"19"
ББК 71.041

Сборник

Энергия кризиса / Сборник — «НЛО», 2019 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-4448-1324-9

«Энергия кризиса» – сборник, посвященный Игорю Павловичу Смирнову, – ставит вопрос о сломе традиции, разрывах преемственности, сдвиге культурных парадигм, отказе от привычных литературных репутаций, переписывании высказанного и перечитывании общеизвестного как об одновременно болезненных и продуктивных факторах исторического движения. Материалом этой рефлексии стали различные эпохи (от романтизма до постконцептуализма) и дисциплинарные парадигмы (экономика и социология, теория языка и киноведение, поэтика и история литературы). Ее предметное разнообразие уступает разве что широте интересов главного героя этого сборника, превратившего кризис (переходное состояние) в источник энергии.

УДК 316.73+ 82.09"19"

ББК 71.041

ISBN 978-5-4448-1324-9

© Сборник, 2019
© НЛО, 2019

Содержание

Социокультурный кризис	5
Смерть гения. автор и публика в России на рубеже 1830 года	5
Дар – жертва – растрата: роман Тадеуша Конвицкого «Mała Apokalipsa» («Малый апокалипсис»)	18
Две мерки Ивана Денисовича: гибридная хозяйственная этика в рассказе Александра Солженицына	26
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Энергия кризиса

Сборник в честь Игоря Павловича Смирнова

Социокультурный кризис

Смерть гения. автор и публика в России на рубеже 1830 года

Томас Гроб

Блажен, кто молча был поэт...

А. С. Пушкин, 1824

Вводные замечания: национальная специфика, романтизм и поворот 1830 года

Создание концепции европейского романтизма всегда отличалось известной проблематичностью; как представляется, решение этой задачи тем труднее, чем больше исследователь ориентируется на стилистические критерии, обращается к вопросам классицистических норм или к вопросам, связанным с жанрами. Многие феномены той эпохи поддаются анализу, только если «романтизм» понимается как пронизанное интенсивными связями «поле» европейского дискурса, которое, несмотря на все внутренние различия, а также временные сдвиги, много шире национальных границ. Об этом не в последнюю очередь свидетельствует, *ex negativo*, кризис, произошедший на рубеже 1830-х годов, европейский характер которого, пожалуй, еще более очевиден, чем у предшествовавших ему явлений в литературе. Перефразируя начальные строки «Анны Карениной», можно сказать, что каждое европейское романтическое течение формировалось по-своему, но в кризисе 1830 года все они удивительно похожи друг на друга.

Одним из обязательных для романтического мышления жестов является «топографическая привязка» своего понимания культуры в смысле соотнесенности повествования с определенными, четко обозначенными пространственными координатами и в конечном счете с вопросом национальной идентичности, который в славянских интеллектуальных кругах до середины XIX века и даже позднее рассматривался на основе теоретической модели, восходящей к Гердеру. Уже в начале 1820-х годов первые русские и польские романтики видят свою задачу в том, чтобы собственную национальную культурную идентичность связать со своими подчеркнута европейскими воззрениями и европейским самосознанием. Во взаимодействии этих двух моментов и формируется почти «гиперевропейский» русский романтизм, уделяющий особенное внимание феноменам английской и французской, а также (что характерно в основном для московских романтиков младшего поколения) немецкой культуры – от Шеллинга до Гофмана. Именно в напряженном отношении между своим и чужим, под действием факторов, совершенно отличных от тех, какие стали актуальны в 1840-х годах, возникли оригинальные феномены русского романтизма, отзвуки которых в культуре прослеживаются затем в течение длительного времени. Асимметрию восприятия, обусловленную реальной ситуацией

национальных языков, – так, например, в западных культурах слишком слабым было эхо славянских поэтов-романтиков, по преимуществу лириков, – даже сегодня можно проследить как в практике издания литературных переводов, так и в исследованиях, посвященных романтизму.

У русской модели романтизма есть особенность, которая оказалась наиболее релевантной и существенно повлияла на поворот, произошедший в литературе около 1830 года. В начале XIX века поэзия в России стала «монополией дворянства»¹, по выражению Ю. Лотмана. Специфика русского романтизма 1820-х годов, который и продолжал линию предшественников, сентименталистов, и в то же время полемически обращался против них, заключалась не только в превалировании лирических форм, но и в социальном статусе людей, занимавшихся поэзией. Ю. Лотман пишет, что в России XVIII века живопись, архитектура и музыка еще в значительной мере приравнивались к ремеслам и ценились сравнительно невысоко². Поэзия же, «язык богов», считалась занятием благородным и закрепились за «благородным сословием». В основном она была зависимой от меценатов или царей; большую ее часть составляли заказные сочинения. Гонорар за публикации получали только переводчики³; авторов од, сочинявшихся по торжественным поводам, при дворе обычно одаривали табакерками, перстнями или чинами⁴. Систематическая выплата гонораров за журнальные публикации началась лишь после 1830 года; в предшествующее десятилетие литература давала заработок только издателям – альманахов или своих собственных сочинений: «наши поэты сами господа», строго указывает Чарский заезжему импровизатору («Египетские ночи» Пушкина – к фигуре Чарского мы еще вернемся). После 1830 года в литературу на удивление быстро приходят представители других социальных слоев.

1. Диалог без публики: поэт как «автор»

От понятия поэзии, сложившегося в России в 1820-е годы, неотъемлем демонстративный жест устранения «публики» из поэтического творческого процесса. В 1818 году Жуковский, виднейшая фигура на переходе от сентиментализма к романтизму, назвал свой альманах поэтических переводов – «Для немногих», и это заглавие отнюдь не следует считать парадоксальным или ироническим. Напротив, здесь сформулирована программа идеальной для поэзии модели коммуникации. Публикация стихов – процесс второстепенный по отношению к поэтическому творчеству, которое должно быть отграниченным от процесса публикации. Анонимный читатель, чье существование все-таки остается правилом, а не исключением, скрыт, во-первых – моделью вдохновения, а во-вторых – принципиально диалогической идеальной устной коммуникацией в кругу равных, в условиях которой чтение вслух и понимание стихов составляют единство.

Романтики начала 1820-х годов культивируют и усиливают этот момент. Царскосельский Лицей и круг Пушкина, который уже в юности становится образцом поэта *par excellence*, важны не только в биографическом плане, но прежде всего потому, что принятый в этих сообществах тип коммуникации вскоре стал определяющим представлением о поэзии для целого поколения. К этому типу групповой коммуникации следует отнести также эпистолярные элементы, присутствовавшие и в литературных произведениях, и в быту – переходившие из рук в руки, читав-

¹ Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Под ред. А. Д. Кошелева. М.: Гнозис, 1994. С. 366.

² Там же.

³ См., например: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина [1929]. М.: Агфар, 2001; *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 83 и след.

⁴ См. в связи с этой проблематикой: *Живов В.* Первые русские литературные биографии как социальное явление. Третьяковский, Ломоносов, Сумароков // Новое литературное обозрение, 1997. № 25. С. 24–83.

шиеся в салонах послания к друзьям, а также личные письма⁵. Рукопись как таковая имела сомнительный статус: если Пушкин проигрывал свою рукопись в карты, что случалось нередко, то ее новый законный обладатель никоим образом не получал права на ее публикацию. Однако и Пушкин до уплаты карточного долга, который мог стать предметом переговоров при посредничестве друзей, не мог ее опубликовать. Тут действовал не юридический кодекс, а кодекс дворянской чести.

Групповое общение типично и для других кружков романтиков – в Германии (Йена, Гейдельберг, Берлин), в парижских художественных салонах после 1820 года, у поэтов Озерной школы. Структуру открытого общения участников группы – в котором, в отличие от сочинения стихов, участвовали женщины – можно считать одной из глубинных структур модели европейского романтизма. Здесь заметен известный контраст с возникшими впоследствии ретроспективными и стереотипными представлениями о сосредоточенной на самой себе романтической субъективности. Жуковский учился на имеющих социальные основы моделях субъективизма, представленных в творчестве Руссо, Стерна, ранних романтиков или представителей преромантизма (например, Ваккенродера); здесь, в сущности, не было противоречия между требованием интимного звучания сочинений и по возможности широкой их публикацией⁶. Однако при романтическом заострении возник парадокс непубличной публичности. Поскольку принципиально принималось, что поэтическое творчество, развивающееся как групповой диалог, остается подчеркнуто субъективным, то становится парадоксальной и структура авторства: поэзия лишь в «другом» делается голосом «своего». Это меняет представления и практику в отношении цитирования, публикации, имени автора, псевдонимов, мистификаций и многого другого⁷.

Остановимся на вопросе публики – он занимает центральное место в известных стихотворениях Пушкина, написанных в 1824–1830 годах. В одном из них, «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830), целостное и завершенное утверждение определенной концепции поэзии лишь поверхностно прикрывает жест оправдания и тем самым самообороны, служащий исходным моментом для аргументации: свой программный смысл стихотворение приобретает именно благодаря имплицитной позиции, против которой оно направлено. Важнейшая максима сформулирована просто: поэт есть царь, его путь – путь «свободы», то есть независимости; ценность поэзии – в самой поэзии. «Толпа» неразумна и враждебна; в других текстах Пушкина аналогичной тематики толпа выступает как публика, предъявляющая поэту свои требования, которым он должен дать отпор. В стихотворении «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1827) поэт лишь тогда становится существом совершенно особого рода, когда звучит его «лира». Она звучит не по каким-то внешним причинам, она неподвластна даже самому поэту – лишь «божественный глагол» может пробудить поэтическую душу, и в этот миг она становится чуждой свету, ценности которого не приемлет. В этом представлении концепции поэтического творчества нет иронии и намеренного смешения стилей, что для Пушкина достаточно необычно; здесь словно присутствует отзвук борьбы поэта с тем, что ему, в сущности, следовало бы игнорировать.

Таким образом, вопрос поэтологии – вероятно, вопреки авторскому намерению – все больше превращается в вопрос о неизбежном факторе публики. Причем ценность поэзии состоит не столько *в ней самой*, но прежде всего *в самом поэте*: «Они <награды> в самом тебе. Ты сам свой высший суд» («Поэту»). Модель *поэзии* в те годы – это в значительной мере модель

⁵ См.: Todd У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб.: Гуманитарное агентство, 1994.

⁶ Так, Н. М. Карамзин, возражая тем, кто критиковал квазимассовую литературу 1830-х годов, подчеркивает просветительскую функцию *любого* чтения: «Не знаю, как другие, а я радуюсь, лишь бы только читали! И романы, и самые посредственные, даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению» (*Карамзин Н.* Сочинения в двух томах. Л.: Худ. лит., 1984. Т. 2. С. 119).

⁷ *Смирнов И. П.* Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994, особ. с. 67 и след.

поэта, поэтологический дискурс равнозначен дискурсу авторства. Не вызывает сомнений и байронический характер этой фигуры поэта, или наоборот⁸. В формировании русского романтизма 1820-х годов байронизм с самого начала играет видную роль, что обусловлено прежде всего тем восхищением, с каким воспринял поэзию Байрона молодой Пушкин; покоровший умы образец поэта, явленный Байроном, наряду с экзотизмом является одним из элементов синтеза субъективной *maladie de siècle* или *ennui*, которых знали по французским образцам («Рене» Шатобриана, «Адольф» Бенжамена Констана и другие тексты), с различными вариантами фигуры героя, то есть автора.

Стирание границ между голосом поэта, фигурой автора и героем нередко происходит и в своего рода конфронтации с Байроном, так, молодой Пушкин подчеркивает, что не годится в герои байронского типа⁹. В связи с этим возникает вопрос о характере отзвуков поэзии Байрона у молодых русских поэтов. Ведь оригинальность и неповторимое авторское своеобразие поэтической индивидуальности – условие *sine qua non* для романтического самосознания. И речь при этом отнюдь не о том, чтобы замалчивать огромную роль Байрона – как раз наоборот, Байрон даже становится темой поэтической рефлексии, скажем, у Пушкина – параллельно с темой Наполеона¹⁰.

Прекрасный пример восприятия поэзии Байрона через отношение своего и чужого – Лермонтов, которому уже в ранние годы была близка проблема эклектики (и в высшей степени безразличен вопрос о публикации своих произведений). Он начинал – скорее как компилятор и представитель младшего поколения романтиков – в то время, когда романтизм уже перестал быть романтизмом¹¹. В стихотворении «Нет, я не Байрон, я другой...» восемнадцатилетний Лермонтов самым жестом своего дистанцирования от Байрона делает английского романтика мерилом собственного бытия в качестве поэта («Как он, гонимый миром странник, / Но только с русскою душой»). Идентификация и дистанцирование образуют парадоксальный симбиоз. Но, по существу, лермонтовское лирическое «я» в этом стихотворении выступает как романтическая возгонка личности Байрона, а отнюдь не как подражание ей: «Я раньше начал, кончу ране, / Мой ум не много совершит». Отражение в Байроне – имплицитно – становится чем-то *своим*, собственным и оригинальным, и истинное сравнение здесь – «океан» души и божественная инстанция, которая, подобно лирическому «я» или вместо него, обеспечивает коммуникативность поэзии: «...кто / толпе мои расскажет думы». Отраженная связь своего и чужого характеризует и отношение к рецепции и интертекстуальности: то, что имеет видимость копии, завершается непревзойденной романтической формулой, где в единый ряд поставлены «я», «Бог» и «никто». Адаптация превращается в максималистское сочетание несоизмеримых понятий. Этому юношескому стихотворению свойственна историческая точность: слишком юный и одновременно – как могли поставить ему в вину – запоздалый поэт открыто говорит о своем несвоевременном явлении, а осознание своей несовременности, возникшее, в сущности, от ретроспективного взгляда, наделяет его фигуру статусом изгнанника, отверженного эпохой, то есть статусом, великолепно отвечающим типу байронического героя. Здесь опять-таки следует подчеркнуть неразрешимую диалектику проблемы автора, благодаря которой поэт, при отражении самого себя в другом, предстает как величина, ни с чем не сравнимая и самооценная.

⁸ Ср. давшую начало широкой дискуссии о русском байронизме монографию: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1924.

⁹ «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожеусь в герои романтического стихотворения. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» – Письмо к Горчакову от октября 1822 года (*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Л.: Наука, 1979. Т. 10. С. 42).

¹⁰ Байрон вслед за Наполеоном воспет как «властитель наших дум» в знаменитой программной элегии «К морю» (1824).

¹¹ Такого взгляда придерживались и формалисты, см.: *Эйхенбаум Б.* Лермонтов как историко-литературная проблема // Атеней. Кн. 1–2. 1924. С. 79—111.

2. В новой роли: автор на сцене

Первым примером распада этой модели внутренней диалогичности и индивидуальной свободы может служить не слишком часто обсуждавшийся драматический текст Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии». Эти сценки, подслушанные автором пьесы после премьеры обрывки разговоров, обязаны своим происхождением тому недовольству, которое у Гоголя вызвала реакция публики и литературной критики на премьеру «Ревизора» (1836). «Театральный разъезд» был дописан и опубликован только в 1842 году, для постановки эта вещь никогда не предназначалась. За очевидной интенцией здесь обнаруживается внутреннее противоречие. При сведении счетов с публикой, которая, за исключением одного «очень скромно одетого человека», не понимает существа, серьезного внутреннего содержания комедии, театральное действие «перевернуто» – на сцене публика, а темой пьесы становится ее автор. Он отдает себя на суд публики. Примечательно, что сам автор пьесы объясняет происходящее тем, что он «комик»: «Все другие произведения и роды подлежат суду немногих, один комик подлежит суду всех»¹². Слово «комик» и в то время не было общепринятым синонимом «комедиографа», к тому же автор не рассматривает свою пьесу как «комическую» комедию. Тем самым он, вопреки своему утверждению, склонен считать каждого «настоящего» автора «комиком» – то есть тем, кто беззащитен перед судом публики и может лишиться своего аукториального самоопределения; публике при этом предоставляется право оценивающего голоса. Текст имеет драматическую форму, на сцену выставлен автор обсуждаемой пьесы, но дело здесь не только в том, что «Театральный разъезд» представляет собой своего рода продолжение пьесы. Если «сени театра» превращаются в сцену, на которой идет обсуждение пьесы, то в этом можно усмотреть параллель с «Невским проспектом»: Невский в повестях Гоголя – своего рода сцена Петербурга, на которой со всей очевидностью предстает сущность этого города, где «демон показывает все не в настоящем виде» и «все дышит обманом». Публика Невского проспекта сродни театральной: как театром, так и бульваром властвуют тщеславие и одна лишь видимость. Здесь дана мысль противоположная основной мысли пушкинских стихотворений о поэте и поэзии: мнение общества подавляет суверенный творческий акт поэта. Желая быть понятым, автор сам ставит себя в зависимость от публики, чьи оценки он контролировать не может. Старания так или иначе направлять чтение, в своей прямолинейности диаметрально противоположные «открытому» (в понимании У. Эко) тексту «Ревизора», ни к чему не приводят, последующая корректировка читательского восприятия – дело вполне безнадежное.

3. Рукопись, молчащий поэт и подменимость/неподменимость оригинала

Неприятие Пушкиным вмешательства «толпы» в ценностные структуры поэзии далеко не столь проблематично, как может показаться по разработке данной темы в его лирике; все более оборонительный ее характер мы уже отметили выше. Сила, которая серьезно противодействует поэту, творящему по своим законам, по вдохновению свыше, – это, разумеется, деньги. В рамках настоящей статьи мы можем лишь кратко напомнить, что этот обросший лесом всевозможных символов и сам создающий символы медиум, служащий эквивалентом всего на свете и придающий всему на свете абстрактную ценность, является поистине полярной противоположностью романтического сопряжения несоизмеримых понятий¹³. Поворот,

¹² Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Худ. лит., 1984. Т. 4. С. 216.

¹³ См. об этом подробнее: *Grob Th. Inflationäre Romantik. Kunst und Geld in der russischen Künstlererzählung der 1830er Jahre // Weitlaner W. (Hrsg.) Kultur – Sprache – Ökonomie. Wien, 2001. S. 45–65.*

обозначившийся в русской культуре к началу 1830-х годов, был обусловлен не в последнюю очередь опасениями, что движущей силой литературного труда могут стать деньги; поэтому поворот 1830 года многие современники восприняли как конец культуры.

Пушкин, будучи неоспоримо репрезентативной фигурой романтизма 1820-х годов, находится в центре этого процесса. Его позиция носит сложный характер: с одной стороны, это происхождение из древней русской знати, о чем он упоминает все чаще, с другой – отсутствие у его семьи финансовых средств, чтобы обеспечить поэту тот широкий образ жизни, который он вел. Как известно, Пушкин должен был зарабатывать, и эта ситуация еще более усугублялась увлечением картами, а позднее, с 1831 года, – женитьбой. Менее известен тот факт, что Пушкин не только стал первым в русской литературе автором-профессионалом, как отмечают младоформалисты, но и первым крупно зарабатывающим литератором конца 1820-х и 1830-х годов¹⁴. Он же первым повел наступление на щекотливую тему «поэзия и деньги», чем вызвал негодование критиков. Не меньше критиковали его за то, что «Евгения Онегина» он печатал отдельными главами, которые выходили с 1825 по 1832 год, с большими временными интервалами и оплачивались по максимальной ставке¹⁵. Возможно, предвидя критические высказывания на этот счет, Пушкин при издании первой главы напечатал в форме предисловия к ней «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824); «книгопродавец» в то время объединял функции издателя и книготорговца. Издатель пытается убедить поэта продать поэму, благо «стишки» легко даются их сочинителю. Поэт, как предлагает он, пусть сам назначит цену (нельзя не заметить, как отличается эта деталь, скажем, от положения неимущего литератора, описанного Бальзаком в романе «Утраченные иллюзии» (1837–1843), действие которого происходит также в 1820-е годы). Поэт размышляет о другом – вспоминает то время, когда он в уединении призывал музу на «пир воображенья». В ответ на лестное упоминание книгопродавца о славе поэта следуют элегически окрашенные строки:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!

Издатель напоминает поэту о его славе, затем ссылается на Жуковского и Байрона¹⁶ – они, как и поэт, выказывали пренебрежение славой, однако публика жадно раскупала их сочинения, он не видит противоречия между похвальным удалением от шумного света и финансовым успехом. Афористические строки «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» близки замечанию, сделанному Пушкиным в письме к А. А. Бестужеву от 8 февраля 1824 года, – однако в письме проводится граница не между поэмой и ее рукописью, а между написанием и печатанием: «...писал его [«Бахчисарайский фонтан»] единственно для себя, а печатанную».

¹⁴ См.: Гессен С. Я. Книгоиздатель Александр Пушкин. Л. 1930; *Grob Th. Inkommensurabilität, Tausch und Verschwendung: Puškin und das Geld* // Guski A., Schmid U. (Hrsg.) *Literatur und Kommerz im Russland des 19. Jahrhunderts. Institutionen, Akteure, Symbole*. Zürich: Pano, 2004. S. 329–359.

¹⁵ При таком способе издания уже первая публикация принесла автору 37 тысяч рублей – по тем временам сумму неслыханную.

¹⁶ Ср. в «Отрывке» («Несмотря на великие преимущества...»): «Кроме сей маленькой слабости, которую, впрочем, относим мы к желанию подражать лорду Байрону, продававшему также очень хорошо свои стихотворения» (*Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*. Т. 6. С. 393). Налицо также явная переключка с «Для немногих» Жуковского: «Приятель» не любил общества коллег, «кроме весьма, весьма немногих».

таю потому, что деньги были нужны». Аналогичные формулировки встречаются и в 1834 году, однако теперь уже только в письмах: «Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег» (письмо к М. П. Погодину от 7 апреля 1834). Между прочим, Пушкин считает писание для себя русской особенностью – на Западе уже давно пишут преимущественно для денег.

У модели, в которой творческий акт и продукт творчества разделены, есть параллель – непростое разграничение между фигурами поэта и издателя. Свои произведения поэты чаще всего печатали сами, альманахи, как правило, тоже издавались поэтами. В 1820-е годы именно альманахи были наиболее распространенной формой издания, нередко вполне рентабельной¹⁷. Пушкин проявлял в этом смысле крайнюю щепетильность, дорожа своей репутацией. Чаще всего он предоставлял кому-то другому издавать свои тексты, так было до 1834 года, когда он уступил права Смирдину. То, что в 1836 году он начал издавать журнал и занялся «опозоренным ремеслом журналиста»¹⁸, сам он считал нарушением своего обыкновения.

Сколь сомнительной была эта модель уже ко времени написания «Разговора...», можно видеть хотя бы по написанному в январе – феврале 1824 года письму к брату Л. С. Пушкину: «...я пел, как булочник печет, портной шьет, Козлов пишет, лекарь морит – за деньги, за деньги, за деньги – таков я в наготе моего цинизма». При внимательном прочтении и в самом «Разговоре...» легко заметить странность: слова о непродавшемся вдохновении и возможности продать рукопись принадлежат не поэту, а книгопродавцу. Поэт соглашается издать поэму, далее текст обрывается: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся». Поэт внезапно переходит на прозу, которая выделяется даже графически; его согласием обозначен также и конец поэтической речи. Таким странным образом возникает концептуальная ассоциация прозы с оплачиваемой поэзией; после 1830 года эта ассоциация станет в России одним из самых ярких показателей кризиса культуры.

4. Авторство, плагиат и copyright: история «Морехода Никитина» Александра Марлинского

Вернемся к представлениям об авторе и авторстве, а также их реализации на практике. Первым законом об авторском праве в России стал принятый в 1828 году Цензурный устав¹⁹. В какой мере он изменил практику в этой сфере (или отреагировал на уже произошедшие изменения), установить трудно. Однако в любом случае понятие автономного, закрепленного за индивидом авторства принципиально противоречит романтической модели творчества, для которой оно потенциально опасно, – и не только потому, что от концептов поэтического «гения» и творческого вдохновения неотъемлем момент сверхиндивидуального начала, не поддающегося контролю со стороны самого поэта. Этой открытости текста – в плане «автора» – соответствует поэтическая культура аллюзии и взаимного цитирования. Но, кроме того, «авторство», при всей его индивидуальности, подразумевало и аспект чужого, другого. Так, ни цитаты, ни игра с чужим текстом сами по себе не воспринимались как плагиат, хотя именно в 1830-е годы случались скандалы из-за пиратских изданий, узурпации авторского имени и тому подобных практик.

¹⁷ Интересен случай В. А. Владиславлева, в 1830-х годах с большим коммерческим успехом издававшего при поддержке Третьего отделения альманах «Утренняя заря» и в то же время позиционировавшего себя как противника коммерциализации литературы. (см.: *Осьмакова Н. И.* Альманаши из третьего отделения. Лица. Биографический альманах. М.; СПб.: Феникс, 1994. С. 5–24).

¹⁸ Так Гоголь в письме к И. И. Дмитриеву от 30 ноября 1832 года прокомментировал намерение Пушкина учредить газету.

¹⁹ См.: *Брун С. М.* Литературная собственность // Энциклопедический словарь (Брокгауза и Ефрона). Т. 17. СПб., 1896. С. 785–793.

«Расплывчатость» романтического авторства будет показана далее на одном случае, произошедшем в 1834 году, когда модель автора претерпела серьезнейшую трансформацию. Речь пойдет о двух сформировавшихся в среде романтизма литераторах, 1797 и 1800 годов рождения, то есть принадлежавших к пушкинскому поколению.

В основанном несколько ранее журнале «Библиотека для чтения» была напечатана повесть «Мореход Никитин», с указанием ее автора, Александра Марлинского, а также места и времени написания: «Дагестан, 1834». Марлинский – псевдоним, который с 1830 года (снова) использовал сосланный на Кавказ декабрист Александр Бестужев, так как его настоящее имя не должно было фигурировать в сфере публичной коммуникации. С юмористическим патриотизмом в этой повести рассказывается о том, как в 1811 году некий торговец зерном из Архангельска захватил и увел в Россию английское судно. Почти половину текста повести составляют отступления, в которых автор распространяется о самом себе, причем делает это иронически, нередко на грани самопародии. Подобная манера абсолютно нетипична для Марлинского, известного своим романтическим пафосом. В одном из отступлений упоминается имя Брамбеус – мистифицированная фигура, лишь в 1833 году созданная Осипом Сенковским, издателем и редактором «Библиотеки для чтения». Отступления в «Мореходе Никитине» фактически целиком выдержаны в стиле Брамбеуса, а в плане содержания соответствуют его излюбленным темам.

Исследователями творчества Марлинского установлено, что в его повести явственно звучат два «логически взаимоисключающих» голоса²⁰. Кажется, однако, как ни странно, что никто не сделал отсюда вполне очевидного заключения, что столь заметные в тексте отступления, возможно, добавлены его издателем-редактором Сенковским – последнему часто предъявляли претензии в том, что он бесцеремонно вторгся в авторский текст (хотя в подобных масштабах этого еще не случалось)²¹. До 1825 года Сенковский поддерживал дружеские отношения с Бестужевым, печатая в «Полярной звезде» свои переводные «Восточные повести». Но какое-то соглашение между ними, оговаривающее соавторство, устраивающее обоих, вряд ли могло иметь место в 1834 году, поскольку Бестужев был далеко.

Окончательно доказать соавторство Сенковского невозможно – отсутствуют архивы и его самого, и «Библиотеки для чтения», однако наша гипотеза представляется более чем вероятной. Если вопрос о соавторстве Сенковского никогда не ставился, то это лишь довод в пользу необходимости пересмотреть применительно к той эпохе наши представления о концепции автора. Если не Сенковский, использовавший своего Брамбеуса, вписал значительные по объему пассажи в текст байрониста Марлинского и тем самым сообщил повести иную поэтику – значит, скрывшийся под псевдонимом Марлинский загадочный автор-байронист, живущий, подобно герою своих текстов, на Кавказе, заимствовал «голос» известной литературной маски, «барона Брамбеуса», который собственной персоной появляется на страницах его повести. Возможно, в этой комбинации различных масок обнаруживаются следы романтического авторства, даже притом что бурлескная автореференциальная утрированность текста разрушает романтические парадигмы. Ведь здесь уже намечен поворот к постромантизму, поскольку размываются черты «поэта» как автора и текст приобретает самостоятельность, то есть сделан первый шаг к позднейшей авторской роли, которую Б. Томашевский называет «писатель без биографии»²².

Рассуждая логически, мы можем прийти к выводу о том, что на рубеже 1830-х годов присутствие авторского голоса в тексте стирается – авторство уже необязательно связано с реально

²⁰ Bagby L. Bestužev-Marlinskij's Morechod Nikitin: Polemics in Ambiguity // Russian Literature. 1987. XXII. P. 325.

²¹ Каверин В. А. Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М.: Наука, 1966. С. 62 и след.

²² Томашевский Б. Литература и биография // Kniga i revoljucija. 1923. 4 (28). С. 6–9.

существующим автором. Текст и автор теперь разделены более четкой границей, тогда как русская лирика 1820-х годов представляла собой «единый» избыливающий цитатами и аллюзиями «текст», полилог, и авторство понималось не как «власть над текстом» (Хартмут Боссе), а откладывалось в диалогическом, временном и мимолетном движении. В романтизме 1820-х годов уже происходило размывание границ между оригиналом, игрой и плагиатом – теперь же, на первой фазе постромантизма, этот процесс окольными путями – через такие фигуры, как Иван Петрович Белкин, Рудый Панько, Ириной Модестович Гомозейко и другие – превращается в игру глубочайшей, почти деструктивно-юмористической автореференции.

Этот юмористический поворот к абсурдному началу, который в русской литературе XIX века наблюдается только в 1830-е годы (и еще, пожалуй, у создателей Козьмы Пруткова, в их ностальгии по романтизму), – лишь один из аспектов более глубокого перелома. Не стоит спешить с каузальным объяснением, однако одной из его причин, безусловно, была мощная динамика гонорарных отношений. Если юридической ответственности автора прежде требовала только цензура²³, то институт гонорара создает необходимость в правообладателе, которым является не лирическое «я», а *один* реальный автор сочинения. Возможно, именно экономические процессы в России 1830-х годов привели к формированию авторского права как права интеллектуальной собственности в области литературы. Если это так, то процесс формирования нового, постепенно кристаллизующегося понятия авторства во многом обусловливался политическими и экономическими факторами – прежде всего книжным рынком. И в этом процессе участвовала публика, которая все более активно становилась субъектом дискурса о литературе.

5. Гений, импровизация и требования публики

Фигура импровизатора, по-разному воплощавшаяся и в то время во всей Европе производившая фурор²⁴, а в России наделенная преимущественно итальянскими коннотациями, доводит тему поэта до максимальной интенсивности: фигура поэта, выступающего на сцене перед анонимной публикой, становится одной из форм дискурса о поэзии. В российском контексте сложились две различные версии понимания импровизатора, репрезентирующие две модели романтизма. Первая связана с личностью польского поэта Адама Мицкевича, который, будучи выслан в 1824 году из Вильно, до 1829 года жил в России и часто выступал с импровизациями стихов в литературных салонах или в кругу друзей²⁵. Импровизации обычно сопровождались музыкой; если среди слушателей были русские, поэт импровизировал на французском языке: особо оговаривалось, что импровизированные стихотворения никем не записываются²⁶. То, что Мицкевич был поэтом и импровизатором в одном лице, способствовало его известности среди романтиков, почитавших его поэтическим гением. Сама же импровизация понималась, в соответствии с пушкинской концепцией поэта, как момент величайшего вдохновения; то, что тему импровизатору задавали другие люди, не затрагивало суверенности поэта, но подчеркивало момент вдохновенного озарения. Здесь налицо оппозиция поэзии и труда. Но можно встретить и другие варианты концептуального соединения гения и импровизации²⁷. Уже

²³ Одним из ужесточенных цензурных правил с 1831 года стало то, что издатели были обязаны указывать авторов издаваемых стихотворных произведений.

²⁴ См.: *Esterhammer A. Romanticism and Improvisation, 1750–1850. Cambridge University Press, 2008.*

²⁵ Об относящемся к более позднему времени скандальному выступлению Мицкевича в Париже см.: *Esterhammer A. Op. cit. P. 154–155*, о позднейших истолкованиях его выступлений см.: *Ibid. P. 210–211*. Некоторые мемуарные источники по пребыванию Мицкевича в России приводятся в книге: *Sudolski Z. Mickiewicz. Opowieść biograficzna. Warszawa, 1997. S. 205* и далее.

²⁶ *Weintraub W. The Problem of Improvisation in Romantic Literature // Comparative Literature. 1964. Vol. XVI. P. 119–137.*

²⁷ С высоким религиозно-мистическим пафосом, испытывающим пределы возможного поэтической речи, этот концепт

упоминавшийся нами Осип Сенковский, будучи ученым ориенталистом, в одном из поздних текстов, отражающих его юношеское восхищение Востоком, пишет: «Бедуин – стихотворец от природы и по преимуществу импровизатор», рассказы арабов о «необыкновенных дарованиях кочевых мальчиков и девушек, которые говорили не иначе как стихами, и превосходными стихами» Сенковский считает реалистичными, потому что и поныне встречаются «такие маленькие гении»²⁸.

Этой модели противоположна модель импровизации, представленная у Владимира Одоевского, одного из «московских» романтиков, ориентированных не столько на французскую, сколько на немецкую культуру (в особенности на Шеллинга) и считавших свое направление философским и религиозным. «Москвичи» были аполитичнее, но вместе с тем и более подвержены идеологическим влияниям, чем группа декабристов. В новелле Одоевского «Импровизатор» (1833/1844)²⁹ импровизация – дьявольский дар, способность сочинять без всякого труда. Эта способность приобретается дорогой ценой – обязанностью «все видеть, все знать, все понимать», и несчастный поэт видит вместо своей возлюбленной ее «анатомический препарат». Импровизация также противопоставлена «труду», но одновременно она противостоит и подлинной поэзии. Окрашенная постромантическими тонами новелла Одоевского раскрывает неизбежное расхождение между мучительными трудами стихотворца и «абсолютным» воображением, от которого неотъемлемо деструктивное начало. Присутствует, хотя и не эксплицирована, вторая мотивация, направляющая дьявольский процесс, – это публика и деньги: в самом первом предложении этого произведения сообщается о громких рукоплесканиях, которыми приветствуют сверхъестественно одаренного импровизатора, – успех у публики уже предвещает его злосчастную судьбу.

Самым очевидным свидетельством того, что неизбежное прощание с романтической традицией можно продемонстрировать, обратившись именно к теме импровизации, являются «Египетские ночи» Пушкина (1835; изданы посмертно в 1837 году лицами, распорядившимися архивом поэта)³⁰. В этой неоконченной повести, включающей также два стихотворения (они внесены в текст первыми издателями, но вполне вероятно, что и Пушкин хотел их использовать), резко очерчена проблема романтического поэта и таким образом инсценируется постромантическая дилемма 1830-х годов. К Чарскому – богатому аристократу, петербургскому денди и поэту – приходит бедный, одетый как фигляр, импровизатор итальянец и просит покровительства. Чарский сомневается в его способностях, затем происходит своего рода репетиция, без публики, импровизатору предлагается провокационная тема: толпа не имеет права управлять вдохновением поэта. Выслушав импровизацию, Чарский изумлен и растроган, но беседовать о своем таланте итальянец отказывается – его интересует лишь гоно-рар. Чарский устраивает итальянцу выступление перед публикой и участвует в выборе темы для импровизации. Теперь ею становится рассказ одного древнеримского автора (знакомый Пушкину, вероятно, из «Эмилия» Руссо) – о том, что Клеопатра назначала смерть ценой своей любви³¹. На второй импровизации итальянца фрагмент обрывается.

Сложная композиционная структура «Египетских ночей» хорошо исследована, здесь мы можем лишь указать на некоторые ее черты. В особенности важно использование более ранних фрагментов (как в рамочном повествовании, так и в стихотворных импровизациях ита-

использован и самим Мицкевичем в знаменитом монологе Конрада, озаглавленном «Импровизация» (improwizacja), в драматической поэме «Дядя» («Dziady»): импровизация начинается, когда все присутствовавшие ранее ушли, «после долгого молчания» и открывается словом «одиночество» (samotność).

²⁸ Поэзия пустыни, или Поэзия Аравитян до Магомета // Библиотека для чтения. 1838. Т. 31. Отд. 2. С. 95–96.

²⁹ См. об этом: Esterhammer A. Op. cit. P. 189 и далее.

³⁰ См.: Ibid. P. 216 и далее.

³¹ В 1845 году этот сюжет стал известен благодаря новелле Теофиля Готье «Ночь Клеопатры».

льянца)³², а также многоуровневая «инсценировка» поэтического процесса. При этом происходит многократное противопоставление смыслов, на котором мы не будем останавливаться подробно, – упомянем, однако, что именно оно подорвало привычные представления о природе поэзии, характерные для 1820-х годов. Первая импровизация восходит к одному из более ранних текстов Пушкина. Строки, в которых приводится – в гротескном противоречии с контекстом – романтическая максима (получившая известность в формулировке Шлегеля)³³ о том, что поэт не знает над собой закона («Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона»), представляют собой цитату из поэмы «Езерский» (1832/1833)³⁴. Так поэт, который «бродит без цели», отвечает на требование посвящать стихи возвышенным предметам. В «Езерском» же автор-рассказчик отвечает на предполагаемый вопрос публики, почему он сделал своим героем не великого человека, а отпрыска обедневшего боярского рода. В этих строках воспроизводится позиция пушкинских стихотворений 1820-х годов о поэте и поэзии. Однако в «Египетских ночах» они вложены в уста заезжего импровизатора и поэтому звучат двусмысленно; более того, не зная других стихотворений Пушкина, их можно было бы ложно истолковать как пародию.

Подобное происходит и в случае второй, публичной, импровизации итальянца. Ее текст – стихотворение «Клеопатра», первый вариант которого относится к 1824 году; поэт неоднократно пытался подобрать подходящее прозаическое обрамление для этих стихов. Вызов Клеопатры – оплатить ночь ее любви ценой жизни – принимают трое: «поседельный» воин, молодой «мудрец» и безмянный юноша, с сердцем полным кипящих страстей. Стихотворение, несмотря на его общий фрагментарный характер, заканчивается неожиданным поворотом: гордая царица молча долго любит невинным, неопытным юношей, в чем можно увидеть косвенное указание, что он и есть подлинно поэтический герой. В последнем переработанном варианте стихотворения Клеопатра изображалась уже не как неприступная властительница, а как томящаяся страстью женщина, субъект вожелений и романтического *epuni*. Ее вызов, суть которого состоит в обмене не подлежащих обмену величин, опять-таки затрагивает самое существо романтизма: смерть (жизнь) едва ли можно назвать объектом обмена. Здесь прослеживается аналогия с темой первой импровизации: несоизмеримость подлинной поэзии с чем бы то ни было.

Текст «Египетских ночей» оказывается еще более сложным, если рассмотреть его уровни аукторальной рефлексии. В портрет Чарского входят некоторые пассажи из «Отрывка» (1830). В последнем саркастически описана социальная незначительность стихотворца – публика смотрит на поэта как на свою собственность. Знатный, но испытывающий постоянную нужду в средствах «приятель», чертами которого наделяется фигура Чарского, избегает своих коллег-литераторов, «кроме весьма, весьма немногих» (это уточнение, отсылающее к Жуковскому, Пушкин впоследствии вычеркнул), предпочитает им общество женщин и светских людей, поскольку они избавляют его от разговоров о его сочинениях. Моменты истинного счастья он переживает, только когда на него находит вдохновение. Образу «приятеля» – а затем и Чарского, Пушкин явно придал автобиографические черты.

Еще большая парадоксальность, чем образу Чарского, свойственна безмянному итальянцу-импровизатору, который к тому же читает стихи самого Пушкина. Чарский изумлен и потрясен его талантом, но итальянец выказывает столь «дикую жадность», что разговор о поэзии становится невозможен. Вначале эти две фигуры выступают в открытой оппозиции, которая подчеркивается в частности костюмом: один – богатый аристократ и денди, для которого

³² См. об этом: *O'Bell L. Pushkin's Egyptian Nights. The biography of a work. Ann Arbor: Ardis, 1984.*

³³ Фрагмент 116-й: «...и как свой первый закон признает то, что воля поэта не терпит над собой никакого закона».

³⁴ В «Езерском» этой мысли соответствуют тринадцать стихов, начиная с «Зачем крутится ветр в овраге...», но концовка слегка изменена.

поэзия стала личной страстью, другой бедняк, одетый как фигляр, он не умеет держаться в обществе и зарабатывает на жизнь своими выступлениями, подобно тому как Пушкин зарабатывал изданием своих сочинений. Их роли в процессе импровизации опять-таки комплементарны, ведь темы в обоих случаях задает Чарский, поэт, чьи стихи мы так и не услышали.

Однако отношение оппозиции последовательно разрушается. Если вначале итальянец вызывает у Чарского досаду и негодование, то после первой импровизации Чарский называет его «поэтом» и открыто им восхищается. Импровизатор наделен чертами гения, которые не лишены того восхищения, которое у Пушкина когда-то вызвал импровизатор Мицкевич. Решающе важным, однако, остается то, что на *обе* фигуры проецируется автобиографический дискурс о поэте и поэзии. Импровизациями прикрыты два аспекта размышлений Пушкина о себе и собственном творчестве – романтическая реминисценция и романтическая концепция поэта. Ответственность как за первую, так и за вторую возлагается на то, что понимается как ложное, и контаминирована с темой денег. Чарскому тема денег чужда, и в этом плане он свободен от автобиографических черт. Текст, своего рода метафигуральная шарада, во многом основан на автобиографических моментах; с помощью кунштюков заезжего импровизатора, жаждущего денег и успеха у публики, показаны, а вернее сказано – завуалированы пушкинская поэтология и рефлексия явлений постромантизма. Фигуры двух поэтов могут быть поняты только как разделенный надвое романтический образ поэта. Инсценированная противоречивость бытия поэта уже не вписывается в романтическую, продуктивную, незамкнутую форму парадоксального. Если Чарский «молча был поэт», избегающий публики, то «романтический» импровизатор – меркантильный фигляр и забава для публики. Адекватный образ поэта из этих фигур уже невозможно синтезировать.

Пушкинская вспомогательная конструкция – пишу для себя, печатаю для денег – здесь развенчана как иллюзия; неразрешимость этого вопроса становится проблемой эпохи. Две фигуры поэтов вместе составляют репрезентацию присущих поэтическому творчеству потенциалов, но также воплощают и разочарование в романтическом образе поэта; они демонстрируют, что роль поэта и экзистенция поэта несовместимы. Причины такого поворота следует искать не в иссякшем вдохновении, и не в изменившейся публике – здесь она в качестве актора маргинальна. Никто не несет ответственности за почти трагический, не поддающийся каким-либо воздействиям процесс. Публика без всяких усилий с ее стороны приобретает власть над поэтом, поскольку становится существенно важным актором в дискурсе о поэзии.

6. Начало бесконечного конца культуры

Вне рамок данной статьи предстоит показать, какие последствия возникли в 1832 году в связи с разительными изменениями в русской журналистике и установившимися тогда же гонимыми отношениями; какие неблагоприятные обстоятельства привели к тому, что в широких литературных кругах распространились представления о подступающей культурной катастрофе. Коммерциализация журнального дела шла быстрым ходом, вызывая его рост. Радикальный сдвиг от преобладающей роли поэзии к прозаическим формам произошел около 1830 года, и этот поворот был истолкован как конец поэзии. Стало казаться, что теперь вдохновение будет подчинено запросам публики и требованиям чуждых поэзии издателей, что построчный гонорар означает внедрение в литературу количественных критериев, – все это привело к поляризации литературного «силового поля», предшествовавшей политико-идеологической поляризации 1840-х годов.

В этот момент в России возникло само понятие «массовой литературы», в то время как она сама стала заметным явлением значительно позже – издатели, в особенности часто порицавшийся Смирдин, платили в соответствии с «символическим» каноном, установившимся в романтические 1820-е годы, вне зависимости от тиража и рыночного успеха. Тогда же встают

и центральные вопросы современного литературного дискурса, в котором работа для публики, «успех» являются предметом дискуссии о ценности литературы. Уже молодой Достоевский будет сполна отдавать должное этой проблеме. Современность, рождающаяся под меланхолическое отпевание романтизма – то есть эпохи свободной поэзии, – в экономически медленно развивавшейся России сопровождается фантомными болями, на которые сильно влияют общеевропейские тенденции, осознаваемые как свои. Эти боли быстро и бесповоротно изменили литературную реальность, так что в последующие десятилетия не только представление о вдохновенном, гениальном поэте становится все более экзотическим, встречаясь разве что в иронических контекстах, – та же судьба постигает и само слово «поэт».

Перевод с немецкого Галины Снежинской

Дар – жертва – растрата: роман Тадеуша Конвицкого «Mała Apokalipsa» («Малый апокалипсис»)

Шамма Шахадат

Дар и кража³⁵, хотя и представляют собой два друг другу во многом противоположных феномена, несут в себе также весьма схожие функции: и то и другое является актом пересечения границ, которое, как известно, по меньшей мере со времен Юрия Лотмана, лежит в основе любого повествования. Ни один повествовательный текст не может начаться без пересечения определенных границ: речь при этом может идти в равной степени как о границах пространственных – если герой повествования, например, покидает свой дом и отправляется в большой мир, так и о границах морально-этических – в случае воровства, супружеской измены или нарушения какого-либо запрета.

Если с точки зрения своей нарративной функции дар и кража носят схожий характер, то в культурообразующем отношении они противоположны друг другу: дар служит единению, созданию общности, тогда как кража эти общность и единение разрушает. Вор – это своего рода аутсайдер, чужак, который в результате совершенного преступления перестает быть полноценной частью общества. При совершении дара, напротив, «взаимодействие между дающим и принимающим» ведет к созданию «социальной связи»³⁶ между ними – дар служит базой для формирования взаимоотношений между людьми, так как благодаря акту дарения создается необходимая для этого предпосылка, связь, взаимный контакт между участниками этого акта.

Таким образом, дар и кража представляют собой в равной степени как культурно-теоретические концепты, так и центральные нарративные элементы, необходимые для повествования. Еще в 1928 году Владимир Пропп в своей книге «Морфология сказки» выделил в рамках сказочного повествования 31 функцию действующих лиц и при этом разделил их на функции помощника и функции вредителя. Каждая сказка начинается с функции I: «Один из членов семьи отлучается из дома»³⁷; однако уже в функции VI заходит речь о краже: «Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом»³⁸, этот антагонист вводит героя в заблуждение, принимая чужой облик или используя волшебные средства. Этой функции Пропп дает определение «подвох».

В функции XIV Пропп объединяет кражу и дар: «В распоряжение героя попадает волшебное средство»³⁹ (в качестве пояснения: это волшебное средство ему необходимо, чтобы выполнить поставленную перед ним задачу). Волшебное средство герой может получить в дар, обрести путем обмена или покупки, но, что важно в нашем случае, ему сразу же начинает угрожать опасность, что это средство выпьют, съедят или похитят⁴⁰. На протяжении развертывания тридцати функций герой балансирует между опасностью и наградой, пока, наконец, не получает в результате реализации последней, XXXI, функции тот дар – или награду, – который в течение всего повествования был его целью: «Герой вступает в брак и воцаряется»⁴¹. Таким

³⁵ О даре в комбинации с кражей написал и Игорь Павлович Смирнов: Эту связь можно обнаружить и в мифе, так Прометей, например, осуществляет и дарение и кражу. «Оба шага – каритативный и экспроприативный – соотносят между собой два мира: сверхъестественный и человеческий» – *Смирнов И. П.* Объявляется в розыск (Неопубликованная рукопись, 2016. С. 11).

³⁶ *Busch K.* Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida. München: Wilhelm Fink, 2004. S. 11.

³⁷ *Пропп В.* Морфология сказки. М.: Наука, 1969. С. 30.

³⁸ Там же. С. 32

³⁹ Там же. С. 43.

⁴⁰ Там же. С. 44.

⁴¹ Там же. С. 59.

образом, в рамках нарратологии уже на ранних этапах была выявлена связь между даром и кражей.

На примере романа польского писателя Тадеуша Конвицкого «Mała apokalipsa» («Малый апокалипсис», 1979) я хочу рассмотреть эти два феномена – дар и кража – в рамках литературного текста с нарратологической и культурно-теоретической точек зрения: как движущий мотив повествования и как культуuroобразующий акт. Этот анализ я проведу в четыре этапа:

1. Вначале мы вернемся в XVIII век и в эпоху романтизма, в которых берет свое начало основополагающий польский миф, впоследствии почти два столетия оказывавший активное воздействие на формирование польской культуры. Во времена разделения Польши, которое завершилось к 1795 году, зарождается так называемый *grand récit*, ключевой нарратив современной Польши, который действовал практически до конца XX века.

2. Затем я хотела бы проанализировать роман Конвицкого конца 1970-х годов как переработанную версию этого ключевого нарратива (базового мифа). Чтобы определить, как реализуется в романе логика дара и жертвы (жертвоприношения), мне будет необходимо:

3. Коротко очертить те два направления в рамках теории дара, которые были разработаны в XX веке: логику взаимобмена и несколько отошедшую на второй план логику жертвоприношения.

4. В завершение я вновь хочу обратить внимание на взаимосвязь между романом Конвицкого и польским базовым мифом – с точки зрения того, как в них реализуются мотивы кражи и жертвоприношения.

1. Основополагающий миф польской культуры: Польша как Спаситель народов

В конце XVII века Россия, Пруссия и Австрия разделили между собой бывшую Rzeczpospolita, в результате чего Польша как государство исчезла с карты Европы. В основе этого события и созданного на его базе исторического нарратива, определявшего самосознание польской культуры последующие два столетия, лежит, таким образом, акт хищения, предметом которого оказались государство, страна и нация, которых лишился польский народ. Исходным, ключевым для польской культуры и польского самосознания оказывается не нарратив начала, основания (государства), а, наоборот, нарратив его конца. Польский романтизм, также основываясь на истории разделения Польши, создал в свою очередь собственный нарратив, для которого отправной точкой послужило Польское восстание 1830–1831 годов, когда в Польше была совершена попытка, пусть и неудачная, выйти из-под навязанной ей власти. Это восстание стало своего рода цезурой, послужившей во многом опорой для становления польского романтизма и давшей ему историческое обоснование. В своей пьесе «Dziady» («Дзяды» (поминки)), а также в своих парижских лекциях 1830-х годов Адам Мицкевич разработал в основных чертах миф о польском государстве как Спасителе народов, особенно этот тезис характерен для третьей части поэмы «Dziady». Согласно этому мифу, предназначение Польши состоит в том, чтобы добровольно принести себя в жертву и возложить на свои плечи весь груз мирового страдания. По Рене Жирану, такая жертва нацелена на преодоление кризиса⁴², которым в данном случае является кризис небытия польского государства. Однако подобное самопожертвование можно рассматривать и как форму взаимобмена: Польша приносит себя в жертву, чтобы взамен обрести спасение; либо: Польша приносит себя в жертву, чтобы весь мир обрел спасение и освободился от великодержавной власти; в геополитической интерпретации это может означать: Польша приносит себя в жертву, чтобы взамен вновь обрести свою землю и государство.

⁴² Girard R. La violence et le sacré. Paris: Bernard Grasset, 1972. P. 30.

В XIX и XX веках польская литература, живопись и кинематография постоянно возвращаются к этому основополагающему мифу о Польше как спасителе народов, привнося в него все новые трансформации. Акт хищения, в результате которого Польша утратила свои земли и национальное единство, переосмысливается как добровольная жертва, которую польское государство приносит миру. В отличие от концепции Проппа, описанной выше, согласно которой акт дара в сказке, как правило, предшествует акту кражи (волшебный предмет, обретенный героем в дар, впоследствии подвергается угрозе быть украденным), в данном случае, наоборот, акт кражи обуславливает ожидаемый впоследствии дар: при этом сама кража отступает на второй план, и ее место занимает жертва, позиционируемая как активный жест со стороны субъекта, добровольно принимающего на себя груз страдания. Нарратив конца, связанный с исчезновением польского государства как такового, трансформируется в своеобразный нарратив начала – основания польского самосознания.

2. «Mała apokalipsa» («Малый апокалипсис», 1979) Тадеуша Конвицкого

Роман Конвицкого «Малый апокалипсис» имеет на первый взгляд мало общего с пафосом польского романтизма; однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что автор в своем произведении обращается непосредственно к романтическому мифу о Польше, облакает его в гротескную форму и помещает в литературную среду Польской Народной Республики преддверия 1980-х годов. Речь идет при этом о духовном и моральном облике писателя, который по-прежнему – или, может быть, вновь – чувствует себя ответственным за судьбу польского народа. В то время Польша уже повторно оказалась под навязанной ей извне властью – на этот раз со стороны Советского Союза, волей которого польское государство вошло в состав Восточного блока. Реакцией на это стало возрождение мифа о польском государстве как спасителе народов и той моральной позиции, за сохранение которой чувствуют себя ответственными в первую очередь писатели и представители интеллигенции. В 1967–1968 годах произошло последнее на сегодняшний день восстание польской интеллигенции, во многом повторившее судьбу неудавшихся восстаний XIX века; в марте 1968 года⁴³ оно было жестоко подавлено, что в существенной степени привело к общей разочарованности и социальной пассивности. В этой атмосфере застоя и апатии как раз и пребывают герои – или, скорее, антигерои – в романе Конвицкого.

«Малый апокалипсис» Конвицкого – это авторефлексивный роман, центральной темой которого являются роль и задачи писателя в социалистической Польше. Роман был издан в 1979 году в одном из подпольных издательств. Безымянный рассказчик, писатель, от чьего имени ведется повествование, находит старый пожелтевший листок бумаги, на котором он много лет назад начал писать рассказ, но так и не смог его закончить:

И так лежал тот лист, когда-то белый, теперь пожелтевший, долгие недели, месяцы и годы не законченный, не исписанный до конца, с поблекшим девизом <...> Я сдуваю пыль варшавских фабрик с этого воскового трупца моего воображения и читаю слова, бывшие когда-то жизненным девизом старого польского магната XIX века: «Ежели то позволяют интересы России, охотно я обращаю свои чувства к прежней отчизне»⁴⁴.

В этом «жизненном девизе» проявляется нарушенная целостность, неизбежная в ситуации разделения государства, а незаконченный рассказ символизирует собой задачу, стоя-

⁴³ О польских событиях в марте 1968 года см.: *Eisler J.* Marzec 1968. Geneza, przebieg, konsekwencje. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1991.

⁴⁴ *Konwicki T.* Mała apokalipsa. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1979. S. 12. Здесь и далее, если не указано иное, перевод с польского Елены Глеклер.

щую перед писателем. «Рядом со мной, в шкафу, лежит чистая бумага. Нитроглицерин современного литератора, наркотик для болезненного индивидуума», – пишет он в другом месте, диагностируя симптоматику утраты писателем его моральной силы и способности служить народу⁴⁵.

Размышления о его писательском бессилии прерывает появление двух друзей рассказчика, Хубрета и Рыси, которые предлагают ему в честь 40-летия Польской Народной Республики сжечь себя в знак протеста перед Дворцом культуры. Рассказчик вначале сопротивляется, но затем сдается и отправляется на прогулку по Варшаве, похожую на сон, во время которой он, помимо прочего, пытается достать где-нибудь канистру бензина, чтобы поджечь себя. В ходе своих скитаний он получает поддержку от различных женщин.

Вопрос, который меня интересует в связи с этим романом, заключается в том, как Конвицкий интерпретирует базовый польский нарратив, в основе которого лежат мотивы кражи и жертвы (либо жертвоприношения). Хотя центральным для этого романа является мотив дара, дарения, однако в отдельных его сценах присутствуют также и элементы кражи. Одна из центральных в этом отношении сцен находится уже в начале романа, когда друзья рассказчика прощаются с ним, предварительно убедив его осуществить акт саможжения. Рысь обращается к рассказчику:

– «Старик, одолжи еще пять тысяч на такси. Он [Хуберт] не дойдет в такую погоду до дома». Рысь взял у Хуберта его магический портфель и уже поглядывал в сторону темного коридора. Я вытащил из кармана пятитысячную купюру. Они взяли ее и без слов благодарности отправились в прихожую⁴⁶.

Герой не получает от друзей благодарности, и возврата этих денег ему также уже не приходится ожидать. Здесь, с одной стороны, можно говорить о даре в понимании Жака Деррида. Согласно его теории, истинный дар имеет место только в том случае, если ни даритель, ни получатель дара его таковым не воспринимают и если за ним не следует ответного дара⁴⁷. С другой стороны, эту сцену можно также прочесть в ином ключе – как сведенный на банальный уровень вариант хищения: у героя забирают что-то, что он больше не получит обратно, но при этом «хищение» не выполняет культуuroобразующей функции и носит, скорее, повседневный характер. В этой сцене становится очевидно, насколько тонка грань между дарением и кражей: рассказчик сам отдает (дарит) деньги своим друзьям – так же как он отдаст им и свою жизнь; а они в свою очередь принимают его деньги точно так же, как примут и его самопожертвование, его саможжение, его жизнь – «не в долг и не предполагая обратного дара»⁴⁸. При этом необходимо учитывать, что экономические процессы и кругооборот капитала в Польской Народной Республике, в основе которых лежали не экономические, а в первую очередь идеологические принципы, и без того уже были нарушены. Если в 1950-х человек как работающая и производящая сила, ставший в этой роли частью культурного европейского дискурса в конце XVIII века, имел в Польше еще существенное значение как символ строящегося социализма, то к 1970-м на смену образу работника-стахановца пришли инертность, апатия, безмолвие и устрашающая пустота. В такой ситуации сомнительной становится сама идея дара: если экономического обмена как такового практически не существует, если кража оказывается частью повседневной жизни, а не чем-то предосудительным с точки зрения морали, кто и кому тогда сможет принести дар?

Акт дарения (и/или кражи) становится в романе иницилирующим импульсом, который, по сути, приводит в движение все повествование. Рассказчик, получив задание, покидает

⁴⁵ Ibid. S. 5.

⁴⁶ Ibid. S. 24.

⁴⁷ Derrida J. Donner le temps I: La fausse monnaie. Paris: Galilée, 1991. P. 18–19.

⁴⁸ Ibid. P. 24.

свою квартиру, совершая, таким образом, акт пересечения границ (между домом и внешним миром), и отправляется в город. Задание получено, его целью является дар, и герой получает возможность и повод, с одной стороны, к действию, с другой – к повествованию в качестве рассказчика собственной истории.

3. Теории дара: от Зиммеля до Батая

Один из центральных вопросов в связи с романом «Малый апокалипсис» заключается также в том, как именно устроены те механизмы, которые лежат в основе дара/обмена дарами и жертвы/жертвоприношения и определяют логику всего повествования?

В XX веке теория дара разрабатывалась в двух принципиально разных направлениях⁴⁹: в одном случае отправной точкой служит экономическая концепция дара, основанная на принципе взаимности, в другом – представления, выходящие за рамки чисто экономических понятий и интерпретирующие дар как форму нерациональной, не направленной на получение взаимной выгоды траты (Батай) либо исходящие из принципиальной невозможности дара как такового (Деррида).

Первые теоретические рассуждения на тему дара (или точнее – обмена дарами) необходимо рассматривать в более широком культурно-антропологическом контексте, в рамках которого велись дискуссии о том, как и на каких принципах формируется общество в целом. Если Эмиль Дюркгейм в основе общественных структур видел религиозные принципы (точнее, он исходил из того, что общество формируется с помощью и на основе ритуалов)⁵⁰, то Георг Зиммель – а вслед за ним и Марсель Мосс – начало общественных отношений усматривает именно в обмене дарами.

«Дарение, – пишет Зиммель в 1908 году, – выполняет важнейшие социальные функции. Брать и давать – необходимые процессы внутри общества, без которых ни одно общество не могло бы возникнуть. Ведь дарение представляет собой не просто одностороннее воздействие одного участника процесса на другого, а именно то, в чем и состоит суть социальной функции: взаимодействие»⁵¹.

Именно это взаимодействие оказывается впоследствии в центре внимания Марселя Мосса, который в своем «Essai sur le don» («Очерк о даре», 1925) берет за основу трехчастную экономическую цепочку взаимобмена: дар – получение дара – ответный дар. Мосс говорит при этом о «всеохватывающей функциональности» взаимобмена, ведь «всё – продукты питания, женщины, дети, товары, талисманы, духовные чины и ранги – [является] предметом передачи и возврата»⁵². Как особую форму дарения Мосс отмечает традицию потлача. Потлач – это демонстративный, гипертрофированный вариант дарения, при котором каждый дарящий стремится превзойти в своих дарах другого. Меланезийская система дарения, которую Мосс использует в качестве эмпирической основы своей теории, сама по себе уже амбивалентна, потому что дарение в ней несет, с одной стороны, добровольный, а с другой – обязательный и обязующий характер⁵³. Потлач идет еще дальше, превращая дарение в акт состязания и противостояния – вплоть до бессмысленного уничтожения собственного имущества в качестве демонстрации своего богатства и превосходства над противником.

⁴⁹ Busch K. Op. cit. S. 7.

⁵⁰ Sigrüst Ch. Ritus/Religionswissenschaft des 19 und 20 Jh. // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Basel: Schwabe Verlag, 1992. S. 1054.

⁵¹ Simmel G. Exkurs über Treue und Dankbarkeit // Simmel G. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992. S. 663.

⁵² Mauss M. Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques // L'Année sociologique. Nouvelle série. 1923–1924. T. 1. P. 51.

⁵³ См. также: Busch K. Geschicktes Geben. Op. cit. S. 36.

Описанная здесь проблематика релевантна и для романа Конвицкого, в котором, помимо прочего, встает вопрос о ценности, осмысленности дара:

«Видишь ли, – тихо сказал Хуберт, – такой поступок будет иметь смысл лишь в том случае, если это потрясет людей и здесь, в стране, и повсюду за границей. Среди наших читателей ты известен, да и на Западе то тут, то там о тебе можно услышать. Твоя биография и твой характер как нельзя лучше подходят в этой ситуации». <...> «Я сомневаюсь, произведет ли моя смерть тот эффект, которого вы от нее ожидаете. Есть люди, которых такое самопожертвование прославило бы на весь мир». <...> «Ты имеешь в виду Яна?» – спросил он. <...> «Это было бы слишком дорого, слишком высокая цена для нашей страны и общества»⁵⁴.

Поэт, который одновременно не слишком значим, но и не слишком незаметен, идеально вписывается в экономику дара, который не должен достигать чересчур крупных размеров, чтобы не привести к самоуничтожению: уничтожен будет только конкретный индивидуум, но не вся диссидентская структура, приносящая его в жертву. Меновая стоимость такого дара выглядит вполне соответствующей его значимости.

Принцип взаимности присутствует и в других теориях дара, как, например, в теории запрета на кровосмешение, в основе которого, согласно Клоду Леви-Строссу, лежит традиция обмена женами⁵⁵. Точно так же, согласно Пьеру Бурдьё, механизмы взаимного обмена дарами перестают действовать в результате стратегических игр участников этого обмена, из которых кто-то может отказаться делать ответный дар⁵⁶; в свою очередь, Стивен Гринблатт рассматривает взаимообмен в контексте символического обмена представлениями⁵⁷.

Если мы теперь вновь обратимся к роману Конвицкого, то обнаружим в нем различные элементы всех этих теорий: самопожертвование писателя – это главным образом символическая, а не экономическая форма обмена. При этом протагонист по-новому определяет правила игры и в первую очередь свою роль в этой игре, совершая самосожжение как квазитеррористический акт, направленный против действующей системы и производящий таким образом обмен особого рода: писательский труд, определяющий его как поэта, писателя, он меняет на свое тело, писательский акт с его как экономической, так и эстетической ценностью он меняет на акт террористический. Рассказ о своем самопожертвовании – это тоже своего рода дар, который он как писатель вручает читателю.

Однако истинное смысловое пространство романа раскрывается при прочтении его в контексте альтернативных теорий дара, основывающихся на антиэкономическом принципе нерациональной, не приносящей взаимной выгоды траты. В то время как друзья протагониста рассматривают его самопожертвование как элемент в экономической цепочке обмена дарами

⁵⁴ Konwicki T. Op. cit. S. 18.

⁵⁵ Природа, согласно Леви-Строссу, принуждает к альянсу (*Lévi-Strauss C. Les structures élémentaires de la parenté*. Berlin: de Gruyter Mouton, 2002. P. 37), основанному на взаимообмене (брать – давать) (*Ibid.* P. 35), культура же определяет формы реализации этого альянса. Для того чтобы гарантировать группе стабильность, культура осуществляет контроль за экономическим, а также символическим распределением благ и товаров, к числу которых относятся и пропитание, и женщины. Цель этого как Леви-Стросс, так и Мосс видят в том, чтобы общество могло обеспечить свое существование путем регулирования экономического и символического кругооборота.

⁵⁶ «На смену механике модели приходит диалектика стратегий», – пишет он в своей книге «Практический разум» (*Bourdieu P. Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1980. P. 170), «логику небольших сюрпризов» он противопоставляет «логике ритуала» (*Ibid.* P. 168), которая является неотъемлемой частью теорий Мосса и Леви-Стросса.

⁵⁷ Исходя из концепции циркуляции социальных энергий, он обращает свое внимание в первую очередь на то, как (литературный) текст включается в «социальные обменные процессы культуры» (*Haselstein U. Die Gabe der Zivilisation. Interkultureller Austausch und literarische Textpraxis in Amerika, 1661–1861*. München: Fink, 2000. S. 156). В своей книге «Marvellous Possessions» он демонстрирует, что в основе присвоения чужой собственности (а именно завоевания Америки) лежит несправедливый обмен, в рамках которого проявляются власть и авторитет повествовательного текста.

(в обмен на его жизнь диссиденты получают интерес к себе со стороны прессы), сам писатель воспринимает эту жертву как бессмысленный акт, пустую трату. Общество не излечится (как описывает это Жирар в своей теории спасительной жертвы), самопожертвование писателя не окажет на него очищающего воздействия, не поможет преодолеть кризис. Эта жертва полностью бессмысленна. Рассказчик Конвицкого – идеальный пример проявления «третьего члена», как его охарактеризовал Батай: согласно Батаю, нет никаких рациональных обоснований тому, почему люди впустую расходуют деньги, почему они ведут войны или растрачивают себя как творцы. Человечеству необходимы, по мнению Батая, – и вовсе не из каких-либо рациональных побуждений – «непродуктивные траты: роскошь, войны, культы, театры, искусства, сексуальные извращения». Решающую роль здесь играет «ущерб, который должен быть максимально крупным»⁵⁸. Батай пишет: «Поэзия – не что иное, как творение через потерю»⁵⁹; но в романе Конвицкого этот тезис обретает более радикальные формы: его герой ничего не создает, на пустом листе бумаги, о котором шла речь вначале, он так ничего и не напишет – вместо этого он лишь сожжет себя. Если сожжение рукописей уже само по себе – одна из крайних форм пустой траты (здесь вспоминаются примеры из русской литературы: Николай Гоголь, сжегший второй том «Мертвых душ», или Марина Цветаева, которая сжигала свои стихи), то сожжение самого поэта – это следующая ступень, своего рода продолжение поэтического акта растраты. С точки зрения Батая, Рембо – поэт, который создавал поэзию ценой собственной жизни; писатель же в романе Конвицкого – это поэт, который в условиях тоталитарного общества утрачивает способность писать и, как следствие, выбирает для себя бессмысленное, безрассудное самопожертвование:

До меня этот путь к жертвенному алтарю проделывали буддийские монахи, один чех и какие-то литовцы. <...> Где вы, души окаянные, бессильно сопровождающие нас в нашей земной борьбе? К вам обращаюсь я сегодня со своим рассказом⁶⁰.

Единственное, что делает путь героя к месту его жертвоприношения хоть сколько-то осмысленным, – это его включенность в повествование, рассказывающее о бессмысленности и бесцельности этой жертвы.

4. Заключение. Повторная жертва: «дурная бесконечность»

В завершение я бы хотела вернуться к польскому базовому мифу, созданному романтиками в ответ на разделение Польши и «похищение» польской государственности, и показать его связь с романом Конвицкого. Связующим звеном между пратекстом и его гротескным вариантом конца 1970-х является мотив жертвоприношения: Польское государство как спаситель народов приносит себя в жертву ради самой Польши и всего мира в надежде на искупление и освобождение. Рассказчик в романе Конвицкого приносит себя в жертву диссидентской идеологии своих друзей, которые стремятся таким образом пробудить впавшую в апатию нацию. «Кто-то должен прервать эту летаргию, Ян. Диким криком разбудить дремлющих», – так рассказчик объясняет свой поступок упомянутому выше поэту Яну, который слишком значим, чтобы им пожертвовать⁶¹.

Жертвоприношение путем сожжения – это очевидное повторение. Конечно, любое жертвоприношение – это повторение, ритуал, но в случае сожжения этот ритуал воспроизводится

⁵⁸ Bataille G. La notion de dépense // Bataille G. Oeuvres complètes. T. 1. Premiers Ecrits, 1922—1940. Paris: Gallimard. P. 305.

⁵⁹ Ibid. P. 307.

⁶⁰ Konwicki T. Op. cit. S. 229.

⁶¹ Ibid. S. 223.

в той форме, которая воскрешает самые его истоки, силу, заложенную в оригинале. Однако жертва, которую безымянный протагонист и рассказчик приносит в «Малом апокалипсисе», не может воспроизвести ту первоначальную силу, а остается вместо этого лишь пустым сигнификатом. Жертва, прежде представлявшаяся польским романтикам необходимым условием *польскости*, *polskość*, во времена, когда существуют только символы, за которыми не стоят реальные поступки, утрачивает свой смысл и превращается в пустую трату.

Жиль Делёз указывал на парадоксальность повторения, так как оно стремится повторить, вернуть «невозвратимое». При этом, по его теории, повторяется не исходное событие, а наоборот: не 14 июля повторяет всякий раз взятие Бастилии, а взятие Бастилии, с перспективой в будущее, прославляет собой все свои последующие годовщины⁶². В акте повторения, как пишет Делёз, проявляется «универсальность особенного»⁶³. Проблемой повторения, однако, – и здесь открывается возможность прочтения романа Конвицкого в контексте философии Делёза – является скука: только разум может рационализировать и сублимировать это чувство скуки при повторении, придать ему смысл и возвысить его⁶⁴.

В романе «Малый апокалипсис» представлена такая форма повторения, при которой скуку невозможно ни рационализировать, ни сублимировать, ни осмыслить: фоном происходящего служат телевизоры, транслирующие повсюду торжественную встречу глав польского и советского государств, которые в знак дружбы вновь и вновь обмениваются поцелуями. Ни этот братский поцелуй, ни праздник не несут в себе реальной содержательной нагрузки; у всех телевизионных аппаратов выключен звук – им отказано в праве голоса, в возможности объяснить происходящее, придать ему какой-то смысл. Также семантически пуста и та смерть-самопожертвование, которая (возможно) ожидает героя в конце – здесь также имеет место чистое повторение акта, восходящего ко временам польского романтизма и в конце XX века возможного лишь как цитата.

Кража – страны, нации, польской суверенности – в 1979 году уже не может быть аннулирована или преодолена путем жертвоприношения. Польская интеллигенция, изначально носитель соответствующей морали, становится – по крайней мере в рамках представленного прочтения романа Конвицкого – примером «дурной бесконечности» в смысле Гегеля, обреченной на вечное, пустое повторение того акта, который лежит в основании польского самосознания.

Перевод с немецкого Елены Глеклер

⁶² Deleuze G. *Différence et répétition*. Paris: Presse Universitaires de France, 1968. P. 8.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ По крайней мере, примерно так аргументирует Делёз, опираясь при этом на Кьеркегора и Ницше: Ibid. P. 9—11.

Две мерки Ивана Денисовича: гибридная хозяйственная этика в рассказе Александра Солженицына

Дирк Уффельманн

Работа – она как палка, конца в ней два: для людей делаешь – качество дай, для начальника делаешь – дай показуху⁶⁵.

Экономика лагеря

Созданию или по меньшей мере расширению советской лагерной системы способствовали экономические соображения. Тезис об основополагающей роли экономического фактора для истории ГУЛАГа⁶⁶, выдвигаемый в исследовательской литературе о сталинизме, менее спорен, чем в случае немецкого фашизма⁶⁷. Экономическое измерение советских лагерей проявляется, например, в пресловутой системе определения ежедневной порции питания заключенных в зависимости от проделанной ими работы. Эта система была разработана еще в середине 1920-х годов и приписывается Нафталию Ароновичу Френкелю⁶⁸, коменданту первого советского лагеря на Соловках. Не позднее 1937 года, когда пришлось окончательно признать, что исправительное действие, до того момента приводимое в качестве обоснования существования лагерей⁶⁹, заставляет себя ждать, произошел переход к открытой эксплуатации рабочей силы заключенных⁷⁰. В годы войны численность узников лагерей уменьшилась; новая волна арестов 1947–1948 годов (3,5 млн) была не в последнюю очередь нацелена на укрепление ГУЛАГа как экономического фактора.

Тем самым арестованного именно в эти послевоенные годы Александра Исаевича Солженицына (1918–2008) можно было бы назвать жертвой лагерной экономики. Неудивительно, что в своей трехтомной книге «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицын посвятил вопросам экономики лагеря немало внимания, коснувшись в том числе и системы Френкеля⁷¹. В отличие от преобладающего в «Архипелаге ГУЛАГ» фокуса на *историю* лагерной экономики, основное внимание настоящей статьи направлено на «рассказанный лагерь»⁷²; здесь нас будет интересовать не экономическая действительность лагерей, а функционализация хозяйственных и эко-

⁶⁵ Солженицын А. Один день Ивана Денисовича // Он же. Собрание сочинений в 7 т. Вермонт; Париж: YMCA-Press, 1978–1980. Т. 3. С. 14; в дальнейшем указания страниц этого издания даются прямо по тексту.

⁶⁶ Ср., Хлусов М. И. (сост.) Экономика ГУЛАГа и ее роль в развитии страны. 1930-е годы. Сборник документов. М.: Институт российской истории РАН, 1998; Хлевинок О. В. (сост.) История сталинского ГУЛАГа. Конец 1920-х – первая половина 1950-х годов: Собрание документов в 7 т. Т. 3. Экономика ГУЛАГа. М.: РОССПЭН, 2004; Бельх Н. Ю. Экономика ГУЛАГа как система подневольного труда (на материалах Вятлага 1938–1953 гг. М.: РОССПЭН, 2011. Об экономических целях системы ГУЛАГа при относительности ее экономической пользы см.: Hildermeier M. Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München: Beck, 1998. S. 528–530.

⁶⁷ Ср., в частности: Aly G., Heim S. Vordenker der Vernichtung. Auschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung. Neuauflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2013. S. 445–455.

⁶⁸ О споре историков вокруг роли Френкеля см.: Applebaum A. Gulag. A History of the Soviet Camps. London et al.: Allen Lane The Penguin Press, 2004. P. 51.

⁶⁹ В этом отношении примечательно название главного типа советских лагерей – ИТЛ: Исправительно-трудовой лагерь.

⁷⁰ Applebaum A. Gulag. P. 109.

⁷¹ Первая часть книги озаглавлена «Тюремная промышленность» (Солженицын А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 13.); в 22-й главе третьей части «Мы строим» обсуждается вопрос самоокупаемости лагерей (Там же. Т. 6. С. 533–550); о Френкеле: Там же. Т. 6. С. 185.

⁷² Ср., Taterka T. Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur. Berlin: Erich Schmidt, 1999. S. 147–191.

номических аспектов для формирования этических оценок, даваемых в рамках художественного текста «Один день Ивана Денисовича» (1962).

В этом отношении применяемый нами подход удаляется от традиционной «гуманистической» интерпретации рассказа Солженицына, подчеркивавшей достоинство и нравственную свободу человека⁷³ (в чем единодушны антикоммунистические экзегеты и апологеты социалистического реализма⁷⁴). Исследователи, придерживающиеся подобной традиционной интерпретации, недостаточным образом принимают во внимание сюжетосложение текста, которое определено ограниченным кругозором героя рассказа, Ивана Денисовича Шухова, исключая не только явно политические выводы, но и правозащитные соображения и открытый морализм.

Остатки человеческого достоинства, которые сохраняет Шухов, – не более чем остатки, не позволяющие ему переходить определенную черту, а героизм Шухова не следует преувеличивать⁷⁵. Спрятанные Иваном Денисовичем инструменты косвенно возвращают ему долю индивидуальности⁷⁶, но прежде всего они позволяют ему совершать разного рода физический труд. Подход с позиции морали и правозащиты размывает этот приоритет практической стороны работы, ремесла: трудовое поведение Шухова не признается как таковое (то есть как экономическое), а сводится к «вторичному явлению <...> определяемому первичным нравственным началом»⁷⁷. Хотя именно советские апологеты «Одного дня» обращали внимание на особое отношение героя к работе⁷⁸, экономическое измерение повести в исследованиях, посвященных «Одному дню», недооценено⁷⁹ (у западных исследователей это произошло, вероятно, отчасти по причине стремления отмежеваться от советских коллег).

Признавая определенную обоснованность наблюдения, что сосредоточенная работа Ивана Денисовича над строительством стены является «началом серии переворотов, которые превращают день Шухова из боли в радость, а его самого из жертвы в героя»⁸⁰, можно утверждать, что именно тот момент (с. 65–85), когда «рождается творческая радость»⁸¹, представляет собой центральное звено текста также и в отношении хозяйственной этики и практики. Но экономическое измерение в «Одном дне» не ограничивается этим эпизодом, а присутствует на протяжении всего повествования: как в (лагерном) труде – причем принудительная экономика обрастает пафосом добросовестной работы Шухова, – так и в его постоянных размышлениях о еде и остатках свободного времени (об экономии времени).

⁷³ Ср., например, *Kimmage D. A. Characterization and Setting in «The First Circle» and «One Day in the Life of Ivan Denisovich»*. PhD thesis Cornell University, 1974. P. 14, 22; *Kodjak A. Alexander Solzhenitsyn*. Boston: Twayne, 1978. P. 38–39; *Jackson R. L. Solzhenitsyn. Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch // Zelinsky B. (Hrsg.) Die russische Novelle*. Düsseldorf: Bagel, 1982. S. 242; *Шнейерсон М.* Александр Солженицын. Очерки творчества. Франкфурт/М.: Посев, 1984. С. 118; *Dunn J. F. «Ein Tag» vom Standpunkt eines Lebens. Ideelle Konsequenz als Gestaltungsfaktor im erzählerischen Werk von Aleksandr Isaevič Solzhenitsyn*. München: Sagner, 1988. S. 48–49; *Николсон М. А.* Иван Денисович: Мифы происхождения // «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Сборник научных статей. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2003. Обобщая подобные соображения, Т. Лопухина-Родзянко приходит к выводу о «духовном содержании» всех произведений Солженицына (*Лопухина-Родзянко Т.* Духовные основы творчества Солженицына. Франкфурт/М.: Посев, 1974. С. 18).

⁷⁴ *Fojtíková E. Realismus Solženicynovy novely «Jeden den Ivana Děnísoviče» // Československá rusistika*. 1964. № 9. S. 36; *Лакишин В.* Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. 1964. № 1. С. 231–232; *Lukács G. Solschenitsyn*. Neuwied: Berlin: Luchterhand, 1970. S. 55.

⁷⁵ *Allaback S. Alexander Solzhenitsyn*. New York: Taplinger, 1978. P. 35–36.

⁷⁶ *Kimmage D. A. Characterization and Setting*. P. 17.

⁷⁷ *Dunn J. F. «Ein Tag» vom Standpunkt eines Lebens*. S. 46.

⁷⁸ Об этом ср., *Moody C. Solzhenitsyn*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973. P. 45.

⁷⁹ Некоторые указания на этот счет дают Картер (*Carter S. The Politics of Solzhenitsyn*. London; Basingstoke: Macmillan, 1977. P. 20–21) и Эллебек (*Allaback S. Alexander Solzhenitsyn*. P. 56–57).

⁸⁰ *Kimmage D. A. Characterization and Setting*. P. 21.

⁸¹ *Clément O. Work as Redemption // Medina L. (Ed.) One Day in the Life of Ivan Denisovich*. San Diego (CA): Greenhaven Press, 2001. P. 55.

В «экономизме» героя, разумеется, нет никакой отвлеченной или тем более научной теории хозяйства, а проявляется чисто практический подход к лагерному быту. Это обстоятельство избавляет нас от необходимости прибегать к современным экономическим теориям и позволяет ограничиться некоторыми основополагающими категориями традиционной (аграрной, кустарной, допромышленной) экономики – тем более что Солженицын целенаправленно пытается восстановить утраченное воспоминание о традиционной деревенской жизни⁸². Программа Солженицына – показать не советского человека (и через него Госплан), а простого деревенского мужика с дореволюционным способом мышления. Таким образом идеал деревенского домохозяйства, описанный уже у Аристотеля, снова приобретает значимость. Отжившее в экономической действительности представление о замкнутой системе домашнего хозяйства, основанной на самообеспечении и отрицающей экономический рост, начисление процентов и денежную прибыль⁸³, возрождается в экономических категориях деревенского человека Шухова, вопреки принудительной работе в лагере сохранившего дореволюционные крестьянские мерки⁸⁴.

Однако здесь мы имеем дело не с однородным сплавом экономических представлений. У Шухова нет единой системы ценностных категорий: его домостроевские принципы и его идеал экономного хозяйствования дополняются элементами другой традиции. Это традиция полемики православной церкви против западного христианства, в контексте которой постепенно сформировалась линия критики формально-правовых категорий и силлогизмов в богословии⁸⁵, и этика позволительного отступления от точного исполнения правил во имя милосердия⁸⁶. Данный феномен обозначался тем же самым термином, как и аристотелевский домострой, с той лишь разницей, что был сохранен йотаизм среднегреческого языка, что привело к возникновению понятия «икономия»⁸⁷.

Таким образом, в традиционных православных культурах восточной и юго-восточной Европы сосуществовали два этических ориентира, применявшихся к области экономики и права и содержащих определенный количественный аспект: с одной стороны, этика замкнутого хозяйства, пропорциональности, точности, с другой – логика благодати, милосердного отступления от правил и неточности⁸⁸.

В основу настоящего текста положен тезис о том, что в своих имплицитных оценках лагерной действительности Шухов опирается на эти две разновидности этики и что в переплетении таких противостоящих друг другу позиций кроется ключ к пониманию рассказа (и его гибридного характера) – причем ключ более адекватный, чем пафос какой-либо духовности или политические ярлыки.

⁸² Ср., *Daix P.* Ce que je sais de Soljénitsyne. Paris: Ed. du Seuil, 1974. P. 22.

⁸³ См.: *Brunner O.* Das «ganze Haus» und die alteuropäische «Ökonomik» // *Neue Wege der Verfassungs— und Sozialgeschichte.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980. S. 115–116; *Schefold B.* Platon (428/427—348/347) und Aristoteles (384–322) // *Strabatty J.* (Hrsg.) *Klassiker des ökonomischen Denkens.* München: Beck, 1989. S. 33–51.

⁸⁴ Можно смело утверждать, что описанный Аристотелем идеал меры и точности (Pol. 1256b) господствовал в России вплоть до «Домостроя» и, возможно, даже до начала XX века (см.: *Uffelman D.* «oikonomia – икономия/экономия/экономика. Die doppelte Geschichte des Ökonomiebegriffs in Rußland zwischen Wirtschaftstheorie und orthodoxem Kirchenrecht und einige literarisch-kulturelle Weiterungen // *Thiergen P., Munk M.* (Hrsg.) *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat.* Köln et al.: Böhlau, 2006.

⁸⁵ О следах православной традиции в русской теории хозяйства см.: *Zweynert J.* Eine Geschichte des ökonomischen Denkens in Rußland. 1805–1905. Marburg: Metropolis, 2002. S. 31–38 и сл.

⁸⁶ *Alivizatos H. S.* E Oikonomia, katá ton Kanonikón Díkaion tes Orthodóxou Ekklesías. Цит. по нем. пер.: *Die Oikonomia. Die Oikonomia nach dem kanonischen Recht der orthodoxen Kirche,* Frankfurt a. M.: Lembeck, 1998.

⁸⁷ Например, *Цытин В. А.* Церковное право. Курс лекций. М.: Изд. МФТИ, 1994. С. 373. Об этом ср. также *Uffelman D.* *Oikonomia – икономия/экономия/экономика.* S. 484, 496.

⁸⁸ Здесь мы оставляем без должного внимания то обстоятельство, что обе эти разновидности этики впоследствии победит третья: логика прибыли, роста, то есть капитализма (которая осуждалась уже у Аристотеля; Pol. 1257a). Отношение к ней в рамках социалистической государственной экономики также остается за рамками настоящей статьи.

При помощи рычага, которым служит нам история экономической этики, из-под глыбы моралиста Солженицына, который впоследствии все более открыто и резко стал возносить свой указующий перст, можно извлечь на свет героя его раннего – сдержанного в плане авторских комментариев – произведения «Один день Ивана Денисовича». Несмотря на усиливающийся с годами морализм Солженицына, мы склонны принимать всерьез «экономизм» его героя и следовать за Благовым, призыв которого, сформулированный в 1963 году, долгое время оставался без должного внимания: «Оставим пока в стороне мораль (ее не было ни в ГУЛАГе, ни у Сталина) и взглянем на вопрос с чисто экономической точки зрения, для которой, как известно, морали не существует (как принято считать)»⁸⁹.

Сужение повествовательной перспективы

Господствовавший в сталинскую эпоху политический запрет говорить о ГУЛАГе распространялся в том числе и на его экономическое измерение; в ранние годы оттепели о лагерях еще не писали. Публикация рассказа Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» в 11-м номере «Нового мира» за 1962 год решающим образом изменила ситуацию. Примечательно, что этот ключевой для преодоления политического умолчания текст подходит к тематике ГУЛАГа не с политической точки зрения⁹⁰, а через имплицитно экономическую призму взгляда простого деревенского человека, без вины попавшего в лагерь. О многом, что происходит в лагере, герой рассказа только догадывается по вторичным признакам («И, должно...», с. 30).

Сужение авторской перспективы до ограниченного взгляда одного малообразованного⁹¹ зэка было подмечено еще А. Твардовским в его предисловии к публикации в «Новом мире»: «Содержание „Одного дня“, естественно, ограничено и временем, и местом действия, и кругозором главного героя повести»⁹². Позднее исследователи описывали данный прием как «самоограничение»⁹³ и «самодисциплинирование»⁹⁴ автора. Прибегая к терминам риторики, французский писатель Пьер Декс усматривал в отсутствии обобщающих авторских комментариев и оценок, столь нетипичном для более позднего Солженицына, «литоту перед лицом фактов»⁹⁵. К этим наблюдениям стоит добавить еще один аспект, который исследователи чаще всего упускали из виду, а именно ономастику имени и фамилии Ивана Шухова – типичного репрезентанта русских «Иванов»⁹⁶ и «зашуганных», «запуганных»⁹⁷ рядовых советских граждан.

⁸⁹ Благов Д. А. Солженицын и духовная миссия писателя // Солженицын А. Собрание сочинений в 6 т. Франкфурт/М.: Посев, 1969–1970. Т. 6. С. 337. Этот взятый довольно рано методологический след перекликается с более поздней парадигмой литературоведения, а именно с новым историческим критицизмом (ср., Woodmansee M., Osteen, M. (Eds.) *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*. London et al.: Routledge, 1999).

⁹⁰ Ср. соображение С. Муди: «В „Одном дне“ нет никаких эксплицитных обобщений. В нем нет политически мотивированных персонажей, и Солженицын воздерживается от каких-либо открытых политических высказываний по такому острому вопросу, как само существование лагерей» (Moody C. *Solzhenitsyn*. P. 31).

⁹¹ Как верно подметил Р. Плетнев, повествование ведется «не от имени, а через мировосприятие Ивана Денисовича Шухова» (Плетнев Р. А. И. Солженицын. Париж: YMCA-Press, 1973. С. 12).

⁹² Твардовский А. Вместо предисловия // Новый мир. 1962. № 11. С. 8.

⁹³ Fojtíková E. Realismus Solženičynovy novely. S. 34 (курсив автора. – Д. У.).

⁹⁴ Moody C. *Solzhenitsyn*. P. 35.

⁹⁵ Daix P. Ce que je sais de Soljénitsyne. P. 23.

⁹⁶ Сам Солженицын в комментарии к «Архипелагу ГУЛАГу» говорит о «наших Иванях» (Солженицын А. Собрание сочинений. Т. 7. С. 479; ср. также Шнейерсон М. Александр Солженицын. С. 112–113). По поводу этимологии фамилии Плетнев упоминает существительные («Вероятно, Шухов от шух, шуга – мелкий лед, сало»; Плетнев Р. А. И. Солженицын. С. 12. Примеч. 9), забывая о глаголах «шухать» и «шугать».

⁹⁷ См. словарь Владимира Даля (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 2000. Т. 4. С. 648, 650), который у Солженицына, как известно, всегда был под рукой.

День Ивана Денисовича с утра до ночи наполнен заботами о выживании. Все главные определяющие лагерной жизни – холод, недостаточное питание, принудительная работа, дополнительные наказания – связаны с количественными аспектами: в чрезвычайной ситуации лагеря удовлетворение минимальных потребностей настолько поглощает внимание эков⁹⁸, что мышление вне экономических категорий становится невозможным. Лексическим отражением этой мыслительной структуры является часто повторяющаяся присказка «а разобраться...» (с. 60), в которой находит выражение имплицитный экономический расчет малограмотного человека, пребывающего в ситуации постоянной угрозы.

Однако подобное сужение перспективы вызвало не только поясняющие комментарии, но и протесты. При этом прозвучавшая уже в первых советских рецензиях критика по поводу выбора заурядного героя⁹⁹ не учитывает факт, что в своей бригаде Иван Денисович (к которому почтительно обращаются по имени и отчеству¹⁰⁰) пользуется немалым уважением. Этот кажущийся «эмпирический и „бесценностный“ характер»¹⁰¹ на деле вовсе не является «отрицательным»¹⁰², «пустым». Отсутствие явных политических (а чаще всего также и нравственных)¹⁰³

⁹⁸ *Allaback S. Alexander Solzhenitsyn. P. 30.*

⁹⁹ Об этой тенденции в ранней советской критике уже писали В. Бушин в 1963-м (в: *Глоцер В., Чуковская Л. (сост.). Слово пробивает себе дорогу. Сборник статей и документов об А. И. Солженицыне. 1962–1974. М.: Русский путь, 1998. С. 61*) и В. Лакшин в 1964-м (*Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги*).

¹⁰⁰ *Ericson Jr. E. E. Solzhenitsyn. The Moral Vision. Grand Rapids: Eerdmans, 1980. P. 37.*

¹⁰¹ *Barker F. Solzhenitsyn. Politics and Form. London; Basingstoke: Macmillan, 1977. P. 8.*

¹⁰² *Barker F. Solzhenitsyn. P. 19.*

¹⁰³ Исключением является тема «придурков» (см. об этом ниже).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.