



Полина Барскова

СЕДЬМАЯ ЩЕЛОЧЬ

ТЕКСТЫ И СУДЬБЫ БЛОКАДНЫХ ПОЭТОВ

Издательство Ивана Лимбаха

Полина Барскова

**Седьмая щелочь. Тексты и
судьбы блокадных поэтов**

«Издательство Ивана Лимбаха»

2020

УДК 821.161.1-1"19"(091)
ББК 8.3(2=411.2)6-45

Барскова П.

Седьмая щелочь. Тексты и судьбы блокадных поэтов /
П. Барскова — «Издательство Ивана Лимбаха», 2020

ISBN 978-5-89059-383-2

Разговор о блокадном письме необходим хотя бы для того, чтобы засвидетельствовать: уже во время блокадного бедствия велась огромная, многоцелевая и многожанровая работа словесности по описанию, осознанию, отражению блокадного опыта. Восстанавливая эту работу сегодня, мы обращаемся к задаче создания языка, которым о блокаде может говорить не переживший ее, но отвечающий за нее и не желающий ее полного забвения. Изучая работу блокадных поэтов, мы видим, что они искали язык, который бы утолял боль жертвы истории и запечатлевал историю, пытаясь примирить эти далековатые задачи.

УДК 821.161.1-1"19"(091)
ББК 8.3(2=411.2)6-45

ISBN 978-5-89059-383-2

© Барскова П., 2020
© Издательство Ивана Лимбаха, 2020

Содержание

Вступление	6
Конец ознакомительного фрагмента.	13

Полина Барскова

Седьмая щелочь: тексты и судьбы блокадных поэтов

Памяти Нонны

*Этот год нас омыл, как седьмая щелочь,
О которой мы, помнишь, когда-то читали?
Оттого нас и радует каждая мелочь...*

Наталья Крандиевская

Стихотворения печатаются по изданиям

Зальцман П. Сигналы Страшного суда. М., 2011

Крандиевская Н. Грозный венок. М., 1992

Тихонов Н. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1968

Рудаков С. Город Калинин // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. СПб., 1997

Гнедич Т. Страницы плена и страницы славы. СПб., 2008

Гор Г. Красная капля в снегу. Стихотворения 1942–1944 гг. М., 2012

Берггольц О. Избранные произведения. Л., 1983

Шишова З. Блокада. М., 1943 // Победа. Поэты о подвиге Ленинграда в Великой Отечественной войне. Л., 1970

На обложке рисунок Я. О. Рубанчика «Какой простор!» из дневника «Ленинград в дни Отечественной войны 1941–1942». 1943. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

© П. Ю. Барскова, 2020

© П. Я. Зальцман (наследники), 2020

© Н. В. Крандиевская (наследники), 2020

© Н. С. Тихонов (наследники), 2020

© С. Б. Рудаков (наследники), 2020

© Т. Г. Гнедич (наследники), 2020

© О. Ф. Берггольц (наследники), 2020

© З. К. Шишова (наследники), 2020

© Н. А. Теплов, дизайн обложки, 2020

© Издательство Ивана Лимбаха, 2020

Вступление

Задачи и швы

«Отвращения у нас вызывают ваши слова и ваши дела», – гласила моя электронная почта в то утро, именно так, с мучительной «ошибкой», выдающей волнение, брезгливость, гнев. «Отвращение вызывает Ваше желание копаться в мертвых делах, в мертвых телах и в мертвом сраме, раскладывать их бесстыдно, безжалостно, как на столе у патологоанатома...»

Рука тянется немедленно снять с полки записки Владимира Гаршина¹, вдохновившего один из самых важных и невыносимых «учебных» и «научно-популярных» фильмов о XX веке, «Алиментарная дистрофия» (1943), прикрыться ими, как щитом, но нет, я попробую говорить о своих задачах прямо, пытаюсь всячески отличать взгляд и речь блокадного пережившего и выжившего от взгляда на блокаду пришедшего потом, извне.

В этом усилии различения заключается, вероятно, принципиальное для меня усилие настоящей работы: всегда отдавать себе отчет, что ты говоришь о том, чего не испытал, то есть знаешь только вчуже, с чужих трудных слов. В этом главный шов и главный вопрос: как разнятся и как соединяются, как связаны два эти языка – испытавшего и пытающегося узнать *после*; какое понимание, прикосновение языка опыта и языка вглядывания вчуже здесь вообще возможно?

Что я могла бы ответить на то горестное, возмущенное письмо? Прежде всего, прислушаться, принять (к сведению), включить в круг задач и вопросов, которыми здесь занимаюсь. Автора письма смутил мой способ внимания к блокадным текстам. Он вызвал желание отвернуться: от читающего текст? или от самого текста? от способа чтения?

Автор письма, сдается мне, уязвлен моим нежеланием объявлять блокадников совершенными, то есть завершенными, говорить о них, как водится, *только хорошо*, уязвлен моим желанием смотреть на них по возможности, насколько хватает умения, прямо: с восхищением, гневом, несогласием, с надеждой, с вызовом. На их непостижимую выносливость, невыносимый страх, бесчисленные компромиссы и фатальные ошибки. На их запредельную, несравненную человечность, как будто проявленную адским испытанием, той самой «седьмой щелочью».

Нежели смотреть *как-то* (вполне возможно: *как-то не так*), мне гораздо более бестактным, даже гибельным кажется *не смотреть на них* вообще и таким образом завершать их, отрицать их, погружать в забвение, отказываться, отворачиваться от них. Мне кажется, именно *несмотрение* приводит к тому, что память и речь о блокаде на данный момент застыли, мы не можем окунаться в них, как в одну из рек Аида, в сочувствии, тревоге, скорби, в потребности исцеления; мы крайне затруднены в выговаривании этого опыта, чтобы его усмирять, заговаривать, как боль.

И чтобы выйти из тупика риторических вопросов: как и можно ли вообще изменить эту ситуацию молчания и какой именно процесс/процедура мог бы нам помочь сейчас создать язык прикосновения, понимания и сострадания? Задача этого вступления существенно отлична от задачи книги: здесь я говорю о своей работе, в главах – целиком сосредотачиваюсь на пишущих блокаду в блокаде. Происходит перенос внимания с исторического момента на момент

¹ Гаршин Владимир Георгиевич (1887–1956) – врач-патологоанатом, академик Академии медицинских наук СССР (1945). С 1928 по 1941 г. работал в патологоанатомическом отделении Государственного радиологического, рентгенологического и ракового института и одновременно (с 1933) руководил отделом патологической анатомии Ленинградского института экспериментальной медицины. С 1938 г. профессор 1-го Ленинградского медицинского института. В годы Великой Отечественной войны – консультант военных госпиталей и больниц в осажденном Ленинграде.

текущий: я пытаюсь дать отчет (себе? читателям? блокадным поэтам?) в том, как и зачем такая работа может происходить сейчас.

Представляется, разговор о блокадном письме нам, нынешним, необходим хотя бы для того, чтобы можно было засвидетельствовать: уже во время самого блокадного бедствия велась огромная, сложная, разнообразная многоцелевая и многожанровая работа словесности по описанию, осознанию, отражению блокадного опыта. Изучая, восстанавливая эту работу, мы полнее могли бы обратиться к задаче создания языка, которым о блокаде может говорить не переживший ее, но отвечающий за нее и не желающий ее полного забвения. Занятия блокадным письмом могут помочь выразить наше коллективное отношение к блокаде сегодня, когда мы всё еще мучительно ищем язык, языки (кажется необходимым подчеркивать множественность возможностей), какими на эту тему можно было бы говорить, какими ее можно было бы вываривать. Также это может помочь понять причины затрудненности речи о блокаде.

Слово в письме задело меня и стало триггером и мотивом предисловия к этой книге — *от/вращение/я*.

Это и стремление отвернуться, не знать, и стремление спастись, защититься от воронки, в которую засасывает человека история. Мне кажется, многие черты и функции поэзии, которая пишется *in extremis*, в катастрофе, на дне, в ситуации *седьмой щелочи*, передаются этим движением. Поэзию во время блокады писали среди прочего, чтобы поддерживать себя в человеческом, *недистрофическом* состоянии, чтобы преодолеть ужас по отношению к себе и к ситуации. К словам обращались, чтобы преодолеть безмолвное, невыраженное, разрушительное отвращение к дистрофическому телу (равно своему и чужому), к страху, хаосу.

Изучая работу блокадных поэтов, мы видим, что каждый из них, даже наиболее вовлеченные в задачи пропаганды, искали язык, который бы утешал боль жертвы истории и запечатлевал историю, пытаясь примирить эти далековатые задачи. Однако в определенный момент, когда грянуло «Ленинградское дело», словно *карая город за страдание*, эта работа пресеклась, нарушилась, стали производиться стерильные версии блокадной репрезентации; версии, не затрагивающие, собственно, опыт ужаса.

Наверное, самое сильное для меня свидетельство сегодняшнего состояния кризиса речи о блокаде, словесной немощи и немоты зафиксировано в фильме молодого голландского режиссера Джессики Гортер «900 дней» (2011). В настоящем вступлении промерцает несколько фильмов, где, как мне кажется, обнаруживаются принципиальные, самые трудные симптомы блокадной памяти. Иногда, когда нас подводит речь, работа взгляда, работа оптического внимания, кажется, может быть в помощь.

Главным событием фильма Гортер является молчание, вернее, наблюдение за молчанием, вернее, за тем, как исторический язык не умеет сегодня родиться или рождается мертворожденным: при вопросах снимающего журналиста о пережитом блокадники замолкают, теряются — что становится особенно мучительным и очевидным в групповых сценах, когда они старательно стараются не смотреть ни в камеру, ни друг на друга, стараются отвернуться и перестать быть видимыми.

Одним из самых разительных эпизодов является момент, когда кинокамере приходится наблюдать за детьми блокадников. Фильм начинается с того, что семейная чета переживших блокаду отказывается смотреть по телевизору парад победы: для них этот парад — попытка камуфляжа, подмены их памяти, их травмы и целой жизни удручающих последствий.

При этом они с вниманием и открытостью относятся к вопросам съемочной группы, показывают ей свои далеко запрятанные фотографии того времени.

Когда в гости к старикам приходит их сын и завязывается общая беседа, выясняется, что он вообще не знает о блокадном опыте матери, не знает, что она была в блокаде. Речь об этом в семье *никогда не шла*. На несколько удивленный возглас голландской исследовательницы

русской истории, как такое вообще возможно, сын очень спокойно говорит, что эта тема его не интересует.

Так как же сделать так, чтобы заинтересовала? Возможно ли? И чем же нам в этой ситуации отсутствия интереса к катастрофе может помочь изучение блокадной поэзии? Что она нам может помочь понять о блокадной цивилизации и тех, кто там оказался, ее создал и ее описал? Что она может нам сообщить о нас сегодняшних, косноязычно пытающихся осознать и сформулировать произошедшее в нашем веке, нашем городе, нашей семье, в нашей очевидно нарушенной связи времен?

С одной стороны, поэзия есть самое интимное, самое индивидуальное, самое личное высказывание, с другой – самое опосредованное, приподнятое, «закодированное» культурной памятью и идеологической ситуацией настоящего.

При этом она есть интимное выражение потенциальной адресации к сообществу, и власть может его очень гибко и эффективно использовать, что произошло, например, в случае блокадной лирики Берггольц, которая, при поддержке властного (радио)аппарата, смогла проникать в самую тьму, сердцевину блокадных смертных коконов, чтобы нести туда слова политкорректных призывов и при этом страстного, горячего, мощного сочувствия и соучастия.

Непосредственным предметом изучения, задачей записок о блокадной поэзии является внимательное чтение блокадных текстов и судеб поэтов, внимание к их работе, амбициям и обстоятельствам. Я хотела попытаться через «творческие портреты» если не воссоздать, то очертить, наметить *жизненный мир* блокадной поэзии. Во всех главах я руководствуюсь вопросами: для кого они писали? как согласовывали свое письмо с «(гос)заказом»? на какие литературные позиции и традиции опирались? А также: как они оказались в блокаде, почему не выехали сразу, что они ели, где жили, чем писали, кого и куда везли на смертных саночках?

Мы знаем, что они все, *все* писали в ситуации крайнего, невероятного, непредставимого для нас напряжения: достаточно изучить дневники «привилегированных» Вишневского, Тихонова, Инбер и даже Берггольц, чтобы понять, как они страдали болезнью блокадных «избранных», цингой – из десен пригрошнями выпадают зубы, по телу идут красные зудящие пятна, у женщин прекращаются месячные, – как при этом чудовищно много работали, как спали по три-четыре часа в ночь, какую важность при этом приписывали своему труду.

Острота задачи была в том, чтобы из многих возможных и разных выбрать авторов, наиболее несхожих, – при этом они все делили очень «тесную» ситуацию, замкнутый круг существования в осажденном городе. Посредством серии case studies, творческих портретов в заданных временных рамках, я надеялась показать различные векторы, системы, возможности блокадного поэтического письма.

Вероятно, одним из самых важных и неожиданных открытий в ходе этой работы стало то, что блокада не породила новой поэтики: Геннадий Гор продолжил писать о детском, непреодолимом столкновении с невероятно прекрасной и мучительной сибирской природой; Татьяна Гнедич продолжила строить изощренные октавы; Ольга Берггольц продолжила запутывать свои страсти; Павел Зальцман продолжил писать Псалмы – но все это соединилось с блокадой, влив в нее, умножилось на нее.

Отсюда вывод: в Аду стиль делает все, что может, развивается до своего абсолюта, *седьмая щелочь* испытания приводит поэтику в себя, проявляя ее.

Николай Тихонов и Геннадий Гор, Ольга Берггольц и Татьяна Гнедич, Павел Зальцман и Сергей Рудаков, Зинаида Шишова и Наталья Крандиевская: блокада (или блокады?) в их стихах так несхожа, что кажется, ее пишут существа разных социальных и биологических видов. Восемь поэтов, восемь поэтических оптик нацелены на общую ситуацию: за несколько месяцев одного года в городе от голода в холоде и тьме умирает около миллиона человек. При этом в городе возникает новая, якобы непохожая на прежнюю цивилизация: например, развиваются институты, якобы советскому внеклассовому обществу несвойственные: всевластный черный

рынок (где за еду продается все и едой может стать все) и железная иерархия властных привилегий.

Одной из важных ее черт является необычайная роль пропаганды, которая отвечает за соблюдение общественного духа в Ленинграде и вне его: очень скоро ситуация в городе превращается в «тайну», в одну из поразительных советских «*страшных*» тайн, о которых знают все и не знает никто (это двойное не/знание, знание и незнание одновременно, представляется одной из основных черт советского сознания). Прилетавшая в Москву первой блокадной зимой Берггольц поражалась, возмущалась незнанию высоких московских чиновников о ленинградском голоде: это удивление удивительно сегодня – конечно, они не желали знать, и интересно наблюдать, как абсолютно двойная (мастерски владеющая двойными стандартами) Берггольц не понимает (или лжет себе, что не понимает?) этого «незнания», шокирована им и отчаянно lamentирует.

Самым очевидным, но, возможно, и самым важным наблюдением, *sine qua non* этих записок можно считать со/существование двух видов, двух способов, двух направлений блокадного письма: для официального пользования и для *непользования, нециркуляции* вообще. У этих двух видов письма совершенно разные задачи. Чтобы объяснить различие, Лидия Гинзбург в программных записках «Заседание на исходе войны» и «Состояние литературы на исходе войны» вводит термин «печабельность», с горькой и гордой категоричностью провозглашая: «Недействительной представляется вся литература, пригодная для печати».

Программа печабельной блокадной поэзии, представленной здесь Тихоновым, Шишовой и Берггольц, – объяснить и упорядочить блокадную ситуацию, создать нормализующий нарратив и сформулировать телос.

Согласно этой системе, блокадник служит *цели* – победе советского оружия, а значит, и советской системы. У официальных поэтов возникает однообразно «хорошая», утопическая, полезная блокада, которая обслуживается однообразной поэтикой, находящейся в глубинных родстве и диалоге с предвоенной советской лирикой. Основными чертами тут являются общее дело и общее тело подвига и прогрессивное время революции, впрочем, в постоянной подсветке революционных моментов прошлого.

Задача непечабельной блокадной поэзии – выразить состояние блокадного субъекта, находящегося в полном хаосе в городе, находящемся в полном хаосе и постоянном изменении (то, что блокадный город постоянно менялся и блокаднику постоянно приходилось на это реагировать, чтобы выжить, той же Гинзбург, трудной ученицей Шкловского, было отрефлексировано как постоянное условие для остранения, сделавшее блокаду столь неотразимой для тех, кто мог ее изображать). Задачей непубликабельной блокадной поэзии было найти форму, которая могла бы вынести/отразить это содержание тотального разрушения.

У поэтов, не рассчитывавших на публикацию, блокада разнообразна: безобразна и прекрасна (иногда одновременно) и полна противоречий, как в случае блокады Крандиевской, у которой она предстает странно, мучительно человеческой, своей и особой, полной ощущения адской самостоятельности и понимания адского быта.

Естественно, исследование блокадной поэзии есть исследование поэзии советской: блокада становится призмой, в которой сходятся и обостряются лучи советской литературной ситуации. Еще одной первоочередной задачей является наблюдение за тем, как были связаны официальная и неофициальная блокадная поэзия, нарушение и усложнение идеи абсолютной отделенности одного вида письма от другого: при всей их различности, два эти вида блокадного письма находятся в режиме постоянной неготиации, постоянного, если угодно, сотрудничества, внимания друг к другу. Каждый блокадный *автор* оказывался в контакте с властью, полная несвязность с ней, невидимость была, конечно, невозможна: все эти авторы и все эти способы письма были официальными и неофициальными одновременно, пусть и в радикально разной степени.

Так, например, мы раскрываем «Ленинградский альманах» за 1948 год и читаем повесть Геннадия Гора (пострадавшего, кстати, от ждановского постановления, как и его более знаменитые ленинградские единомышленники), которая начинается со сцены избиения одного многими, слабого – сильными на пустыре за школой. За этой сценой с ужасом и любопытством наблюдает главный герой/нарратор – казалось бы, совершенно узнаваемый мотив горовского блокадного письма. Однако затем текст как будто «приходит в себя» и становится совершенно идейно «вменяемым» сервильным текстом о педагогическом этосе в городе после блокады, о над/внечеловеческой стойкости как единственно возможном способе поведения и о том, что слабости следует стыдиться. Гор, дописывающий этот текст, далеко отстоит от Гора сентиментальных людоедов и нежных блокадных убийц его потаенной тетрадки, только начало «просвечивает», как нечаянная улика авторского единства.

Так же между советским и внесоветским дергаются, петляют судьбы блокадных поэтов: идеально, возвышенно, казалось бы, официальная блокадная Берггольц ведет, как мы теперь знаем, в это время тайный дневник, где она пишет о страхе, безумии, стыде, распаде, ответственности и острой связи себя блокадной с собой тюремной.

Тихонов, тоже чуть не погибший в тридцатые, нечаянно «уведя» за собой в пыточные подвалы цвет ленинградской фронды, во время блокады находится в процессе перемены: собственно человеческое, свободное, свое в нем угасает, уступая роли Главы блокадного дозора, который начинается от Смольного.

Даже к Крандиевской на отсутствие огонька заходит завхоз и управдом блокадной литературы Всеволод Вишневский, провести и проверить, и, ничего в ней не поняв, описывает эту сцену в своем дневнике, замечательно полезном, кстати, для понимания реалий блокадной литературы.

Перед нами история постоянных соприкосновений, контактов, контрактов.

Аллегория и реставрация

Блокадная репрезентация – превращение катастрофы в образ – всегда была и остается по сей день невероятно сложной задачей: на это (почти) невозможно смотреть. Однако и притяжение, сила вращения и привлечения тут значительны. Именно об этом парадоксе пишет посетитель блокадного города Вадим Шефнер через четверть века после события.

ФАНТАСТИКА

Как здесь холодно вечером,
в этом безлюдном саду,
У квадратных сугробов
так холодно здесь и бездомно.
В дом, которого нет,
по ступеням прозрачным взойду
И в незримую дверь постучусь
осторожно и скромно.
На пиру невидимок
стеклянно звучат голоса,
И ночной разговор
убедительно ясен и грустен:
«Я на миг, я на миг,
я погреться на четверть часа». —

«Ты навек, ты навек,
мы тебя никуда не отпустим.
Ты всё снился себе,
а теперь ты к нам заживо взят.
Ты навеки проснулся
за прочной стеною забвенья.
Ты уже на снежинки,
на дымные кольца разъят,
Ты в земных зеркалах
не найдешь своего отраженья.

1969

В тексте Шефнера есть ряд приемов, которые делают взгляд на блокаду возможным (равно по внутренним причинам творческой задачи и внешним причинам цензуры): он переносит блокадный опыт в область фантастического, *иного* и делает агентов, обладателей этого опыта, бесплотными и невидимыми, чтобы на них было не так больно смотреть.

Предполагаю, что блокадная катастрофа оказалась важным «подспорьем», источником именно для «фантастической» репрезентации: из важных имен здесь не только Шефнер, но и послеблокадный Гор, но и Стругацкие. В жанровых правилах фантастики событие оказывается измененным, дислоцированным / рассказанным по-другому: с точки зрения другого времени, или другого места, или другой субъектности, например языковой (потому инопланетные фантазии оказываются настолько популярны).

Думаю, мы обладаем как минимум одним таким важнейшим дислоцированным, то есть как бы *невидимым, невоспринимаемым в блокадном контексте*, киновысказыванием о блокадном городе и отвращении.

Фильм о блокаде должен был (бы) снять Алексей Юрьевич Герман: блокада занимает особое и постоянное место в его размышлениях.

Известно, что идея снять фильм о блокаде напрямую возникала на пути режиссера не раз, однако этот проект не осуществился. И все же позволю себе гипотезу: Герман к блокадной теме приблизился – кажется, город и мир отвращения и насилия в «Трудно быть богом» (2013) во многом порожден, инспирирован именно мыслями и представлениями Германа о блокаде.

Как известно, Герман думал об этом фильме всю свою творческую жизнь; за это время роман/фильм приобретал новые смыслы: в 1968 году это был бы фильм о сопротивлении, в 1998 году старый Герман снимал фильм о бессмысленности сопротивления и о цене истории, соучастия в истории. Любопытно и важно для нас, что человек, выросший среди блокадников, в послеблокадном городе, снимал фильм по роману блокадников. В поздних интервью Герман постоянно возвращается к блокадной теме: она волнует его, он примеряет на себя этот город, этот опыт, в котором он не был (также важно, что Герман был воспитанником и выкормышем блокадника Евгения Шварца, от которого, в частности, к нему перешли и склонность к постоянному думанию о блокаде, и склонность к думанию о ней иносказательно).

Первые (надо сказать, запредельно трудные) минуты фильма стоят перед моими глазами, когда я пишу эти строки. Город тонет в экскрементах и грязи, в городе постоянно происходят насилие, унижение, резня. В этом *post-ощущении* блокады Герман примечательно близок к, возможно, самому политическому, великому блокадному тексту, «Осадной записи» Ольги Фрейденберг: которая подчеркнуто пишет о блокадном городе как об отвратительном городе с нарушенной, извращенной, чудовищной канализацией.

Я услышала в коридоре мгновенное бульканье труб, и это наполнило меня непередаваемым ужасом. Заглянула в уборную – сосуд снова наполнен до краев дрянью, но инстинкт подсказал, что дело уже не только в этом.

Открываю, с замиранием сердца, ванную и вижу: ванна до самых бортов полна черной вонючей жидкости, затянутой сверху ледяным салом. Это страшное зрелище ни с чем не сравнимо. Оно ужасней, чем воздушные бомбардировки и обстрелы из тяжелой артиллерии. Что-то жуткое, почти мистическое, в напоре снизу, а не сверху, при закрытом чопе (пробка). Страшно, губительно, угрозой смотрит огромное вместилище с черной, грязной водой. Она бесконечна и необузданна, эта снизу прущая стихия напора и жидкости, эта советская Тиамат, первозданный хаос и грязь. Я с трудом выносила и поднимала свои ежедневные несколько грязных ведер. Но могла ли я вычерпать и вынести 30–50 ведер нашей громадной ванны. Ее черное, страшное содержимое смотрело на меня своими бездонными глазами; это наполнение до самых бортов вселяло ужас и ощущение еще никогда не испытанного бедствия. Еще миг – и нас, наш дом, наши комнаты зальет эта вонючая черная жидкость, и она будет снизу подниматься и выпирать, и будет разливаться, и это будет потоп снизу, из неведомой и необузданной, неподвластной взору пучины. А я одна, и слаба, и уже вечер, а на дворе зима. Бежать? Куда? К кому? Как оставить тут беспомощную старуху?²

В отличие от наблюдающей за блокадной Тиамат Фрейденберг Герман говорит об отвратительном блокадном городе не напрямую, не называя его. Он, как могучий злой волшебник, переносит город своих сновидений и тревог в другое место, в другое время, соединяя его с вымышленной планетой, где время остановилось в Темном Средневековье. Блокадный Ленинград становится прототипом мрачной фантазии. Перед нами гетеротопическое иное время/пространство с узнаваемой проблемой творческой интеллигенции – нам бесконечно демонстрируют унижение и уничтожение независимых «книжников».

² Фрейденберг О. Осада человека // Минувшее: Исторический альманах, 1987. С. 37.

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.