

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

КАТЕГОРИИ И МЕХАНИЗМЫ
СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Мистификация

в славянской культуре:
поэтика и практики

МОСКВА
2023

УДК 82.091
ББК 71.04(44)
М65

Серия
*«Категории и механизмы
славянской культуры»*

УТВЕРЖДЕНО К ПЕЧАТИ
УЧЕНЫМ СОВЕТОМ ИНСТИТУТА СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН
21.02.2023

РЕДКОЛЛЕГИЯ:
Н. В. Злыднева (отв. ред.), *Д. К. Поляков*

РЕЦЕНЗЕНТЫ:
доктор филологических наук *М. Л. Спивак*,
кандидат исторических наук *Г. П. Мельников*

**Мистификация в славянской культуре: поэтика
и практики:** сб. науч. трудов / Отв. ред. *Н. В. Злыднева*,
ред. *Д. К. Поляков*. — М.: Институт славяноведения РАН,
2023. — 420 с.: ил. — (Категории и механизмы славянской
культуры).

ISBN 978-5-7576-0480-0

DOI 10.31168/7576-0480-0

Коллективный труд, подготовленный Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН с привлечением отечественных и зарубежных ученых, посвящен исследованию мистификации как феномена культуры. На широком материале белорусской, украинской, польской, чешской, сербской, хорватской, словенской, а также русской литературы и искусства рассмотрены поэтика и прагматика мистификации в ее разнообразных формах с XVIII века вплоть до наших дней — от псевдоавторства и поддельных текстов до авангардных практик. Будучи универсальным явлением, мистификация в рассматриваемых регионах имеет свои отличительные особенности, помогающие глубже понять специфику культуры Центральной Европы и России, а затронутые проблемы расширяют представления о культуре в целом.

Книга рассчитана на широкий круг гуманитариев.

УДК 82.091
ББК 71.04(44)

© Коллектив авторов, текст, 2023
© Институт славяноведения РАН, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	6
-------------------	---

ПОЭТИКА МИСТИФИКАЦИЙ

<i>В. Г. Щукин</i> (Краков). Ставрогин: феноменология и поэтика мистификации	13
<i>Ж. Бенчич-Примц</i> (Загреб). Молчание и мистификация в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая»	37
<i>Е. В. Соловьева</i> (Москва). Мистификация как структурная игра значений (на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)	59
<i>Е. В. Шатъко</i> (Москва). (Псевдо)мистификации в творчестве Милорада Павича	70
<i>П. В. Королькова</i> (Москва). Формы и значение мистификаций в романах Ясны Хорват	83

(НЕ)МНИМЫЕ МИРЫ

<i>Д. Лугарич-Вукас</i> (Загреб). Литература и/или мистификация? «Голоса Утопии» Светланы Алексиевич: политика памяти / поэтика документа	101
<i>А. Ю. Колянов</i> (Санкт-Петербург). Дендизм как мистификация: литературные игры Артура Брейского	129

<i>Ж. Хетени</i> (Будапешт). Мнимый мир Маммоны (В. Пелевин. «Один бог»)	141
<i>Р. Божич</i> (Задар). «Невеста костяногая» Желимира Периша — игра в реальность и мечту	158

ВЫМЫШЛЕННЫЕ АВТОРЫ

<i>Е. В. Байдалова</i> (Москва). Жизнь и смерть Эдварда Стрихи, или Прагматика и поэтика одной литературной мистификации	173
<i>Н. М. Куренная</i> (Москва). Феномен Леси Белоруски: мистификация как знак времени	191
<i>Л. А. Трахтенберг</i> (Москва). Вымышленный писатель Ф. В. Ларрович	203

ПОДДЕЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

<i>А. Ф. Строев</i> (Париж). Жанр поддельных политических завещаний: от Петра I до Сталина	217
<i>К. Б. Егорова</i> (Санкт-Петербург). Письма о Вольнской революции: история одной литературной мистификации	264
<i>А. Л. Топорков</i> (Москва). Мифическая «рукопись Бельского» — мистификация И. П. Сахарова	277
<i>Т. И. Чепелевская</i> (Москва). Попытка мистификации в словенской литературе XIX в.: «Мое путешествие на Триглав» (1897) Янеза Менцингера	299

(НЕ) ВЕРЬ ГЛАЗАМ СВОИМ

<i>Н. В. Злыднева</i> (Москва). Мистификация как жест в визуальных практиках авангарда	317
<i>Д. Красовец</i> (Страсбург). Между симуляцией и подлогом: плакат «День молодежи» в Югославии (<i>Neue Slowenische Kunst</i> , 1987)	338
<i>Д. Г. Вирен</i> (Москва). Мокьюментари: стилизация, постановка, обман (в современном польском и чешском кино)	360
<i>А. Н. Красовец</i> (Москва). «Хьюстон, у нас проблема!» (2016): между мокьюментари и докуфикшн	388
Сведения об авторах	409
Information about authors	413
Список иллюстраций	417

Предисловие

Книга, которую читатель держит в руках, — плод научного сотрудничества российских и зарубежных ученых, исследующих литературу и искусство славянских народов в широком контексте культуры. Она подготовлена Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, входит в серию «Категории и механизмы славянской культуры» и продолжает разговор о (квази)репрезентации реальных и вымышленных миров, начатый еще предыдущей книгой (Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым. М., 2018). В данном случае предметом рассмотрения стали разнообразные проявления мистификации в белорусской, польской, сербской, словенской, украинской, чешской, хорватской и, разумеется, русской культуре во временном диапазоне от XVIII в. до современности.

Под феноменом мистификации нами понимается создание (отдельным индивидом или социальной группой) текста/сообщения — в широком смысле — с ложной референцией. В рамках гуманитарного знания мистификация может рассматриваться в контексте философской логики, лингвистики (логическая семантика, текстология), теории коммуникации, а также истории культуры. Данный проект располагается именно в зоне последней. Область мистификаций в культуре разнообразна: язык (лексические «фейки»), история (псевдоисторический нарратив, псевдодокументы), литература и искусство (вымышленное авторство, сдвиги датировок, подделки и пр.). Прагматика мистифицированного «продукта/сообщения» также многовекторна и разворачивается в диапазоне от идеалистических установок до манипулятивных стратегий его создателя/отправителя. Мистификация как

феномен культуры носит универсальный характер и соответствует модели культуры, обнаруживающей тяготение к негативной топике и характеризующейся установкой на сдвиг парадигмы. Она особенно часто возникает в эпохи, когда смена роли личности (= авторства) и/или национальной/социальной идентификации в культуре определяют тип поэтики. К таким эпохам в европейской истории относятся прежде всего позднее Возрождение (эпоха маньеризма), барокко, романтизм, символизм рубежа XIX и XX вв., исторический авангард, концептуализм и постмодернизм второй половины XX в. Склонность к созданию мистификаций свойственна также периодам и регионам, которые располагаются на различных порубежьях, на маргиналиях истории. Черета псевдописателей, поддельных исторических документов, мистифицированных литературных текстов и произведений искусства проходит через всю историю человечества как одно из типических свойств культурных маргиналий, отражающих характерные черты тех или иных исторических эпох и региональных традиций, особенности их художественного климата. В художественном творчестве она возникает в зонах взаимного наложения видов и жанров искусства, в языке — в периоды обновления лексического фонда и риторики, в истории — на этапах потребности в мифологизации прошлого с целью «перезагрузки» коллективной памяти.

В отдельных регионах склонность к мистификациям сопряжена со своеобразным сгущением пространства означиваний. Речь идет прежде всего о славянских землях, а также Центральной Европе последних столетий. Именно здесь сформировалась особенно высокая потребность в создании фантомов исторической памяти на этапе возрождения национального самосознания, в конкуренции с Западной Европой за первенство в поисках новых путей в искусстве, в политическом дискурсе времен тоталитаризма, в игровой стихии постмодернизма. Славяне органиче-

ски включены в общемировой круговорот иногда смешных, иногда коварных обманок и розыгрышей, но при этом занимают в этих отклонениях от нормы место, которое норму подтверждает, свою особую нишу. Во многом мифологизированным сознанием носителей славянских культур зачастую можно объяснить склонность к сотворению ложных авторов/произведений, вымышленных исторических событий, нацеленных на повышенную смысловую плотность. Несущие груз своего постоянного пограничья, они вкладывают в игру фантазий огромную креативную энергию, которая вскормлена парадоксальной смесью уроков Запада и мечтаний Востока. А потому, несмотря на весь уже накопленный в гуманитарной науке опыт изучения феномена мистификации, комплексное изучение наиболее причудливых всплесков такого рода «отклонений» применительно к славянскому региону авторам данного труда представляется важным и интересным.

Данный труд во многом подытоживает результаты международной конференции «Мистификация в славянских культурах: формы, прагматика, поэтика», которая состоялась в Институте славяноведения РАН в 2021 г. Однако содержание книги не вторит материалам научного форума — добавились новые имена, существенно расширился круг тем. Авторы сосредоточились не только (и не столько) на выявлении фактов мистификации в славянской культуре, сколько — главным образом — на обсуждении их типологии и функций в той или иной системе значений, на характере обусловленности отдельных художественных «казусов» типом поэтики, на особых практиках, выработанных в Центральной Европе. Объектом анализа стало и смысловое пространство самого обсуждения спорной идентификации/атрибуции памятника, документальных источников, чья истинность/ложность определяется стечением обстоятельств, а также многие другие смежные вопросы, относящиеся к названной проблематике. Затронуты проблемы достоверности

в культуре и искусстве, феномен анонимного адресанта (в публицистике), иллюзорность как художественный прием и пр. То есть явление мистификации рассматривается не только *sub specie* фальсификаций, но и в широком круге близких проблем истинного/ложного авторства, переводимости кодов и верифицируемости сообщения.

Названные аспекты изучения мистификации нашли отражение в структуре труда. Составители сочли нужным отойти от стандартных принципов распределения глав по хронологии или видам искусства. В основу положен принцип предмета мистификации выдуманного автора, поддельного текста и/или документа, мнимого объекта изображения, а также особенностей поэтики художественного произведения, в которых реальный и мнимый мир подчас меняются местами, а мистификация используется как прием. Временной диапазон рассматриваемых феноменов очень широк: от XVIII в. до наших дней. Многообразие форм и практик мистификации задается и множественностью дисциплин, в рамках которых представлен материал. Большая часть исследований посвящена истории литературы: русской (произведения Достоевского в статьях Ж. Бенчич-Примц и В. Г. Щукина, Пелевина в статье Ж. Хетени, «писателя» Ларровича в статье Л. А. Трахтенберга), белорусской (статьи Д. Лугарич об Алексиевич, Н. М. Куренной о «поэтессе» Лесе Белоруске), сербской (Е. Шатько о М. Павиче), словенской (Т. И. Чепелевская о Менцингере) украинской (о «писателе» Эдварде Стрихе в статье Е. В. Байдаловой), хорватской (Р. Божич о Ж. Перише). В книге нашли место и исследования в области визуальных искусств — в сопоставлении авангарда и неоавангарда в России и Югославии (статья Н. В. Злыдневой), а также словенского (А. Н. Красовец) и польского (Д. Г. Вирен) современного кино. В статьях А. Ю. Колянова и К. Б. Егоровой литературный процесс поставлен в контекст политической и культурной парадигм эпохи. Важным

вкладом в общее дело стали работы, посвященные ложным документам как части истории культуры: фундаментальный обзор истории поддельных политических завещаний в републикации статьи А. Строева, а также исследование А. Л. Топоркова, вводящее в научный оборот новые исторические данные о мнимом источнике известного русского фольклориста И. П. Сахарова.

Как видно из приведенного списка тем и авторов книги — стратегия, оптика и принципы анализа проблематики разнообразны и едва ли сводимы к единому знаменателю. Но эта пестрота обусловлена целью труда: показать феномен мистификации в славянских культурах во всей множественности его проявлений. А также его открытости будущим исследованиям.

Коллективный труд предназначен для филологов-славистов, искусствоведов и историков, интересующихся культурой славянских народов; надеемся, что он может привлечь внимание и более широкого круга отечественных и зарубежных гуманитариев.

Н. В. Злыднева

**П
О
Э
Т**
МИСТИФИКАЦИЙ
**К
А**

Ставрогин: феноменология и поэтика мистификации

Николай Ставрогин — без сомнения, главный герой романа Ф. Достоевского «Бесы». Он центр, вокруг которого вращаются все другие идейные и сюжетные линии. Чтобы действительно понять это произведение, необходимо разрешить загадку главного героя.

Вот именно: загадку. Тайну, которую с переменным успехом, неполно и с разных точек зрения, а значит, односторонне, пытаются разгадать другие герои. Конечно, загадку кроют в себе почти все герои Достоевского, который еще в 1839 году написал в письме брату Михаилу: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время» [Достоевский 1972–1990-28, кн. I: 63]. Но загадочность Ставрогина приобретает особый, феноменальный статус. Тайна его характера окончательно раскрывается в главе «У Тихона», которая включает в себя исповедь героя. Но, как известно, автор не включил эту главу в окончательный текст романа — на мой взгляд, потому что окончательная разгадка противоречила бы всему поэтическому строю «Бесов», который представляет собой бесконечную серию попыток разгадать личность Ставрогина.

Главный тезис настоящей статьи состоит в том, что Ставрогин, во-первых, всё время мистифицирует, создавая сложную сеть легенд и домыслов вокруг собственной персоны. Во-вторых, выстраиваемые им мистификации, производя неизгладимое впечатление на окружающих, в свою очередь,

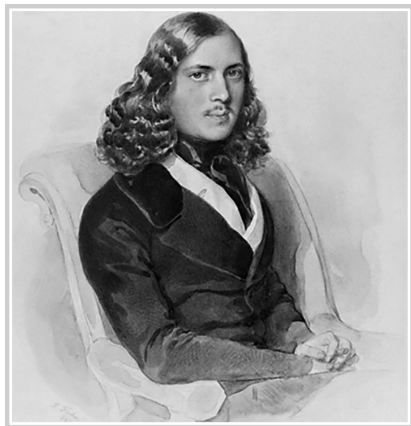
позволяют ему провоцировать других героев на разного рода реакции, которые призваны доставлять ему удовольствие, ибо подтверждают его власть над людьми, вызывая их ненависть в ответ, а последняя для него источник подлинного удовольствия. Подобного рода успехи позволяют ему наслаждаться самообманом: понимая, что на самом деле, скрывая свой цинизм, скуку жизни и холод души, он тешит себя тщетной надеждой на всеобщий интерес к его загадочному, но по сути притворному демонизму.

По всей видимости, Достоевский не без основания предполагал, что аристократы-романтики, прошедшие школу идеализма сороковых годов, склонны к мистификациям, потому что романтизм, истинный или эпигонский, без мистификаций немислим. Слово *мистификация* звучит в «Бесах» всего один раз — из уст губернаторши Юлии Михайловны в разговоре с писателем Кармазиновым, причем контекст ее высказывания содержит тонкую иронию, на которую накладывается еще один голос — господина Г-ва, повествователя, превращающий иронию в пародию, а всей этой полифонией явно управляет сам автор. Кармазинов говорит, что живет в Карльсруэ и что тамошняя новая водосточная труба и вообще «карльсруйский водосточный вопрос» ему милее и дороже всех вопросов его отечества «за всё время так называемых здешних реформ». Юлия Михайловна в ответ на это замечает: «Карльсруэ своим чередом, но вы любите мистифицировать, и мы на этот раз вам не поверим», ибо кто ж другой из русских писателей «выставил столько самых современных типов, угадал столько самых современных вопросов» [Достоевский 1972–1990-10: 349].

Таким образом, мистифицировать любит старшее поколение «безбожных» западников-либералов, а именно Кармазинов (в черновиках «Тургенев») и Степан Трофимович Верховенский (в черновиках «Грановский»). Нетрудно догадаться, что младшее поколение того же общественного типа, к которому принадлежит Ставрогин и которое раз-

ные герои именуют по-разному — баричи, рефлектеры, праздные бездельники, умные ненужности, также склонно к мистификациям. При этом для Достоевского важно не то, что они принадлежат к единственному в России привилегированному сословию — дворянству¹, а то, что все они романтики. С романтизмом у автора «Бесов» были свои счеты: он слишком хорошо знал цену романтическим мечтаниям, которые привели писателя к петрашевцам, а затем на каторгу, а все его герои, которые оказываются на краю нравственной пропасти, то есть подпольный человек, Раскольников, Версилов, Дмитрий и Иван Карамазовы, — максималисты-романтики по складу ума и характера.

К тому же ряду героев принадлежит Ставрогин. Он «крест несущий» (σταυρός — крест), потому что автор осознал, что этот герой — великий страдалец. Но он же также Николай Всеволодович. Он носит имя своего основного прототипа — Николая Спешнева, главного «Мефистофеля» из числа петрашевцев², самого блестящего и циничного из них; отчество же героя указывает на его непомерную амбициозность: он не прочь бы владеть всем на свете, а главное — душами тех, кому он адресует свои мистификации.



Приведу несколько примеров мистификаторства

Илл. 1. Николай Александрович Спешнев

¹ Достоевский сам был потомственным дворянином, а с графом Э. И. Тотлебенем и бароном А. Е. Врангелем его связывала прочная дружба. Антидворянских предрассудков за ним не наблюдалось.

² Своим Мефистофелем назвал Спешнева Достоевский после того, как тот дал ему займы 500 рублей. В связи с этим писатель несколько раз повторил доктору С. Д. Яновскому: «Понимаете ли вы, что у меня с этого времени есть свой Мефистофель?» [Яновский 1990: 248].

Ставрогина. Начну с простого — с впечатления, которое вызывал внешний вид героя у неискушенных внешних наблюдателей.

Это был очень красивый молодой человек, лет двадцати пяти, и, признаюсь, поразил меня, — рассказывает повествователь, господин Г-в³. — Я ждал встретить какого-нибудь грязного оборванца, испитого от разврата и отдающего водкой. Напротив, это был самый изящный джентельмен из всех, которых мне когда-либо приходилось видеть, чрезвычайно хорошо одетый, державший себя так, как мог держать себя только господин, привыкший к самому утонченному благообразию <...> Все наши дамы были без ума от нового гостя. Они резко разделились на две стороны — в одной обожали его, а в другой ненавидели до кровомщения; но без ума были и те и другие. Одних особенно прельщало то, что на душе его есть, может быть, какая-нибудь **роковая тайна**; другим положительно нравилось, что он убийца ([Достоевский 1972–1990-10: 37]; здесь и далее жирный шрифт мой. — В. Щ.).

Семантика любой мистификации имеет двойственную природу, сочетая в себе видимость и реальность, причем реальность всегда укрыта, но могут существовать сигналы, свидетельствующие о ее присутствии за многочисленными покровами полувывымышленности. В этой связи позволю себе обратить внимание на следующие слова господина Г-бова:

Поразило меня тоже его лицо: волосы его были **что-то уж очень** черны, светлые глаза его **что-то уж очень** спокойны и ясны, цвет лица **что-то уж очень** нежен и бел, румянец **что-то уж слишком** ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время **как будто и** отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску; впрочем, многое говорили, между прочим, и о чрезвычайной телесной его силе [Достоевский 1972–1990-10: 37].

Намек повествователя на выстраиваемую Ставрогиным мистификацию, в центре которой помещается легенда о ро-

³ Любопытно, что псевдонимом «Г-бов» подписывал свои статьи Н. А. Добролюбов. Видимо, Достоевский иронизирует, называя таким именем очевидного противника «бесов».

ковой тайне в его душе, выражается в целом ряде словосочетаний, которые обозначают некое подозрение: *что-то уж очень, что-то уж слишком*. В то же время безукоризненный внешний вид Ставрогина «что-то уж слишком» напоминает известный байронический шаблон: разочарованный денди, лермонтовский Демон, роковой страдалец, саркастический Печорин и т. п.⁴ Но не будем забывать, что времена Демона миновали, а Печорины давно превратились в Тамариных⁵. Ныне возможны или пародирование такого рода героев, или хорошо продуманная мистификация, рассчитанная на эффект среди не слишком опытных и не слишком проницательных людей, к числу которых, как верно рассчитывает Ставрогин, принадлежит провинциальное общество.

Другой, более существенный аспект ставрогинской мистификации состоит в обнажении другого полюса собственной легенды — гордой вседозволенности, по принципу «я хочу, и всё тут». Ставрогин при всей почтенной публике тащит милейшего Павла Павловича Гаганова за нос, трижды целует в губы супругу Липутина «в полную сласть» и кусает ухо губернатора Ивана Осиповича. В провинциальном светском обществе складывается отрицательная легенда героя: нет, он не сумасшедший, а «буян и столичный бретер» [Достоевский 1972–1990-10: 39–40]. Однако после серии следующих друг за другом возмутительных поступков Ставрогина появляется мнение о том, что он психически нездоров, что также вполне соответствовало романтическому шаблону гениального сумасшедшего. И лишь самому проницательному из жителей города — Сергею Васильевичу Липутину (кстати, одному из «наших», то есть из «революционного» кружка Петра Верховенского) — удалось частично «раскусить» новоявленного демона. Липутин

⁴ На байроническое происхождение «самолегенды» Ставрогина указывает также Мария Янион [Janion 1996: 58].

⁵ Тамарин — герой одноименного романа М. В. Авдеева, опубликованного в журнале «Современник» в 1849–1851 гг.

даже не вспыхнул после инцидента со своей женой, любезно подал Ставрогину шубу, а на следующий день прислал служанку Агафью спросить о здоровье последнего. К ожидаемому «спасибо, я здоров» Ставрогин велит передать Липутину, что он «самый умный человек во всем городе». В ответ на это Агафья бойко заявляет, что «они против этого приказали вам отвечать-с, что они и без вас про то знают и вам того же желают» [Достоевский 1972–1990-10: 41]. Так один из «бесов», впрочем, самый ненадежный и трусливый, отчасти прозревает притворство Николая Всеволодовича.

Впрочем, не только Липутин догадывается о правде. Достоевский применяет один из своих излюбленных приемов, который можно определить словами «устах младенца глаголет истина». Младенца нужно в данном случае понимать довольно широко: им может стать любой герой, который не претендует на роль высокообразованного. Зато вечно пьяный капитан Лебядкин, который когда-то кутил и бесчинствовал в компании Ставрогина в Петербурге, знает о нем больше, чем жители «нашего города». К тому же этот, как оказывается, шурин Ставрогина, который регулярно получает от последнего деньги за молчание о браке с Марьей Тимофеевной, обладает недюжинным чувством юмора. В гостях у Варвары Петровны он читает басню собственного сочинения. Интересно, кто же в ней является объектом осмеяния и осуждения?

*Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...*

*Место занял таракан,
Мухи возроптали.
«Полон очень наш стакан», —
К Юпитеру закричали*

[Достоевский 1972–1990-10: 141].

Под тараканом подразумевается, разумеется, Ставрогин, а под мухами его многочисленные реальные и потенциальные жертвы или просто окружающие «глупцы» — разумеется, с точки зрения таракана⁶. Своей басней Лебядкин ясно намекает на мистифицированность поведения Ставрогина, который с переменным успехом играет роль байронического героя или грозного злодея.

Марья Тимофеевна Лебядкина разоблачает разыгранную Ставрогиным мистификацию совершенно иначе — откровенно, в духе народных мифических представлений и, я бы сказал, с большим мастерством. Давешний «князь» и «сокол ясный» превращается в «филина», «сыча», «купчишку», а в довершение всего — в самозванца Гришку Отрепьева. Для меня, однако, важно не то, что Хромоножка подозревает, что перед ней никакой не Ставрогин, а убийца «настоящего» Ставрогина — важно то, что она, видимо, поняла, что пять лет назад, когда она влюбилась и вышла замуж за своего «князя», ее просто обманули, сыграв пошлейшую комедию. На вопрос Ставрогина, за кого же она его принимает, та выкладывает обидную для него правду и, что для него особенно невыносимо, высмеивает его:

— А кто тебя знает, кто ты таков и откуда ты выскочил! Только сердце мое, сердце чуяло, **все пять лет, всю интригу!** А я-то сижу, дивлюсь: что за сова слепая подъехала? Нет, голубчик, **плохой ты актер**, хуже даже Лебядкина. Поклонись от меня графине пониже да скажи, чтобы присылала почище тебя. Наняла она тебя, говори? У ней при милости на кухне состоишь? Весь ваш **обман** насквозь вижу, всех вас, до одного, поминаю! [Достоевский 1972–1990-10: 219].

⁶ Существует и другая точка зрения. Рышард Пшибыльски считает, что Лебядкин называет тараканом сам себя, но в то же время допускает, что Ставрогин также попал в «стакан, полный мухоедства», иными словами, в аморфную среду обывательщины и аморальности, при которой «одна гадина пожирает другую гадину» [Przybylski 1996: 25–27]. В то же время он же верно подмечает, что басня Лебядкина не что иное, как «запредельное» травестирование стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829), которое в ином стиле и по иному случаю переделывает Аглая Епанчина, влюбленная в князя Мышкина [Przybylski 1996: 27].

В «Бесах», как везде и всюду у Достоевского, много недомолвок, но «все пять лет» в устах Марьи Тимофеевны наверняка указывает на то, что на самом-то деле и пять лет назад «князя» никакого и не было, а был лишь обман.

Ставрогин далеко не бессовестный, но внутренне пустой, вернее, дотла опустошенный человек. Мистификации нужны ему затем, чтобы как-то заполнить внутреннюю пустоту и хотя бы искусственно и лишь на мгновение внести обманное тепло в душу, охваченную крещенским холодом и неспособную полюбить никого, даже самого себя. Мария Янион справедливо указывает на знаменательную сцену сна Ставрогина в главе «Ночь», намекающую на то, что в смысле душевном он нежить, лишенная жизни восковая кукла [Janion 1996: 63–64]. После ухода Петра Верховенского, который пытался втянуть его в «дело», Николай Всеволодович садится на диван и мгновенно засыпает, а Варвара Петровна, не зная, что он спит, входит к нему. Ставрогин сидел «слишком уж неподвижно <...>, даже дыхания почти нельзя было заметить. Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно он походил на бездушную восковую фигуру». Мать постояла возле сына минуты три, «и вдруг ее обнял страх; она вышла на цыпочках, приостановилась в дверях, наскоро перекрестила его и удалилась незамеченная, с новым тяжелым ощущением и с новой тоской» [Достоевский 1972–1990-10: 182].

А ведь в ранней юности Nicolas был подвержен сильным чувствам, мог переживать, сочувствовать и даже плакать от умиления. Как и в «Подростке», как и в «Братьях Карамазовых», причины появления и холода, и дикой безудержности души кроются в проблеме «случайного семейства» и в отсутствии родительской заботы. Напомню, что Варвара Петровна поручила его воспитание восторженному идеалисту Степану Трофимовичу, который «сам был ребенок» и сумел привязать к себе Николеньку. «Он не раз пробуждал

своего десяти- или одиннадцатилетнего друга ночью, единственно чтоб излить пред ним в слезах свои оскорбленные чувства или открыть ему какой-нибудь домашний секрет, не замечая, что это совсем уже непозволительно. Они бросалась друг другу в объятия и плакали». Несколькими строками далее помещено важное, можно сказать, ключевое для понимания характера Ставрогина замечание: «Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той **вековечной, священной тоски**, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение» [Достоевский 1972–1990-10: 35].

Да тут не только обвинение в отсутствии верного родительского воспитания — перед нами деконструкция целого культурного мифа. Я имею в виду миф идеализма сороковых годов, который обычно подвергался разоблачению авторами левых антилиберальных убеждений — Добролюбовым, Некрасовым, Салтыковым-Щедриным, но если эти авторы критиковали идеалистов сороковых годов главным образом за бессилие и «умную ненужность», то Достоевский, выступая с консервативной позиции, более всего опасается дурного влияния их безверия и тотальной разочарованности на молодежь. Повествователь, разумеется, иронизирует, говоря о «вековечной, священной тоске», но прочтя весь роман, читатель, по замыслу автора, должен ужаснуться при осознании того, к какой страшной бездне кровавых и духовных преступлений может привести *Weltschmerz* (мировая скорбь), помноженная на стремление осуществить на практике «геологический переворот», о котором можно прочесть в книге Герцена «С того берега» или в поэме Ивана Карамазова, которая так и называется — «Геологический переворот».

С этой точки зрения «омертвелый» Ставрогин — жертва неврастении и экзальтированных мистификаций Степана

Трофимовича. Камень в огород Герцена автор, конечно, также бросает, а если приглядеться к построению дискурса вышеприведенного отрывка, то в нем можно найти немало скрытых и иронически препарированных цитат — или из романа «Кто виноват?», где говорится о «холодном мечтателе» Жозефе, почитателе Руссо, который воспитал молодого Бельтова [Герцен 1948: 32–37], или из «Былого и дум», автор которых повествует о своем «духовном пробуждении» благодаря декабристам и учителю, симпатизировавшему якобинцам [Герцен 1969: 67].

Но Грановского, Герцена, Лермонтова и их героев объединяет более сложная субстанция, чем идеализм сороковых годов. Это романтизм, романтическое мировоззрение, контрастно делящее мир пополам и способное привести к душевной и духовной пустоте, по пути минуя стадии экзальтации и разочарования. Через горнило романтизма прошел и Достоевский — что привело его на Семеновский плац — прошел и преодолел, вернее, «снял» его (от немецкого *Aufhebung* — снятие) и сохранил в снятом виде как предмет изображения и совокупность поэтических приемов. Таким образом, Ставрогин — романтик в самой поздней стадии, в которой «нервная, измученная и раздвоившаяся природа людей нашего времени даже и вовсе не допускает теперь потребности тех непосредственных и цельных ощущений, которых так искали тогда иные, беспокойные в своей деятельности, господа доброго старого времени» [Достоевский 1972–1990-10: 35]. В этих примирительных словах слышится серьезная редукция деконструкции мифа идеализма сороковых годов и даже романтического мифа в целом.

Генезис образа Ставрогина можно рассматривать также в интертекстуальном плане. О лермонтовских реминисценциях я уже имел случай упомянуть, но Печорин и другие герои с комплексом «лишнего человека», хотя и создают вокруг себя ореол загадочности, но к мистифика-

циям не прибегают. Другое дело принц Гарри (Prince Hal), герой хроники Шекспира, состоящей из трех пьес — «Генрих IV», «Генрих IV», часть вторая и «Генрих V»: о нем повествователь «Бесов» упоминает на первых страницах романа. Принц Гарри — притворщик, который строит из себя доброго малого и гуляку в компании Фальстафа, но когда умирает король-отец, он внезапно становится достойным наследником престола, порывает с Фальстафом, с его веселостью и «душевностью», и последний сокрушен, не желая верить в измену лучшего друга, который другом на самом деле не был, а лишь играл в мистификацию.

Ставрогин в шутку называет капитана Лебядкина своим Фальстафом. Формальные сюжетные параллели между петербургским периодом жизни Nicolas и хроникой Шекспира действительно существуют, но характер ставрогинских мистификаций сильно отличается от веселых кутежей принца Гарри. Ставрогин не в состоянии ни смеяться, ни веселиться без подспудной глухой тоски или злобредности, происходящей от пустоты и скуки, преодолеть которые герой Достоевского стремится за счет наслаждения от содеянных мерзостей и подтверждения отрадного «и такое могу!». Его мистификации суть попытки самоутверждения: они призваны раз за разом подтверждать ему самому бесконечность его возможности обладать, властвовать и быть объектом сенсации, восхищения, безумной любви или ненависти — но, не дай Боже, смеха.

Одно из характерных предназначений любой мистификации — соблазн. В тексте романа, включая «исповедь» героя из удаленной главы «У Тихона», упомянуты восемь женщин и девушек, которых соблазнил Николай Всеволодович в самом что ни на есть практическом, узуальном смысле. Восемь, считая четырнадцатилетнюю Матрешу, которая повесилась в чуланчике, а затем грозила обидчику кулачком в страшных снах и видениях. При этом соблазнителью не надо было пускаться в ход идеи о кровавой револю-

ции, Человекобоге или русском народе-богоносце — хватало неотразимой внешности и легенды о себе как о «соколе ясном» или о несчастной жертве жизни. Нет сомнения, что мотивировка поведения и поэтика пускаемой в ход мистификации вполне соответствовала рассуждениям Печорина, изложенным им в повести «Княжна Мери»:

А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге; авось, кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути: я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? <...> А что такое счастье? Насыщенная гордость. Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив; если б меня все любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви. Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности: идеи — создания органические, сказал кто-то; их рождение дает уже форму, и эта форма есть действие; <...> Человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара [Лермонтов 1972: 646].

Можно еще добавить: или кончает жизнь самоубийством от скуки. Вот как от «молодой, едва распустившейся души» можно дойти до «удовольствия мучить другого». Ставрогин следует тем же путем, повторяя его многократно. Но чтобы его проделать, чтобы приложить идею к действительности, таким людям необходимо составить о себе интригующее и завораживающее впечатление. И как тут обойтись без мистификации?

С мужчинами дело обстояло несколько труднее. Увлечь, соблазнить юношу грандиозными перспективами свободного и притом невольно совратить его с пути размеренного нравственного развития, без контестаций и бунтов, сопровождаемых порывами злости, — вот что удалось совершить Степану Трофимовичу. Впрочем, идейный и нравственный соблазн, исходящий от разглагольствований «Грановского» (с подлинным Грановским имевшего мало общего), затронул всех участников «кружка», о котором говорится в первой главе романа: Шатова, Виргинского, Липутина и Лямшина. Любопытно, что Петра Верховенского он не мог затронуть, так как отец не занимался его воспитанием, а очень рано «спровадил» его куда подальше. Петруша набрался «революционных» идей, летавших в воздухе, иным путем: его, как и Кириллова, «воспитал» Ставрогин. Это он соблазнил идеями и спровоцировал две разные разновидности «атеизма»⁷, который, употребляя терминологию тамошних времен, можно назвать позитивным, «без романтических затей», но с такой силой отрицания святости и милосердия, которой позавидовал бы каждый романтический демон. Петра Верховенского увлекла криминально-политическая разновидность атеизма, Кириллова — экзистенциальная идея Человекобога, отрицающая любую святость, внешнюю по отношению к собственному «я». Об обеих теоретических конструкциях, созданных в процессе праздного, вероятно, игрового мистифицирования, Ставрогин давно забыл: они ему надоели, как надоедало всё на свете. Петр Верховенский и Кириллов оглядываются на мысль и сло-

⁷ Атеизма в том понимании, которое вкладывал в него Достоевский. Это не просто «спокойное» неверие ни в Бога, ни в бессмертие души, не творящее зла и даже творящее добро. Существует иной, «карамазовский» атеизм. Он выражается в формуле Ивана: «Если Бога нет, то всё позволено». Достоевский, веривший или стремившийся верить в бессмертие души, опасался, что мысль об отсутствии загробной жизни может оказать губительное воздействие на полные злобы на мир неистовые души, которые позволят себе совершать тяжкие преступления «из интереса» или «от скуки». Об этой разновидности атеизма архиепием Тихон выражается предельно ясно и лапидарно: «великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость» [Достоевский 1972–1990-11: 25].

во своего учителя-провокатора по-разному — первый шутя и паясничая, а второй в самой что ни на есть серьезной и теоретически безукоризненной форме. Однако брошенные на ветер идеи стали органической частью их натуры. Недаром Петр Верховенский говорит Ставрогину: «Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом!» [Достоевский 1972–1990-10: 408].

Два слова о Шатове. Он оказывается двойной жертвой, если не считать того, что жена изменила ему со Ставрогиным. Подобно Петру Верховенскому и Кириллову, он поддается соблазну ложной идеи своего швейцарского учителя. Идея русского народа-богоносца только на первый взгляд напоминает «прямое непосредственно направленное на свой объект слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего» [Бахтин 1979: 231], которое звучит в публицистических статьях Достоевского, в том числе из «Дневника писателя». Русским мессианистом Достоевский не был. На самом деле это очередная умственная мистификация, плод мрачно-игривого воображения Николая Всеволодовича. Но Иван Шатов, человек, в сущности, добрый и справедливый, оказывается жертвой применения «забавной» идеи на практике. Его убивает Петруша, хорошо усвоивший к смеху брошенную «присказку» Ставрогина: «Подговорите четырех членов кружка ужокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитою кровью, как одним узлом, свяжете» [Достоевский 1972–1990-10: 299].

Герои «Бесов» пытаются понять и объяснить склонность Ставрогина к мистификациям. В каждой из звучащих в романе интерпретаций содержится часть правды, но три из них в самом деле заслуживают внимания.

Шатов считает, что Ставрогин женился на Марье Тимофеевне, чтобы получить удовольствие от осознания извращенности этого поступка: «Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен! Ставрогин и плюгавая, скудоум-

ная, нищая хромоножка! Когда вы прикусили ухо губернатору, чувствовали вы сладострастие? Чувствовали? Праздничный, шатающийся барчонок, чувствовали?» [Достоевский 1972–1990-10: 202]. Спустя секунду Шатов продолжает развивать свою версию происхождения ставрогинских мерзостей: «Вы атеист, потому что вы барич, последний барич. Вы потеряли в себе различие зла и добра, потому что перестали свой народ узнавать. Идет новое поколение, прямо из сердца народного, и не узнаете его вовсе ни вы, ни Верховенские, сын и отец, ни я, потому что я тоже барич, я, сын вашего крепостного лакея Пашки...» [Достоевский 1972–1990-10: 202–203].

Значит, вся ложь, мифотворчество и даже атеизм Ставрогина объясняется тем, что он *барич*. Шатов предлагает социологическое объяснение, под которым мог бы частично подписаться Достоевский — публицист почвеннического журнала «Время». Но только частично. Автор «Бесов» метит глубже, проникая в область психологических основ религиозной веры. Во время предсмертного разговора с Петром Верховенским Кириллов заявляет, что Ставрогина, как и его самого, «съела идея». Какая же? «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» [Достоевский 1972–1990-10: 469]. Что все это значит? Рышард Пшибыльски объясняет это следующим образом: Ставрогин — «живая антиномия тезиса и антитезиса, которые не могут превратиться в синтез» [Przybylski 1996: 37] (перевод мой. — В. III.). Это верно; попутно замечу, что мнение польского исследователя совпадает со словами Якова Голосовкера, писавшего то же самое об Иване Карамазове [Голосовкер 1963: 35–55].

Это «верю, что не верю, и не верю, что не верю» — тотальная и, можно сказать, теоретически предполагаемая мистификация, состоящая в том, что субъект мысли не видит, не хочет видеть и рад, что не видит в мире ничего, во что он мог бы поверить. Перед нами тотальное «веро-

отрицание», которое не может быть объективно существующим и объективно истинным.

Кириллов продолжает говорить и утверждает, что «человек только и делал, что выдумывал Бога, чтобы жить, не убивая себя; в этом вся всемирная история до сих пор. Я один во всемирной истории не захотел первый раз выдумывать Бога» [Достоевский 1972–1990-10: 471]. Но если все, кроме него самого, выдумывали Бога, то есть мистифицировали, по крайней мере внутри собственной души, то Ставрогин мистифицировал вместе со всеми. По мнению Кириллова, он даже идею «невыводимости» Бога подверг сомнению, потому что запутался в антиномиях своей болезненной рефлексии. В этой точке «философ» Кириллов смыкается с «социологом» Шатовым. Оба они говорят о психологической болезни каждого рефлектирующего «барича», в котором, как в Печорине, уживаются два человека: один мистифицирует и играет то одну, то иную роль, а другой оценивает и осуждает актера-мистификатора [Лермонтов 1972: 671]. Но я бы уточнил: не только «барича», но и любого другого истинного романтика. Если перечитать журнал Печорина, то в нем можно найти удивительно много совпадений с мыслями Ставрогина.

Самое интересное и глубокое объяснение причин его мистификаторства звучит из уст бывшего архиерея Тихона, что вполне понятно. Но читатель романа «Бесы» далеко не всегда знакомится с главой «У Тихона», которую Достоевский не только по требованию М. Н. Каткова, но и по собственной воле исключил из журнального варианта и из всех последующих изданий романа. А ведь «исповедь» Ставрогина — важнейший ключ к его душе, характеру и мыслям — составляет неотъемлемую часть этой главы. Можно ли принимать ее в расчет при попытке объяснить причины мистификаторских наклонностей героя?

Во-первых, нужно понять, почему Достоевский изъясил эту главу. Нет, не из-за слишком откровенных и отврати-

тельных подробностей, о которых Ставрогин пишет в своей «исповеди». Дело тут в том, что поэтический строй этой главы, так же как, например, бесед и поучений старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», нарушал последовательную полифонию повествования и диалогов и столь же последовательную загадочность сюжета, которая, по замыслу автора «Бесов», должна раскрываться постепенно, с остановками и множеством ложных ходов. Глава «У Тихона» слишком рано, в самой середине романа, и слишком ясно и однозначно заменяет загадку Ставрогина разгадкой — к счастью, не окончательной.

Прочитав рукопись «исповеди», Тихон первым делом спрашивает, нельзя ли внести в ее текст некоторые исправления. Как оказывается, они касаются не содержания, а тона рукописи, иными словами, ее интенциональной направленности. «Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше...», — говорит архиерей, на что Ставрогин как бы обижается: «“Представить”? — повторяю вам: я не “представлялся” и в особенности не “ломался”». Но Тихон объясняет далее: «Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы **любуетесь психологией вашею** и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это как не горделивый вызов виноватого к судье?» [Достоевский 1972–1990-11: 24].

Нет, Ставрогин не ломается — он красуется, выставя напоказ кроме подлинной своей психологии также такую психологию бесчувственного садомазохиста и злодея, каким он на самом деле не являлся. Какие же «мелочи» могли привлечь внимание Тихона? По всей вероятности, нечто такое:

- жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия;
- обе квартиры мои я нанял тогда помесечно для интриги: в одной принимал одну любившую меня даму, а в другой ее

горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились при моих приятелях и при муже;

– всякое чрезвычайно позорное, без меры унижительное, подлое и, главное, смешное положение, в каких мне случилось бывать в моей жизни, всегда возбуждало во мне, рядом с безмерным гневом, неимоверное наслаждение <...> Если бы что-нибудь крал, то я бы чувствовал при совершении кражи упоение от сознания глубины моей подлости. Не подлость я любил (тут рассудок мой бывал совершенно цел), но упоение мне нравилось от мучительного сознания низости;

– я убежден, что мог бы прожить целую жизнь как монах, несмотря на звериное сладострастие, которым одарен и которое всегда вызывал;

– заночу это именно (факт, что Ставрогин купил фотографию девочки, похожей на Матрешу, а потом забыл ее на камине в гостинице. — *В. Ш.*), чтобы доказать, до какой степени я мог властвовать над моими воспоминаниями и стал к ним бесчувствен. Я отвергал их все разом в массе, и вся масса послушно исчезала, каждый раз, как только я того хотел. Мне всегда было скучно припоминать прошлое, и никогда я не мог толковать о прошлом, как делают почти все [Достоевский 1972–1990-11: 12–21].

Тихон прав: Ставрогин не бесчувственен и совесть еще не потерял. Иначе он не написал бы листков, которые содержат не только прямое признание в содеянном, но и искреннее сожаление по поводу своих поступков, правда, зачастую скрываемое, чтобы его кто-нибудь случайно не пожалел и не высмеял, ибо последнего его несмиримая гордость вынести не в силах. Но (Тихон это сразу заметил) он в самом деле любит свою «психологию», вольно или невольно создавая очередную легенду о себе, на этот раз черную легенду о подлом и трусливом злодее, которая нужна Ставрогину затем, чтобы его возненавидели, а тогда-то он и сможет получить «упоение», по которому тоскует, как дальний родственник Печорина. По всей видимости, внутренняя пустота вынуждает прибегать к мистификациям, так как нет иного способа, чтобы обратить на себя

внимание. Ведь своей подлинной, немистифицированной психологией Ставрогин никого привлечь не сможет.

Но его могут высмеять. А этого он боится более всего на свете, потому что романтик байронического типа, с претензией на демонизм, способен выдержать романтическую иронию, но не подлинный, веселый смех, в котором выражается не блеск и загадочность мистификации, а сила и полнота живой жизни. Тихон прямо говорит Ставрогину, что тот скорее всего не вынесет со смирением смеха окружающих людей, когда они узнают о нем всю правду. Стоит, однако, привести полностью эту часть диалога архиерея с автором «исповеди».

— Итак, вы в одной форме, в слоге, находите смешное? — настаивал Ставрогин.

— И в сущности. Некрасивость убьет, — прошептал Тихон, опуская глаза.

— Что-с? некрасивость? чего некрасивость?

— Преступления. Есть преступления поистине некрасивые. В преступлениях, каковы бы они ни были, чем более крови, чем более ужаса, тем они внушительнее, так сказать, картиннее; но есть преступления стыдные, позорные, мимо всякого ужаса, так сказать, даже слишком уж не изящные...

Тихон не договорил.

— То есть, — подхватил в волнении Ставрогин, — вы находите весьма смешную фигуру мою, когда я целовал ногу грязной девчонки... и всё, что я говорил о моем темпераменте и... ну и все прочее... понимаю. Я вас очень понимаю. И вы именно потому отчаиваетесь за меня, что некрасиво, гадливо, нет, не то что гадливо, а стыдно, смешно, и вы думаете, что этого-то я всего скорее не перенесу?

Тихон молчал.

— Да, вы знаете людей, то есть знаете, что я, именно я, не перенесу... [Достоевский 1972–1990-11: 27].

Устами Тихона автор «Бесов» предвосхищает проблематику трактата «По ту сторону добра и зла» Фридриха Ницше, который на всю Европу заговорит о красоте войны, кровопролития и смерти — но не о гадливой стороне этих сущностей, которой как раз заинтересовался Достоевский.

В истории с Матрешей Ставрогин похож на Раскольникова, который мечтал посылать миллионы на смерть ради добра, а убил «всего лишь» старуху-процентщицу. Но если следовать логике Тихона, то можно прийти к выводу, что убийца Мартеша, который особенно заботился о «картинности» впечатления, им производимого, похож на Топтыгина Первого из сказки Салтыкова-Щедрина «Медведь на воеводстве», который желал надеть побольше «кровопротитиев», а вместо этого чижика съел.

От великого до смешного один шаг. От заботы о «красивости» до всеобщего осмеяния тоже. Ставрогин боится, что, когда его мистификации будут раскрыты, он в одно мгновение лишится своей загадочности, перестанет быть интригующим и неотразимым, а в конце концов все поймут, что он, в сущности, смешон в своем зловещем комедиантстве.

Юрий Лотман справедливо заметил, что романтик строит свою жизнь по моделям, предлагаемым искусством, которое рассматривается как метонимия высшего мира красоты и значительности. В качестве примера ученый приводит поступок Петра Чаадаева, который, строя свою жизнь по примеру шиллеровского герцога Позы из трагедии «Дон Карлос», внезапно подал в отставку, хотя император Александр I ценил его и стремительно продвигал по службе [Лотман 1992: 310–314]. Но ведь романтик может моделировать свое поведение не только с оглядкой на высоконравственных героев, к тому же не до конца романтических, а построенных на основе просветительского мировоззрения и классицистической художественной конвенции, как это было в случае шиллеровских образов. Чаадаев был воспитан в духе просветительского служения общественному благу, а разочаровался и углубился в консервативную теософию и историософию на следующем этапе своего духовного развития. Зато Печорину, который оказался неоднократно упомянут в настоящей статье, было уже совсем не чуждо чувство наслаждения при виде того, как страдает жертва его болезненного самолюбия перед

тем, как стать его добычей. От этого всего один шаг до бодлеровских *fleurs du mal*, цветов зла. Следующий шаг приведет к трагически смешным героям Достоевского, которые всю жизнь вводили в заблуждение окружающих и самих себя, создавая леденящие душу легенды о величии собственного зла и тщательно скрывая нищету души, а пуще всего на свете опасаясь справедливого осмеяния.

Ведь и повесился Ставрогин в первую очередь затем, чтобы его не высмеяли. Самоубийству предшествовало письмо к Даше, в котором он предлагал ей навсегда удалиться вдвоем в глухую хижину в кантоне Ури. Но когда письмо было послано, он понял, что Даша, неспособная хитрить и плести интриги, покажет его Варваре Петровне. Так и произошло. Прочтя письмо, Варвара Петровна изъявила желание ехать в Швейцарию вместе с сыном и его избранницей, превращая и сына, и саму себя в объект всеобщего осмеяния: дескать, мамаша едет присматривать за Nicolas, чтобы он еще чего-нибудь не натворил. Ставрогин тоже это понял и поехал в родовое имение Сторешники, чтобы привести в исполнение один из давно обдуманых вариантов разрешения земных страданий. Этого варианта, в отличие от смеха над собой, он не боялся. Но даже в последние минуты жизни он не забыл о театральном оформлении самоубийства, которое никак не могло выглядеть «некрасиво»: он забрался поближе к небу, в светелку под крышей, куда надо было подниматься «по деревянной, длинной, очень узенькой и ужасно крутой лестнице». Рядом с трупом лежал молоток, кусок мыла и жирно намыленный шнурок [Достоевский 1972–1990-10: 515–516].

И еще два слова о мистификациях. Когда Марья Шатова родила мальчика, Шатов спросил у нее, как его назвать. В ответ он услышал свое собственное имя — Иван⁸. Но мо-

⁸ Убитого по приказу С. Г. Нечаева студента Петровско-Разумовской академии звали Иван Иванович Иванов. Сын Николая Ставрогина и Марии Шатовой носит не только имя, но и отчество жертвы «Народной расправы».

лодая мать сразу же добавила: «Неужели вы могли предположить, что каким-нибудь другим, *ужасным* именем?» ([Достоевский 1972–1990-10: 454], курсив Ф. М. Достоевского. — *В. Щ.*). Нетрудно догадаться, что это за ужасное имя. Это Николай, имя биологического отца ребенка.

Но не скрывает ли это «ужасное» имя скрытого авторского намека на исторического деятеля, который устроил поистине чудовищную мистификацию — наверное, единственную во всей русской истории, непосредственным участником которой стал сам Достоевский? Я имею в виду инсценированную казнь петрашевцев на Семеновском плацу 22 декабря 1849 г. Ее инициатором был еще один носитель «ужасного имени» — Николай Павлович Романов, государь-император всероссийский.

Литература

- Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4. М., 1979.
- Герцен 1948 — *Герцен А. И.* Кто виноват? Роман в 2 ч. / Ред., послесловие и примеч. И. С. Новича. М., 1948.
- Герцен 1969 — *Герцен А. И.* Былое и думы. Ч. 1–5 / Вступ. ст. Я. Эльсберга. М., 1969.
- Голосовкер 1963 — *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума» / Отв. ред. Н. К. Гудзий. М., 1963.
- Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Лермонтов 1972 — *Лермонтов М. Ю.* Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. М., 1972.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 296–336.
- Яновский 1990 — *Яновский С. Д.* Воспоминания о Достоевском // Достоевский в воспоминаниях современников / Вступ. ст., сост. и комм. К. Тюнькина. Подготовка текста К. Тюнькина и М. Тюнькиной. Т. 1. М., 1990. С. 230–251.

- Janion 1996 — *Janion M. Czy Stawrogin jest postacią tragiczną? // Janion M., Przybylski R. Sprawa Stawrogina / Posłowie T. Komendant. Warszawa, 1996. S. 47–73.*
- Przybylski 1996 — *Przybylski R. Stawrogin // Janion M., Przybylski R. Sprawa Stawrogina / Posłowie T. Komendant. Warszawa, 1996. S. 7–43.*

В. Г. Щукин

Ставрогин: феноменология и поэтика мистификации

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о психологической подоплеке, сущности, и характере мистификаций, которые стали второй натурой Николая Ставрогина, главного героя романа Ф. М. Достоевского «Бесы», а также о композиционных и стилистических приемах, которыми пользуется автор романа для изображения провокационного-мистификаторского сознания этого героя.

В той композиционной плоскости, которая относится к судьбе Ставрогина, его сознанию и действиям, с начала до конца романа царит загадочность. Этот герой самый таинственный и интригующий в романе. Однако по мере всё более глубокого проникновения в смысл, который несет в себе герой, становится ясно, что чары, которые он расточает под адресом многочисленных женских поклонниц, и те идейные соблазны, которыми он очаровывает сердца Петра Верховенского, Кириллова и Шатова, являются мистификациями. Но все же главным адресатом его эротических и умственных провокаций становится он сам. Ставрогин, в сущности, лишен подлинной душевной и духовной жизни. В этой ситуации мистифицированный образ коварного соблазнителя, романтического злодея или идеолога нравственного нигилизма призван доказать ему самому значительность его личности. Постепенно понимая ложь и никчемность Ставрогина, иные герои разоблачают и пародируют его фальшивый блеск и напыщенное злодейство.

Ключевые слова: мистификация, Достоевский, роман «Бесы», Ставрогин, романтизм, байронический герой.

Wasilij Szczukin

**Stavrogin:
phenomenology and poetics
of mystification**

Summary. The article deals with the issue of the psychological background, essence and nature of mystifications, which became second nature to Nikolai Stavrogin, the protagonist of the novel by F. M. Dostoevsky's "Demons", as well as the compositional and stylistic devices used by the author of the novel to depict the provocative-mystifying consciousness of this character.

In that compositional plane, which relates to the fate of Stavrogin, his consciousness and actions, from the beginning to the end of the novel, mystery reigns. This character is the most mysterious and intriguing in the novel. However, as one gets deeper and deeper into the meaning that the character carries in himself, it becomes clear that the charms that he squanders under the address of his numerous female admirers and those ideological temptations with which he charms the hearts of Peter Verkhovensky, Kirillov and Shatov are namely mystifications. But still, he himself becomes the main addressee of his erotic and mental provocations. Stavrogin is essentially devoid of true mental and spiritual life. In this situation, the mystified image of an insidious seducer, a romantic villain or an ideologue of moral nihilism intends to prove to him the significance of his personality. Gradually realizing Stavrogin's lies and worthlessness, the other characters expose and parody his false brilliance and pompous villainy.

Keywords: mystification, Dostoevsky, novel *Demons*, Stavrogin, romanticism, Byronic hero.

Молчание и мистификация в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая»¹

Поздняя повесть Ф. Достоевского «Кроткая» дает достаточно оснований для того, чтобы задаться, на первый взгляд, неожиданным вопросом: имеет ли молчание главного героя и одновременно рассказчика какие-либо точки соприкосновения с мистификацией? Если принять во внимание особенности конкретной коммуникативной ситуации, в которой оно реализуется, ответ может быть положительным.

Необходимо сразу подчеркнуть, что молчание главного героя, «отставного штабс-капитана блестящего полка», а в момент повествования закладчика, — не просто акустическая пустота, «отсутствие звуков», и его следует отличать от тишины. Правда, тишина, причем мертвая тишина, непосредственно упоминается в эпизоде, в котором описывается безуспешная попытка Кроткой застрелить из револьвера своего мужа. В ситуации, когда между супругами на короткое время обрывается всякое общение, отсутствие звуков по праву воспринимается как тишина. Необходимо также предположить, что в доме закладчика после самоубийства главной героини воцарилась тишина. Однако вплоть до этого момента, если исключить вышеупомянутый эпизод с револьвером, существенным компонентом общения между супругами было именно молчание. Дело

¹ Статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020» Хорватского фонда науки (Transform IP-2020-02-2441).

в том, что отсутствие звуков или же слов можно воспринять как молчание лишь в контексте диалога, то есть межчеловеческого контакта, при котором обмен словами и репликами является нормальным и ожидаемым явлением, а все остальное — отступлением от нормы [Арутюнова 2000: 422]. Исходя из мысли М. М. Бахтина, что «молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека)» [Бахтин 1986: 357], Н. Д. Арутюнова проводит четкое различие между молчанием и тишиной:

Тишина есть природный феномен, транспонируемый в мир человека; молчание есть человеческий феномен, транспонируемый в мир природы. В основе транспозиции лежит метафора; ср. *холодное молчание полей* и *В ее душе царили тишина и покой*. Тишина на всех одна, молчание у каждого свое. Поэтому можно говорить о *двойном молчании*, но не о *двойной тишине*. Тишина бессубъектна, безлична, молчание субъектно и лично [Арутюнова 2000: 431].

В отличие от тишины, молчание имеет своего автора, адресата и предмет. М. Эпштейн, комментируя афоризм Людвиг Витгенштейна «О чем невозможно говорить, о том следует молчать», стремится показать, что молчание и слово не исключают друг друга. Более того, «они рождаются из одного интенционально-смыслового поля и в предельных случаях обратимы. Порой создается ситуация, при которой “слово ничего не говорит”, а “молчание говорит все” или “слово говорит о том же, о чем молчит молчание» [Эпштейн 2015: 250]. Другими словами, «у молчания и речи есть общий предмет» [Эпштейн 2015: 247]. Поэтому витгенштейновский афоризм Эпштейн парафразирует следующим образом: «О чем невозможно говорить, о том невозможно и молчать, потому что молчать можно только о том, о чем можно и говорить» [Эпштейн 2015: 249]. Это означает, что в ситуации межличностного или социального общения молчание, как утверждает Арутюнова, может быть «знаком стоящего за ним содержания» [Арутюнова

2000: 433]. Содержание в таком случае «слито с молчанием как означаемое с нулевым означающим» [Аругюнова 2000: 433]. Впрочем, на богатые семантические возможности молчания и его сравнительно большую смысловую определенность рассчитывает и сам герой в своем общении с Кроткой.

Что же касается мистификации — еще одного феномена, который рассматривается в настоящей статье — необходимо подчеркнуть, что в ее толковании мы будем опираться на пионерскую работу Евгения Ланна «Литературная мистификация», опубликованную на русском языке в 1930 г. Несмотря на давность выхода книги, она все еще может предложить интересные размышления относительно явления, обозначенного в ее заглавии. Под мистификацией в широком смысле слова Ланн подразумевает «волевой процесс, направленный на введение в заблуждение третьих лиц» [Ланн 1930: 15], а под литературной мистификацией в узком смысле — и любое литературное произведение, приписываемое его автором какому-нибудь иному, вымышленному или реальному лицу. Наш анализ исходит из ключевого предположения Ланна, согласно которому создание фиктивного автора есть первый и необходимый шаг любой литературной мистификации. Более того, Ланн считает, что «мистификации следует классифицировать не по жанрам, а по субъектам, созданным мистификатором, — тем мнимым авторам, которым приписывается подделка²» [Ланн 1930: 56]. И для многих современных исследователей, таких как, к примеру, И. Л. Попова или А. Л. Петрс, существенная особенность любой литературной мистификации сводится к «конструированию Другого», т. е. «созданию фиктивной авторской инстанции и/или мифа о ней в литературном процессе» [Петрс 2020: 216]. Более того, «истории известны случаи литературных мистификаций,

² Е. Ланн в своем исследовании не проводит различия между мистификацией, стилизацией и фальсификацией, употребляя эти слова как синонимы.

которые не были собственно текстами (ср.: мистификация Муни С. В. Киссина)» [Петрс 2020: 216]. Как бы то ни было, в новейших исследованиях литературных мистификаций проблемы текстологии и авторских прав отходят на второй план, а в центр внимания попадает как раз создание образа вымышленного автора [Попова 2001: 554]. Не оставиваясь здесь на многих иных интересных аспектах литературной мистификации, которых по мере необходимости мы будем касаться в нашем анализе, отметим пока несколько «карнавальный» характер этого феномена, т. е. стремление настоящего автора маскироваться под кого-то другого.

То, в чем молчание закладчика в анализируемой повести смыкается с мистификацией, можно вкратце представить следующим образом. Для начала, это не только спонтанное проявление его душевного дискомфорта, его страха, неуверенности, обиды и т. п., но сознательная манипулятивная стратегия, направленная на Кроткую, которой, как и при мистификации, адресовано сообщение с ложной референцией. Дело в том, что молчанием главный герой стремится создать у Кроткой благоприятное представление о самом себе, по сути, приукрашенную и потому ложную³ картину самого себя, не соответствующую реальности. Таким образом, его молчание, подобно мистификации, «намеренно вводит в обман, в заблуждение» [Ожегов 1989: 357] другую сторону в процессе общения. Закладчик, навязывая Кроткой свое идеальное, а не реальное Я, делает то же, что и мистификатор, который для читателей тщательно выстраивает образ фиктивного, подставного автора, вместо того чтобы предстать перед ними в своем собственном облике.

³ К. К. Рутвен в своих исследованиях различных форм литературной подделки ставит под вопрос справедливость противопоставления подлинности настоящего и ложности фиктивного автора, указывая, что литература как таковая «системно ложная (*spurious*) благодаря своей длительной связи с риторикой» [Рутвен 2004: 3]. Однако в нашей интерпретации «Кроткой» четкое различие между настоящим, подлинным Я закладчика и его мистифицированным, ложным Я играет ключевую роль, так что его не следует упускать из виду.

Как уже сказано, подобное «построение субъекта» [Ланн 1930: 54] является одним из первых необходимых шагов в процессе мистифицирования. И, наконец, не следует упускать из виду еще одну точку соприкосновения между молчанием закладчика и мистификацией — аспект их театральности, ориентации на «слушателя» или же читателя, которые разыгранное должны принять как действительное.

Повесть «Кроткая» была впервые опубликована в 1876 г. в ноябрьском номере ежемесячного журнала «Дневник писателя». Большинство исследователей относит ее к лучшим прозаическим произведениям Достоевского, считая ее художественным экспериментом, своеобразной антиципацией «“потока сознания” в мировой литературе» [Флакер 1975: 329]. Сам Достоевский во введении к «Кроткой» нарративную технику своего рассказа сравнивает с фиктивной стенограммой. Он применил ее по сути уже в «Записках из подполья» (1864), в которых внутренние диалоги рассказчика, как с самим собой, так и с отсутствующими или воображаемыми собеседниками, чередуются не только с его воспоминаниями, но и с «внешними», композиционно выраженными диалогами, например, со школьными товарищами, со слугой Аполлоном, с девушкой Лизой и другими. Однако при этом, как точно замечает О. Хансен-Лёве, «все слова “собеседника” или слушателя остаются высказываниями в рамках речи героя, для которого самостоятельный, автономный “собеседник” просто немыслим» [Хансен-Лёве 1996: 241]. Обобщенно говоря, читатель все время погружен во внутренний мир рассказчика, находясь в его мысленном и экспрессивном поле зрения, а сюжетное развитие, в той мере, в какой оно вообще присутствует, он воспринимает исключительно через сознание рассказчика. Если согласиться с утверждением Бахтина, что у Достоевского художественная доминанта построения героя, прежде всего — самосознание последнего [Бахтин 1972: 84], то

«человек из подполья» — идеальный материал для такого построения. Дело в том, что в сочинении он «фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты» [Бахтин 1972: 85]. Следует также подчеркнуть, что в образе подпольного человека Достоевский создал тип антигероя, который отныне будет появляться во всех его больших романах, а многие из его характерных черт можно легко распознать и в закладчике из «Кроткой». Рассмотрим, какие особенности закладчик унаследовал от человека из подполья, обращая при этом внимание прежде всего на те из них, которые являются ключевыми для понимания проблемы молчания в литературном тексте, по сути, невысказанном без слов. Подчеркнем гипертрофию сознания одинокого человека, которая на первый план повествования выводит его внутреннюю жизнь, что дает нам возможность понять мотивы и смысл конкретного молчания. Дело в том, что читатель, все время находясь внутри границ сознания закладчика, то есть, зная его сокровенные мысли и слова, понимает, «о чем» он молчал. Другими словами, мы догадываемся, почему во взаимоотношениях с Кроткой он намеренно опирался на манипулятивную силу молчания и что именно его молчание должно было сообщить «слушательнице». О точном же содержании молчания героини мы, напротив, можем лишь гадать, поскольку, как и закладчик, не имеем непосредственного доступа к ее внутренней жизни, т. е. в рассказе нигде прямо не формулируется ее точка зрения на события. Вторая важная особенность, которую закладчик разделяет с человеком из подполья, состоит в его неспособности установить близкие отношения со своим окружением, прежде всего, с молодой женой, поскольку он пребывает в гордом одиночестве. По сути, он непрерывно лавирует между двумя противоречивыми видениями самого себя: с одной стороны, его тщеславного самолюбия и чувства превосходства над другими, а с другой — его ощущения неполноценности

и глубокой потребности в чужом признании. Одновременно он занят самолюбованием и искренне обеспокоен тем, каким его видят другие. Несомненно, именно непримиримость этих двух позиций толкает его к мистификации собственного «Я».

Как бы то ни было, в «Кроткой», как и в «Записках из подполья», внутренний монолог рассказчика или, точнее говоря, его диалог с самим собой и со своими невидимыми оппонентами, перемежается с его ретроспективным взглядом на совместную жизнь с Кроткой, трагически оборвавшуюся ее самоубийством. При этом упомянутая «стенографическая» манера повествования позволяет без труда следовать динамике духовного движения рассказчика на пути к «истине». По замыслу Достоевского, этот путь был далеко не прямолинейным и простым, но извилистым и труднопроходимым, как и указывает автор во введении к повести:

Вот он (закладчик. — *Ж. Б.*) говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике, и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его, наконец, к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере, для него самого [Достоевский 1979: 387]⁴.

С другой стороны, необходимо согласиться с Бахтиным, утверждающим, что повесть «прямо построена на мотиве сознательного незнания»: «Герой скрывает от себя сам и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами. Весь его монолог

⁴ Текст повести и далее цитируется по данному изданию; номера страниц приводятся в круглых скобках.

и сводится к тому, чтобы заставить себя наконец увидеть и признать то, что, в сущности, он уже с самого начала знает и видит» [Бахтин 1972: 426].

Таким образом, можно сказать, что закладчик в конце своей исповеди не открывает какую-то новую истину, но лишь перестает прятаться от истины, уже с самого начала незримо присутствующей в его душе. При этом остается не вполне ясным, удастся ли рассказчику «Кроткой» действительно собрать свои мысли воедино или он и далее пребывает в отчаянии, не находя однозначного ответа на вопрос «для чего, зачем умерла эта женщина?» (421). Во всяком случае, конец повести не дает этому антигерою того духовного и душевного очищения, о котором автор говорит в своем вступлении.

Свое повествование закладчик начинает с извинения за недостаток писательского мастерства, то есть за возможное наличие стилистических погрешностей, но именно эта нехватка «литературности» должна говорить в пользу непосредственности и искренности его исповеди⁵. Однако, несмотря на намек рассказчика о том, что «литературности» он предпочитает непосредственность устного выражения, в общении с Кроткой он далек от всякой непосредственности⁶. Авторы интересной работы о молчании в повести Достоевского Т. Брлек и А. Видич указывают на развитое «авторское сознание» закладчика, как и на его «ориентированность на эффект» [Брлек; Видич 2021: 98]. Уже в своем первом откровенном разговоре с Кроткой закладчик опирается на литературный образец, обращаясь к ней словами Мефистофеля Гете: «Я — я емь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» (392). Прибегнув

⁵ Об обратной пропорциональности между «литературностью» и искренностью персонажей Достоевского см. [Хансен-Лёве 1996: 243].

⁶ Закладчик позволил себе непосредственность в общении с Кроткой лишь под конец их совместной жизни. Речь идет, по сути, о его полной потере контроля над собственными эмоциями, что тем не менее привело не к сближению супругов, но как раз наоборот — к их окончательному отдалению друг от друга.

к литературному персонажу как к своеобразной маске, он хотел казаться молоденькой девушке по меньшей мере «человеком образованным». А ее возможное предположение, что это всего лишь хвастливое позерство представителя презренной профессии, он упредил, подчеркнув свой хороший вкус в оценке собственного общественного положения: «Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел откомендоваться вам Мефистофелем. Закладчик закладчиком и останется. Знаем-с» (393). Смущенные слова Кроткой, что она «вовсе не хотела сказать что-нибудь такое», он истолковал как оратор, довольный, что своим словесным мастерством добился цели: «Ей хотелось сказать: “Я не ожидала, что вы человек образованный”, но она не сказала, зато я знал, что она это подумала; ужасно я угодил ей» (393). Так же комментирует он и свое брачное предложение, описывая его как выступление перед публикой, имевшее успех:

Говорил же я не только прилично, то есть выказав человека с воспитанием, но и оригинально, а это главное. <...> Я и после вспоминал про это с наслаждением, хоть это и глупо <...> Конечно, я имел настолько вкуса, что объявив благородно мои недостатки, не пустился объявлять о достоинствах: «но, дескать, взамен того имею то-то, то-то и это-то» (395).

Закладчик постоянно заботится о впечатлении, производимом на свою избранницу, старательно формируя свой образ с целью вызвать ее обожание. В этом смысле во время сватовства он не излагает открыто своих планов на будущее, рассчитывая, что «косвенным намеком, пустив таинственную фразу <...> можно подкупить воображение» (395). Однако в стремлении манипулировать воображением Кроткой, т. е. навязать ей приукрашенную картину самого себя, он прибегает к еще более действенному средству, нежели косвенный намек или таинственная фраза, — к молчанию. Необходимо сразу подчеркнуть, что время от времени молчат и другие персонажи этой повести, и прежде всего,

сама Кроткая. Однако ее молчание имеет совершенно иную эмоциональную окрашенность и воздействие на адресата, о чем речь пойдет ниже.

Закладчик для начала умолчал о драматическом случае из своего прошлого, следствием которого стала потеря им репутации и общественного статуса. Дело в том, что, будучи еще офицером, он отказался от дуэли и за трусость⁷ его и попросили уйти из полка. После трех лет бедствий и скитаний благодаря неожиданному наследству он открыл кассу ссуд. Однако, став заимодавцем, он избрал с христианской точки зрения сомнительное и нечистоплотное занятие. С другой же стороны, именно это ремесло помимо материальной обеспеченности давало ему и определенную временную власть над клиентами, попавшими в беду, а тем самым возможность мстить обществу за причиненные обиды. Потеря статуса офицера и обретение роли заимодавца для рассказчика, несомненно, означали общественное унижение.

Войдя в жизнь бывшего офицера, обвиненного в трусости, а ныне презируемого обществом закладчика, Кроткая стала безвинной жертвой его раненого тщеславия. Тот факт, что она рано осиротела и лишилась средств к существованию, что в свои 16 лет она была молода и неопытна, ставил ее в крайне неравноправное положение по отношению к материально независимому будущему супругу старше ее почти на двадцать лет. Однако именно это обстоятельство доставляло ему несказанное удовольствие. Собственное возвышение в ущерб ей становилось для него сатисфакцией за все перенесенные ранее обиды и унижение. Месть обществу свелась, как и у подпольного человека, к его власти лишь над одним, слабым и беззащитным существом, невиновным в его задемом самолюбии и жизненной неудаче:

⁷ В порыве искренности закладчик признается: «струсил не дуэли, а того, что выйдет глупо... А потом уже не хотел сознаться и мучил всех, и ее за то мучил, и на ней затем и женился, чтобы ее за то мучить» (418).

О, из какой грязи я ее тогда вытащил! Ведь должна же она была это понимать, оценить мой поступок! Нравились мне тоже разные мысли, например, что мне сорок один, а ей только что шестнадцать. Это меня пленяло, это ощущение неравенства, очень сладостно это, очень сладостно (397).

Закладчик, по сути, разыгрывает перед Кроткой того, кем он не является, но хотел бы стать — человека «из высшего мира» (394) и одновременно ее «освободителя» (395). По этой причине он умалчивает о своем бесславном уходе из полка, опасаясь, что и Кроткая могла бы посчитать его трусом. А ведь именно этот эпизод из прошлого закладчика стал ключевым для понимания той парадоксальной роли, которая была отведена ей в их браке.

Для того, чтобы Кроткая могла соответствовать ожиданиям мужа, ее следовало «приготовить, доделать и даже победить» (411). Воспитательные меры, которыми закладчик пытался Кроткой «привить широкость прямо к сердцу» (398), а по сути, вызвать ее восхищение и уважение, не привели к ожидаемым результатам. Более того, все они — от его строгости и умеренности в расходах до его неразговорчивости и вообще эмоциональной сдержанности — вызвали обратный эффект, несмотря на то что образовывали продуманную систему. А среди главных элементов этой системы выделялось прежде всего молчание. Так что воодушевление, с которым жена в начале воспринимала героя в стремлении любить и быть любимой, он «обдал сразу холодной водой» (397). Ее воспоминания о детстве, младенчестве, родителях, переданные «очаровательным лепетом невинности», он встречал «благосклонным молчанием» (397). Таким образом, в браке он следовал не своему бесспорному чувству любви к Кроткой («Кто может сказать, что я ее не любил?», 401), но системе произвольных правил, которые сам ввел в их повседневную жизнь и сам же время от времени нарушал. Ярким примером тому могут послужить посещения театра, о которых он сам говорил,

что их не будет, однако свою супругу сводил на несколько спектаклей, вспоминая с горечью:

Ходили вместе, были три раза, смотрели «Погоню за счастьем» и «Птицы певчие», кажется. (О, наплевать, наплевать!) Молча ходили и молча возвращались. Почему, почему мы с самого начала принялись молчать? Сначала ведь ссор не было, а тоже молчание. Она все как-то помню, тогда исподтишка на меня глядела; я, как заметил это, и усилил молчание. Правда, это я на молчание напер, а не она (400).

Молчание было главной особенностью непосредственного общения закладчика с Кроткой, ибо оно, согласно его плану, должно было сделать его той загадкой⁸, которую Кроткая, согласно тому же плану, должна была разгадать без чьей бы то ни было помощи со стороны. Но вот что парадоксально: чтобы вернуть пошатнувшееся уважение к самому себе решение этой загадки ей надлежало искать не в его подлинной личности, а в крайне положительном, нарциссическом представлении о себе:

Я все молчал и особенно, особенно с ней молчал, до самого вчерашнего дня, — почему молчал? А как гордый человек. Я хотел, чтобы она узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтоб сама догадалась об этом человеке и постигла его! Принимая ее в свой дом, я хотел полного уважения. Я хотел, чтобы она стояла предо мной в мольбе за мои страдания — и я стоил того. О, я всегда был горд, я всегда хотел или всего, или ничего! Вот именно потому, что я не ловинщик в счастье, а всего захотел, именно потому я и вынужден был так поступить тогда: «дескать, сама догадайся и оцени!» Потому что, согласитесь, ведь если б я сам начал ей объяснять и подсказывать, и уважения просить, — и — так ведь я все равно, что просил бы милостыни... (398).

⁸ О загадках как основном механизме выстраивания смысловых отношений в повести «Кроткая» см. [Михновец 1999]. Вообще, загадка также имеет общую черту с мистификацией — таинственность. При этом таинственность и загадки, и мистификации имеет переходящий характер, так как подразумевается, что загадку в конце концов разгадают, а мистификацию демистифицируют. Впрочем, попутно отметим, что слово «мистификация» французского происхождения, т. е. этимологически франц. *mystification* происходит от *mystère* — тайна, мистерия.

Дело в том, что закладчик был уверен, что молоденькой шестнадцатилетней девушке не стоит объяснять, как «великодушнейший из людей стал закладчиком» (401), ибо она этого просто не поняла бы по своей неопытности. Правда, молодежь великодушна, «но мало терпимости, чуть, что не так — и презрение» (398). В отличие от великодушия молодежи, которое «гроша не стоит <...> потому что получилось не живши» (399), собственное великодушие закладчик понимает как подвиг «трудный, тихий, неслышный, без блеску, с клеветой, где много жертвы и ни капли славы, — где вы, сияющий человек, пред всеми выставлены подлецом, тогда как вы честнее всех людей на земле <...>» (399).

Основной фактор, благодаря которому молчание закладчика можно сопоставлять с мистификацией, сводится к замене подлинного Я молчащего его идеальным Я, которое, условно говоря, берет на себя роль подставного автора. Как уже упоминалось, любая мистификация начинается, прежде всего, с нахождения такого фиктивного, подставного автора, от имени которого настоящий автор пишет свое сочинение, при том, что в нашем конкретном случае речь идет не о художественном тексте, а о тексте жизни, точнее говоря, о бытовом поведении, которое приобретает знаковый характер. Другими словами, молчание закладчика мы будем считать своеобразным «поведенческим текстом» в том смысле, какой придает этому понятию Ю. М. Лотман. Согласно Лотману, «иерархия значимых элементов поведения складывается из последовательности: жест — поступок — поведенческий текст. Последний следует понимать как законченную цепь осмысленных поступков, заключенных между намерением и результатом. В реальном поведении людей — сложном и управляемом многочисленными факторами — поведенческие тексты могут оставаться незаконченными, переходить в новые, переплетаться с параллельными. Но на уровне идеального осмысления чело-

веком своего поведения они всегда образуют законченные и осмысленные сюжеты» [Лотман 1992: 307]. Закладчик в своей исповеди очень четко определяет сюжет своего поведенческого текста: «Все было ясно, план мой был ясен, как небо: “Суров, горд и в нравственных утешениях ни в чьих не нуждается, страдает молча”» (401–402).

Перед своей женой он, по сути, разыгрывает спектакль, в котором играет роль гордого и загадочного героя, а не униженного и оскорбленного антигероя, каким он и был на самом деле. По точному замечанию А. К. Жолковского, закладчик — не только персонаж-нарратор, «которому автор доверил представить события со своей точки зрения. Он выступает и в собственно авторском качестве — творца того жизненного спектакля, который он сочиняет и ставит, играя написанную для себя роль» [Жолковский 2012: 32]. Его поведение, рассчитанное на Кроткую как на публику, не лишено театральности. Более того, без Кроткой как зрителя оно полностью теряет смысл. По признанию закладчика, Кроткая «была единственным человеком, которого он готовил себе» (411). Дело в том, что за театральным молчанием своего мужа она должна была распознать его вымышленный, придуманный образ себя или, выражаясь его словами, — благороднейшего и великодушнейшего из всех людей. Таким образом, в поведении закладчика следует усматривать элемент игры, точнее говоря, актерской игры, а это еще одно совпадение конкретного молчания с мистификацией. Задаваясь вопросом, «что является сущностью “инстинкта игры” у мистификатора», Е. Ланн приходит к заключению, что это «психологический параллелизм между мистификатором и актером. <...> мистификатор и актер должны добиваться одного и того же эффекта — принудить каждого верить в то, что реально они существуют только в образе “изображаемых” лиц. На участке мистификации мы наблюдаем театрализацию литературы» [Ланн 1930: 209]. На игру как психологическую закономерность любого творчества

указывает и Е. Ю. Гениева, одновременно подчеркивая, что эта игра «у мистификаторов приобретает гипертрофированные размеры. Мистификатор творит, только расщепив, расколов, размножив, растворив свое настоящее “я”» [Гениева 1986: 19].

Молчание как «поведенческий текст» в данной повести имеет исключительно отрицательные коннотации. Оно является для закладчика прежде всего орудием психического насилия над Кроткой, приводящего ко все возрастающему отдалению супругов друг от друга и в конечном итоге к прекращению какого бы то ни было диалога между ними. Правда, закладчик быстро теряет контроль над этим орудием, начинающим действовать вопреки его намерениям. Дело в том, что и Кроткая со временем тоже начинает молчать, так что и сама становится для своего угнетателя непроницаемой и загадочной. Пользуясь понятийными дистинкциями Арутюновой, можно сказать, что молчание Кроткой в большей мере было невольным и симптоматичным, нежели намеренным и семиотичным. В ее общении с мужем оно выступает вначале симптомом ее неловкости и недоумения, а позже презрения и бунта. И хотя и в том, и в другом случае оно не имеет ничего общего с манипуляцией, закладчик невольно превращается из загадчика загадок в разгадчика, из палача в жертву, из хозяина — в раба. Поэтому не удивляет, что, ощутив на собственном примере такую «иронию судьбы», он с горечью восклицает: «Эта прелесть, эта кроткая, это небо — она была тиран, нестерпимый тиран души моей и мучитель» (401).

Во второй части своей исповеди закладчик описывает свою жизнь с Кроткой после их «дуэли», когда по его решению они перестали жить как муж и жена. После эпизода с револьвером между супругами и далее царило молчание. Однако важно подчеркнуть, что оно теперь теряет свой манипулятивный характер и как таковое не дает более возможности сравнения с мистификацией. Поэтому мо-

тивного комплекса молчания, как оно показано во второй части исповеди закладчика, мы коснемся лишь вскользь. Закладчик, обманывая самого себя, в молчании Кроткой, в ее бледном и измученном виде усматривал симптом сокрушенности и безусловной капитуляции. Он полагал, что она все еще «слишком потрясена и слишком побеждена» (409) и ей необходимо время, чтобы привыкнуть к новым отношениям в браке. Как типичному антигерою, ему было приятнее мечтать о будущем, нежели действовать в настоящем, а в конкретной ситуации это означало, что он отложил разрешение недоразумений со своей женой — и продолжал молчать:

Одним словом, я нарочно отдалил развязку: того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и матерьяла для мечтаний моих. В том-то и скверность, что я мечтатель: с меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что подождет (412).

Антигерои Достоевского лучше ориентируются в своем воображаемом будущем или субъективно истолкованном прошлом, чем в актуальном настоящем, хотя последнее кишит не только коллизиями и нерешенными недоразумениями, но и многочисленными, увы, упущенными возможностями реализации личного счастья. Как показал Т. Мочизуки в своем тонком анализе категории времени в «Кроткой», закладчик не приспособлен к жизни в настоящем, более того, он пребывает в постоянной дисгармонии с ним (*dissonance with the present*). Скрываясь от настоящего, он пользуется, с одной стороны, относительно пассивной тактикой откладывания событий, а с другой — более активной тактикой их планирования. Проблема, названная «диссонансом с настоящим», по заключению Мочизуки, сводится в конечном итоге к «проблеме самодостаточного мечтателя (субъекта без другого субъекта)» [Mochizuki 2000: 78], которому необходимы лишь «картины и матери-

ал для мечтаний», а не живой человек для реального диалога и общности. Утопический проект закладчика можно в грубых чертах описать следующим образом: после продуманного «перевоспитания» Кроткой продать кассу ссуд, выручить тридцать тысяч рублей и «окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч <...> с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если Бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам» (401).

В трагической развязке данной повести невозможно не увидеть иронической дистанции Достоевского как по отношению ко всем рациональным «системам счастья», так и по отношению к любой утопической проекции будущего, что, впрочем, нам известно уже из его «Записок из подполья».

В стремлении понять причины краха своего проекта закладчик рассматривает разнообразные обстоятельства, подтолкнувшие Кроткую к столь ужасному шагу как самоубийство: «всего только пять минут опоздал» (421), «испугалась любви моей» (421), «не захотела обманывать полублюбовью под видом любви или четверть-любовью» (421), наложила на себя руки «от малокровия, от истощения жизненной энергии» (423). Не находя утешения в этих догадках, закладчик в конечном итоге берет на себя ответственность за смерть своей жены (хотя и ненадолго!) и сокрушенно восклицает: «Измучил я ее — вот что!» (423). Однако он быстро подавляет в себе чувство вины и в воображаемой ситуации суда, как потерпевшая сторона, призывает к ответственности за свою личную трагедию вначале все общество с его обычаями и законами, а затем и саму природу с ее косностью неодухотворенной материи [Кнапп 1985]. Гипертрофированно эгоцентричный, этот антигерой в своей утрате обвиняет не себя, а общество, природу, чуть ли не все мироустройство:

Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера? Пусть судит меня ваш судья, пусть приведут меня в суд, в ваш гласный суд, и я скажу, что я не признаю ничего. <...> Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь (423).

В самом конце рассказа закладчик обращается мыслями к реальности нынешнего момента, в котором окончательно познает истину. Как тонкий знаток человеческой психики, Достоевский тем не менее переходит с психологического на метафизический уровень освещения проблемы, которая касается теперь уже не только закладчика, но всего человечества. Именно с этого уровня Достоевский пытается определить причины человеческого страдания, включая и страдание закладчика. Он делает это словами своего антигероя, который, описывая в своей исповеди тяжесть молчания с Кроткой, горько признается: «Мы прокляты, жизнь людей проклята вообще (Моя в частности!). Я ведь понимаю же теперь, что я в чем-то тут ошибся! Тут что-то вышло не так» (401). В сознании закладчика всплывают обрывки христианского мифа о первородном грехе и проклятии человеческого рода, в результате чего изгнанные из рая люди оказываются отчужденными не только от Бога, но и друг от друга. В контексте этого мифа следовало бы истолковать и заключительный фрагмент «Кроткой»:

Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! “Есть ли в поле жив человек?” — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается. Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля! “Люди, любите друг друга” — кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кроватки, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду? (424).

В противоположность тому, что было заявлено автором во введении, состояние закладчика в конце рассказа не отвечает положению человека, смирившегося с истиной, которая к тому же «возвышает его ум и сердце». Л. Гроссман справедливо назвал «Кроткую» «новеллой отчаяния», одной из сильнейших в мировой литературе [Гроссман 2018: 717]. Одновременно, однако, трудно согласиться с заключением Гроссмана, согласно которому правда для этого (анти)героя при всех его стараниях «остаётся сокровенной и недостижимой» [Гроссман 2018: 717]. Проблема в том, какая правда остаётся для него «сокровенной и недостижимой», — если это истина христианской любви, тогда можно задаться вопросом, не открывается ли ему вместо нее какая-то иная истина, в своей жестокой остроте еще глубже толкающая его в отчаяние, лишая его любого утешения и смирения.

Перед внутренним взором закладчика, не распознающего слова второй заповеди Христа и, наверняка, не принимающего его учения, открывается страшная картина мертвой земли, наполненной мертвыми телами, и мертвого солнца, не дающего жизни. Смысл этой картины становится яснее, если вспомнить, что Достоевский в своих публицистических статьях в «Дневнике писателя»⁹ отстаивал идею, что любой материалист, не верящий в бессмертие души — а таковым, судя по всему, закладчик и является — предоставлен произволу законов природы и ее косности. Согласно этим законам все на земле, включая и человека как физическое тело, подвержено смерти, глению и конечному разложению. Однако основной вопрос, которым Достоевский имплицитно задается и в этом рассказе, и во многих других произведениях, звучит так: можно ли возлюбить ближнего своего как самого себя¹⁰, то есть возможна ли вообще такая любовь

⁹ См. публицистические статьи Достоевского: «Приговор» в октябрьском номере «Дневника писателя» 1876 г., а также «Запоздавшее нравоучение», «Голословные утверждения» и «О самоубийстве и высокомерии» в декабрьском номере.

¹⁰ Недвусмысленно отрицательный ответ на этот вопрос в романе «Братья Карамазовы» дает Иван Карамазов, который в разговоре с младшим братом Алешей

на земле? На этот вопрос Достоевский дает себе более или менее четкий ответ, причем в ситуации, в которой, подобно своему литературному персонажу, он сталкивается со смертью жены. Стоя у гроба своей первой жены Марии Дмитриевны Исаевой, он напишет в своей записной книжке:

16 апреля. Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?

Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует... (цит. по [Гроссман 2018: 586]).

Именно из-за «закона личности» или же «препятствующего Я» закладчик остается со своими эгоцентрическими заботами («когда ее завтра унесут, что ж я буду?»). В своем опустевшем доме он обречен на молчание и мучительную тишину, которую нарушает лишь невыносимый стук маятника. Согласно Достоевскому, антигерою, каковым является закладчик, не имеющему прочной опоры в Евангелии и не стремящемуся к идеалу христианской любви, могла открыться лишь трагическая истина о непреодолимости человеческого одиночества.

Однако в контексте проблематики настоящей статьи картина вездесущей смерти в конце рассказа могла бы иметь еще одно толкование. Эта смерть является метафорой не только внутренней опустошенности и отчаяния закладчика, вызванных смертью жены, но и в некотором смысле метафорой смерти его самого, причем как подставного автора мистификации. Дело в том, что без Кроткой мистификация собственной личности становится беспредметной, а тем самым и подставной автор мистификации обречен на исчезновение. Как пронизательно констатирует И. Л. Попова, разоблачение мистификации можно отождествить со смертью подставного автора, а такую смерть «мис-

воскликает: «я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве дальних. <...> По-моему, Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. Правда, он был Бог. Но мы-то не боги» [Достоевский 1970-2: 276].

тификатор переживает как свою собственную, как смерть себя художника» [Попова 1992: 21]. Как бы то ни было, ясно одно: Достоевскому удалось, обработав сложную тему молчания-мистификации методом фиктивной стенограммы, обновить исчерпавшие себя формы традиционного реалистического романа.

Литература

- Арутюнова 2000 — *Арутюнова Н. Д.* Феномен молчания // Язык о языке / Под. ред. Н. Д. Арутюновой. М., 2000. С. 417–436.
- Бахтин 1972 — *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
- Гениева 1986 — *Гениева Е. Ю.* Дерзостный обман // Уайтхед Д. Серьезные забавы. М., 1986. С. 5–22.
- Гроссман 2018 — *Гроссман Л. П.* Пушкин. Достоевский. Лесков. М., 2018.
- Достоевский 1970 — *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Л., 1970.
- Достоевский 1979 — *Достоевский Ф. М.* Кроткая // Достоевский Ф. М. Повести и рассказы в 2 т. М., 1979. Т. II (1862–1877). С. 387–424.
- Жолковский 2012 — *Жолковский А. К.* Время, деньги и секреты авторства в «Кроткой» Достоевского // *Toronto Slavic Quarterly*. 2012. № 40. P. 23–56.
- Ланн 1930 — *Ланн Е.* Литературная мистификация. М.; Л., 1930.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Ю. М. Лотман. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 296–336.
- Михновец 1999 — *Михновец Н. Г.* Механизм смыслопорождения в «Кроткой»: К проблеме «Автор — читатель» // Достоевский и мировая культура: альманах. 1999. № 13. С. 67–78.
- Ожегов 1989 — *Ожегов С. И.* Мистификация // Толковый словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1989. С. 357.
- Петрс 2020 — *Петрс А. Л.* Литературная мистификация: к проблеме термина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2020. № 197. С. 210–219.
- Попова 1992 — *Попова И. Л.* Черубина де Габриак — Из истории мистификации XX в. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1992. № 3. С. 13–23.
- Хансен-Лёве 1996 — *Хансен-Лёве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. С. 229–267.

-
- Эпштейн 2015 — *Эпштейн М.* Молчание слова // М. Эпштейн. Ирония идеала. М., 2015. С. 247–281.
- Brlek, Vidić 2021 — *Brlek T., Vidić A.* Govoriti šuteći, pripovijedati pisanjem: Кротка // *Dvjesto godina Dostoevskog / Ur. J. Vojvodić.* Zagreb, 2021. S. 93–113.
- Flaker 1986 — *Flaker A.* Dostojevski // *Ruska književnost / Ur. A. Flakera.* Zagreb, 1986. S. 84–89.
- Knapp 1985 — *Knapp L.* The Force of Inertia in Dostoevsky's Кроткая // *Dostoevsky Studies.* 1985. Vol. 6. P. 143–156.
- Mochizuki 2000 — *Mochizuki T.* The Pendulum is Swinging Insensibly and Disgustingly": Time in "Кроткая" // *Dostoevsky Studies. New Series.* 2000. Vol. 4. P. 71–82.
- Ruthven 2004 — *Ruthven K. K.* Faking Literature. Cambridge, 2004 (2001).

Ж. Бенчич-Примц

Молчание и мистификация в повести Ф. М. Достоевского «Кроткая»

Аннотация. Анализируется молчание главного героя и одновременно рассказчика в повести «Кроткая» Ф.М. Достоевского как невербальный знак с ложной референцией, делается попытка указать на существенные элементы его совпадения с мистификацией («построение субъекта», манипулятивность; театральность).

Ключевые слова: Достоевский, «Кроткая», мистификация, молчание, любовь.

Živa Benčić-Primc

Silence and Mystification in F. M. Dostoevsky's Short Story *A Gentle Creature*

Summary. Silence of the protagonist who is also the narrator in Dostoevsky's short story «A Gentle Creature» is analysed as a non-verbal sign with a false referent. The aim is to stress the key elements of the protagonist's silence, which correspond to mystification («the construction of the subject», manipulation, theatricality).

Keywords: Dostoevsky, «A Gentle Creature», silence, mystification, love.

DOI 10.31168/7576-0480-0.03

Мистификация как структурная игра значений (на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)

Мистификация, будучи эстетическим явлением, представляет собой одну из многочисленных игровых практик, вошедших в моду во французских аристократических кругах еще в XVIII в. Игра состояла в коллективном розыгрыше, представляющем собой «dîner de cons» наивной жертвы. Подобный розыгрыш лег в основу сюжета французского комедийного фильма, имевшего огромный успех во всем мире, в русском прокате известного как «Ужин с придурком».

Приемы использования загадочных, таинственных и сверхъестественных явлений имеют широкое применение в искусстве всего мира. М. Булгаков в своем творчестве следует традициям, оставленным ему в наследство в первую очередь Гоголем. Полеты Маргариты на метле, таинственные исчезновения героев, необыкновенные свойства вещей и множество других проявлений сверхъестественного, помимо прочих функций, преследуют цель выражения жанровой принадлежности романа «Мастер и Маргарита» и его структурной когезии. В романе мистификация выполняет еще и важную нарративно-прагматическую функцию — ее анализу и посвящено наше исследование.

Мистификация как форма креативного мышления не получила достаточно полного эстетического анализа с позиций философии игровой деятельности, хотя необходимость

его осознается. Голландский основоположник теории игры Й. Хёйзинга считал мистику специфической характеристикой игры [Huizinga 1988]. Наше исследование преследует цель раскрыть семантику и прагматику мистического сквозь призму анализа чтения текста, который показывает, что форма художественного мышления в виде мистического существует во взаимодействии с другими представленными в романе Булгакова формами. Понятие «структурная игра значений» принадлежит Умберто Эко: для его пояснения он обращался к Фрейдю, который приводил в качестве первой символической игры ребенка пример, когда тот то прячет, то показывает какую-то вещь [Есо 1988: 186]. Оппозиция присутствия / отсутствия предмета выражает, по мнению У. Эко, структурную игру значений. Эта оппозиция вполне применима к семиотическому описанию мистического.

Метафорическое употребление слова «игра» в научных работах существует наряду с использованием категорий теории игры, вызывающих большой интерес исследователей в рамках междисциплинарного изучения художественного воображения. В творчестве создание мира за пределами реальности с помощью игры выполняет важную социальную функцию. Методика анализа игровой эстетики литературного произведения разрабатывалась, например, польским литературоведом Анной Мазярчик [Maziarczyk 2007]. Французская исследовательница Франсин Сикюрель анализировала нарративное значение игровой категории фиктивности в творчестве датского философа Кьеркегора [Cicurel 2015].

Если Ф. Ницше понимал искусство как воссоздание природы, которой человек стремится подражать, то Р. Барт подчеркивал, что при воссоздании природы с помощью симулякров писатель отдает предпочтение тому, что в предмете является невидимым [Barthes 1970]. Мистификация же прибегает к умолчанию, загадке и таинственности в изо-

бражении действительности. Действия ребенка, который то прячет предмет, то его открывает, показывают природную эстетическую особенность мистического. Мистификация обладает большой силой экспрессии. Не случайно Ф. Ницше указывал, что знание убивает действие, так как действию принадлежит мир иллюзии [Nietzsche 1994].

Идея Ю. М. Лотмана об игре как принципе семиотической организации текста лежит в основе семиотической модели игры советского психолога А. Н. Леонтьева, который рассматривает понятия «значение предмета игры», «игровой смысл» и «расхождение игрового смысла со значением предмета игры» [Леонтьев 1981]. Значение предмета игры, согласно психологу, состоит в том, что палочка, в которую ребенок играет как в лошадку, не перестает для него оставаться палочкой и способ ее употребления ему хорошо известен. Тем не менее в ходе игры палочка становится лошадкой, т. е. приобретает особый, игровой смысл. Тем самым происходит расхождение между значением предмета игры (или т. н. реальной апперцепции) и игрового смысла (ирреальной апперцепции). Именно это расхождение представляет собой главный источник выражения огромного богатства смыслов в любых формах креативного мышления.

В повествовании мистическое выражает связь значения предмета игры с игровым смыслом посредством категорий неопределенности и загадочности. Ролан Барт в текстовом анализе повести Бальзака «Сарразин», а затем рассказа Эдгара По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», использует понятие «загадочный код» [Barthes 1970; Барт 1989]. Канадская исследовательница фантастики Рашель Бувэ в своем эссе о фантастическом эффекте мистического использует понятие неопределенности, рассматривая его в контексте акта чтения [Bouvet 2007].

Семиотическая модель игры Леонтьева может также трактоваться как соотношение факта и вымысла в про-

изведении: предмет игры представляет факт, а игровой смысл выражает вымысел. Писатели пользуются фактами жизни как предметами игры для преобразования их в вымысел. Однако факт в произведении в отличие от факта в жизни принадлежит вторичной семиотической системе. Создавая семантическое расхождение между их значениями, писатель образует различные повествовательные конфигурации, в создании которых может иметь место и мистификация. При анализе семиотики мистического надо принимать во внимание, помимо предметов игры, наличие партнеров игры, то есть автора и читателя, действия которых обуславливают семантические и прагматические корреляции повествовательных сегментов текста, а также прагматическую составляющую текста в целом.

С самых первых строчек роман «Мастер и Маргарита» заявлен как мистическое произведение. Мистическое характеризуется также комической способностью иррадиации смысла, замеченной Бергсоном в отношении смеха и состоящей в том, что мистическое передается другим сегментам повествования в силу общего единства смысла, предусмотренного намерениями автора [Bergson 1959]. Методика текстового анализа акта чтения, предлагаемая Бартом в указанных выше произведениях, включает употребление понятия «код загадки» — ее выдвижение, формулирование и ретардацию с целью отсрочить разгадку [Барт 1989: 459]. Последнюю Барт не включает в список, так как, по его мнению, это означало бы конец повествования, его смерть.

Методика Барта заключается в анализе последовательного восприятия в процессе чтения смысла сегментов текста с целью определения их общих коннотативных значений, что, с нашей точки зрения, и составляет содержание нарративных прагматических функций. Подобный анализ семиотической трактовки различных сегментов текста при их последовательном восприятии можно применить к чтению, в частности, первой главы романа Булгакова.

Началом романа является эпитафия из произведения Гете «Фауст», которым автор выдвигает загадку, предложенную им для ее разрешения скорее всем произведением. Загадка эпитафия выполняет метаязыковую функцию, намекая на смысл дальнейшего повествования и приглашая продолжить чтение для ее разгадки. Сочетание эпитафия с подзаголовком первой главы «Никогда не разговаривайте с незнакомцами» усиливает загадочность эпитафия. Но при этом заглавие содержит и указание на дальнейшее развертывание сюжета, выполняя метаязыковую функцию. Предупреждение об опасности разговора с незнакомцем обращено к читателю и выполняет фатическую функцию, нужную для установления с ним контакта. Однако начало главы состоит скорее в ретардации загадки с помощью подробного описания хронотопа: конец жаркого весеннего дня в Москве. Булгаков отвлекает внимание читателя от загадки описанием двух персонажей, появившихся на Патриарших прудах, их внешним видом, одеждой, социальной принадлежностью, профессиональным занятием. Помимо фатической функции представления читателю персонажей, ретардация загадки состоит также и в том, чтобы подчеркнуть реальность происходящего: так называемый эффект реальности возникает посредством подробного описания. Как только автор называет имена персонажей, загадка возвращается: музыкальная ассоциация с именем Берлиоза никак не подходит руководителю литературной организации МАССОЛИТ и главному редактору толстого литературного журнала. С точки зрения Барта, имя собственное является королем означающих в силу богатства его социальных и символических коннотаций [Барт 1989: 432]. Имя только подчеркивает социальную среду Берлиоза как начальника, отличную от среды его подчиненного, псевдоним которого — Бездомный — обретает еще и символическое значение благодаря ассоциации со знаменитым пролетарским поэтом Демьяном Бедным. Критику новоиспеченного

произведения Бездомного автор поручил его руководителю, Берлиозу. При всем идеологическом расхождении Булгакова с обоими персонажами, Берлиоз тем не менее выглядит более убедительно.

Описание странного и опустелого уголка города в «этот ужасный майский вечер» по-прежнему выполняет метаязыковую функцию предсказания страшных событий. Странность обстановки усиливается, драматизируется описанием физического состояния Берлиоза, охваченного необъяснимым ужасом предчувствия, сгущающего атмосферу загадочности. И оно усиливается еще больше с мистическим появлением гигантского «призрака» в клетчатом пиджаке, а потом и предупреждением о том, что солнце может навсегда исчезнуть. Дальнейшие события, происходящие на Патриарших прудах, продолжают формировать загадку как посредством авторского текста, так и посредством передаваемых в тексте ощущений персонажей. Явление незнакомца, якобы обедавшего с Кантом, гадания литераторов относительно его национальности, подозрительно хорошее владение русским языком, которое демонстрирует «иностранец», его одежда и знаки материального достатка — все это вызывает много вопросов.

Для смены конфигурации повествования Булгаков возвращается к ретардации загадки, выполняющей фатическую функцию. Читатель, утомленный тщетными попытками понять возникающие в тексте странности, имеет теперь возможность отдохнуть при чтении описания места и времени событий. Функция ретардации загадки состоит также и в том, чтобы подчеркнуть намеренную реальность происходящего, нарушенную мистикой. Конец главы отмечен увеличением странностей в связи со сверхъестественными способностями Незнакомца предвидеть ближайшее будущее собеседников. Булгаков соединяет детали изложения в диапазоне от темы Христа до упоминания об Аннушке с ее подсолнечным маслом и заканчивает главу началом

второй главы романа о Понтии Пилате, выполняющем метаязыковую функцию. Автор создает также связь двух различных семиотических систем, современной «московской» и древней новозаветной. Повествование выглядит странным и гибридным с точки зрения привычных норм повествования, продолжая создавать изобразительную загадочность текста, то есть его мистику.

Комическое сопровождает все сегменты повествования и призвано акцентировать «фиктивность» происходящего, чередуя ее с «реальностью», столь же фиктивной как симулякр литературного произведения, выполняющий суггестивную функцию. Автор использует как лексику, так и комические ситуации для выражения фатической функции, поскольку смех усиливает контакт с читателем. Комичен разговор с продавщицей киоска, комичен и пахнущий парикмахерской абрикосовый сок — единственное, чем можно утолить жажду. Дотошность в описании деталей одежды, мыслей, вплоть до икоты героев создают впечатление «достоверности» происходящего, а смешное подчеркивает его несерьезность. Таким образом, факт и вымысел находятся в прагматической двусмысленности, намеренно формируемой Булгаковым в условиях жесткой цензуры тех лет. Тем не менее факты, окрашиваемые комически с помощью широкого применения писателем приемов Бергсона, остаются фактами: они несут значение игры в создаваемой автором сатире на происходящее в стране после отмены НЭПа. Так, описывая пивной ларек, автор напоминает читателям об изобилии напитков, еще недавно здесь продававшихся. Одежда и все признаки материального благополучия Незнакомца были сразу отмечены его собеседниками во время беседы на Патриарших. Напомним, что относительный материальный достаток писателя и его значительный профессиональный успех приходились как раз на годы НЭПа. В идеологическом споре о реальности существования Иисуса Христа в изложении Булгакова

Берлиоз и Бездомный проигрывают — они выглядят комически, вызывая больше доверия к мнению иностранца. Реальность, неоспоримость факта в аргументах Незнакомца и идеологическая фикция, утверждаемая Берлиозом в отношении существования Иисуса Христа, отсылают к идее государственного управления, которое предполагает непременную способность предвидеть будущее, что и выражено в высказывании Незнакомца по поводу доказательства существования божественной власти. Таинственный персонаж подкрепляет свое убеждение загадочными предсказаниями возможного появления саркомы у Берлиоза, пугающими подробностями обстоятельств его близящейся смерти, неотвратимости психической болезни Бездомного. Булгаков прибегает к драматизации повествования и сгущает краски. Затронутая мистическим Незнакомцем тема управления выражает главный смысл произведения в целом. Описывая произошедшие в стране изменения сквозь призму действий персонажей, бессмысленных и абсурдных с точки зрения разума, представляя их как мистические и необъяснимые, Булгаков, помимо всего прочего, еще и маскирует свою идеологическую позицию.

Представленный анализ знаковой системы первой главы романа «Мастер и Маргарита» не является исчерпывающим, да мы и не стремились к этому, ведь «текст бесконечно открыт в бесконечность», как пишет Барт [Барт 1989: 425]. В данной работе мы стремились понять форму художественного мышления в репрезентации мистического, и она существует во взаимодействии с другими формами, например, символической, комической или гибридно-повествовательной — все они выстраивают общий смысл текста. Использование игровой семантики мистического задано прагматической интенциональностью произведения. Чтение текста первой главы предполагает ее разделение на сегменты в соответствии с открывающимися коннотативными значениями, которые можно отнести к прагматическим функциям нарратива.

Структурная игра значений образует сложную семиотическую систему, которая опирается на глубинную метафизику произведения. Прагматическая составляющая смысла выстраивается здесь в сложную иерархическую систему, так как одно и то же высказывание может быть прагматически маркированным неоднократно [Соловьева 1984]. Литературная игра автора определяется психологическими факторами личности писателя, историей его жизни в контексте эпохи, а также предчувствием им своей близящейся кончины. Мистическое является частью этой структуры и определяет его функции и место в произведении. Булгаков приступил к написанию романа в тяжелый для него период, когда он был вынужден писать ради своего физического выживания и когда его пьесы были запрещены для постановки, а проза подвергалась жестокой цензуре. Чуткий к игре, игровому поведению, он создал поистине новаторское произведение русской литературы. Ко времени создания романа Булгаков был уже состоявшимся писателем и драматургом со своей четко выраженной идеологической позицией, что и проявилось в рассмотренной главе романа. Все это и прежде всего социальные коннотации, необходимо учитывать при анализе произведения. Предметами игры в романе, которые преобразуются в вымысел, являются и признаки тоталитарного режима, и отмена золотого червонца, и запрет на хранение валюты — ведь открыто писать об этом писатель не мог.

Литература

- Барт 1989 — *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Леонтьев 1981 — *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. Изд. 4. М., 1981.
- Соловьева 1984 — *Соловьева Е. В.* Прагматическая функция интонации (экспериментально-фонетическое исследование на материале французской иронической прозы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.

- Barthes 1970 — *Barthes R. S/Z*. Paris, 1970.
- Bergson 1959 — *Bergson H. Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, 1959.
- Bouvet 2007 — *Bouvet R. Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. Montréal, 2007.
- Cicurel 2015 — *Cicurel F. La mise en fiction du désespoir: lethos kierkegaardien // Analyse du discours et dispositifs d'énonciation / Ed. J. Angermuller et G. Philippe*. Limoges, 2015. P. 187–196.
- Eco 1988 — *Eco U. Le signe*. Bruxelles, 1988.
- Huizinga 1988 — *Huizinga J. Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris, 1988.
- Maziarczyk 2007 — *Maziarczyk A. Le roman comme jeu. L'esthétique ludique de Raymond Queneau*. Lublin, 2007.
- Nietzsche 1994 — *Nietzsche F. La naissance de la tragédie*. Paris, 1994.

Е. В. Соловьёва

Мистификация как структурная игра значений (на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)

Аннотация. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» представляет собой уникальное явление как в русской, так и мировой литературе. С самого начала роман заявлен как мистическое произведение. Мистификация представляет собой форму креативного мышления, поэтому ее изучение в структуре произведения позволяет не только выделить приемы ее выражения, но и раскрыть поэтику произведения, то есть его эстетическое значение. Статья преследует цель определить семиотику мистификации, ее игровую природу. Семиотическая модель игровой деятельности позволяет определить соотношение семантических и прагматических значений в поэтике произведения, образующих корреляцию факта и вымысла. Прагматическая составляющая смысла произведения имеет сложную иерархическую структуру, так как любое высказывание может быть маркировано прагматически неоднократно. Мистификация может рассматриваться в ее прагматической функции в целом, как выражение жанровой принадлежности романа и его структурной когезии, а также как выражение загадки, чередующейся с ее ретардацией, в процессе чтения, при котором происходит последовательное деление текста на сегменты, выполняющие одновременно нарративно-прагматические функции: метаязыковую, фатическую, драматическую, комическую,

символическую, суггестивную. Мистическое служит также связующим звеном в объединении двух разных семиотических систем: московская современность и евангельское предание образуют два различных текста в романе. Мистическое проявляется также в гибридности нарратива, нарушающей существующие нормы повествования.

Ключевые слова: семиотика, мистификация, загадка; фатическая, метаязыковая, символическая функции; игра, семантика, прагматика, гибридность повествования.

Elena Solovyeva

**Deception
as a structural interplay of meanings
in M. Bulgakov's novel
*The Master and Margarita***

Summary. M. Bulgakov's novel *The Master and Margarita* is a unique phenomenon for both Russian and world literature. From the very beginning the novel positioned itself as a work of deception. Deception is a way of creative thinking, so its study in the structure of the work not only helps highlight the techniques of its expression, but also understand the novel and its aesthetic message. The article seeks to identify the semiotic and the ludic nature of deception as a literary device. The semiotic model of ludic activity brings to determining the ratio of semantic and pragmatic meanings in the poetics of a literary work that underlie its fact/fiction correlation. The pragmatic meaning of a literary work is a complex hierarchical structure, since any statement can repeatedly carry a pragmatic message. In its pragmatic function, deception in literature may generally be viewed as an expression of the genre affiliation of a novel and its structural cohesion, as well as an expression of the riddles (an often delayed one), in the act of reading which divides the text sequentially. At the same time, the act of reading performs narrative and pragmatic functions: the meta-linguistic, the phatic, the dramatic, the comic, the symbolic, and the suggestive ones. The mystical serves to bridge the two different semiotic systems — the Moscow present and the New Testament past that form two different texts in the novel. Besides, the mystical manifests in the hybrid nature of the narrative and thus breaches its conventional forms.

Keywords: semiotics, deception as a literary device, mystery, phatic, meta-language, symbolic function, game, semantics, pragmatics, hybrid narrative.

(Псевдо)мистификации в творчестве Милорада Павича

Милорад Павич уже давно зарекомендовал себя как один из наиболее популярных в России авторов постмодернистской прозы. Многие его читатели ловили себя на мысли, что автор с ними играет, вскользь упоминая что-то знакомое, по-новому описывая давно известное или переворачивая с ног на голову популярные сюжеты. Однако новая трактовка того или иного сюжета может быть очередной версией или самым красивым и натуралистичным литературным обманом — мистификацией.

Дебютный роман Павича «Хазарский словарь» (1984) стал наиболее ярким из его произведений. Работа над ним, по характеру напоминая научное исследование, длилась около 20 лет (1968–1984), а ее результатом стал текст, жанровая принадлежность которого до сих пор вызывает споры среди критиков. Павич пишет: «Я хотел еще немного продлить век романа, о котором все говорят, что он находится в кризисном состоянии; я так не думал: я думаю, что любая литература и любое искусство постоянно, с начала времен, находятся в кризисе и спасаются из такого кризиса в борьбе... Я считаю, что наш метод чтения переживает кризис, и стараюсь его поменять» ([Кратка историја 1991: 166]; перевод мой. — *Е. Ш.*). Вслед за М. М. Бахтиным писатель стремился увидеть в романе свободную, неканоническую жанровую форму, освободить его от всего «условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного» [Бахтин 1975: 425]. Роман организован как специфическая энциклопедия.

дия, состоящая из трех книг. В первой, «Красной книге», приведены данные из христианских источников (средневековых хроник, донесений, житий и т. д.), во второй, «Зеленой», — исламских и в третьей, «Желтой», — еврейских. Они представляют собой три взаимосвязанные мини-энциклопедии, в которых реальные и вымышленные данные о хазарах поданы в виде статей, расположенных в алфавитном порядке (стоит, однако, отметить, что только четыре статьи присутствуют во всех трех книгах: «Атех», «Каган», «Хазарская полемика» и «Хазарь»). Павич сам определил жанр «Хазарского словаря», дав ему подзаголовок «Роман-лексикон в 100 000 слов». По мнению одного из первых исследователей творчества М. Павича Й. Делича, приведенное количество слов, с одной стороны, подтверждает словарную природу романа, а с другой — стирает границу между художественным и нехудожественным текстом [Делић 1991]. Были также созданы две версии произведения — женская и мужская, между ними есть некоторая разница, поиск которой — суть игры, предложенной автором читателю. В одном из интервью писатель сам раскрывает загадку: «мужская версия — это образ такого стебля, который настолько же растет к небу, насколько пускает корни в пекло, в подземелье. Это метафизическая картина, отраженная в образе. А женская версия опирается на биологическую прогрессию, выраженную в том, произошел ли физический контакт между героем и героиней романа. Два образа создают единую систему координат» ([Шомло 1990: 35]; перевод мой. — *Е. III.*).

Роман «Хазарский словарь» — псевдоисторический документ, одновременно исследующий реальные исторические события, происходящие в Хазарском каганате (VIII–IX вв.), и допускающий их фантастическое развитие. На обложке первого издания романа, например, указано издательство, но не указан год, что предвосхищает игру со временем: в романе имеют место три временных пласта (средневековый,

барочный и современный). Уже в предисловии к роману автор ссылается на «Хазарский словарь» (Lexicon Cosri) Йоанеса Даубманнуса 1691 г. (в начале романа приведена и реконструированная обложка утраченного издания) как на основной источник информации своего романа, даже сохраняет его структуру — деление на три книги. Хотя словарь-предшественник не сохранился: словарь Даубманнуса был уничтожен инквизицией в 1692 г., по словам автора, все же дошло два его экземпляра, которые он и стремится реконструировать (на третьей титульной странице стоит: «Lexicon cosri (словарь словарей о хазарском вопросе), реконструкция первоначального издания Даубманнуса от 1691 г. (уничтоженного в 1692 году) с дополнениями до новейшего времени» [Павич 2007: 9]). Это дает автору определенную свободу действий: восстанавливая утерянное исследование о хазарах, Павич в соответствии с традициями средневековой литературы обращается к летописям, житиям, лексиконам, хроникам и другим документам, а структура энциклопедического словаря, выбранная автором, позволяет создать иллюзию объективности.

Й. Делич, рассуждая о соотношении автора, персонажа и читателя в романе, приходит к выводу, что авторами «Хазарского словаря» являются также и некоторые персонажи: «в средневековом временном пласте это принцесса Атех и Мокадаса Аль-Сафер, в XVII в. это Аврам Бранкович, Юсуф Масуди и Самуэль Коэн, а в XX в. — Милорад Павич. Для “барочного” временного пласта важную роль играют Феоктист Никольский как редактор и Даубманнус как издатель» [Делич 1991]. Релятивизация авторства, таким образом, превращает литературных героев в писателей, а сам автор потенциально становится одним из персонажей книги о хазарах.

Все, пусть и малочисленные, данные о хазарах, имеющиеся в распоряжении исследователей, Павич использует в романе бережно, без искажений, большинство цитат,

приведенных в словаре, имеет документальное подтверждение, их можно найти в средневековых документах. В некоторых случаях, однако, Павич позволяет себе некоторую вольность — при обращении, например, к известным читателям документам: Павич приводит в романе прямую цитату из Паннонских житий Кирилла и Мефодия, используя ее в иной, пусть и схожей, ситуации. Слова Кирилла, сказанные сарацинам в Самарре, он приводит как аргумент в религиозном споре, состоявшемся при дворе хазарского кагана. Говоря о периоде гонений на христиан, Кирилл вспоминает, что тогда противники христианства рисовали демонов на домах приверженцев «новой» религии. Во время своей миссии к сарацинам он так комментирует изображения на домах: «Я вижу лицо демона и думаю, что здесь, в этом доме, живут христиане, а так как демоны вместе с ними жить не могут, они бегут от них наружу. А там, где таких изображений на стенах и дверях нет, они находятся внутри, вместе с людьми...» [Павич 2007: 119] Павич меняет только декорации, слова же Кирилла, воспроизведенные достаточно точно (В «Кратких житиях равноапостольных Кирилла и Мефодия, учителей славянских» стоит: «Видю демонский образ, — отвечал философ, — и думаю, что здесь живут христиане. Демоны не могут жить вместе с христианами и бегут от них (находятся вне дверей). Где же нет этого изображения на внешней стороне дверей, там, очевидно, демоны живут внутри здания» [Краткие жития 2010]), своей смысловой нагрузки не теряют: Кирилл использует этот аргумент в попытке склонить чужеземного правителя (сарацинского ли князя в житиях, хазарского ли кагана в романе) к принятию христианства.

Павич — искусный стилизатор, что еще больше размыкает границы реального и вымышленного на страницах его произведений. Речь участников «хазарской полемики» он создает, ориентируясь на каноны духовной литературы; отдельные статьи романа-лексикона выглядят как запи-

ски путешественников, побывавших у хазар в IX в., а статьи об исторических личностях даются как строгие биографические справки в энциклопедиях. Восполняя пропуски в исторической канве, Павич пытается из небольшого осколка воссоздать целый мир, в его произведениях неделимы вымысел и достоверные факты. Чередуя точные цитаты и стилизованные высказывания, реальные исторические факты и собственные допущения, он стремится воспроизвести жизнь во всей ее полноте, многогранности и в то же время недосказанности. Этой же цели служит формальная организация текста, напоминающая «Википедию», где читатель сам выбирает, в каком порядке читать ту или иную статью и в какой момент «отвлечься» и перейти по предложенной ссылке, оставив предыдущую статью. В некоторых случаях читатель напрямую вмешивается в ход событий, влияя на судьбу отдельных героев, выбирая тот или иной порядок чтения авторского текста. Поэтому читатель в прозе Павича не всегда только ее объект, но и субъект рассказа. Читатель держит в руках нити повествования, что иногда позволяет ему определить судьбу отдельных героев. Конечно, это тоже мистификация [Пијановић 2010: 94]. Различные виды мистификации в литературе подтверждаются фальшивыми документами и датами, вымышленными книгами, несуществующими писателями и признаниями. Все это придает определенным идеям писателя иллюзию правдоподобия. На этом основана мистификация в рассказах и романах Милорада Павича. Она придает видимость действительно возможного тому, что не является реальным. Павич по-разному объясняет действия своих героев. П. Пиянович выделяет несколько типов мотивации: реалистическую мотивацию и ее переходные или пограничные виды, онирическую, чудесную (сказочную) и фантастическую мотивацию, что делает невозможным четкое разделение реального и вымышленного в произведениях М. Павича.

Ответ на вопрос, смог ли автор ввести в заблуждение своих читателей и убедить их в том, что первоначальный *Lexicon cosgí* действительно существовал и «Хазарский словарь» — его реконструкция, однозначный: не смог. Обилие нереалистических поворотов сюжета, фантастических элементов, сказочных мотивов и др. сводят на нет успех так тщательно продуманной и воплощенной мистификации, которая оказывается лишь одним из приемов, используемых Павичем в бесконечной игре с читателем, с историей, с предыдущей литературной традицией. Таким образом, целесообразным представляется говорить о псевдомистификации, т. е. о заведомо раскрытой мистификации.

Наиболее ярким примером последней в творчестве Павича, несомненно, является роман 2007 г. «Бумажный театр». Уже во «Вступлении автора» раскрывается замысел Павича-мистификатора:

В этом романе, в этой своеобразной антологии современного мирового рассказа <...> читатель обнаружит тридцать восемь рассказов. А также биобиблиографические сведения об авторах этих тридцати восьми текстов, каждый из которых представляет какую-нибудь одну национальную литературу. Всех этих писателей и сведения о них выдумал Милорад Павич. Он же написал и все тридцать восемь рассказов [Павич 2009: 5].

Автор сразу же раскрывает карты и напрямую говорит о том, что все т. н. «писатели», о которых пойдет речь в романе, вымышленные. Вместе с тем, говоря о самом себе в третьем лице, Павич будто самоустраивается из собственного текста и ставит себя в один ряд с несуществующими авторами, сдвигая границу реального. В восьмом тексте «антологии», рассказе Милорада Павича «Сто пятьдесят шагов», автор создает образ выдуманного себя — привычный «образ автора» расширяется, становится многоуровневым. Есть первичный нарратор [Шмид 2003: 78], написавший все тридцать восемь рассказов, сумевший одновременно пе-

редать колорит представленных национальных литератур и привнести в каждый рассказ что-то свое. Здесь речь идет об образе Павича-писателя с его постоянными мотивами и образами, с его склонностью к стилизации. Вторичный нарратор проявляет себя во вступлении и библиографических справках о вымышленных писателях, он стоит выше своего творения, приоткрывая или даже раскрывая замысел всего произведения. Есть и 38 третичных нарраторов, «авторов» вымышленных рассказов, среди которых — вымышленный Милорад Павич.

Каждый рассказ состоит из двух частей: из непосредственно рассказа (с указанием страны) и библиографии вымышленного писателя. Чаще всего жизненный путь каждого писателя находит некий отклик в его творчестве, но это не обязательное условие. Например, в рассказе «Синий пот» Джима Фенимора Стью, который умер в 2003 г. от СПИДа, главный герой, спасаясь от нападения хулигана с бейсбольной битой, плюет тому в глаз со словами «У меня СПИД!» [Павич 2009: 127]. Есть в этом совпадении и присущая одаренным писателям способность предвидеть, и ирония судьбы вообще. В рассказе может быть ярко выражена именно национальная принадлежность автора: в «Иконе на золоте» Гане Сотироского, выдуманного македонского автора, в самой идее рассказа заложено балканское видение мира, ведь икону, о покупке которой идет речь, «создавали все народы, которые живут на Балканах» [Павич 2009: 100]. Большинство рассказов содержит определенные маркеры, по которым читатель и без справки об авторе, указания страны и названия рассказа сможет угадать, к какой литературе относится тот или иной рассказ. Есть вполне очевидные указания: норвежский автор повествует о путешествии по фьордам, испанский рассказ называется «Однажды Франсиско Гойя...», французский — «Птичий хор из Парижа», чешский — «Самая короткая история о Праге». В ряде рассказов Павич

основывается на стереотипном видении страны при создании сюжета и подборе манеры повествования. Например, японский рассказ в антологии Павича — надиктованный в автомобиле на кассету замысел произведения (расхожее представление о Японии как о стране развитых технологий), поток сознания прозаика, который, увлекшись будущим творением, не справился с управлением и разбился вместе со своей семьей. Рассказ обрывается на том же месте, где завершается жизнь автора. Если же в рассказе нет иных маркеров, то читатель может ориентироваться по топонимам (Белград, Псковская губерния, Вашингтон) или личным именам и фамилиям (Данте, Кортес, Кафка).

Но не только подобные метки позволили Павичу создать столь удачные подделки национальных литератур. Тематика некоторых рассказов также отражает определенные стереотипы, но уже не страны как таковой, а ее литературы. Особого внимания заслуживает чешский рассказ «Самая короткая история о Праге», в котором речь идет о двух людях, ожидающих поезд и перекидывающихся, казалось бы, ничего не значащими фразами. При первом прочтении рассказа описания станции и пассажиров кажутся несколько излишне подробными, однако в последних строках рассказа раскрывается замысел — пассажирами оказываются Кафка и Гашек. Надуманность описаний тут же уступает место запоздалому узнаванию стиля каждого из знаменитых чешских прозаиков, неожиданно гармонично переплетающихся в описании самой обыденной жизненной ситуации. Читатель тут же бросается перечитывать рассказ и узнает классиков чешской литературы не только в репликах самих персонажей, но и в обыкновенном описании вокзала. Люди описаны кратко, емко, с вниманием к деталям, как это свойственно Гашеку («Когда поезд прибыл, тот, что был к кепке, вошел в полупустой вагон третьего класса, а тот, который выше ростом и с крахмальным воротничком, в пустой вагон второго класса. Так оба они

уехали в Кладно»), а давящая атмосфера духоты летнего полудня будто написаны самим Кафкой («Другой мужчина повернул голову и посмотрел на большие, в черном корпусе станционные часы, которые неумолимо тикали, перемалывая мгновения, словно зерна. Сквозь застоявшееся затхлое время прорывался хор сверчков» [Павич 2009: 205]).

Несмотря на то, что рассказы очень разнообразны, большинство из них все-таки может выдать реального автора. Вслед за последним вымышленные писатели часто прибегают к описанию сна как предзнаменования для героя или же заставляют героя воспринимать свои сны как полноправную составляющую реальности. Действующие лица «бумажного» представления постоянно получают знаки судьбы: обыкновенное предчувствие, гадание, предсказание, случайное совпадение... У Павича, пожалуй, не найдется ни одного произведения, в котором бы судьба не вмешивалась в жизнь героев. Несмотря на то, что интерес к исторической прозе среди современных авторов несколько уменьшился, в антологии более половины рассказов так или иначе обращены в прошлое: или само действие происходит в прошлом («Третий аргумент Кортеса», «Сталин в семинарии»), или же герои обращаются к прошлому, вспоминают, изучают, сравнивают с настоящим («Пять домов на Балатоне», «Как мы ходили в театр», «Сталин в семинарии»). Стоит отметить, что почти все положительные персонажи произведений Павича хорошо знакомы с античным наследием, с историей и литературой своей страны, и тем самым знание исторических корней для автора выступает абсолютно позитивной характеристикой героя. Поэтому и мир героев «Бумажного театра» больше похож на сплав прошлого и настоящего, нежели на «миг между прошлым и будущим».

На протяжении всего своего творческого пути Павич перерабатывал античные мотивы и известные мифы, заставлял средневековых людей действовать по законам ав-

торской картины мира, переписывал и свои собственные сюжеты, давая одному и тому же конфликту разные варианты разрешения на страницах нескольких произведений. Мистификация — прием, занимающий в его творчестве важное место, это не просто игра и обман, а способ создания новых смысловых трактовок сюжета, что и является основной целью автора. В «Хазарском словаре» Павич прибегает к приему мистификации, в числе прочего, и чтобы восполнить пропуски в канве исторических знаний. Он выступает в этом романе как настоящий археолог, пытающийся воссоздать целый мир, но на своих условиях: это должен быть мир, полный невероятных совпадений, переплетений судеб, с возможностью преодоления времени и пространства внутри сновидений и т. д. Для Павича воссоздать события далекого прошлого не означает просто перечислить их в хронологическом порядке; он стремится заново описать ту или иную эпоху в ее неопределенности, относительности и многовариантности. Вероятно, именно поэтому он «сохраняет» первоначальную тройную структуру словаря-мистификации, предоставляя читателю возможность познать свою, павичевскую, хазарскую историю не линейно, а по частям, смешивая данные из разных эпох, рассказанные разными исследователями вопроса, данные вымышленные и реальные, стилизованные и очевидно созданные автором. В «Бумажном театре» Павич дает себе свободу, примеряя самые разнообразные маски, становясь кем-то другим и при этом оставаясь собой. Автор бросает себе самому вызов и воплощает свой замысел. Неслучайно роман назван «Бумажным театром», ведь Павич в нем — актер обширного амплуа. Несмотря на то, что его 38 рассказов больше похожи на этюды, чем на полноценно проработанные произведения, Павич схватывает самую суть образа (или автора, или национальной литературы), высвечивая наиболее яркие и узнаваемые черты.

Многочисленные стилизации Павича построены на введении цитат, иногда полностью совпадающих с текстом источника, иногда несколько видоизмененных, есть и такие, которые вызывают у читателя лишь некоторые ассоциации с оригинальным произведением или мифом. Включая в свой текст скрытые и явные отсылки к «чужим» текстам, Павич создает в своих произведениях неделимое единство вымышленного и достоверного, цитирования и мистификации. Однако стоит еще раз отметить, что сербский прозаик использует мистификацию именно как один из приемов, зачастую раскрывая свой замысел еще в предисловии к тому или иному произведению, поэтому, строго говоря, речь идет о псевдомистификации. Если рассматривать все творчество Павича под углом (псевдо)мистификации, то все его произведения в совокупности можно прокомментировать знаковой каждому фразой из телесериала: «Все герои вымышленные, любое сходство с реальными людьми — случайное совпадение».

Литература

- Бахтин 1975 — Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
- Делић 1991 — Делић Ј. Хазарска призма: Тумачење прозе Милорада Павића. Београд; Титоград; Горњи Милановац, 1991. URL: http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma_c.html (дата обращения: 20.02.2023).
- Кратка историја 1991 — Кратка историја једне књиге: избор написа о роману лексикону у 100.000 речи «Хазарски речник» од Милорада Павића / Short History of a Book. Critics choice on a lexicon novel in 100.000 words «Dictionary of the Khazars» by Milorad Pavic / Приред. Ј. Тешановић. Вршац, 1991.
- Краткие жития 2010 — Краткие жития равноапостольных Кирилла и Мефодия, учителей славянских. 2010. URL: <https://ortox.ru/sv/ravnoapostolnyy-kirill-konstantin-filosof-moravskiy> (дата обращения: 20.02.2023).

- Павич 2007 — *Павич М.* Хазарский словарь / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб., 2007.
- Павич 2009 — *Павич М.* Бумажный театр / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб., 2009.
- Пијановић 2010 — *Пијановић П.* Милорад Павић у еволутивном луку српске прозе // Павићеви палимпсести. Ужице, 2010. С. 85–96.
- Шмид 2003 — *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
- Шомло 2007 — *Шомло А.* Хазари, или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем. Београд, 1990.

Е. В. Шатько

(Псевдо)мистификации в творчестве Милорада Павича

Аннотация. Славу Милораду Павичу принес роман «Хазарский словарь» (1984), псевдоисторический документ, повествующий о реальных исторических событиях в Хазарском каганате VIII–IX вв., одновременно допускающий и фантастическое их развитие. В предисловии к роману автор ссылается на «Хазарский словарь» 1691 г. польского книжника Даубманнуса как на главный источник информации, он был якобы уничтожен инквизицией уже в 1692 г., сохранилось все же два его экземпляра, которые он и цитирует в своем романе. В соответствии с традициями средневековой литературы Павич обращается к летописям, житиям, лексиконам, хроникам и другим документам. Все известные историкам данные о хазарах автор цитирует без искажений. Павич стремится воссоздать их мир, создать неделимое единство цитирования и мистификации. Еще одним примером романа-мистификации М. Павича является «Бумажный театр» (2007), своеобразная антология современного мирового рассказа, состоящая из 38 рассказов, а также библиографических сведений об авторах, выдуманных Павичем. Для него создание мистификации — один из основополагающих приемов творчества, лежащий в основе двух романов, а также встречающийся в ряде других текстов автора. Стоит, однако, отметить, что сербский прозаик использует мистификацию именно как один из приемов, зачастую раскрывая свой замысел еще в предисловии к тому или иному произведению, поэтому, строго говоря, речь идет о псевдомистификации.

Ключевые слова: Милорад Павич, мистификация, Хазарский словарь, Бумажный театр, сербский постмодернизм.

Evgeniya Shat'ko

**(Pseudo-)mystification
in M. Pavić's prose**

Summary. Milorad Pavić came to fame thanks to the novel *Dictionary of the Khazars* (1984), a pseudo-historical document which combines historical events in the Khazar Khaganate of the 8th and 9th centuries with fantastic elements. In the preface to the novel, the narrator refers to the *Dictionary of the Khazars* written the Polish scribe Daubmannus in 1691 as the main source of information, which was allegedly already destroyed by the Inquisition in 1692. The narrator argues, however, that two copies of it (the author even quotes them in his novel) have survived. In accordance with the traditions of medieval literature, Pavić refers to chronicles, hagiographies, lexicons, chronicles, and other documents. The author quotes without distortion all data about the Khazars known to scholars. Pavić seeks to recreate the world of the Khazars and to construct an indivisible unity of quotation and mystification. Another example of a mystification novel by M. Pavić is *Pozorište od hartije* (2007), a kind of anthology of modern short stories from around the world, consisting of 38 stories, as well as bio-bibliographic information about the authors all invented by Pavić himself. For him, the creation of a mystification is one of the fundamental creative techniques that underlies the two novels and can be found in a number of other texts by the author. It is worth noting, however, that Pavić uses mystification precisely as one of the methods, often revealing his intention in the preface to a particular work, therefore, strictly speaking, we are talking about *pseudo-mystification*.

Keywords: Milorad Pavić, mystification, *Khazar dictionary*, *Pozorište od hartije*, Serbian postmodernism.

Формы и значение мистификаций в романах Ясны Хорват

Данное исследование посвящено современной хорватской писательнице Ясне Хорват (р. 1966), автору концептуальных интеллектуальных романов, чье творчество, с одной стороны, принадлежит области художественной литературы и развивает традиции постмодернизма, а с другой стороны, органично сочетается с ее деятельностью как ученого — экономиста, социолога, филолога, культуролога. Я. Хорват является доктором наук, профессором экономического факультета Университета города Осиек (Хорватия), автором научных исследований, но вместе с тем весьма плодотворной и успешной писательницей — ее романы награждались премиями Хорватской академии наук и искусств («Аз» (*Az*, 2009)), а в 2019 г. ее роман «ОСвойски» (*OSvojski*) получил премию «Йосип и Иван Козарац» и был назван романом года на родине. В то же время нельзя сказать, что ее произведения слишком популярны в Хорватии — это достаточно непростые тексты, отсылающие нас к традициям Хулио Кортасара и Умберто Эко, и в то же время не настолько новые, провокативные и универсальные для языкового и культурного пространства региона, какими в свое время оказались произведения сербского писателя Милорада Павича. Однако, как мне кажется, они могли бы быть особенно интересны русскоязычной читательской публике, так сильно в свое время увлекшейся Павичем, а сама Я. Хорват могла бы стать для нас чем-то вроде центральноевропейской «женской версии» Павича.

Пользуясь метафорой, можно сказать, что она также наводит мосты между Востоком и Западом, но не с восточного, а с западного берега, обращается прежде всего к таким наукам, как математика, статистика, социология, экономика — в противовес алхимии, мифологии и псевдоистории Павича (забегая вперед, нужно отметить, что хотя роль научного и псевдонаучного знания в текстах этих писателей несколько разная, сравнение напрашивается само собой).

Прежде чем говорить об интерпретации истории и о мифификациях в романах хорватской писательницы, нужно рассмотреть вопрос о том, какую роль наука и творчество играют в ее произведениях и как в целом понимается история в рамках концептуального романа. Два этих важнейших поля человеческой деятельности, два способа познания и осмысления мира, себя и их взаимоотношений, кажется, в одинаковой степени близки и важны для Я. Хорват, для нее они неразрывно связаны¹. Только в результате взаимодействия искусства и науки рождаются величайшие идеи и величайшие проекты человечества (одним из которых является, по мнению писательницы, например, глаголица). Именно к таким темам так или иначе Я. Хорват обращается во всех своих произведениях.

В этом смысле история и прошлое интерпретируются скорее как поле для эксперимента, вечно живое и актуальное, пронизывающее повседневную жизнь человека, иногда парадоксальное и даже непредсказуемое, но в любом случае присутствующее здесь и сейчас. Однако стоит оговорить, что таким научное познание, взаимодействующие с формой познания мира с помощью творчества, представлено в художественных произведениях хорватской писательницы, а также в ее интердисциплинарных проектах, популяризирующих науку (за которые она также получа-

¹ Отмечу, что такой позиции придерживаются и те герои ее произведений, про которых можно сказать, что они являются альтер эго самого автора.

ла премии² — главным проектом сейчас является Институт креативной индустрии (креативная сокровищница) «Андизет» (*Andizet*) в г. Осиек). В то же время в научных исследованиях из сферы экономики и социологии она выступает с позиций ученого-позитивиста.

В какой-то мере трактовка науки в художественных произведениях Я. Хорват отвечает концепции постмодернистского знания Ж. Ф. Лиотара [Лиотар 2016] — в частности, в той его сфере, которая касается признания ключевой функции знака и языка в жизни человека. В этом отношении интерес представляют филологические научные статьи Я. Хорват, среди которых есть тексты, имеющие непосредственное отношение к ее литературному творчеству, они становятся формой автореференции и комментарием к ее концептуальным романам (речь идет, например, о таких статьях, как «Семиотический маркетинг Константина Кирилла Философа: презентация христианства с помощью глаголицы как предтеча современного семиотического маркетинга» (*Semiotički marketing Konstantina Ćirila Filozofa: glagoljičko prezentiranje kršćanstva kao preteča suvremenog semiotičkog marketinga*, 2009); «Фигура и творчество святого Константина Кирилла Философа в романе “Аз”» (*Lik i djelo Svetog Konstantina Ćirila Filozofa u romanu Az*, 2010, в соавторстве с редактором и культурологом Нивес Томашевич); «Экономическое определение литературы» (*Ekonomsko određenje književnosti*, 2020) и др.).

Я. Хорват — одна из тех авторов, про которых можно сказать, что все их творчество представляет собой единый гибридный текст — не в отношении развития одного сюжета или обращения к одним и тем же темам и персонажам, а в плане исследуемого материала («большие проекты» в мировой истории — глаголица, Великий шелковый путь, история хорватского города Осиек, многократно перехо-

² Премии «FUL KULTURNO» (2018), Национальная премия за высшие научные достижения, категория «популяризация науки» (2018), «Simply the best» (2021).

дившего из рук в руки, через призму большой истории и т. д.), в отношении подхода к осмыслению этих проектов и деятельности их авторов как ученых и творцов в самом широком смысле слова [Horvat 2009a; Horvat 2009b; Horvat 2011; Horvat 2012; Horvat 2014a; Horvat 2016; Horvat 2019]. Та же концепция присутствует в путевых очерках писательницы [Horvat 2014b; Horvat 2020]. Как отмечает в своей статье о творчестве Я. Хорват «*Arts Horvatiana*» Дубравка Ораич Толич,

...в хорватской литературе я не встречала более последовательного, почти научного конструирования собственного творчества... Ясна Хорват не пишет отдельные романы и книги, она выстраивает единый текст, объединяющий науку, эстетику и мистику, в котором каждый роман и каждая книга займет совершенно определенное место в соответствии с ее замыслом ([Oraić Tolić 2016: 221–222]; здесь и далее перевод мой. — П. К.).

Ранние романы Я. Хорват — «Аз» (2009), «Бизарий» (*Bizarrij*, 2009), «Аурон» (*Auron*, 2011), «Виликон» (*Vilikon*, 2012), как мне представляется, в большой мере задали вектор не только всему творчеству писательницы, но и ее общественной деятельности и деятельности в качестве популяризатора науки. Поэтику писательницы определяют «связь литературы и науки, любовь к математике и магии чисел, а также постмодернистские стратегии интертекстуальности, цитирования и интермедиальности, но и <...> интерес к большим темам письма, истории, культуры, наследия, идентичности. Тайна авторской поэтики Ясны Хорват — концептуальность» [Oraić Tolić 2016: 209].

Определенный итог своим исследованиям на границе науки и творчества Я. Хорват подводит в «Манифесте аксиоматической литературы». Интересно, что такой важный программный текст опубликован в конце романа 2014 г. «Аликвот» (*Alikvot*) в разделе «Справка об авторе», который не является обязательным к прочтению и не должен восприниматься как часть художественного произведения,

однако в данном случае становится частью авторской концепции и ключом к ее пониманию. Важно упомянуть, что «Справка об авторе», как и «Справка о тексте», принадлежит перу самой писательницы — они даны перед авторским приложением. Более того, программность манифеста акцентируется фразой о том, что «Аликвот» осмыслен в соответствии с аксиомами «Манифеста» и в этом отношении является «предшественником уже опубликованных романов» [Horvat 2014: 360], то есть романов «Аз», «Бизарий», «Аурон». Обратим внимание на последние пункты этого текста:

7. Литературные тексты, написанные в соответствии с аксиоматическими принципами, обладают следующими признаками:

- а) они могут быть интерпретированы в логическом, формальном и эстетическом плане;
- б) предполагают множественность интерпретации;
- в) расширяют сферу человеческого знания;
- г) объединяют сферу художественного и реального.

8. Аксиоматическая литература поддерживает / воплощает основные черты эры Интернета [Horvat 2014: 361].

В соответствии с этими правилами, «аксиоматическая литература» реализует коммуникацию на нескольких семиотических уровнях: индексном, символическом и иконическом и обязательно объединяет развлекательную и утилитарную функции. С этой точки зрения Я. Хорват является наследницей французской неовангардной группы 1960-х гг. УЛИПО (фр. OULIPO — «Цех потенциальной литературы»), представители которой изучали потенциальные возможности языка, предъявляя разнообразные искусственные формальные требования к художественному тексту (подробнее см. [Бонч-Осмоловская 2002]).

За словами о том, что аксиоматическая литература объединяет сферу художественного и реального и предполагает множественность интерпретации, стоит единая концепция

истории Я. Хорват, которая по-разному реализуется в ее текстах. Эта концепция во многом соответствует постмодернистской, хотя, конечно, сочетание элементов научного дискурса и дискурса художественной литературы характерно далеко не только для эпохи постмодернизма, однако Я. Хорват идет дальше: в ее романах сам композиционный уровень осмыслен концептуально, т. е. форма произведения (презентация концепта) предопределена его содержанием, а содержание формой.

О романе «Аз» в этом отношении писала Андриана Кос-Лайтман в статье «Роман Ясны Хорват “Аз”: численно-символическая комбинаторика, зашифрованная в глаголице» [Kos-Lajtman 2011]. В этом произведении глаголица лежит в основе тематической, структурной, идейной и игровой концепции, здесь используются и обыгрываются числовой, буквенный и символический коды, заложенные в глаголице, однако вместе с тем «Аз» читается и как текст, в центре которого находится постмодернистская идея автореференции — идея самоописания творчества, толкования, перевода. Более того, в соответствии с числовым, буквенным и символическим уровнями глаголических знаков осмыслена вся структура романа, ими обусловлено его внутреннее деление на части и главы, внутренние связи частей текста. Результатом этого становится создание концептуально осмысленной сетки, в которой каждая глава, герой, мотив или сюжетный ход занимают строго определенное место, детерминированное семантикой и структурой глаголической знаковой системы. Таким образом, мы встречаемся с новым подходом к концептуализации формы романа (иным, нежели в нелинейной прозе М. Павича и его романе-словаре «Хазарский словарь», романе-кроссворде «Пейзаж, нарисованный чаем», романе-клепсидре «Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре» и т. д.): само содержание главы выражено формой, числовым и семиотическим значением буквы глаголического алфавита.

Если форма выражает содержание, то речь идет об иконическом знаке (аз ꙗ ‘крест’). Для современного человека иконический смысл глаголических букв за редким исключением не очевиден, мы нуждаемся в дополнительных знаниях для того, чтобы его считать. Ключ к разгадке дается в последней части романа (аналогично тому, как это происходит в романе Д. Угрешич «Снесла баба Яга яичко», 2008); отчасти автор рассчитывает на «умного читателя» эры постмодернизма. Я. Хорват возвращает буквам глаголицы не только их символическое содержание, но собственно их исконное иконическое значение, актуализирует глаголический код как ключ к пониманию того, что есть творчество, игра, литература, а следовательно, какова природа человеческого знания.

Такая сложная форма отвечает сверхзадаче «нового исторического романа» Я. Хорват — с одной стороны, на основе многочисленных исторических и агиографических источников и научной литературы (послесловие содержит библиографию из 24 позиций) восстановить жизнь Кирилла и Мефодия и широкий исторический контекст IX в.; а с другой стороны, проникнуть в тайные смыслы глаголической письменности, макроструктуру языка, поставить вопрос о том, существовала ли глаголица на хорватских землях еще до Кирилла и Мефодия. На последний вопрос писательница не дает определенного ответа, однако исторические факты и вымысел находятся для читателя на одном уровне, и мы с трудом можем отделить одно от другого.

В следующих романах «Бизарий» (2009), «Аурон» (2011) и «Виликон» (2012) в тех же иконических отношениях³ с содержанием находятся система сочинительных и подчинительных союзов хорватского языка, золотое сечение и магический квадрат числа 12. В романе «Бизарий», посвященном истории города Осиек, каждый персонаж, от лица

³ Именно использование иконических знаков заставляет исследователей творчества Я. Хорват говорить о ее произведениях как о концептуальных романах.

которого ведется повествование, вступает с городом в отношения, выраженные хорватскими союзами (сочинения, подчинения, цели, причины и т. д.). Результатом, как и в случае с романом «Аз», становится концептуальная сеть, в которой не просто каждая глава, а каждый раздел (включая непременно «Справку об авторе»), образ и ситуация занимают свое место, строго определенное семантикой знаковой системы, лежащей в основе текста. Роман «Аурон»

...можно прочитать двумя способами: как сюжет о мистической судьбе купола собора в Шибенике и как ряд цитат из истории культуры, размещенных на полях книги и посвященных тайнам красоты. Книга, таким образом, и сама становится концептуальным эстетическим предметом: воплощением идеи красоты, иконическим знаком собственной темы [Oraić Tolić 2016: 209–210].

Таким образом, научные системы, возникавшие на протяжении истории человечества, не просто оказываются темой художественных текстов, играют в них важнейшую смысловую роль, но становятся их каркасом. В этом отношении и оглавление является отдельной смысловой частью любого произведения Я. Хорват, демонстрируя структуру, без понимания которой невозможно прочтение самого текста. Именно в эти координаты помещены отдельные эпизоды мировой истории и истории Хорватии.

В творчестве Я. Хорват в целом можно наблюдать единое отношение к историческому факту, исторической биографии и научному знанию, а также к мистификациям (намеренной попытке введения в заблуждение) и вымыслу. В критике (например, статьях-послесловиях Хрвойки Миханович-Салопек о романе «Аз» [Mihanović-Salopek 2009] или Милицы Лукич о романе «Бизарий» [Lukić 2019]) по отношению к текстам Я. Хорват можно встретить эпитет «исторический»⁴ или

⁴ «В отношении жанровой принадлежности мы могли бы отнести роман («Аз». — П. К.) к типу исторического романа, то есть с целью аутентичного изображения биографии св. Кирилла и Мефодия и исторического периода второй половины IX века автор изучила обширную историческую и агиографическую литературу» [Mihano-

«новый исторический роман»⁵, однако главная исследовательница творчества писательницы А. Кос-Лайтман более осторожна с жанровыми определениями. В одной из своих статей она рассматривает наличие элементов различных наук в первых четырех романах Я. Хорват [Kos-Lajtman 2018]. Оказывается, что начала истории, этнологии, антропологии, искусствоведения присутствуют во всех рассматриваемых текстах. Однако в творческой концепции писательницы любая современная наука — это не результат, то есть конечное знание как таковое, а процесс, деятельность, и в этом смысле историческое знание для нее направлено не в прошлое, а в будущее: его смысл — в предвидении, открытии вневременных истин и отношений, современность в буквальном смысле слова вмешивается в прошлое.

Кос-Лайтман находит в романах Я. Хорват следы таких гуманитарных наук, как история, археология, лингвистика, литературоведение, философия, этнология, антропология, культурология и искусствоведение, психология, социология, экономика, архитектура и урбанистика, теология, но также математика, информатика, биология, химия, физика, кораблестроение, медицина. «Королевой наук» для хорватской писательницы, безусловно, является математика — она концептуализирует все четыре романа, о которых идет речь в статье. Вне зависимости от того, интегрированы ли научные схемы, графики, формулы и т. д. в литературный текст или же они остаются в рамках так называемых паратекстуальных частей — введения, заключения, словаря, ссылок, заметок на полях книги и т. д., —

vić-Salopek 2009: 225]; «Мы приходим к выводу, что Ясна Хорват структурно осмыслила оригинальное соединение и взаимное дополнение исторического романа, волнующей беллетристической истории, сомнений в однозначности трактовки исторической и человеческой судьбы и результатов профессионально-символического постмодернистского препарирования, которое позволяет ей проникнуть в саму микроструктуру языка...» [Mihanović-Salopek 2009: 231].

⁵ «Возможно, наиболее точно прозвучало бы утверждение, что ее (нео)исторические романы на самом деле представляют собой гибридные жанры, в которых очень удачным образом взаимодополняют друг друга беллетристический и научный стиль» [Lukić 2019: 347].

они подчеркивают документальную и научную основу художественно осмысленных фактов, сюжетов, формул. Таким образом, автор словно утверждает объективность истории и факта, однако эта достоверность оказывается мнимой. Романы Я. Хорват скорее можно назвать не историческими, а псевдоисторическими: в них всегда присутствует значительный фантастический элемент, а читатель не испытывает иллюзии относительно того, что целый ряд событий является вымышленным. В результате в текстах писательницы доминирует постмодернистская коллажная поэтика, достоверное и вымышленное, история и мистификации сливаются.

Наиболее репрезентативным в этом отношении является роман «Вилион», ставший новым шагом в реализации концепции Я. Хорват. Автор использовала для его определения выражение «умная книга», имея в виду связь художественного текста с новыми технологиями, интернетом и мобильными телефонами. Помимо разнообразных визуальных интерполяций (иллюстраций, в том числе самой Я. Хорват, графиков, таблиц, карт, фотографий и т. д.) в тексте читатель встречает QR-коды (ссылки на документальные фильмы, дополнительные тексты на разных языках и др.), в результате чего он получает возможность «бесконечной игры», и таким образом, писательница «создает интерактивный гипертекст — книгу-игрушку» [Oraić Tolić 2016: 211]. Впрочем, в лучших традициях постмодернизма, если читателю по какой-то причине недоступен Интернет или же он не хочет получать дополнительную информацию, текст не разрушится, в нем все равно сохранится значительный элемент игры — сложный диалог с предыдущим романом 2012 г. «Виликон», также построенным в соответствии с принципом магического квадрата числа 12 (само название романа 2016 г. «Вилион» (*Vilijun*) сконструировано из слов «Виликон» (*Vilikon*) и «Миллион» (*Milijun*) — книги, написанной Марко Поло).

Форма книги воплощает главную тему и задачу романа — исследование феномена номадизма, символически выраженного в лейтмотиве Великого шелкового пути, не только физического, но и дигитального и имагинарного. Ключом одновременно к содержанию и форме текста является магический квадрат числа 12. Книга состоит не из глав, а из трех «рядов» (частей), каждый из которых в свою очередь состоит из 12 цифр (первый ряд: 3 города Адриатики, которые Марко Поло считает своей родиной (Корчула, Шибеник и Венеция); 2 направления путешествия Марко Поло (с запада на восток по суше и назад по морю); 7 городов на морском пути Марко Поло; второй ряд: 8 городов на Шелковом пути (пути по суше); 4 главных ценности хорватской культуры; 0 — «поле молчания» (песня вилы Облакини); третий ряд: 1 — стих о городах на Великом Шелковом пути; 6 чудес Монгольского царства; 5 даров, которыми обмениваются Марко Поло и монгольский хан Хубилай).

Центральным числом в магическом квадрате и ключом к концепции романа является число 4 — численное выражение буквы «глагол», одновременно означающей рассказывание («глаголить») и движение (грамматический глагол). Три рассказчика (Марко Поло, Хубилай и сама Ясна Хорват) символизируют три типа движения и три типа номадов: Марко Поло — кочевник-путешественник (путешествует физически); хан Хубилай путешествует вместе с Марко Поло в своем воображении (имагинарный кочевник); Ясна Хорват «подслушивает» их разговоры (первая глава романа носит название «Подслушивать», или «Вслушиваться», хорв. *Prislušivati*) и ведет читателя дигитальными тропами Интернета (дигитальный, или сетевой номадизм). В этом смысле роман «Вилион» отсылает нас не только к «Виликону» (эта отсылка скорее тематическая и интертекстуальная), но и к романам «Аз» (тематизировал глаголицу) и «Антиатлас» (путевые очерки Я. Хорват).

В результате этой игры мы задаемся вопросами, которые волнуют и саму писательницу: какую роль играет личность в истории, как события далекого прошлого продолжают влиять на жизнь современных людей, что такое Восток и Запад и, наконец, какое место отведено творчеству в постижении человеком хода истории. В то же время нет никакого смысла в том, чтобы изучать и сравнивать детали биографии реально существовавших исторических личностей с биографиями, которые конструирует в своем романе Я. Хорват (включая и конструирование собственной биографии). Это персонажи-функции, персонажи-носители представлений об эпохе, участники событий, позволяющих включить Хорватию в мировой контекст — контекст «большой истории», пусть и в результате мистификации читателя. Так, в романе Марко Поло не просто уроженец далматинского города Корчула, но и хорват по национальности, его родным языком является хорватский, а QR-ссылка отсылает к фильму Хорватского туристического общества «Хорватская родина Марко Поло»). Роман заканчивается сценой вымышленной встречи Марко Поло и Ясны Хорват, которая знакомит его со своими романами «Виликон» и «Вилион», объясняет принципы работы Интернета, учит обращаться со смартфоном.

В рамках такой игры в достоверность писательница приводит в конце книги биографии трех рассказчиков, в которых сухое изложение фактов (сведения о родственниках Марко Поло, перечисление племен, входивших в состав государства хана Хубилая, и т. д.) сочетается с вымышленными элементами (описание жизни Марко Поло с вилой Облакиней и др.). В автобиографии Я. Хорват приводит внушительный список источников (21 позиция) на четырех языках (хорватском, русском, английском и французском).

В целом можно отметить, что в концептуальных романах Я. Хорват всегда присутствует тесное переплетение фактов и вымысла, при этом подлинные факты всегда представле-

ны с нескольких позиций исторических и вымышленных персонажей. Вне зависимости от того, интегрированы ли научные схемы, графики, формулы, фотографии и т. д. в литературный текст или же они остаются в рамках так называемых паратекстуальных частей — введения, заключения, словаря, ссылок, на полях книги и проч. — они подчеркивают документальную и научную основу художественно осмысленных фактов, сюжетов, формул.

В строгом смысле слова автор не пытается выдать вымысел за исторический факт, в этом отношении у Я. Хорват, кажется, нет задачи намеренно ввести читателя в заблуждение, но результат оказывается схожим: вымысел и предположение не всегда легко отличить от исторического факта. Такая полифония заставляет читателя не только по-новому взглянуть на историю, открыть в ней новые отношения между персонажами и событиями, обнаружить связи с настоящим, но и задуматься над тем, кто, как и зачем пишет историю и как ее можно интерпретировать.

Во всех произведениях Я. Хорват так или иначе появляется образ автора-интерпретатора, внимательного исследователя, который сквозь время и пространство способен непосредственно общаться со своими героями (например, во снах, вглядываясь в предметы, относящиеся к определенной эпохе или человеку, подслушивая их разговоры и т. д.) и становится, таким образом, посредником между прошлым и современностью, между своими героями (историческими и вымышленными) и читателем. Романы Я. Хорват можно воспринимать и как форму преодоления линейности времени и, следовательно, борьбы с забвением и небытием.

Подводя итог, можно сказать, что, с одной стороны, романы Я. Хорват являются романами постмодернизма со всеми присущими ему чертами поэтики (которые, конечно, проявляются в разной степени в разных текстах): интертекстуальностью и гипертекстуальностью, мощным игровым началом, фрагментарностью, автореференцией и автоцитированием,

нелинейностью, эклектичностью и т. д. В традициях постмодернистского текста частью повествования Я. Хорват нередко становятся исторические документы и чужие литературные и документальные тексты, живопись, математические формулы, музыкальные произведения и партитуры, рецепты, эпитафии, фотографии, автопортреты (в особенности в романах «Аурон» и «Бизарий») Однако сверхзадача Я. Хорват как автора художественных текстов и как ученого совершенно противоположна постмодернистской релятивизации знания — она заключается в объединении стратегий познания (научных, творческих, философских, религиозных) ради репрезентации наиболее «объективной» и многогранной картины мира⁶.

В этом плане историческая истина как таковая оказывается совершенно не важна. В произведениях писательницы наравне присутствуют исторические факты, вымысел и мистификации. Провозглашенный постмодернизмом «конец истории» становится началом новой истории, постреалистической, но и метамодернистской концепции (псевдо) исторического романа. То новое, что открывают произведения Я. Хорват современной хорватской литературе, относится не к сфере развития давно существующих в литературе приемов, а к сфере взаимодействия отдельных научных систем с художественным повествованием по принципу взаимоотношений означающего и означаемого в иконическом знаке.

⁶ «Наконец, последний вопрос: принадлежит ли концептуальность Ясны Хорват поэтике постмодернизма? Ответ амбивалентен: и да, и нет. Да, если речь идет об игровых структурах, интертекстуальных и паратекстуальных техниках, визуальности, пермутациях и гипертекстуальности магического QR-кода. Нет, если речь об идеях, мистике чисел и букв, тематическо-мотивных комплексах наследия, красоты, цивилизации, идентичности, культуры, номадизма. Концептуальность Ясны Хорват — это Янус с двумя лицами: ее тексты являются постмодернистскими по форме и неомодернистскими и постпостмодернистскими по содержанию и мировоззрению» [Oraić Tolić 2016: 223].

Литература

- Бонч-Осмоловская 2002 — *Бонч-Осмоловская Т.* Литературные эксперименты группы «УЛИПО». НЛО, 2002. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/literaturnye-eksperimenty-gruppy-ulipo.html> (дата обращения: 15.02.2023).
- Лиотар 2016 — *Лиотар Ж. Ф.* Состояние постмодерна. М., 2016.
- Horvat 2009a — *Horvat J.* Az. Zagreb, 2009.
- Horvat 2009b — *Horvat J.* Bizarij. Zagreb, 2009.
- Horvat 2011 — *Horvat J.* Auron. Zagreb, 2011.
- Horvat 2012 — *Horvat J.* Vilikon. Zagreb, 2012.
- Horvat 2014a — *Horvat J.* Alikvot. Zagreb, 2014.
- Horvat 2014b — *Horvat J.* Antiatlas. Zagreb, 2014.
- Horvat 2016 — *Horvat J.* Vilijun. Zagreb, 2016.
- Horvat 2019 — *Horvat J.* OSvojski. Zagreb, 2019.
- Horvat 2020 — *Horvat J.* Antiradar. Zagreb, 2020.
- Kos-Lajtman 2011 — *Kos-Lajtman A.* Glagoljicom kodirana numeričko-simbolička kombinatorika u romanu Az Jasne Horvat // *Folia linguistica et litteraria: Časopis za nauku o jeziku i književnosti.* 2011. Br. 5. S. 145–163.
- Kos-Lajtman 2018 — *Kos-Lajtman A.* Književno-znanstveni hipertekst Jasne Horvat // *Folia linguistica et litteraria: Časopis za nauku o jeziku i književnosti.* 2018. Br. 22. S. 37–64.
- Lukić 2019 — *Lukić M.* Osijek kao OS // *Horvat J. OSvojski.* Zagreb, 2019. S. 345–352.
- Mihanović-Salopek 2009 — *Mihanović-Salopek H.* Pogovor // *Horvat J. Az.* Zagreb, 2009. S. 225–231.
- Oraić Tolić 2016 — *Oraić Tolić D.* Ars Horvatiana // *Horvat J. Vilijun.* Zagreb, 2016. S. 209–223.

П. В. Королькова

Формы и значение мистификаций в романах Ясны Хорват

Аннотация. В статье речь идет о концептуальных романах современной хорватской писательницы Ясны Хорват, посвященных «большим проектам» мировой истории, и проблеме соотношения в них исторического факта, мистификации и вымысла. Чтобы

определить их роль и значение, вначале были рассмотрены особенности литературного и научного дискурса в рамках постмодернистского повествования в творчестве писательницы, а также вопрос об использовании постмодернистских стратегий. Оказывается, что исторический факт как таковой и его достоверность сами по себе не важны в рамках повествования. История вновь становится поводом и способом говорить о современности, затрагивая проблемы национальной идентичности, места Хорватии в мировой истории и др., способом преодоления пространства и времени в воображении.

Ключевые слова: современная хорватская литература, Ясна Хорват, постмодернизм, метамодернизм, концептуальный роман, псевдоисторический роман.

Polina Korolkova

**Forms and meanings
of mistification
in novels by J. Horvat**

Summary. The article deals with the conceptual novels of the modern Croatian writer Jasna Horvat, dedicated to the “big projects” of world history, and the problem of the correlation of historical fact, mystification and fiction in them. In order to determine their role and significance, the features of literary and scientific discourse within the framework of post-modern narrative in the writer’s work, as well as the issue of using postmodern strategies, will be considered. It turns out that the historical fact as such and its reliability are not in themselves important in the framework of the narrative. History again becomes an occasion and a way to talk about modernity, touching on the problems of national identity, the place of Croatia in world history, etc., a way to overcome space and time in one’s imagination.

Keywords: modern Croatian literature, Jasna Horvath, postmodernism, meta-modernism, concept novel, pseudo-historical novel.

М
(НЕ)МНИМЫЕ
Р
Ы

Даниэла ЛУГАРИЧ-ВУКАС /
Danijela LUGARIĆ VUKAS
(Заргеб)

DOI 10.31168/7576-0480-0.06

Литература и/или мистификация? «Голоса Утопии» Светланы Алексиевич: политика памяти / поэтика документа¹

Литература родилась не в тот день, когда из неандертальской долины с криком: «Волк, волк!» — выбежал мальчик, а следом и сам серый волк, дышащий ему в затылок; литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: «Волк, волк!», а волка за ним и не было. В конце концов бедняжку из-за его любви к вранью сожрала-таки реальная бестия, но для нас это дело второстепенное. Важно совсем другое. Смотрите: между настоящим волком и волком в небылице что-то мерцает и переливается. Этот мерцающий промежуток, эта призма и есть литература. Литература — это выдумка. Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду. Всякий большой писатель — большой обманщик...

В. Набоков. О хороших читателях и хороших писателях [Набоков 2000: 28].

Одной из центральных тем современной русской литературы, безусловно, является советское прошлое [Калинин 2010; Степанова 2015; Липовецкий 2020]. Произведения

¹ Статья написана в рамках проекта «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020» Хорватского фонда науки (TRANSFORMI IP-2020-02-2441).

Светланы Алексиевич, собранные в пятитомнике «Голоса Утопии», характерны для литературной парадигмы XXI в.: здесь и советское прошлое, и свидетельства «человеческого документа» (*document humain*) социально непривилегированной индивидуальности, и следы (авто)биографического материала. Марк Липовецкий справедливо отмечает, что именно Нобелевская премия придала литературный авторитет произведениям Светланы Алексиевич, добавляя, что «в каком-то смысле в роли Солженицына сегодня — Алексиевич» [Кобрин, Липовецкий 2017]. В жанровом отношении произведения Алексиевич схожи с книгами Дж. Рида «Десять дней, которые потрясли мир», А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», а также «Блокадной книгой» А. Адамовича и Д. Гранина с их характерной гибридностью, поскольку представленные миры построены на стыке документального и литературного (художественного). Свои произведения Алексиевич описывает как «романы голосов», поскольку они основаны на свидетельствах в общей сложности сотни собеседников, которые показывают исторические события изнутри, с точки зрения очевидцев. Оценка этих событий своей комплексностью, насыщенностью эмоциями и детализованностью резко отличается от их представлений в общепринятом историческом дискурсе, чаще всего построенном на противопоставлениях палач / жертва, победитель / проигравший, зло / добро, тьма / свет, прошлое / будущее и т. д. В своих книгах Светлана Алексиевич предствляет то, что она называет «историей чувств» и «историей души», понимаемых автором как антипод официальной истории и показывающих, что с точки зрения очевидцев ряд исторических событий невозможно описать посредством бинарности / дихотомичности. В книгах Алексиевич человек одновременно и жертва, и палач, добро иногда является частью зла, над будущим нависает «длинная тень прошлого» (*der lange Schatten der Vergangenheit* [Assmann 2006]), а каждый человек — проигравший, даже тот, кто в официальном исто-

рическом дискурсе исполняет роль победителя. По словам некоторых свидетелей, война и лагерь были лишь двумя (но ни в коем случае не центральными) аспектами жизни в Советском Союзе; по мнению других, война и лагерь — именно те элементы, которые, сформировав советскую цивилизацию и насквозь пропитав собою советскую повседневность, необратимо изменили человека: «Брат писал на брата, сосед на соседа... Поругались из-за огорода, из-за комнаты в коммуналке. <...> “Лагерь пережить можно, а людей нет”» [Алексиевич 2013: 36]. Историю, кажется, пишут победители, а литературу — проигравшие. При чтении книг Светланы Алексиевич создается впечатление, что советская история породила только проигравших.

Однако современные исследователи творчества Светланы Алексиевич часто указывают на необходимость проводить различие между правдой и правдоподобием в ее «Голосах Утопии». Некоторые критики отмечают, что влияние Алеся Адамовича, писателя времен оттепели, настолько сильно, что свидетельства, собранные в ее книгах, полностью подчинены его творческим идеям, из чего следует, что, как замечает американский исследователь Холи Майерс, «мы можем быть особенно плохими судьями и ненадежными свидетелями нашего собственного опыта» [Myers 2017: 336]. Другие исследователи указывают на то, что цель авторских вмешательств в свидетельства, собранных в «Голосах Утопии», эстетическая, т. е. что они превращают проект устной истории в художественное произведение ([Oushakine 2016: 10], ср. [Bush 2017]), позволяют выйти за рамки других жанров, таких как мемуары или исторические романы [Theocharis 2019: 188] или же являются способом уйти от эстетизации страдания, при этом сохраняя воздействие последнего [Marchesini 2017: 318].

В данной статье основной акцент сделан на постановке вопросов, а не на получении однозначных ответов; меня интересует прежде всего проблема этической и/или эсте-

тической роли авторских вмешательств Светланы Алексиевич в ее «Голосах Утопии». Кроме того, я задаюсь следующими вопросами: что такое автор и что такое очевидец в литературном произведении, основанном на устном свидетельстве? Следует ли тексты Светланы Алексиевич вообще считать литературой? Насколько литература такого типа в целом основывается на своеобразных мистификациях и насколько особый случай в этом контексте представляет собой документальная литература?

1.

Творчество Светланы Алексиевич чрезвычайно интересно в контексте такого комплекса проблем, поскольку с точки зрения темы мистификации оно отмечено парадоксом. С одной стороны, «романы голосов» Алексиевич чаще всего воспринимаются читателями как аутентичное, достоверное и тонкое представление индивидуального опыта. В попытке более точного определения документальной прозы подобного типа нам поможет проницательное замечание Леоны Токер, согласно которому документальная литература «предлагает информацию, которая в принципе отрицается, но в определенных случаях не может быть отвергнута» ([Токер 1997: 194]; здесь и далее перевод мой. — Д. Л.-В.). Многочисленные реакции читателей на литературные произведения Светланы Алексиевич показывают, что писательнице удается добиться впечатления (эффекта) документальности: например, читательница по имени Елена в отзыве под названием «Очень тяжелая... правда» пишет: «Отдельные воспоминания, вплетаются в общую мозаику, создавая совсем не то, или даже не совсем то лицо войны, которое мы привыкли видеть в фильмах и читать в других книгах. Это было для меня очень новым, через частность пережить общую трагедию. Такие книги нужно читать!» (23 июля 2011, <https://www.litres.ru/svetlana-aleksievich/uvouny-ne-zhenskoe-lico/otzivi/>). Или, как пишет читатель

под именем kilimnik2009, «Такие книги надо старшеклассникам в школе изучать, на уроках истории, чтобы все люди со школы знали, что такое реальная война и что такое цена победы» (24 октября 2017, <https://www.litres.ru/svetlana-aleksievich/u-voyny-ne-zhenskoe-lico/otzivi/>). В сети можно прочесть сотни отзывов аналогичного содержания. Как видно из серии положительных отзывов непрофессиональных читателей на книги Алексиевич, второе условие документальной прозы выполняется, поскольку, как писала Майерс, опираясь на исследования Леоны Токер, «успех произведения документальной прозы <...> зависит от того, примут ли читатели в итоге его материал за истину» [Myers 2017: 346]. Впечатление достоверности своих книг усиливает сама Алексиевич, подчеркивая, что «Голоса Утопии» предлагают существенно иное содержание, нежели история: это произведение, как говорит сам автор, представляет собой антипод истории. Более того, литература в понимании Алексиевич *освобождает* человека и читателя от истории: свидетельства, собранные в ее книгах, действительно предлагают совершенно иную — более тонкую, сложную, интересную и яркую картину этого исторического события. В книге о женщинах времен Великой Отечественной войны автор говорит, что интересуется историей «через рассказ ее никем не замеченного свидетеля и участника» и что пишет не «историю войны, а историю чувств» [Алексиевич 2012: 7]. В этой книге, как и в книге о войне в Афганистане под заглавием «Цинковые мальчишки», можно отметить ряд элементов, усиливающих эффект документальности (автор, например, приводит цитаты, удаленные по требованию цензуры в более ранних версиях книги «У войны не женское лицо», или отрывки из судебного процесса, которому писательница была подвергнута после издания книги «Цинковые мальчишки»). Неудивительно, что читатели тянутся к ее творчеству с целью узнать, как было «на самом деле».

С другой стороны, однако, литературные критики и историки отмечают в произведениях Алексиевич более или менее очевидные черты мистификации, связанные со значительной переработкой свидетельств ее собеседников, как показывают примеры из книги «Цинковые мальчики» [Myers 2017: 343, 344].

Критические оценки исследователей ее творчества касаются в основном «другого лица Януса» в поэтике Алексиевич: ее произведения представляют собой сумму свидетельств выживших свидетелей, но так, что в них не только отчетливо слышен голос автора, но и можно указать на тщательное развитие образа автора, начиная с первых двух и кончая последующими тремя произведениями из цикла «Голоса Утопии» [Podlesnik 2015]. Авторские переработки свидетельств критика и читателя, конечно, вызывают особенный интерес, поскольку «свидетельство как жанр узко связано с проблемой мимезиса [Lindbladh 2008: 41]. Виктория Шмидт в своей статье «Успех Светланы Алексиевич: по ту сторону сублимации советского», содержащей резкую критику писательницы, даже использует выражение Э. Саида «насилие знания» (*the violences of knowledge*) и иллюстрирует процесс риторического насилия в книгах Алексиевич рядом примеров. Так, когда в своей книге Алексиевич пишет: «Мне неведома страсть ненависти — у меня нормальное зрение», она, по сути, стигматизирует опыт Другого. Интересный также следующий пример — она извинялась перед воином советско-афганской войны, обвинившего ее в искажении его слов: «Как человек... Я попросила прощения за то, что причинила боль, за этот несовершенный мир, в котором часто невозможно даже пройти по улице, чтобы не задеть другого человека... Но, как писатель... Я не могу, не имею права просить прощения за свою книгу. За правду!» В таком высказывании Алексиевич Шмидт усматривает «автоиммунитет, который присущ фанатикам» [Шмидт 2015: 114].

Такого рода формы «насилия знания» в текстах Алексиевич также проявляются в подмене работы по реконструкции прошлого упрощенной историзацией, поскольку Алексиевич уравнивает — настаивает Шмидт на своей критике — «самые разные события, от чернобыльской катастрофы до национальных конфликтов в бывших республиках СССР» [Шмидт 2015: 114]. Согласно выводу Шмидт, такие рамки разоблачения советского являются не только бесполезными, а «и даже небезопасными» поскольку, среди прочего, блокируют рефлексию, и «читатели лишаются возможности интерпретировать и соотносить личные истории с историко-политическими перипетиями» [Шмидт 2015: 111, 113]. В свою очередь, Анжела Бринтлингер отмечает, что автор полностью адаптировала свою повествовательную модель (и свидетельства своих собеседников) к модели Адамовича [Brintlinger 2017].

В этом контексте важно отметить следующее: во-первых, точное количество авторских вмешательств навсегда останется неизвестным читателю, потому что книги Алексиевич не содержат записей, сделанных во время бесед с выжившими свидетелями. Во-вторых, свой авторский след Алексиевич и не скрывает: он виден во вступительных главах, которые часто направляют восприятие читателей в определенном русле. Душевное состояние собеседника поясняется в скобках (немота, смех, слезы или беспомощность) в «причудливо барочных заголовках» (*strangely baroque headings* [Oushakine 2016: 10]) или же в приеме объединения свидетельств в закрытые тематические блоки, что также несет не только эстетическое², но и политическое значение: «В первых изданиях “Цинковых мальчиков” Алексиевич, видимо, поддерживала существование конкурирующих истин, защищая право человека по-своему обрабатывать па-

² Как точно замечает Сергей Ушакин, «стертая в процессе текстуализации, диалогическая структура *testimonio* возвращается, но теперь как диалог между различными свидетельствами» [Oushakine 2016: 10].

мять о советско-афганской войне. В более поздних изданиях она приглушила или принизила голоса, предлагающие позитивную или даже просто амбивалентную оценку войны, и более открыто стала провозглашать свою собственную истину — о том, что война была злой, бесчеловечной и абсолютно “неискупимой” — как единственно возможную Истину» [Myers 2017: 334].

Свидетельства в книге Алексиевич в самом буквальном смысле «живые существа, они меняются и колеблются вместе с нами, из них без конца можно что-то доставать» [Алексиевич 2012: 7] или «живые свидетельства, они не застывают, как охладевшая глина» [Алексиевич 2012: 12]. По поводу книги «У войны не женское лицо» Алексиевич пишет: «Я думаю о том, что, наверное, сегодня задавала бы другие вопросы и услышала бы другие ответы» [Алексиевич 2012: 12]. Как показала в своем анализе «Цинковых мальчиков» Холи Майерс,

...поскольку она несколько раз переписывала книгу в течение последующих примерно 15 лет, именно в постсоветский период Алексиевич создает более простое и сенсационное повествование о войне, популяризирует широко распространенные, но ошибочные мифы, которые были опровергнуты даже историками, и провозглашает себя авторитетом как в области фактических знаний, так и в области моральных суждений [Myers 2017: 334].

Возникает вопрос: с чем мы, по сути, имеем дело, когда читаем книги Светланы Алексиевич? Кто на самом деле свидетельствует, и действительно ли многообразие точек зрения соответствует многообразию очевидцев, или надо скорее говорить об определенном типе авторской мистификации свидетельств, а значит, и исторического знания?

Несмотря на интригующую природу этих вопросов, в рамках данной статьи мы оставим их без ответа, поскольку нам представляется более плодотворным не столько критиковать творчество Алексиевич, сколько призвать к более широкому обсуждению фундаментальной проблемы репре-

зентации в литературе, т. е. того, о чем мы, по сути, говорим, когда речь идет о мистификации в литературе, и особенно — документальной литературе. Не является ли каждое литературное произведение с усиленной документальной составляющей одновременно и мистификацией, поскольку предположение о том, что определенное литературное произведение является таковой, подразумевает, что существуют литературные произведения, которые не являются мистификациями, то есть что одни произведения больше соответствуют категориям авторства, оригинальности и подлинности, чем другие (мистифицированные, ложные). Это представляет собой интересную проблему с нескольких точек зрения.

Ни одна из основных категорий, которыми мы оперируем при обсуждении литературной подделки — авторство, оригинальность, подлинность — не является беспроблемной при рассмотрении литературы, особенно документальной. Даже если мы проигнорируем тот факт, что идея автора как индивидуальной личности возникла относительно поздно, после того как письменность получила уже значительное развитие³, в современном литературоведении обсуждается вопрос — и особенно интенсивно после объявленной Бартом «смерти автора» — является ли автор внетекстуальной категорией, существующей независимо от литературного произведения, или же он — продукт литературного произведения, поскольку возникает (рождается) параллельно с ним? Как следует относиться к оригинальности литературного произведения, если вспомнить, что поэтика литературы постмодерна как раз основана на разветвлённой сети интертекстуальных аллюзий? Если литературное произведение, по замечательной и широко известной мысли Лотмана, является «конечной моделью

³ В своей книге «Faking Literature» К. К. Рутвен сообщает, что категория «оригинального гения» была изобретена и впервые положена на обложки книг во второй половине XVIII в. [Ruthven 2001].

бесконечного мира», т. е. моделью, которая выдумывает реальность, редуцируя и одновременно интерпретируя ее, то возникает вопрос, что вообще было бы *действительно подлинным* в литературе?

Если мы подойти к обсуждаемым проблемам с точки зрения вышеупомянутых категорий, возникает убеждение, что литература и мистификация имеют гораздо больше общего, чем принято считать. По сути, наша реакция на литературные мистификации неразрывно связана с тем, как мы понимаем саму категорию литературности [Ruthven 2004: 3]. Как отмечает К. К. Рутвен в главе с показательным названием «Риторика подлинности», «Продолжающийся успех литературных подделок не может удивить никого, кто уже знаком со скандальностью самой литературы, которая является результатом ее древнего союза с риторикой (искусством убеждения), а не с логикой (наукой рассуждения) или этикой (принципами морального поведения)» [Ruthven 2004: 146]. Другими словами, тесная связь литературы с риторикой ставит любое обсуждение мистификации на зыбкую почву — если об аутентичности мы судим, опираясь на риторическую природу литературного творчества (оратор — *vir bonus dicendi peritus*, то есть «хороший человек, умеющий говорить», Quintilian, *Institutio Oratoria*, XII. I, причем риторика — «*ars bene dicendi*», т. е. «искусство хорошо говорить», см. трактат Квинтилиана, II. XVII, 37), то подлинность литературного произведения предполагает, по сути, подлинность его риторических приемов, в соответствии с которыми литературное произведение представляет собой «одновременно обезличенную и аморальную форму словесной экспертизы» [Ruthven 2004: 147]. Творчество Алексиевич порождает столь разноплановые и зачастую резкие отзывы профессиональных критиков по причине того, что именно эта «риторика подлинности» больше всего и тревожит читателя в произведениях (авто)биографической и/или документальной природы.

Ответ на вопрос, насколько аутентично изложенное в литературе, особенно затруднен, если мы стоим на той точке зрения, что эффект аутентичности литературного произведения проистекает из его соответствия внетекстовой реальности, а не языку. Известная книга Майкла Риффатера «Правда вымысла» (*Fictional Truth*, 1990) целиком посвящена этому вопросу. Анализируя произведения реализма, Риффатер заявляет, что истина в литературном произведении — «это прежде всего вопрос языкового восприятия, триумф семиозиса над мимезисом, то есть истина в вымысле заключается в силе его риторики, а не в уподоблении реальности» [Riffaterre 1993: 6–10]. Центральный тезис Риффатера заключается в том, что «язык представляет собой истину, поскольку подменяет представление об этой истине представлением о реальности» (“language represents truth by substituting an idea of truth for an experience of actuality”, » [Riffaterre 1993: 7]). Другими словами, Риффатер (относительно радикально) утверждает, что язык в художественной литературе достигает уровня авторитетности факта посредством использования тавтологий для реализации дискурсивных ожиданий, и настаивает на том, что литературный текст подлежит оценке в рамках языковых конвенций, используемых в определенном социальном контексте в определенный период, а не потому, что он связан с какой бы то ни было внешней концепцией мира [Riffaterre 1993: 7–8]. А «истина» в художественной литературе никогда не основывается на правде, а на правдоподобию, т. е. на системе представлений, которая, якобы, отражает внешнюю по отношению к тексту реальность. Этот эффект, говорит Риффатер, возможен только потому, что эта система представлений соответствует определенным конвенциям, то есть принятой в том или ином случае «грамматике» литературного творчества. Другими словами, истина в художественном тексте — это только представление об истине [Riffaterre 1993: 14] поскольку это всегда *лингви-*

стический, эстетический феномен, который проявляется и переживается перформативно — в процессе чтения.

2.

Данная проблематика является особенно интересна с точки зрения документальной прозы: очень сжато ее можно описать как разновидность литературы, которая порождает тексты, претендующие на восприятие в качестве документа, потому что свидетельствуют (или предполагается, что свидетельствуют) о чем-то, вне лежащем. Функция такого текста — не автореференциальная; его установка — не только на поэтическую/эстетическую функцию. Интересно при этом заметить, что актуализация документальных жанров обычно происходит в кризисные, переломные эпохи: с одной стороны, документальная проза, как писала Лидия Гинзбург, создает формы и открывает темы, которые невозможно на тот момент затронуть в художественной прозе, с другой стороны, как точно замечает Т. Г. Прохорова, документальная проза заполняет литературное поле тогда, когда доверие к художественному вымыслу подорвано и обостряется интерес к факту, когда принцип «правда, ничего кроме правды» становится важнейшим жанро- и стилеобразующим фактором, определяющим характер диалога автора с читателем [Прохорова 2017: 184]. Впрочем, сама Алексиевич утверждала, что ее творчество — а не прямолинейная журналистика, художественная литература или история — наиболее близко представлениям современного постсоветского мира. Так, в 2000 г. она писала, что

В современной культуре документу время от времени указывают на его место где-то во втором или третьем эшелоне литературы. <...> Но сегодняшняя картина мира и человеческой души не под силу прежним законам искусства, слишком она многовариантна, человек протестует против того, чтобы исчезнуть бесследно, «восстание масс», каждый ощущает право творить свою жизнь. Без документов и свидетельств за этим не уследить, картина останется неполной. Документ входит в искусство на новых правах [Алексиевич 2000: 41].

Документализм в русской литературе — не новое явление, оно возникает периодически [Beumers, Lipovetsky 2010: 559]. Как отмечают разные критики, в новейшей российской литературе происходит нечто аналогичное тому, что уже наблюдалось в Серебряном веке, — «усталость» от вымысла» [Прохорова 2017: 185], причем кажется, что эпоха постмодерна, отличительным признаком которой являются симуляция реальности, принцип множественности истин, восприятие мира как текста и т. п., казалось бы, не должна стимулировать развитие документальных жанров. Тем не менее, в 2021 г. на престижную международную Букеровскую премию претендовали шесть литературных произведений (среди них также английский перевод романа «Памяти памяти» Марии Степановой, опубликованный на русском языке в 2017 г.), для которых характерна размытость границы между вымыслом и фактом, историей и повествованием, литературой и документом. В таком, казалось бы, глобальном повороте к документу отражается вера писателей, но также и читателей, в то, что художественный текст, основанный на документах и/или автобиографическом материале, предоставляет более правдоподобную, более правдивую, более достоверную картину мира, нас окружающего (включая прошлое), чем традиционные исторические исследования. Эту тенденцию можно рассматривать как подтверждение кризиса истории как научной дисциплины (что освещалось в исследованиях Хейдена Уайта и других), но также как свидетельство кризиса литературы в XXI в.: в литературном произведении, основанном на риторических процедурах и «правде вымысла», о которой убедительно писал Риффатер, читатель ищет историографически (фактически) достоверное объяснение окружающей действительности. Вслед за Прохоровой следует констатировать, что документальность стала отличительным знаком современной культуры, причем как в элитарной, так и в массовой ее ипостасях [Прохорова 2017: 185].

Литературные критики и историки литературы (в их числе особенно см. [Прохорова 2017]) сегодня выделяют по меньшей мере три жанрово-стилевые тенденции, связанные с различными проявлениями документальности в литературе: во-первых, это разнообразные формы нон-фикшн (*non-fiction*), активно развивающиеся в различных видах искусства — и в документальном кино, и в драматическом театре, и в литературе, героями которой становятся документы или живые свидетельства очевидцев — творчество Светланы Алексиевич принадлежит к последней). Во-вторых, в современной культуре активно проявляется и противоположная тенденция, с которой связан феномен мокьюментари (*mockumentary*, псевдодокументальный фильм), предполагающий сознательную ориентацию на фальсификацию, имитацию документа. Третья тенденция связана с активным использованием документа и, шире, документальности как художественного приема для реализации тех или иных авторских задач [Прохорова 2017: 184–185]. Последняя обнаруживается во многих произведениях современной литературы, о чем можно судить по шорт-листам российских литературных премий, таких как «Русский Букер», «Большая книга», «НОС» или «Новая словесность» («Возвращение в Панджруд» А. Волоса, «Лавр» Е. Водолазкина, «Обитель» З. Прилепина, «Харбинские мотыльки» А. Иванова, «Возвращение в Египет» В. Шарова, «Зулейха открывает глаза» Г. Яхиной, «Памяти памяти» М. Степановой, «Живые картины» П. Барсковой и др.). Документальность как форма и как прием активно и в различных целях используется писателями в постсоветской России.

В то же время важно подчеркнуть, что осмысление любого художественного текста, в том числе и документального, с точки зрения оппозиции правда / ложь или правда / правдоподобие затемняет, может быть, более продуктивный способ мышления, тот, который противостоит смеси-

ванию эстетического обмана, вымысла, воображаемого с реальностью. Наконец, литература — это, по словам Лотмана, «вторичная моделирующая система» (вторичная по отношению к естественному языку общения и моделирующая по отношению к действительности), т. е. является *зеркалом, отражением слов*. В то же время слово в литературном произведении, конечно, не полностью оторвано от реальности, но точнее видеть референтное поле художественного текста в возможной реальности, в то же время как собственно реальность художественного текста является следствием того факта, что тот или иной текст рассказан.

Более современные исследования и литературный материал показывают, что к документализму не следует подходить как к отражению стремлений автора изложить фактическую правду: ведь, как иронично и точно заметил Жерар Женетт еще в 1990 г., чистые модели вымышленного и нон-фикшн нельзя найти нигде, кроме как в «пробирке поэта» (цит. по [Kaspè 2010: 563]). По аналогии с моделью Р. Якобсона современные исследователи документальности в литературе говорят о «документности», т. е. хотят указать, что при рассмотрении документа, зачастую игнорируется тот факт, что документ также является текстом, написанным в соответствии с определенными установками [Kaspè 2010: 3, 5]. Поэтому к документальной составляющей литературных произведений следует подходить одновременно в двух регистрах: эстетическом и социальном, т. е. историко-антропологическом, т. е. учитывая тот факт, что документальная составляющая представляет собой важный *эстетический* аспект произведения [Kukulin 2010: 586].

В заключении на нескольких примерах из книги «Чернобыльская молитва» я попытаюсь показать, что документальная составляющая произведений Светланы Алексиевич по своей внутренней логике отмечена художественностью и что поэтика документа переплетается с политическими иде-

ями ее текстов. Мне представляется, что в описании творческой стратегии Светланы Алексиевич можно говорить о *документальном мимезисе* (*documentary mimesis*, см. [Foley 2018]), который относится к формам репрезентации и референции, обычно используемым и в недокументальной, т. е. художественной литературе. Аргументы следующие: во-первых, в «Чернобыльской молитве» имеет место множество паралитературных комментариев, которые указывают на беллетристическую природу текста. При этом они, с одной стороны, подразумевают социальный контракт между автором и читателем, а, с другой стороны, делают автобиографическое присутствие автора, который является не только создателем, но и героем собственного произведения, особенно наглядным⁴. Во-вторых, Алексиевич часто пытается убедить читателя в том, что то, о чем мы читаем, является правдой, что это произошло «на самом деле»: авторитетные исследователи документальной литературы, такие как Барбара Фолей, называют это беспокойством референции (*anxiety of reference*) [Foley 2018: 267].

В книгах Алексиевич прямо и открыто выражена авторская позиция. Более того, при анализе эволюции авторского повествования в книгах Алексиевич отмечалось, что «по мере сближения авторской точки зрения с уровнем языковой реальности присутствие автора на полях текста и метатекстуальном уровне увеличивается» [Podlesnik 2015: 356]. В первой книге Алексиевич «У войны не женское лицо» голос рассказчика переплетается с голосами собеседников, и нет никаких мета-комментариев, объясняющих их эмоциональное состояние: отношение между по-

⁴ Эта книга, основанная на более чем 500 интервью, собранных автором за десять лет (1986–1996), также является проработкой глубокой личной травмы автора (в этой книге она как автор более отчетливо, чем в других произведениях, словно «создана» свидетельствами своих собеседников), что отражено в ее пессимистическом скептицизме: «Что же мы способны понять? <...> О чем эта книга? Почему я ее написала? О чем, в самом деле, книга, название которой указывает на чернобыльскую трагедию? Почему вообще была написана эта книга?» [Алексиевич 1997: 18]. Документ предоставляет ответы, а литература задает вопросы.

вествовательной личностью автора и персонажами (женщинами-ветеранами войны) можно рассматривать, скорее, в горизонтальной плоскости. Основной характеристикой этой «новой документальности» является именно «наличие автора, организующего художественную реальность в соответствии со своими художественными целями. Как бы ни был силен документ, он не может и не должен обезличивать писателя, разрушить художественную индивидуальность» [Podlesnik 2015: 356]. Алексиевич часто настаивала на том, что новое знание о Чернобыле строится на основе авторских творческих инициатив, например, посредством вступительных текстов, которые призваны направить восприятие определенного текста читателем в определенное русло; посредством замечаний в скобках, в которых описывается душевное состояние собеседника (немота, смех, слезы или беспомощность); и в особенно посредством креативных заглавий (см. «Монолог одной деревни о том, как зовут души с неба, чтобы с ними поплакать и пообедать», «Монолог о том, что найдется дождевой червяк — и курица радуется. А то, что в чугушке кипит, тоже не вечное», либо «Монолог свидетеля, у которого болел зуб, когда он видел, как упал Христос и начал кричать») или же в способе соединения свидетельств в закрытые тематические блоки. Алексиевич сама говорила, что «Чернобыльская молитва» писалась тяжелее всех других ее книг:

Мы люди войны, культуры войны, культуры баррикадной борьбы, да? Это огромный опыт, сложившаяся система ценностей, идеалов. А здесь — все другое. Я собиралась написать книгу о Чернобыле сразу после катастрофы и отказалась. Я поняла, что у меня нет инструмента, подхода к этой теме. <...> Но в моем мировоззрении, в моей культуре чего-то не хватало, чтобы понять, что происходит. Я видела, что физик-ядерщик, деревенская старуха, солдат-мальчишка — все одинаково бессильны. И описать это в старых понятиях, в старой системе координат — невозможно. Какая война? Мы сидели в Минске и мирно попивали кофе, а Третья мировая война, Чернобыльская, уже началась. Радиация витала над нами, убивала нас

всех, а мы этого не видели и не слышали. И я помню, как происходила эвакуация населения. Я видела старух с иконами, стоящих на коленях, просящих их не возить. Солнце светит, сады цветут, никаких бомб нету — почему они должны уходить? И тогда я поняла, что проблема вне культуры, что ответа нет. И мне понадобилось пять лет, чтобы понять, о чем книга: о новом знании [Нузов 1998].

Приведенная цитата свидетельствует о том, что целью «Чернобыльской молитвы» не является только перечисление свидетельств, переживших чернобыльскую аварию, но также их анализ, т. е. философское, не только этическое, но и эстетическое осмысление этой трагедии. В «Чернобыльской молитве» усилия автора направлены на то, чтобы обобщить то, чем стала чернобыльская авария, и из этого опыта извлекается самая суть не только исторического события, произошедшего 25 апреля 1986 г., но и его последствий в нравственном, общественном и культурном смыслах для советского и постсоветского общества. И это, разумеется, составляет функцию искусства и литературы, а не документа в более узком, историографическом смысле⁵.

⁵ Похожий пример (одновременно и иллюстративный, и поучительный с точки зрения активного использования документа в процессе литературного творчества) предлагает Людмила Улицкая. Посмотрим, как она объяснила свою мотивацию к созданию романа «Даниэль Штайн, переводчик», вышедшего в 2006 году: «Что же касается “Даниэля”, я вообще и не собиралась писать о нем роман. Все началось с попытки перевода с английского документальной книги, написанной американским профессором-социологом, о Даниэле Руфайзене, с которым я была знакома. Я начала было переводить, но по ходу работы мне книга все меньше нравилась, хотелось ее комментировать, что-то добавлять к тексту, который, как мне казалось, не касался самого существенного. Я попросила разрешения у автора написать комментарий. Она в раздражении ответила мне, что я могу писать свою, собственную книгу и никакие мои комментарии ей не нужны. Ну, в конце концов, так и получилось. Сначала, правда, я писала документальную книгу — ее следы можно найти даже в одном сборнике путевых впечатлений об Израиле. Но мне самой написанное показалось как-то мельче “моего Даниэля”. Я все забрала. Потом еще одну попытку сделала. Опять не получилось. И только с третьей попытки дело сдвинулось. Это произошло, когда я поняла, что книга не будет документальной в обычном смысле этого слова. Я использовала множество подлинных документов, но многое и сочинила, поменяла отчасти человеческое окружение Даниэля, дала ему другую фамилию. И тогда я почувствовала себя свободной. За эти годы — со дня знакомства с Даниэлем в 1993-м до выхода книги в 2006-м — я много чего написала. А Даниэль терпеливо ждал и нигуда от меня не отходил. Вот так, в конце концов, и появился “Даниэль Штайн, переводчик”» [Светова 2007]. Очень важно заметить, что в современной литературе документальность отнюдь не обязательно связана с установкой на достовер-

Можно констатировать, что в прозе Алексиевич присутствие автора не столь уж определено, оно предшествует произведению искусства и предопределяет его, задает смысл целому — напротив, автор являет себя как фигура, созданная самим же произведением. Рассмотрим следующие примеры:

Конечно, можно было быстро написать книгу, какие потом появлялись одна за другой — что случилось в ту ночь на станции, кто виноват, как скрывали аварию от мира и от собственного народа, сколько тонн песка и бетона понадобилось, чтобы соорудить саркофаг над дышащим смертью реактором, — но что-то меня останавливало. Держало за руку. Что? Ощущение тайны. Это скоропостижно вселившееся в нас ощущение витало тогда над всем: нашими разговорами, действиями, страхами и следовало вслед за событием. Событием-чудовищем. У всех появилось высказанное или невысказанное чувство, что мы прикоснулись к неведомому. Чернобыль — это тайна, которую нам еще предстоит разгадать. Непрочтенный знак. Может быть, загадка на двадцать первый век. Вызов ему» [Алексиевич 1997: 19].

Я долго писала эту книгу... Почти двадцать лет... Встречалась и разговаривала с бывшими работниками станции, учеными, медиками, солдатами, переселенцами, самоселами... С теми, для кого Чернобыль — основное содержание их мира, все внутри и вокруг отравлено им, а не только земля и вода. Они рассказывали, искали ответы... Мы думали вместе [Алексиевич 1997: 21].

В самом буквальном смысле до «Чернобыльской молитвы» не было ни этой книги, ни ее автора. Более того, Алексиевич — не только первый читатель свидетельств своих

ность, а, как Улицкая говорит, с тем, что художественное творчество, в различии от документа в историографическом смысле, имеет способность репрезентировать «самое существенное», т. е. суть определенной темы либо проблемы. Само произведение Л. Улицкой «Даниэл Штайн, переводчик» указывает также на то, что обращение к документным формам не противоречит ни текстуализации реальности, ни ее мифологизации, ни столкновению разных правд, ни проявлению сентиментального дискурса. Однако, форма письма, дневника, личных записок как раз служит способом выражения ценности частного опыта. Словами известного югославского писателя Данило Киша, чье творчество постулирует особую поэтику документа, можно сказать: «как придать равнодушию Истории свойства конкретности и правдивости, если не остатками подлинных документов, писем и предметов, несущих на себе следы реальных существ?» [Киш 2008: 205]

собеседников, но и один из очевидцев: «Я — свидетель Чернобыля» [Алексиевич 1997: 19]; то есть субъект и объект повествования пересекаются в образе автора — Светлана Алексиевич находится в парадоксальной и невозможной позиции одновременно и вне, и внутри описываемого события:

Через год после катастрофы меня кто-то спросил: «Все пишут. А вы живете здесь и не пишете. Почему?». А я не знала, как об этом писать, с каким инструментом и откуда подступиться. Если раньше, когда писала свои книги, я вглядывалась в страдания других, то сейчас я и моя жизнь стали частью события. Слепились воедино, не отойти на расстояние [Алексиевич 1997: 19]⁶.

В связи с проблемами документальности следует отметить и то, что в книге встречаются ссылки на различные литературные и художественные произведения как на особое отражение человеческого опыта в прошлом, т. е. книгу отличает интертекстуальность, которая, конечно же, яв-

⁶ Как заметил Элиот Боренштейн в своих исследованиях антиутопических и катастрофических нарративов в современной русской литературе, «Чернобыль представляет собой убедительную модель для поздней и постсоветских катастрофических историй. Сама современность разрушает обычных людей, уничтожает институты, вынуждает к массовой эвакуации и угрожает здоровью загадочными и непредсказуемыми способами. Самое главное, катастрофа в значительной степени невидима: мы видим ее результаты (смерть, развал общества), но само событие всегда остается за кадром. Вторая мировая война, возможно, и стала формирующей травмой для многих поколений советских граждан, но это был другой тип ужаса: вездесущий, неумолимый, который невозможно не заметить. Именно неосознаемый Чернобыль познакомил Россию и Советский Союз с постмодернистской катастрофой» [Borenstein 2015: 87-88]. Элиот Боренштейн также справедливо отмечает, что творчество ряда других современных писателей, от Людмилы Петрушевской, Дмитрия Глуховского, Владимира Сорокина до Татьяны Толстой, построено на элементе воображения и представления будущего через «чернобыльскую модель» как модель катастрофы *par excellence*. В первую очередь это относится к тому, что в произведениях названных писателей будущее представлено посредством циклического движения исторического времени (антиутопическое будущее рассматривается как повторение уже известного прошлого; см. романы «Кысь» Татьяны Толстой и «Метро 2033» Дмитрия Глуховского, а также повесть Владимира Сорокина «День опричника»), и невидимый и необъяснимый, часто метафизический характер катастрофы (в этом смысле показательными являются рассказы «Новые Робинзоны» или «Гигиена» Людмилы Петрушевской). В трактовке Боренштейна, «чернобыльская модель» предоставляет особый интерес также поскольку обеспечивает тематизацию автореференциальной или метафункциональной составляющей катастрофы (апокалиптический сценарий используется для того, чтобы прокомментировать судьбу русской литературы во время краха поддерживающих ее институтов).

ляется категорией художественной литературы, а не историографии или документа в более узком значении этого понятия. Чернобыль — это картина Брюллова «Последний день Помпеи» [Алексиевич 1997: 75]; и «тема Достоевского. Попытка оправдания человека. А, может быть, все очень просто: войти в мир на цыпочках и остановиться у порога?!» [Алексиевич 1997: 110]. В книге упоминаются также Пушкин, Толстой, Солженицын, Шаламов и др. Конечно, собеседникам Алексиевич Чернобыль не случайно напомнил и знаменитую картину Брюллова, написанную в 1833 г., и творчество Достоевского. На фоне природной катастрофы, которая прерывала течение жизни, картина Брюллова раскрывает, как индивидуальные человеческие судьбы вершатся стихийными силами. Показывая судьбы отдельных людей, картина рассказывала, как точно заметил Гоголь, и о кризисе, ощущаемом «целою массою» [Гоголь 1834]. Ассоциацию с творчеством Достоевского не нужно дополнительно аргументировать, поскольку Достоевский — писатель «проклятых вопросов», которые задают почти все собеседники Алексиевич. Более того, Достоевский — писатель, в творчестве которого преобладают хронотопы порога, перехода, разделения, раскола, что полностью соответствует переживаниям очевидцев чернобыльской трагедии. Одна из свидетельств пишет: «перехожу из одного времени в другое, из одного состояния в другое... Отсюда — туда... Как пишущий человек, я задумывалась над этими переходами, они меня интересовали. Во мне словно бы два человека — дочернобыльский и чернобыльский. Но вот это “до” сейчас трудно восстановить с полной достоверностью. Мое зрение поменялось...» [Алексиевич 1997: 129]. Такие слова собеседницы Алексиевич — точная иллюстрация мысли Яна Ассмана, который указал, что прошлое — всегда актуальное явление, потому что оно включает в себя обработку человеческой связи с настоящим («Прошлое не может сохранить прошлое как таковое и поэтому всегда подлежит реоргани-

зационным процессам, происходящих в рамках каждого последующего настоящего» [Assmann 2011: 28]). Память на страницах книги Алексиевич действительно полностью раскрывает присущую ей способность одновременного движения как «назад», так и «вперед». Слова собеседников Алексиевич —

Пыталась анализировать свои чувства и поразила тому, насколько быстро перестроилась моя психика, каким-то непостижимым образом мне оказался знаком военный опыт. Могла себе представить, как брошу дом, как мы с детьми уедем, какие вещи возьмем, что напишу маме. Хотя вокруг текла обычная мирная жизнь, по телевизору показывали кинокомедии. Нам память подсказывала... Мы всегда жили в ужасе, мы умеем жить в ужасе, это — наша среда обитания [Алексиевич 1997: 92]) —

выступают свидетельством того, что память «не только реконструирует прошлое, но также организует опыт настоящего и будущего» [Assmann 2011: 28], и таким образом показывают, что центральная категория книги Алексиевич — не истина или правда, а *память*.

Наряду многочисленными и столь впечатляющими описаниями тяжелейшего опыта, хранящегося в культурной памяти, читатель подводится к осознанию, что говорить о Чернобыле практически невозможно: Чернобыль — это событие, перед которым, «Шекспир отступает. И великий Данте» [Алексиевич 1997: 19]. Признание невозможности вербальной репрезентации — это еще и паралитературный элемент, без которого, с одной стороны, практически невозможно представить себе литературу (пост)модерна, (пост) истины, (пост)памяти, а с другой стороны, который показывает, что история иногда, действительно, проявляется как травматический симптом.

Дискурсивная невыразимость травмы выражена в комментариях самого автора, в которых она описывает физическое поведение свидетелей: например, *Плачет., Молчит. Переходит на шепот, Бессвязно. Надолго затихает.*

Подходит к окну. Задумывается, Показывает рукам. Вдруг улыбается, Закрывает глаза. Неожиданно серьезно. Закуривает сигарету и молчи. Рассказывает и тихо покачивается в такт своим словам и т. д. Эти комментарии позволяют нам увидеть, что сам текст развивается как событие, т. е. как место не только репрезентации, но и процесса переживания самой травмы. Рассмотрим пример:

Вы способны себе представить сразу семь лысых девочек? Их в палате было семь... Нет, достаточно! Я кончаю! Когда я рассказываю, у меня чувство... вот сердце подсказывает: ты совершаешь предательство. Потому что я должен описывать ее как чужую... Ее мучения... Жена пришла из больницы. Не выдержала: “Лучше бы она умерла, чем так мучиться. Или мне умереть, чтобы больше не смотреть”. Нет, достаточно! Я кончаю! Не в состоянии. Нет! Положили ее на дверь... На дверь, на которой когда-то лежал мой отец. Пока не привезли маленький гроб... Он был маленький, как коробка из-под большой куклы. Как коробка... Я хочу засвидетельствовать — моя дочь умерла от Чернобыля. А от нас хотят, чтобы мы молчали. Наукой, мол, еще не доказано, нет банка данных. Надо ждать сотни лет. Но моя человеческая жизнь... Она же меньше... Я не дождусь. Запишите. Хотя бы вы запишите: дочку звали Катя... Катюшенька... Умерла в семь лет... [Алексиевич 1997: 29].

Прерывистый ритм речи здесь призван передать ритм становления памяти. Невозможность выразить особенно тревожащие фрагменты воспоминания свидетеля в приведенном примере проиллюстрирована с помощью «эрозии языка», динамической смены неполных и восклицательных предложений с цезурами безмолвия.

Вместо заключения

В данной статье я намеревалась показать, что воспринимать основанную на свидетельствах документальную литературу как документ в историческом смысле можно только с учетом ее двойственности: свидетельство очевидца предполагает достоверность, подлинность передачи человеческого опыта, литературность (традиционно понимаемая

как набор стилистических и художественных свойств), однако литературное обрамление этих признаний, по существу, дисквалифицирует сообщение.

Подведем и некоторые более конкретные итоги. Во-первых, Светлана Алексиевич сознательно создает текст, претендующий на нехудожественность, одновременно находясь по отношению к художественной литературе в положении и отгалкивания, и приближения. Во-вторых, ценность свидетельских показаний состоит не в том, что они сообщают истину как таковую, но являются собой (свое)образное знание, неизбежно неполное и частное, однако позволяющее понять то, что находится за пределами поля зрения простого человека в столкновении с Большой Историей и травматическим событием. В-третьих, любое повествование, в том числе и повествование в документальной прозе, есть не только реконструкция, но и перевод в другую форму. Хотя произведения Алексиевич воспринимаются в культурном поле постсоветской России как документ, документальную составляющую ее произведений следует рассматривать прежде всего как художественный прием. В документальной прозе Светланы Алексиевич центральной категорией выступает память, т. е. самым интересным для исследователей ее творчества является не то, как было «на самом деле», а то, как это запомнилось. Именно в этом смысле книги Алексиевич не столько предъявляют «материал» (свидетельства очевидцев), сколько выступают явлением стиля. Сопоставляя тему памяти в произведениях Алексиевич со своими представлениями о прошлом, мы обретаем новое понимание самих себя или Другого. При этом важно подчеркнуть, что пробелы в воспоминаниях и искажения, которые неминуемо в них возникают, не являются помехой для восприятия произведений мастера — они являются собой самостоятельное, полноценное знание; не искажение, а форму, посредством которой человеку удается удерживать прошлое в своем сознании.

Литература

- Алексиевич 1997 — *Алексиевич С.* Чернобыльская молитва. Хроника будущего. М., 1997.
- Алексиевич 2000 — *Алексиевич С.* В поисках вечного человека // Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 37–43.
- Алексиевич 2012 — *Алексиевич С.* У войны не женское лицо. М., 2012.
- Алексиевич 2013 — *Алексиевич С.* Время секунд хэнд. М., 2013.
- Гоголь 2021 — *Гоголь Н. В.* Последний день Помпеи (Картина Брюллова). 1834. URL: <https://www.dhi.ac.uk/rva/texts/gog/gog02/gog02rus.pdf> (дата обращения: 18.10.2021).
- Калинин 2020 — *Калинин И.* Ностальгическая модернизация: советское прошлое как исторический горизонт // Неприкосновенный запас. 2020. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2010/6/nostalgicheskaya-modernizaciya-sovetskoe-proshloe-kak-istoricheskij-gorizont.html> (дата обращения: 21.21.2022).
- Каспэ 2010 — *Каспэ И.* Когда говорят вещи: документ и документальность в русской литературе 2000-х. М., 2010.
- Кобрин, Липовецкий 2017 — *Кобрин К., Липовецкий М.* Страх настоящего. Русская литература сегодня // Colta.ru. 2017. 12.07. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/15386-strah-nastoyaschego-russkaya-literatura-segodnya> (дата обращения: 26.09.2021).
- Липовецкий 2020 — *Липовецкий М.* Проза десятых: между Сорокиным и Степановой // Colta.ru. 2020. 26.02. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/23681-super-nos-proza-desyatyh-mezhdu-sorokinym-i-stepanovoy> (дата обращения: 18.11.2022).
- Набоков 2000 — *Набоков В.* О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 27–29.
- Нузов 1998 — *Нузов В.* Интервью со Светланой Алексиевич // Вестник. 1998. № 16 (197). URL: <http://www.vestnik.com/issues/98/0804/win/index.html> (дата обращения: 24.09.2021).
- Светова 2007 — *Светова Э.* Писатель Людмила Улицкая // Новые известия. 2007. 15.11. URL: <https://newizv.ru/news/culture/15-11-2007/79905-pisatel-ljudmila-ulickaja> (дата обращения: 21.11.2022).
- Сивакова 2006 — *Сивакова Н. А.* Функции автора в повествовательной структуре «новой» документальной литературы // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. 2006. № 1 (34). С. 76–83.
- Степанова 2015 — *Степанова М.* Предполагая жить // Colta.ru. 2015.31.3. URL: <https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit> (дата обращения: 11.10.2021).

- Шмидт 2015 — *Шмидт В.* Успех Светланы Алексиевич: по ту сторону суб-лимации советского // *Toronto Slavic Quarterly*. 2015. No 54. P. 108.
- Алексиевич 1997 — *Алексиевич С.* Чернобыльская молитва. Хроника будущего. М., 1997.
- Assmann 2011 — *Assmann J.* Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge, 2011.
- Beumers, Lipovetsky 2010 — *Beumers B., Lipovetsky M.* The Desire for the Real: Documentary Trends in Contemporary Russian Culture // *The Russian Review*. 2010. No 4. P. 559–562.
- Borenstein 2015 — *Borenstein E.* Dystopias and Catastrophe Tales after Chernobyl // *Russian Literature* / Ed. by E. Dobrenko, M. Lipovetsky. Cambridge, 2015. P. 86–103.
- Brintlinger 2017 — *Brintlinger A.* Mothers, father(s), daughter: Svetlana Alexievich and The Unwomanly Face of War // *Canadian Slavonic Papers*. 2017. No 59, 3–4. P. 1–18.
- Bush 2017 — *Bush D.* “No other proof”: Svetlana Alexievich in the tradition of Soviet war writing // *Canadian Slavonic Papers*. 2017. No 59, 3–4. P. 214–233.
- Foley 2018 — *Foley B.* Telling the Truth. Cornell University Press, 2018.
- Kaspè 2010 — *Kaspè I.* Certificate of What? Document and Documentation in Contemporary Russian Literature // *The Russian Review*. 2010. No 4. P. 563–584.
- Kiš 2008 — *Kiš D.* Homo poeticus. Zagreb, 2008.
- Kukulin 2010 — *Kukulin I.* The Desire for the Real: Documentary Trends in Contemporary Russian Culture // *The Russian Review*. 2010. No 4. P. 585–614.
- Lindbladh 2008 — *Lindbladh J.* The Problem of Narration and Reconciliation in Svetlana Aleksievich’s Testimony *Voices from Chernobyl’* // *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration* / Ed. by J. Lindbladh. Lund: CFE Conference Papers Series 2008. No 3. P. 41–53.
- Marchesini 2017 — *Marchesini I.* A new literary genre. Trauma and the individual perspective in Svetlana Alexievich’s *Chernobyl’skaia molitva* // *Canadian Slavonic Papers*. 2017. No 59, 3–4. P. 313–329.
- Myers 2017 — *Myers H.* Svetlana Aleksievich’s changing narrative of the Soviet-Afghan War in *Zinky Boys* // *Canadian Slavonic Papers*. 2017. № 59, 3–4. P. 330–354.
- Oushakine 2016 — *Oushakine S.* Neighbours in memory. Svetlana Alexievich: the first major postcolonial author of post-Communism // *The Times Literary Supplement*. 2016. 18.11. P. 10–12.
- Podlesnik 2015 — *Podlesnik B.* Dokument in proza v delih Svetlane Aleksijevič // *Slavistična revija*. 2015. Št. 4. S. 349–362.
- Riffaterre 1993 — *Riffaterre M.* Fictional Truth. Baltimore, 1993.

Ruthven 2004 — *Ruthven K. K. Faking Literature*. Cambridge, 2004.

Theocharis 2019 — *Theocharis A. Polyphonic Memory and Narratives of Resilience in Svetlana Alexievich's Secondhand Time // Journal of Languages, Texts, and Society*. 2019. Issue 3. P. 185–206.

Toker 1997 — *Toker L. Toward a Poetics of Documentary Prose — From the Perspective of Gulag Testimonies // Poetics Today*. 1997. No 2. P. 187–222.

Д. Лугарич-Вукас

Литература и/или мистификация? «Голоса Утопии» Светланы Алексиевич: политика памяти / поэтика документа

Аннотация. В первой части данной статьи я предоставляю краткое резюме ключевых характеристик произведения нобелевского лауреата Светланы Алексиевич «Голоса Утопии». Во второй части меня интересует проблема взаимоотношений мистификации (определяемой здесь в самом широком и общем смысле) и литературы, а также категорий авторства, подлинности и достоверности (правдивости, истинности) литературного текста по отношению к предполагаемой реальности. В рамках нюансированных и многогранных отношений между документом и литературой в документальной литературе, в последней части данной статьи меня особенно привлекает проблема связи между мистификацией и литературой свидетельств (*testimonial literature*).

Ключевые слова: Светлана Алексиевич, «Голоса Утопии», свидетельство как литература, документальная литература.

**Danijela
Lugarić Vukas**

Literature and/or mystification? Poetics of the document as politics of memory in Svetlana Alexievich's *Voices of Utopia*

Summary. In the first part of this essay, I provide a summary of the key analyses of Svetlana Alexievich's *Voices of Utopia*. In the second part, I am interested in the question of the relationship between mystification (defined here in the broadest and most general sense) and

literature, and regarding the categories of authorship, authenticity, and credibility (trustworthiness, variability) of the literary text to the (re)claimed reality. In the framework of nuanced and multifaceted relations between document and literature in documentary literature, I am particularly intrigued by the connection between mystification and testimonial literature.

Keywords: Svetlana Alexievich, *Voices of Utopia*, testimonial literature, documentary literature.

Чешский дендизм как мистификация: литературные игры Артура Брейского

О представителе чешского литературного декаданса Артуре Брейском (1885–1910) сегодня вспоминают не столько в связи с его творчеством, сколько с его декадентским образом и биографией. В контексте чешской литературной жизни эпохи *fin de siècle* Брейский является примером того, как жизнь художника осознанно оформляется в своего рода «философский проект», квинтэссенцией которого становятся социокультурная автостилизация с помощью биографических и литературных мистификаций. Надо заметить, что для чешских декадентов подобные стратегии были если не характерными, то желаемыми. Чешский литературовед Любош Мергаут в своей работе 1994 г. «Пути стилизации» вообще называет связь мистификации и стилизации характерной чертой чешской литературы рубежа XIX и XX вв. По мнению Мергаута, для этого периода были характерны ситуация культурной полемичности и «активного поиска отношения к реальности» [Merhaut 1994: 138] молодым поколением литераторов, ставших свидетелями «разрушения исторической достоверности», очевидцами разоблачения фальсификации Краледворской и Зеленогорской рукописей и разочарования в национальном подъеме и освободительных настроениях общества конца XIX в. [Merhaut 1994: 9]. Ленка Поржизкова формулирует кредо чешского стилизатора и мистификатора так: «Если мир

лжет, я тоже должен лгать» [Pořízková 2012: 97]. В диссертационной работе Поржизковой «Мистификации (не только) в чешской литературе XX в.» Брейский поставлен в один ряд с такими авторами, как сатирик Ярослав Гашек, экспрессионисты Йозеф Вахал и Ладислав Клима, а также постмодернист Владимир Мацура [Pořízková 2012: 97–112].

Чешский декаданс как литературное направление принято связывать с кругом авторов журнала «Модерни ревю» (*Moderní revue*), издававшегося Арноштом Прохазкой и Иржи Карасеком из Львовиц. Последний был наиболее плодовитым из всех декадентов и стал своего рода неформальным лидером движения, хотя главным поэтом чешского декаданса называют Карела Главачека. Чешские декаденты, помимо ориентации на западные образцы как в творчестве, так и в жизненной философии, также тяготели к мистификациям для создания иллюзии собственного аристократического происхождения. Иржи Карасек, сын кондуктора и почтовый служащий, добавляет к имени «из Львовиц», чтобы подчеркнуть свое дворянское происхождение, и создает легенду, согласно которой его предком якобы был чешский астроном, математик и астролог XVI в. Киприан Карасек Львовицкий из Львовиц, потомок Яна Карасека Львовицкого, члена городского совета, а затем градоначальника Градца-Кралове. Артур Брейский, представитель второго поколения чешских декадентов, принятый в круг авторов журнала «Модерни ревю» через четырнадцать лет после его основания, в письме, написанном на французском языке, представляется Иржи Карасеку скучающим аристократом, живущим со своим слугой на севере Чехии. Таким образом, чешские декаденты происходили из низших или средних слоев общества, что делало чешский декаданс, по мнению писателя Ярослава Подроужека, социальным парадоксом [Podroužek 1946: 47]. Английский богемист Роберт Пинсент замечал, что чешский декаданс, в отличие от французского и английского, про-

изошел от культурного голода, а не от пресыщения, и тем не менее был тесно связан с национальной, социальной и культурной ситуацией в Чехии рубежа веков [Pynsent 1973: 169–170]. Владимир Мацура предположил, что чешским декадентам удалось еще и глубоко вписаться в архетипическую чешскую традицию, несмотря на отвержение всего «условно» чешского [Macura 1990: 5]. Арношт Прохазка приходит к радикальному антигерманскому национализму, Иржи Карасек посвящает многие страницы своего программного романа «Готическая душа» размышлениям о судьбах Чехии, а «Мстительную кантилену» Карела Главачека, по мнению датского богемиста Петера Бюгге, можно рассматривать как аллегорию чешской культуры [Bugge 2005: 265–266]. И только Артур Брейский отрывается от чешских корней не только символически, но и буквально. «Чешский денди» уезжает в Америку, где ему суждено таинственно и трагически погибнуть, не снимая загадочной маски даже после смерти.

Артур Брейский, в отличие от других чешских декадентов, привлекал внимание литературоведов и после угасания движения. В 1945 г. выходит литературная биография Ярослава Подружека «Фрагмент скрытой судьбы», в 1990-е гг. переиздаются почти все эссе, письма и литературные труды Брейского [Breisky 1992; Breisky 1996; Breisky 1997; Breisky 1997a], после чего его творчество изучается богемистами не в последнюю очередь в связи с мистификациями главного чешского денди [Bugge 2005; Pořízková 2012; Nes 2010; Bobíková 2017].

Артур Брейский родился в 1885 г. в Роуднице-над-Лабем в семье финансового инспектора Индржиха Брейского и его супруги Божены Портловой. Семья постоянно переезжала, поэтому в школу Артур пошел в Праге. В 1896 г. он начинает посещать реальную школу на Малой стране, однако интереса к естественным наукам, в отличие от гуманитарных, не испытывает, изучает латынь, греческий

и другие иностранные языки. В 1898 г. отец Брейского получает назначение в Вотице и семья решает переехать, оставив Артура доучиваться в столице. Мальчик сильно переживает разлуку с родными и через год даже заболевает тифом, после чего родители все же решают забрать ребенка в Слани, где семья поселяется в связи с переводом Индржиха Брейского на новое место службы. Артур продолжает обучение в реальной школе рядом, в Лоунах. Там в 1902 г. на курсах танцев он знакомится с Боженой Дапечовой, ставшей его подругой и главным адресатом эпистолярных мистификаций. В письмах Артура Божене появляются вымышленные персонажи, списанные отчасти с реальных людей, родственников Брейского. В некоторых посланиях появляется таинственная тетушка из Висбадена, прототипом которой стала Луиза Брейская — двоюродная сестра дедушки Артура из венской ветви рода, известная как переводчица на немецкий язык сочинений Ярослава Врхлицкого. Затем следует двоюродная сестра Арноштка — некая идеализированная персона, приводимая Артуром в пример как образец, на который должна равняться Боженка. И, наконец, это хорватская богемная интеллектуалка Любица Нежицова. Как предполагает чешский литературовед Милан Гес, автор книги о Брейском «Денди не знает любви к женщине», она появляется в эпистолярных фантазиях Артура под впечатлением от прочтения обзоров хорватской литературы в «Модерни ревью» [Hes 2017: 31].

Артур все больше интересуется литературой и намеревается стать писателем. Он мечтает убежать от обыденности мещанской жизни и пойти по стопам «проклятых поэтов» Бодлера и Верлена, страстно интересуется Оскаром Уайльдом. Юноше нравится прогрессивный дух «Модерни ревью» с его стремлением ориентироваться на французские декадентские журналы «Меркюр де Франс» (*Mercure de France*) и «Декадент» (*Le Décadent*). Брейский уже в средней школе

переводил с английского, французского и немецкого, прочитал всех известных европейских декадентов, любил символистов, увлекался иррациональной философией Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше, а также интересовался индивидуалистическим анархизмом Станислава Костки Неймана. Увлечение анархизмом усилилось, когда Артур прочитал «Размышления об анархии» французского поэта-символиста Адольфа Ретте, опубликованные в 1896 г. в журнале «Модерни ревью» в переводе Арношта Прохазки. Возможно, бунтарский дух молодого человека стал причиной его неудачи на выпускном экзамене в реальной школе. Это один из первых туманных эпизодов в биографии начинающего мистификатора, о котором профессор школы в Лоунах Ярослав Краткий вспоминал как о встрече мечтательного и талантливого мятежника с трезвой действительностью. Ярослав Подружек в своей книге о Брейском описывает этот случай следующим образом. Сдав экзамен по чешскому языку, Артур не смог преодолеть испытание по современной истории, наткнувшись на упрямого профессора, настойчиво указывавшего юноше на то, что упоминание Франца Иосифа Первого стоит обязательно сопровождать произнесением титула «его императорское и королевское величество». Однако молодой человек оказался упрямее, именовать почтительно Франца Иосифа отказался и экзамен провалил, а на переэкзаменовку не явился [Hes 2017: 24].

По возвращении в Слани Артуру посчастливилось познакомиться со своим первым литературным наставником Карлом Шайнпфлюгом, ныне забытым писателем и журналистом, отцом известной артистки Ольги Шайнпфлюговой, супруги Карела Чапека. Там же в Слани Артур встречается со своим будущим другом Ярмилом Крецаром, поэтом, писателем, переводчиком и публицистом, ставшим последним представителем чешского литературного декаданса. Отцом Ярмила был Антонин Крецар, профессор гимназии в Слани,

городской староста, автор перевода на чешский язык романа Руссо «Эмиль, или О воспитании». В Слани вместе с Ярмилом Артур оказывается основателем группы эпатажных молодых эстетов, шокирующих даже искушенную публику своим поведением и внешним видом (особенно длинными волосами). Именно Ярмил Крецар рекомендовал Артура как литературного критика Карелу Гуго Хилару, который издавал серию «Современная библиотека» (*Moderní biblioteka*), где в 1905 г. Брейский дебютировал как публицист. Он пишет книжные обзоры, эссе о современной английской, французской и немецкой литературе и предисловия к своим собственным переводам Альбера Самена, Джеймса Хьюнекера, Артура Саймонса и Роберта Льюиса Стивенсона. Интересно отметить, что в стремлении подчеркнуть свой космополитизм Брейский не просто сознательно воздерживается от написания — или скорее публикации — чего-либо о чешской литературе, но даже отказывается от чешского написания своей фамилии (*Breiský*), — предпочитая подписываться на западный манер без обозначения долготы. С 1908 г. Брейский публикуется в «Модерни ревью», где в 1909 г. печатает два программных эссе: «Квинтэссенция дендизма» и «Арлекин — космический клоун».

«Дендизм» появляется в жизни Брейского после переезда в Северную Чехию, в Теплице и Дечин, откуда Артур делает редкие выезды в Дрезден. Как свидетельствует поэт и переводчик Эммануэль из Лешегграда, по выходным Брейский ездил в Прагу и, выходя из поезда, садился в карету, «как английский денди или пресыщенный жизнью француз» [Нес 201: 83]. Он же вспоминает: «Брейский ходил то ли на боксера, то ли на продавца-еврея в бакалейной лавке. Чопорное выражение лица, ироничные глаза, презрительная улыбка, английская стрижка, небрежные движения и поведение» [Merhaut 1993: 277]. Брейский одевается и питается не по средствам, что впоследствии приведет к долгам и вынужденной эмиграции.

В эссе «Квинтэссенция дендизма», посвященном Иржи Карасеку, Брейский представляет денди как «врага всего мира».

Денди защищает себя от грязного прикосновения мира игрой за вуалью тайны. Денди действует в одиночку, он индивидуалист и эгоист, контролирующей эмоции и страсти. Денди никогда не бывают естественны; они «художники мистификации» <...> Они никогда никому не позволяют заглянуть внутрь своей души. Если они говорят о себе, они никогда не говорят правду [Breisky 1909: 331].

В своих эссе Брейский описывает не только трагедию или тщетность стремлений денди, но и игровую природу дендизма, в котором для сокрытия от реальности или игры с ней используется не одна, а множество масок.

Ярким эпизодом биографии Брейского становится мистификация, связанная с выходом в серии «Современная библиотека» перевода цикла новелл Роберта Льюиса Стивенсона «Клуб самоубийц» в переводе Брейского. Книга вышла в феврале 1909 г. и включала вместо трех оригинальных глав пять. Две последние новеллы назывались «Исповедь графомана» и «Стихотворение в прозе» (на полях гравюры Ропса «*Mors Syphilitica*»). Издание получило несколько критических отзывов. Один из них принадлежал Индржиху Водаку, бывшему пражскому учителю Брейского. Он принял книгу холодно, однако указал на то, что первые главы «Клуба самоубийц» не дотягивают до уровня последних двух, которые, по его мнению, являются вершиной творчества Стивенсона. Критик Жан Ровальский (настоящее имя Александр Бачковский) в журнале «Люмир» (*Lumír*) написал: «Новелла на полях “*Mors Syphilitica*” — это филигранная проза, своего рода нарисованная словами символическая гравюра, отсылающая к одноименной работе Фелисьена Ропса» [Rowalski 1909: 414].

На рецензию Брейскому указал Иржи Карасек из Львовиц, которому Артур и признался в авторстве двух послед-

них глав. Примечательно, что оба текста Брейского сами по себе содержат мистификации. Первая новелла, с подзаголовком «Стихотворение в прозе» сопровождается комментарием переводчика: «Эта посмертная миниатюра была написана мелкими буквами карандашом на обратной стороне рисунка “Mors syphilitica” в альбоме гравюр Фелисьена Ропса, принадлежавшем Стивенсону» [Breisky 1927: 15]. Сама новелла повествует о больном сифилисом молодом человеке, встречающем рыцаря смерти, который предлагает юноше исцеление в обмен на отказ от способности любить. Однако затем выясняется, что больному это лишь приснилось: после пробуждения молодой человек наносит на лицо красивый макияж, пытаясь вернуть себе былую привлекательность, а затем кончает жизнь самоубийством.

Вторая новелла «Исповедь графомана» также оказывается литературной игрой и представляет собой предсмертное «признание» некоего английского поэта, обнаруженное рассказчиком (то есть якобы Стивенсоном) на столе в комнате, где этот поэт повесился — как истинный денди, закрыв лицо шелковой вуалью. В дальнейшем рассказчик сообщает, что признание является мистификацией.

Авторство Брейского оставалось в тайне до 1910 г. В переиздании 1920 г. две написанные им главы были исключены и семь лет спустя вышли отдельной книгой под названием «Две новеллы» [Breisky 1927].

Подобные техники используются Брейским и в сборнике эссе «Триумф зла», коллекции из семи «воображаемых портретов» (жанр, восходящий к творчеству Уолтера Патера, идеолога движения эстетизма, и французского символиста Марселя Швоба). Это вольные биографии духовно близких Брейскому исторических личностей от Нерона и Тиберия до Бодлера и Уайльда. Семь текстов представляют собой смесь эссе, биографии, литературной критики и художественного вымысла. Провокативность Брейского как эссеиста проявляется в игре с историческими фактами. Например, в по-

следнем эссе под названием «Оскар Уайльд» рассказывает о том, как некий Гарри Гуд в музеях Ватикана встречается Оскара Уайльда через несколько лет после его предполагаемой смерти в 1900 г. Эта смерть, как мы узнаем, была мистификацией, а сам Уайльд счастливо живет в Риме под именем Джулио Романо. «Я знал, когда мне нужно было умереть, чтобы стать бессмертным», — объясняет Уайльд, показывая на множество некрологов и книг о нем, опубликованных после его смерти [Breisky 1997a: 82]. Эссе называли пророческим для самого Брейского, поскольку в 1910 г. он (по некоторым свидетельствам, убегая от кредиторов) уехал в Америку, где собирался работать корреспондентом, однако смог устроиться только лифтером в немецкую лютеранскую больницу на Лексингтон-авеню в Нью-Йорке. Именно там в августе того же года сменщик Брейского нашел в лифте обезглавленное тело. Поскольку голова была изуродована до неузнаваемости, тело удалось идентифицировать только по найденным в карманах документам на имя Артура Брейского. Так как в Америке Брейского никто не знал, информация о его гибели дошла до близких с большими искажениями. Милан Гес пишет, что помимо газет, главным источником противоречивых сведений о гибели Артура стал работавший с Брейским чех Франтишек Францл, которому руководство поручило уведомить близких о трагедии. В письмах брату Артура Рудольфу Францл писал о странном разговоре с гробовщиком, который уверял, что у тела, которое готовили к захоронению, голова была на месте. Несколько месяцев спустя после гибели Артура Францл попытался отыскать его могилу на кладбище и обнаружил, что по указанным в документах координатам находится не свежее захоронение, а старое. Так возникла гипотеза о том, что смерть двадцатилетнего литератора была умело срежиссирована как самоубийство денди. В 1960-е гг. в чехословацкой прессе возникло предположение о том, что Брейский живет в Америке под именем

Бруно Травена, действительно существовавшего писателя, фигура которого до сих пор окружена тайнами. Гипотеза Ивана Ружички [Růžicka 1964: 16] о том, что имя Б. Травена является анаграммой «New Art B.», переводимой как «Новый Арт<ур> Б<рейский>», спровоцировала дискуссию [Loubal 1964: 10; Toman 1964: 10; Jirásek 1967: 5], к которой продолжают возвращаться [Motl 1994: 52–54].

Как отмечает Петер Бюгге, при взгляде на посмертную литературную жизнь Артура Брейского напрашивается вывод о том, что его смерть только усилила интерес богемистов из разных стран к нему именно как к чешскому декаденту. Любош Мергаут предлагает рассматривать стилизованную мистификацию Брейского не только как эффектное завершение чешского декаданса, но также как мост от декаданса к экспрессионизму. В любом случае, подводя итог, стоит сказать, что литературные, эпистолярные, биографические игры Брейского в мистификацию удалась во многом также благодаря тому, что субъект мистификации сам же был ее объектом. И пусть литературное наследие Брейского не так велико, в истории чешской культуры он признан и важнейшим декадентом второго поколения, и главным денди.

Литература

- Bobíková 2017 — *Bobíková L. Smrt mystifikátora // Právo*. 2017. 30.09. Magazín Právo [příloha]. S. 22–24.
- Breisky 1909 — *Breisky A. Quintessence dandysmu // Moderní revue*. 1909. Č. 21. S. 331–336.
- Breisky 1927 — *Breisky A. Dvě novelly*. Praha, 1927.
- Breisky 1992 — *Breisky A. Triumf zla: essey a evokace*. Praha, 1992.
- Breisky 1996 — *Breisky A. Střepy zrcadel: Eseye a kritiky*. Praha, 1996.
- Breisky 1997 — *Breisky A. V království chimér: Korespondence a rukopisy z let 1902–1910*. Praha, 1997.
- Breisky 1997a — *Breisky A. Triumf zla. Dvě novely*. Praha, 1997.

- Bugge 2005 — *Bugge P. Naked Masks: Arthur Breisky or How To Be a Czech Decadent // Slovo a smysl. 2005. Č. 5. S. 265–281.*
- Hes 2010 — *Hes M. Arthur Breisky — Mystifikace života a díla // Märc J. Mystifikace ve výuce dějepisu, mystifikace výukou? Ústí nad Labem, 2010. S. 110–124.*
- Hes 2017 — *Hes M. Dandy nezná lásky k ženě. Praha, 2017.*
- Jirásek 1967 — *Jirásek J. B. Traven? A. Breiský? // Svoboda. 1967.15.01. S. 5.*
- Loubal 1964 — *Loubal L. Traven demaskovaný? // Kulturní tvorba. 1964.20.02. S. 10.*
- Macura 1990 — *Macura V. Fin de siècle jako české trauma // Literární noviny. 1990.14.06. S. 5.*
- Merhaut 1993 — *Merhaut L. Breiského životy, masky a zpovědi // Česká literatura. 1993. Č. 3. S. 273–291.*
- Merhaut 1994 — *Merhaut L. Cesty stylizace. Praha, 1994.*
- Motl 1994 — *Motl S. B. Traven: Causa // Reflex. 1994. Č. 44. S. 52–54.*
- Podroužek 1945 — *Podroužek J. Fragment zastřeného osudu. Praha, 1945.*
- Požížková 2012 — *Požížková L. Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století: Disertační práce. Olomouc, 2012.*
- Pynsent 1973 — *Pynsent R. A Czech Dandy: An Introduction to Arthur Breisky // The Slavonic and East European Review. 1973. No. 125. P. 517–523.*
- Rowalski 1909 — *Rowalski J. Z překladů moderní belletrie // Lumír. 1909. Č. 9. S. 410–416.*
- Růžička 1964 — *Růžička I. Traven demaskovaný? // Kulturní tvorba. 1964. 23.02. S. 16.*
- Stevenson 1909 — *Stevenson R. L. Klub sebevrahů. Praha, 1909.*
- Toman 1964 — *Toman P. H. Nesdílím Růžičkův názor... // Kulturní tvorba. 1964. 20.02. S. 10.*

А. Ю. Колянов

Чешский дендизм как мистификация: литературные игры Артура Брейского

Аннотация. В чешской литературной жизни эпохи fin de siècle Артур Брейский (1885–1910) относится ко второму поколению декадентов. Его можно считать примером художника, осознанно конструировавшего собственную жизнь как своего рода «философский проект». Результатом таких усилий становилась социо-

культурная автостилизация с помощью биографических и литературных мистификаций. На рубеже веков подобные стратегии были если не характерными, то желаемыми для представителей чешского декаданса. Однако в отличие от других чешских декадентов литературоведческий интерес к Артуру Брейскому сохранялся и после угасания движения. Литературные, эпистолярные, биографические игры Брейского в мистификацию можно считать удавшимися во многом благодаря тому, что субъект мистификации сам же был ее объектом. Хотя литературное наследие Брейского не так велико, в истории чешской культуры он признан и важнейшим чешским декадентом второго поколения и главным чешским денди.

Ключевые слова: Артур Брейский, богемистика, декаданс, чешская литература, мистификация.

Alexey Kolianov

**Czech dandyism as a hoax:
the literary games of
Arthur Breisky**

Summary. Arthur Breisky (1885–1910) belongs to the second generation of Czech decadents. He can be considered an example of Fin-de-Siècle artist who consciously designed his own life as a kind of “philosophical project”. The result of these efforts was sociocultural self-stylization through biographical and literary mystifications. At the turn of the century, such strategies were, if not common, then desirable for Czech decadents. However, unlike other decadents, even after the movement faded interest to Breisky remained strong. Breisky’s stylistic, epistolary, biographical games in mystification were successful largely due to the fact that the subject of the mystification was itself its object. Although Breisky’s literary heritage is not so great, in the history of Czech literature he is considered as the main decadent of the second generation and the greatest Czech dandy.

Keywords: Arthur Breisky, bohemicisms, decadence, Czech literature, Czech studies, mystification

Мнимый мир Маммоны (В. Пелевин. «Один вог»)¹

Настоящая статья посвящена анализу текста В. Пелевина «Один вог» (2003). Приводим его здесь полностью (членение на части мое. — Ж. Х.).

Один кулон — это количество электричества, проходящее через поперечное сечение проводника при силе тока, равной одному амперу, за время, равное одной секунде.

Система СИ

Один вог — это количество тщеты, выделяющееся в женском туалете ресторана СКАНДИНАВИЯ, когда мануал-риплифер Диана и орал-массажист Лада, краем глаза оглядывая друг друга у зеркала, приходят к телепатическому консенсусу, что уровень их гламура примерно одинаков, так как сумка ARMANI в белых чешуйках, словно бы сшитая из кожи ящера-альбиноса, и часики от GUCCI переливающимся узором, вписанным в стальной прямоугольник благородных пропорций, вполне компенсируют похожий на мятую школьную форму брючный костюмом от PRADA, порочно рифмующийся с короткой стрижкой под мальчика,

¹ Статья является продолжением моего доклада «Единицы эмоции (387 слов В. Пелевина — Один вог)», прочитанного на международной конференции «Психопозитика в русской культуре 21 века» (Загреб, 14–15 мая 2021 г.), и на его основе опубликованной статьи «Мода, марки, мифопозитика: единицы эмоции в рассказе “Один вог” В. Пелевина» [Хетени 2023]. При решительном отличии центральной идеи в двух текстах есть неизбежные совпадения.

но этот с трудом достигнутый баланс парадигм и извивов делается совсем не важен, когда в туалет входит натурал-терапевт Мюся с острыми стрелами склеенных гелем волос над воротом белого платья от BURBERRY, которое напоминает туго стянутый двубортный плащ с косо отрезанными рукавами, после чего Лада с Дианой приходят в себя и вспоминают, что дело не в GUCCI и PRADA, которые после недельных усилий может позволить себе любая небрежливая школьница, и даже не в BURBERRY с двумя рядами перламутровых пуговиц, а в доведенном до космического совершенства фирмой BRABUS автомобиле MERCEDES GELANDEWAGEN с золотыми символами RV-700, на котором Мюся, как обычно, подъехала со своим другом и спонсором,

а Мюся с пронзительной ясностью осознает, что секрет совершенного рилифа не столько в знании мужской психологии, анатомии или других гранях трудного женского опыта, сколько, наоборот, в полном отсутствии такового, в крахмальной свежести души и наивной ясности взгляда, связанных даже не столько с возрастом, сколько с незнанием некоторых вещей, которые Мюся уже не сможет забыть никогда, что при рыночном укладе обстоятельств не гарантирует места в автомобиле BRABUS RV-700 на завтра, так как Лада с Дианой юны и готовы на все, а крем VICHY PUETAINE не поворачивает время вспять, как обещает инструкция-вкладка, а скорее напоминает о его необратимости,

и, что может оказаться гораздо серьезнее всего вышперечисленного, сам друг и спонсор, нервно курящий в это время на балконе сигару TRINIDAD FUNDADORES, на которую кривой ухмылкой глядит из-за оцепления безногий инвалид в камуфляжном тряпье, начинает догадываться, что дело вовсе не в оральном массаже, и даже не в анальном эскорте, а в этом резком, холодном и невыразимо тревожном порыве ветра, только что долетевшем со стороны КРЕМЛЯ, — хотя, может быть (и скорее всего так и есть), что все это в очередной раз просто всем померещилось. [Пелевин 2006]².

² Страницы в ссылках не даются, поскольку весь рассказ занимает всего одну страницу. Предложенное разделение на четыре части по смысловым единицам будет раскрыто в статье.

В этом своеобразном рассказе, состоящем всего из одного-единственного сложносочиненного предложения, на первый взгляд, мистификации нет. Сжатая форма текста объясняется тем, что следует образцу сухого определения, вынесенного в эпиграф: определению глобально признанной научной системы единиц физических величин (Système international d'unités, SI). Но если с этого начала перебросить взгляд на последнее слово «померещилось», то сразу становится ясна встающая перед исследователем задача микроанализа: проследить ту линию, по которой нарастает напряжение от сухой объективности законов науки до смутной неуверенности мистификации, обмана.

Рассказ построен на пародировании стиля научной формулировки³. Узуальный языковой пласт научно-объективной лексики и фразеологии (ниже в кавычках) пародийно преломлен и расширен введением понятий из мира СПА и атрибутов модного женского туалета:

«консенсус» — телепатический,
 «уровень» относится к гламуру,
 «стальной прямоугольник благородных пропорций» описывает всего лишь часы,
 «компенсация» относится лишь к равновесному сочетанию гламурности этих часов и брючного костюма,
 «рифмуется» костюм с прической, чем достигается «баланс парадигм» и извивов,
 «космического совершенства» достигает автомобиль,
 и «все вышеперечисленное» вроде подытоживает общий смысл.

Женский туалет выступает не только в значении одежды и наряда, но и в первичном значении, т. е. как помещение, и является конкретным пространством действия. Об этом действии можно говорить лишь условно, хотя оно

³ К вопросу научности у Пелевина трудно, но возможно относиться и без учета этой иронии. См. [Закирова 2016].

развивается на фоне динамики судеб нарочито типических персонажей. Женский туалет в ресторане загородного СПА⁴ — это маргинальное место, которое обнесено забором, т. е. являет собою вынужденно ограниченное пространство (здесь — в самом прямом смысле слова, сюда люди ходят по нужде). Это отгороженное место является частью более обширного загороженного места, и тем самым эти разрастающиеся подобно матрешке туалет, здание СПА и парк СПА с забором создают впечатление, что заборы повсюду, и этот ряд в конце рассказа замыкается Кремлем как отгороженностью самой обширной.

Все эти отмеченные границами места являются гетеротопическими не-местами. Не-место — по теории символической антропологии Мишеля Фуко [Foucault 1967; 2004] и Марка Оже [Augé 1992] — это ничейное переходное пространство, в котором происходит потеря идентичности. В качестве примеров типичных современных не-мест перечисляются аэропорты, вокзалы, торговые центры; не-местом оказываются также гостиницы, театры и другие публичные места, не интегрированные в личность и в то же время лишающие человека индивидуальности. Завершается рассказ самым значимым переходным пространством, а именно, окруженным стеной Кремлем как не-местом аллегорического масштаба. Фиктивный, но сконцентрировавший власть империи Кремль (подобно виртуальному Кремлю Венедикта Ерофеева⁵) внушает читателю, что центра нет, он утопичен, и мы пребываем на вечной периферии.

⁴ СПА «Скандинавия», как показывает интернет, расположен к северу от Санкт-Петербурга (<https://skandinavia.ru/>). Любопытно проследить полностью ошибочное описание «действия» рассказа Пелевина в популярной энциклопедии на странице, существующей исключительно в английском варианте, в которой местом СПА указан (ошибочно) центр Москвы. Режим доступа: https://www.wikiwand.com/en/One_Vogue. 05.10.2021. Название «Скандинавия» может вызвать ассоциацию с холодным севером или элегантной простотой, что в обоих случаях находится в семантическом поле «дистанции».

⁵ Имеется в виду поэма В. Ерофеева «Москва–Петушки» (1973), в котором Кремль также выступает в роли мифологического отсутствующего места-центра.

Один кулон (coulomb) — это транслитерация французского слова кириллицей, как и один вог (vogue) — название известного французского гламурного журнала «Vogue» (значение слова — известность, популярность, мода). Журнал стал популярным под руководством Даяны Вриланд (Diana Vreeland). Один из персонажей Пелевина носит ее же имя, Диана, но следует учитывать, что Diana / Диана — имя античной богини охоты. Понятие охоты своей спрямленной ассоциацией отсылает как к миру бизнеса, так и к сфере торговли сексуальными услугами.

В рассказе все бренды и марки выделены сильным двойным визуальным способом — и латинским шрифтом и прописными буквами: ARMANI, GUCCI, PRADA, BURBERRY, VICHY PUETAINE⁶, MERCEDES GELANDEWAGEN BRABUS RV-700, TRINIDAD FUNDADORES.

Символизация имен собственных и особенно антропонимов, а также их применение в качестве коммерческих или промышленных логотипов является практикой, исторически восходящей к древним знакам тавра, ярлыка, клейма, семейного герба и печати гильдий, а позднее фирменных, товарных знаков и промышленных марок, брендов, которые, наряду с вербальными, всегда содержали и визуальные элементы. Бренд происходит от слова «жечь, прижигать» (тавром прижигались животные), сегодня же бренды «прижигаются» в память, в том числе и визуально, графически. В рассказе Пелевина выделенные прописными буквами названия брендов в большинстве случаев совпадают с именами владельцев или основателей той или иной фирмы, т. е. это антропонимы, превращенные в символические эмблемы, с одной стороны, но с другой, эти имена деперсонализируются, превращаются в обезличенные товарные знаки, сливающиеся с материальным миром, с вещами: сумка ARMANI, часы GUCCI, костюм PRADA,

⁶ Единственная фиктивная марка в рассказе.

платье BURBERRY, машина MERCEDES / BRABUS. Просторечное выражение «Это Armani» поддерживает такое превращение имени в определение, а потом в предмет — перед нами *мир не-личностей*.

КРЕМЛЬ опять попадает в неожиданный метафоричный ряд (как и в случае параллельных пространств — туалета и Кремля). Но в ряду брендов-имен собственных Кремль подвергается и другой, обратной семантической трансформации: к брендовым же объектам присоединяются имена основателя фирмы и ее владельца. А кто же он, хозяин Кремля, эта секретная мистифицированная не-личность?

Знаменательно, что основанная на истории журнала «Вог» книга 2003 г. (а это и год публикации рассказа Пелевина, который именно в эти годы и сам сотрудничал с журналом), а также сделанный по книге фильм, назывались «Дьявол носит Prada» (*The Devil Wears Prada* (Lauren Weisberger, 2003)). В костюме Prada Пелевин одевает одну из двух девушек дьявольского гламура: «брючный костюм от PRADA, порочно рифмующийся с короткой стрижкой под мальчика». Девушки к этому моменту сравнения уже неотделимы друг от друга в своей отчаянной и примитивной, а то и порочной (определение Пелевина), охоте за мнимым счастьем.

Среди модных деталей туалета-одежды девушек мы находим еще один дьявольский предмет. Это — змеиная «сумка ARMANI в белых чешуйках, словно бы сшитая из кожи ящера-альбиноса», которая семантизирует название фирмы ARMANI, прозрачная анаграмма которого — Ahriman/ Ариман (Ахриман), имя бога тьмы и олицетворение всего дурного, первоисточник зла в зороастризме⁷.

Противоположный — божественный — полюс тоже определен. «Часики от GUCCI с переливающимся узором, вписанным в стальной прямоугольник благородных пропорций», не менее эмблематичны, чем серебряный портсигар Воланда, потому что создают бинарную пару с противопо-

⁷ В русской транскрипции имя пишется так: А́нгра-Ма́йнью.

ложным полюсом, тем самым контекст названий брендов и дешевого сияния недешевых товаров гасит возвышенные, мощные коннотации божественности и дьявольского, лишая их мифической ауры. Бинарность здесь передает значение всепроникающей пошлости и создает мистификацию фальшивыми ценностями⁸.

Герои рассказа — это, по сути, три сестры, ожидающие счастья в своем закрытом от мира не-месте, в котором снова происходит выхолощивание мифологического кода. Это три женщины, ожидающие выбора спонсора Париса, они же — три богини Парки-Мойры, манипулирующие телами: мануал-рилизер Диана с сумкой-эмблемой Армани, орал-массажист Лада с непременно часиками Гуччи и одетая в белое платье BURBERRY натурал-терапевт Мюся, т. е. Мария, которая обрела опыт выдавшей виды Магдалины и мечтает только о «крахмальной свежести души и наивной ясности взгляда»⁹. Треугольник персонажей в семантически широком и лексически усиленном названии марки сигары TRINIDAD (Троица) помещен (после мифического и чеховского контекста) еще и в третий кодовый контекст — христианский. В концовке рассказа библейский подтекст появляется в ветхозаветном образе ветра («резкий, холодный и невыразимо тревожный порыв ветра, только что долетевший со стороны КРЕМЛЯ») — это символ-признак присутствия духа Бога над водами перед сотворением мира («Дух Божий носился над водой», Быт 1:2).

⁸ В подтексте нетрудно обнаружить и другие бинарные штампы, главным из которых можно считать акцентирование первого и последнего выделенного слова, СКАНДИНАВИЯ и КРЕМЛЬ, которые представляют собой полюсы противопоставления Петербург–Москва, Запад–Восток. (В реальности существующая гостиница, загородный Клуб и СПА «Скандинавия», находится на берегу Финского залива.) Такое расширение пространства придает особую семантическую нагрузку концовке текста — ветер, дующий со стороны КРЕМЛЯ, несет символическое значение.

⁹ С ее продажной древней профессией связано название крема — в рассказе появляется единственная выдуманная фирма VICHY PUETAINE (второе слово по-французски означает проститутку, но неправильно написано, с лишней буквой E). В такой «ошибочной» форме, с произнесенным конечным H, слово рифмуется со словосочетанием «Vichy Rétaïn», профашистским коллаборационистским режимом Виши времен Второй мировой войны, который возглавлял Филипп Петен.

Конец рассказа отсылает к его началу и названию: единица «один вог» — это новый единый Бог. Однако в отличие от монотеистического Бога, он по-язычески многолик и безличностен, что проявляется в емких, но при этом расплывчатых собирательных именах собственных, обозначающих бренды, названия фирм и торговые марки (о поэтике мистификации брендовой лексики см. ниже).

Полное название кубинской сигары — TRINIDAD FUNDADORES (троица основателей). Рядом с тремя сестрами появляется мужская троица, но выражение иронически генерирует новые образы. Один из них — библейское Сотворение мира (к которому, как мы видели, возвращается концовка)¹⁰, кроме того, рождается ассоциация с покорением новых континентов, ибо FUNDADOR называется Христофор Колумб, основатель многих колоний по пути к Америке и на островах, в том числе города Санто Доминго, где были найдены залежи золота (образ, усиливающий в тексте мотив блеска и богатства)¹¹. Фамилия путешественника рождает еще один ряд ассоциаций — она совпадает с фамилией французского ученого, Charles-Augustin Coulomb, по которому назван кулон, единица электричества, и научное определение которого поставлено в эпиграф.

Многочисленные интертекстуальные реминисценции не развернуты, они проходят по тексту пунктиром, имена авторов мелькают в фоновом режиме в функции матриц культуры, как представляется, лишь для интеллектуаль-

¹⁰ Название немецкой автомобильной компании BRABUS — это контаминация фамилий двух ее основателей, но при этом Barbus — это и название рыбы, и древний символ/акроним Христа.

¹¹ Популярная форма истории открытия Америки Колумбом и сама является мистификацией. Известно, что раньше него в Америке побывали викинги, что в конце ледникового периода сибирские племена верхнего палеолита перешли в Америку по Берингову перешейку, и сам Колумб до конца жизни думал, что открыл не новую часть света, а новый путь в страны Востока. Находясь рядом с Панамским перешейком, он предполагал, что до Индии оставалось плыть всего две недели. Открытие, сделанное Колумбом 12 октября 1492 г., мгновенно стало сенсацией, разнесшейся по всей Европе именно благодаря рекламе. Впервые же об открытии Нового Света заявил Америго Веспуччи, участник испанских и португальских экспедиций к берегам Южной Америки, см. [Ведюшкин, Исэров, Окунева 2021].

ного гламура, создавая амбивалентность — и в параллель, и в противовес мирскому рекламному контексту товарных брендов и авторам как брендам. Каждая из этих двух сфер является одновременно и мистификацией, и пародией по отношению к другой¹².

Эксплицитная цель всего текста — дать формальное определение единицы *тщеты*. В русских толковых словарях это слово означает «бесполезность, безрезультатность, напрасность», а в повседневном языке (например, в кроссвордах) оно эквивалентно «ловле ветра» — это последнее семантически вписывается в рамки рассказа, то есть, тщеты в начале, и ветра в конце.

Поэтика Пелевина основана на мистификации рекламы, при помощи которой сотворен новый глобальный и виртуальный мир. Названия фирменных вещей создают когерентную и насыщенную семантическую канву мотивов — но все они лишь симулякры: усиливая общую мистифицированность слов, которые лишь наложены на вещи, но с ними, по существу, никак не связаны, они разоблачают мир обмана: «может быть (и скорее всего так и есть), что все это в очередной раз просто всем померещилось».

В гештальтпсихологии существует понятие эффекта незаконченности, незавершенности. Теория незаконченности указывает на то, что человеческий разум, наталкиваясь на нечто, в его понимании не полное, стремится к дополнению структуры, чтобы создать из него нечто когерентное и целостное, чтобы довести явление до его осмысления, до возможности сделать вывод. В ходе экспериментов по изучению процесса обучения обнаружилось, что в памяти лучше отпечатывается то, что дано в отрывках, с перерывами в процессе восприятия. Обнаружилось, что память о незавершённых действиях сохраняется у человека намно-

¹² Сама форма рассказа — пародийное научное определение — восходит к серии текстов Д. Пригова «Описание предметов» (1979). Концовка же типично гоголевская — все ранее описанное ставится под сомнение.

го дольше, чем о действиях завершённых [Zeigarnik 1927, Zeigarnik 1938]¹³.

Текст Пелевина можно разбить на четыре равных части, в которых пять персонажей-актантов попеременно становятся центром действия:

- 1) Диана и Лада
- 2) Мюся
- 3) Мюся и спонсор
- 4) спонсор и инвалид.

Переходы осуществлены синтаксически — посредством спирально развивающейся градации повторных отрицаний, которые образуют цезуры смысловых единиц: (*даже массаж не гарантирует ни места для гламурных девочек-работяг в Мерседесе, ни спонсора, а «крем не поворачивает время вспять, как обещает инструкция-вкладка»*).

Тщета — это состояние постоянного и целенаправленного бдительного наблюдения с целью определить свое место в иерархии или свое превосходство над другими, или превосходство других над наблюдателем, и при этом имеет место напряженное стремление понять также действующую в данный момент систему ценностей. В стремлении оставаться на гребне моды человека одолевают амбивалентные чувства: соответствовать и/или отличаться, вписываться и/или выделяться, принадлежать к какому-либо сообществу и/или уединиться — и при этом происходит утрата самой личности.

- 1) После «телепатического консенсуса» Лада и Диана вспоминают, что «дело не в..., и даже не в...» (задано превосходство Мюси);

¹³ Эффект незавершенности, понятие незаконченности произведения искусства гораздо шире, ведь сам текст — это по определению незаконченная схема, предполагающая построения над ней здания смыслов, анализа. О незаконченности первой написала психолог Блюм Зейгарник (1900–1988), русская эмигрантка, которая в 1920-е годы училась в Берлине у Курта Левина. По возвращении в 1931 г. в СССР она стала основателем советской патопсихологии, сотрудником Л. Выготского. См. об этом также [Hetényi 2015: 456].

- 2) Мюся «с пронзительной ясностью осознает, что секрет не столько в <...>, а наоборот... (задано превосходство спонсора);
- 3) «И, что может оказаться гораздо серьезнее всего вышеперечисленного, сам спонсор начинает догадываться <...>, что дело вовсе не в ...» (всем управляет ветер, дующий со стороны Кремля — задано превосходство Ветра и Кремля, то есть власти нового Бога.

Концовка рассказа может получить и актуализированное прочтение, где ветер выступает «как метафора социально-политических перемен с использованием иронической критики в адрес существующей власти», и «закон моды <...> ключ к функционированию современного общества» [Федянина 2015: 262]. Он осмысливается «как нечто подвластное системе управления государством, что может свидетельствовать о включенности крупных политиков в оккультно-мистический дискурс что, безусловно, актуализирует теорию “заговора олигархов”» [Федянина 2015: 262]. мода оказывается «эмблемой функционирования политических систем и современной эпохи как особого кода в целом» [Федянина 2015: 262]. Однако политическая актуализация выступает всего лишь на уровне семантико-аллегорическом, в то время как мифологизация поднимает интерпретацию на более высокий уровень — уровень неоднозначного символа, который вследствие безграничного поля своих значений открывает возможность и злоупотребления идеями.

Иерархия ценностей и уровней гламура не просто продемонстрирована, но и демонтирована в цепи спирально развивающихся противопоставлений («важно не <...>, а <...>, но <...> даже не...»). В тщете и в моде, в основанных на них самоутверждении и сравнении себя с другими важен элемент превосходства, который служит цели компенсации комплекса неполноценности внешними вещами. Превосходство выражено в том, сколько денег вложено в модные фирменные вещи (которые «после недельных усилий мо-

жет позволить себе любая небрежливая школьница»), а также по контрасту с нищим, равно как и нищетою внешнего ложного мира («кривой ухмылкой глядит из-за оцепления безногий инвалид в камуфляжном тряпье»). Здесь налицо и разные виды гендерного неравенства. Повиновение (субмиссия): упоминаются «некоторые вещи, которые Мюся уже не сможет забыть никогда»; отношения подруги и спонсора с фаллической сигарой основаны на подчинении; продажная любовь («оральный массаж и анальный эскорт») и трансгендерная эротическая роль («брючной костюм, порочно рифмующийся с короткой стрижкой под мальчишка») представляют собой паттерны фальши и маскировки в целом. (Маскировка подразумевается и буквально, как макияж: «Крем не поворачивает время вспять»).

Параллельно с иерархией персонажей выстроена и иерархия брендов.

Диана и Лада с ARMANI, GUCCI и PRADA проигрывают по сравнению с Мюсей в BURBERRY, но крем VICHY PUEITAINE разоблачает Мюсю, которая уже немолода и проигрывает Диане и Ладе. Мюся подчинена спонсору в MERCEDES GELANDEWAGEN BRABUS RV-700 ПП14 и с сигарой TRINIDAD FUNDADORES (с фаллическими символами силы¹⁴), но в то же время спонсору криво ухмыляется нищий и (мнимый) калека, а на всех на них с вершины иерархии дует Ветер: «... в этом резком, холодном и невыразимо *тревожном* порыве ветра, только что долетевшем со стороны КРЕМЛЯ, — хотя, может быть (и скорее всего так и есть), что все это в очередной раз просто всем помешалось» (курсив мой. — Ж. Х.). В ранг главного бренда Пелевин возводит сверхсильный центр, его диктатуру, что содержит важный политический подтекст.

¹⁴ На рекламах рядом с вертикально поставленной сигарой изображается линейка, указывающая ее длину в сантиметрах, но намекающая и на мужскую силу. См., например, <https://www.cigarsgalaxy.gr/product/quintero-tubulares/> (дата обращения: 05.01.2022).

Этот мир пронизан тревогой — беспредметной («мерещится»), всеобщей (*всем* мерещится) и неизбыточной (*в очередной раз*); она и преувеличена, и трансцендентальна. Тревожный ветер знаменует собой присутствие вездесущего и вечного Бога (Бога, сотворившего мир, Бога библейского, мифического, грозного). Тщета (или сама жизнь?) выступает как череда неправильно понятых явлений, обманов и самообманов, порожденных тревогой: нигде и никому не гарантировано «место [в автомобиле BRABUS RV-700] на завтра», каждый — не на месте, и когда все вдруг начинают понимать это, тогда рассказ словно застывает в воздухе. Читатель обманут: открытый конец заставляет его пересмотреть ситуацию рассказа, свою ситуацию и главное — свое место в мире. Кажется, Пелевин здесь никакой не постмодернист, он использует вполне традиционный прием — функцию литературы, хранящей верность древней мудрости «гноти сэ автон» (познай самого себя).

Симптоматично, что в этом мире обманов и обменов за названиями фирм и брендов стоят конкретные вещи, тесно, почти телесно прилипающие к субъекту: одежда к коже, сумка к телу и руке, как аксессуар (дополнительный реквизит), сигара (фаллический предмет) к губам — (и вместе с тем, к оральному массажу). Вещи претендуют на роль атрибутов, формирующих личность, и они становятся ими, встраиваясь в эмоциональную сферу субъектов и превращая их в часть своей идентичности. В отличие от распространенной в литературе метонимизации и антропоморфизации вещи превращаются в своего рода протезы, и это подтверждается неожиданным появлением в конце рассказа настоящего протеза — «безногого инвалида с кривой ухмылкой в камуфляжном тряпье»¹⁵. Этот обманчивый объект (протез-камуфляж) указывает на неестественность предме-

¹⁵ Протез как знаковый предмет, разоблачающий фальшивость и абсурдность реального мира, можно встретить в прозе Даниила Хармса: например, стук от протеза ноги калек с улицы и протез зубов в повести «Старуха».

тов с псевдоатрибутами, и на то, как названия во вторичном мире моды и рекламы основаны на умозрительном приписывании нами смысла этим продуктам индустрии — то есть, мы сами присваиваем и мистифицируем вещи.

Однако речь идет не просто о ложности и фальши рекламы. Последняя представляет собой новую цивилизацию со своими новыми мифами — поэтому продуктивно именно мифопоэтическое прочтение рассказа. Новые мифы трансформируют основные традиционные человеческие ценности в новую систему. Эти мифы, как во всех древних культурах с присущей им мифологической моделью мира, порождены страхами и тревогой, на чем — именно этом страхе перед неизвестным и непонятным, и прежде всего, мнимым — и заканчивается текст Пелевина.

В своих антропологических исследованиях венгерский социолог Э. Ханкишш в качестве новой закономерности глобальной потребительской цивилизации нашей эры отметил характерный переход к радикальному индивидуализму [Hankiss 2000]. Его схема выглядит следующим образом (перевод мой. — Ж. Х.):

Традиционные принципы	Новые принципы
Возлюби ближнего своего!	Люби себя!
Жертвуй собой!	Реализуй себя!
Прими свое место и участь!	Завоюй мир! Соревнуйся! Побеждай!
Будь скромным!	Будь успешным!
Подчиняйся! Соответствуй!	Будь свободным и самостоятельным!
Дисциплинируй себя!	Наслаждайся собой!
Береги себя!	Рискуй!
Экономь! Будь бережлив!	Потребляй!
Ты виновен! Покайся!	Ты невиновен!
Молись о милости и спасении!	Сохрани себя!
Прими свою смертность!	Будь вечно молод!

Согласно Ханкишцу, оперирующая базовыми ценностями, реклама апеллирует к обманчивым эмоциям, рожденным страхом перед неизвестностью. Она создает ощущение свободы и безопасности, внушает человеку, что он делает разумный выбор; что он умнее других, занимает более высокое положение в социальной иерархии и достоин всего этого. Вещь повышает самооценку, хотя, по существу, ее ценность мнима.

В современной мифологии чувства и верования во многом направляются идеями и символикой рекламной индустрии, и даже брендовые товары могут выступать в роли строительных блоков цивилизации. Так, Ханкишц указывает, что парфюм может выполнять роль своеобразного Святого Грааля. Ведь ярмарка тщеславия — это не только ярмарка пустой суеты. Тщета создает вокруг человека защитную среду, она, по сути, помогает выживать в тревожном мире. В прошлом люди также опирались не только на мифы и религию: они огораживали себя идиллическими садами и городскими стенами, соборами и «футбольными храмами» (стадионами), но также и облаком тщеславия. Мифология брендов играет важную роль в нашей борьбе за смысл как таковой, за безопасность и свободу, и эта мифология способствует строительству нашей цивилизации.

Мотивы рекламы играют центральную роль в творчестве Пелевина. Они указывают на превращение нашего мира в симулякр вследствие возникновения новых мифов и символов, то есть, виртуального пространства, основанного на архетипах, на конфликте личности с информационной манипуляцией, на деформации личности. Кажется, именно поэтому мифопоэтическое прочтение текстов этого писателя способно раскрыть систему мотивов и встроенных в них лейтмотивов, а затем инвариантов, при помощи которых анализ даже одного рассказа открывает возможность проследить его связь с другими произведениями автора¹⁶.

¹⁶ Такой метод я предложила в своих работах о В. Набокове [Hetényi 2015; Хетени 2022].

Литература

- Ведюшкин, Исэров, Окунева URL — *Ведюшкин В., Исэров А., Окунева О.* 13 вопросов об открытии Америки // *Arzamas.ru*. 28.09.2021. URL: <https://arzamas.academy/mag/1012-america> (дата обращения: 25.02.2022).
- Закирова 2016 — *Закирова О.В.* Особенности квантификации анумерального существительного в тексте художественного произведения (на материале рассказа В. Пелевина «Один вог») // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2016. № 4 (58): в 3-х ч. Ч. 1. С. 88–90.
- Пелевин 2006 — *Пелевин В. О.* Один вог // Пелевин В. О. *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения*. М., 2006. С. 303–304. URL: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-vogue/1.html> (дата обращения: 25.02.2022).
- Федянина 2015 — *Федянина М.* Символический обмен и смерть Ж. Бодрийяра как пратекст «ДПП (НН)» В. Пелевина // *Новое литературное обозрение*. 2015. № 132. С. 247–276.
- Хетени 2022 — *Хетени Ж.* Сдвиги. Узоры прозы Набокова. Boston; СПб., 2022.
- Хетени 2023 — *Хетени Ж.* Мода, марки, мифопоэтика: единицы эмоции в рассказе «Один вог» В. Пелевина // *Новое литературное обозрение*. 2023. № 182. С. 305–313.
- Augé 1992 — *Augé M.* Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris, 1992.
- Foucault 2004 — *Foucault M.* Des espaces autres (1967) // *Empan*. 2004. № 2. P. 12–19.
- Hankiss 2000 — *Hankiss E.* Globalization ad Civilization: Renaissance or Decline? // *The Future of the Universe and the Future of Our Civilization. Proceedings of the Conference on Future of the Universe and the Future of Our Civilization*. Budapest-Debrecen, Hungary, 2–6 July 1999 / Ed. by V. Burdyuzha, G. Kozhin. London, 2000. P. 307–308.
- Hetényi 2015 — *Hetényi Zs.* Nabokov regényösvényein. Budapest, 2015.
- Zeigarnik 1927 — *Zeigarnik B.* Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen // *Psychologische Forschung*. 1927. № 9. S. 1–85.
- Zeigarnik 1938 — *Zeigarnik B.* On Finished and Unfinished Tasks // *Source Book of Gestalt Psychology* / Ed. W. Ellis. London, 1938. P. 300–314.

(2021)

Ж. Хетени

**Мнимый мир Маммоны
(В. Пелевин. «Один вог»)**

Аннотация. Виктор Пелевин отрицает свою принадлежность к постмодернизму и даже отрицает существование такового, что является дополнительным поводом проверить, к каким результатам приводит семантический анализ его текста. При анализе короткого рассказа «Один вог», однако, для раскрытия его приемов полезным оказалось прибегать не только к новейшей теории о современном пространстве, в которое автор помещает своих героев, но и к наблюдениям из области социологии и культурной антропологии над той системой ценностей, которой герои желают соответствовать. Такой подход подсказан стилизацией и даже извращением языка реклам, загромождением текста названиями брендов в передаче идеи языческой зависимости мира от средств массовой мистификации.

Ключевые слова: Пелевин, не-место, бренд, марка, тщета, гламур, мифопоэтика, глобализация, потребительская цивилизация, Кремль

Zsuzsa Hetényi

**Mammon's mystified realm
(V. Pelevin. *One Vogue*)**

Summary. Victor Pelevin denies that he belongs to the so-called post-modernism and even denies the very existence of the latter, which is an additional reason for checking to what result leads the semantic analysis of his text. In analyzing the short story *One Vogue*, however, it was useful to resort not only to the latest theory about the contemporary space in which the author places his characters but also to observations from sociology and cultural anthropology about the system of values to which the characters wish to conform for advancing higher in the modern hierarchy. This approach is prompted by the stylization and even the twisting of the language of advertisements, the piling up of the text with brand names as a method of creating an obsession with the world and means of mass mystification.

Keywords: Pelevin, no-places, brand, vanity, glamour, mythopoetics, globalism, consumer civilization, Kremlin.

«Невеста костяногая» Желимира Периша — игра в реальность и мечту

Желимир Периш, по образованию специалист в области компьютерных технологий — современный хорватский поэт и писатель. Он родился в 1975 г., живет в городе Задар, и его роман «Невеста костяногая» был отмечен престижной литературной наградой — премией Т-портала (Tportal) — как лучший хорватский роман 2020 г.

Помимо этого романа, к настоящему времени Ж. Периш опубликовал сборник рассказов о гендерном неравенстве «Мученицы» (*Mučenice*), сборник политико-эротических стихотворений «X» и два детектива — «Мима и квадратура долга» (*Mima i kvadratura duga*) и «Мима и ваши дочери» (*Mima i vaše kćeri*). За свои произведения он получил несколько значимых наград и вышел в финал премии Т-портала за лучший роман 2015 г. Его тексты неоднократно адаптировались для театральной сцены и перформансов.

Роман «Невеста костяногая» повествует о вымышленном персонаже, женщине по имени Ги́ла / Али́ца, которую считали ведьмой, и о ее встречах с реально существовавшими людьми, жившими в Далмации, Истрии (регионы Хорватии), Герцеговине, а также в Вене¹. События в романе происхо-

¹ Основной текст романа сопровождается шестью «приложениями»; во втором приложении приведен список всех персонажей, которые встречаются в книге, с указанием, где именно они упомянуты (всего более 200 названных или безымянных персонажей). Среди персонажей — сам автор, его родители, исторические личности, такие как Франц Иосиф I (император Австрии и король Богемии) или Мария Терезия (эрцгерцогиня Австрии, королева Венгрии), а также вымышленные лица, которые составляют большинство.

дят во второй половине XIX в., когда Хорватия находилась в составе Австро-Венгрии. Граница между Далмацией и Герцеговиной порой проходила между разными государствами (как и сегодня), но во времена описываемых в романе событий и Хорватия, и Босния и Герцеговина были частью Австро-Венгрии. Так как и в Далмации, и в Герцеговине проживает много хорватов, связи между регионами всегда были очень тесными².

В подзаголовке романа «Невеста костяногая» сообщается, что это «история о ведьме Гиле, и что ее, аккомпанируя себе на гусях, исполнил Желимир Периш»³ (здесь и далее перевод мой. — *Р. Б.*). В начале романа автор, Желимир Периш, появляется как гусяр и как очевидец событий, т. е. сам Периш выступает как один из персонажей романа.

Роман встроен в постмодернистские тенденции отношения к мифу и мифологизации. По мнению Ясины Войводич, «почти вся литература XX века связана с мифом, ибо, убегая от рационального и научного (логос), она стремится к иррациональному (мифос)» [Vojvodić 2019: 1]. Неомифологизм, который, как утверждает Войводич [Vojvodić 2019: 1], возник как реакция на позитивистское сознание XIX в., опирается на мифологию архаического периода. В этом суть и демифологизации, так как «новые мифы» в основном выступают как пародия на старые.

² Мы не будем останавливать внимание на мистификации и демистификации Австро-Венгрии в романе, так как это не в центре нашей проблематики. Но следует напомнить, что сегодня именно Австро-Венгрия для большей части хорватов приобрела статус идеального государства, хотя во времена существования этого государства хорваты его таковым не считали. Как известно, все славянские народы, жившие в этом государстве, были недовольны ущемлением своих национальных интересов и вели борьбу за освобождение. Однако в сравнении с более поздними государствами, особенно Италией и королевством Югославия, сегодня в Хорватии Австро-Венгрия воспринимается как страна, где Хорватия и хорваты защитили свои национальные права и, кроме того, стали частью Центральной Европы. Важно отметить, что именно во времена Австро-Венгрии стали выходить первые газеты на хорватском языке, что в Задаре работали школы на хорватском языке (впоследствии запрещенном итальянскими властями), были построены многие порты, административные здания, железные и автомобильные дороги.

³ Стихи (рифмованный десятистопный) предворяют каждую главу романа, написанного прозой.

В романе «Невеста костяногая» важную роль играют гусли, которые участвуют в процессах и (де)мистификации, и (де)мифологизации. Гусли — это популярный у южных славян струнный смычковый инструмент. Игра на гусях традиционно сопровождала старинные героико-эпические, так называемые, юнацкие песни в речитативном стиле (обычно в десятисложнике). До последней трети XX в. инструмент был широко распространен в Боснии и Герцеговине, Македонии, Хорватии, Сербии, Болгарии и Черногории. С его помощью и сегодня, хотя и редко, откликаются на актуальные политические темы, важные события или лица (обычно в деревнях или, порой в юмористическом стиле, в городах). Можно сказать, что этот инструмент выступает как фактор мифологизации и мистификации в народном творчестве славянских народов на Балканах.

В последнее время во многих странах заметен интерес ко всему исконному (как в России, так и в Хорватии). Стали очень популярными и разные этнофестивали, благодаря которым молодежь стремится обрести связь с традицией и переосмыслить ее. В этом плане можно рассматривать и отношение Периша к гусям.

Наряду с гусями, самые популярные народные инструменты в Хорватии — мандолина и тамбурица. Что же касается гуслей — у них «деревенская» «репутация». Мандолина и тамбурица используются также и в рамках «высокой» культуры (так, на тамбурицах даже исполняют классический репертуар⁴). Еще важнее то, что мандолина и тамбурица — исключительно музыкальные инструменты, они не ассоциируются с юнацкими песнями и не способны передать дух мифологических и мистифицированных легенд, мотивов, связанных с преданиями о разных народных героях. Пожалуй, самый известный из них — королевич Марко, герой многих сербских и хорватских юнацких песен. В пес-

⁴ Об этом свидетельствует даже Максим Горький, см. [Божич 2019].

нях и преданиях королевич Марко выступает как народный защитник и борец против турецких поработителей, хотя из исторических источников известно, что на самом деле он был османским вассалом и сражался на стороне турок.

Ж. Периш стал первым, кто возвел гусли в ранг инструмента городской и высокой культуры. На одной из фотографий, приведенных в книге, Периш держит в руках гусли как скрипку, а на другой показано, как Периш вдребезги разбивает свой инструмент, что отсылает к аналогичной акции, запечатленной на обложке альбома «Лондон вызывает» (*London Calling*) британской панк-рок-группы «Клэш» (*The Clash*)⁵.

Уже своим выбором инструмента Периш указывает на традиции народов, о которых повествуется в романе — автор вырос на фольклорных мифах, в специфическом диалоге с городской культурой своего поколения. Можно вспомнить «пастушеский рок» в творчестве сараевской группы «Белая пуговица» и Горана Бреговича, где народные элементы традиционной балканской музыки соединились с элементами рока. Для творчества Горана Бреговича был даже придуман специальный термин — «пастушеский рок», введенный загребским музыкальным критиком Драженом Врдоляком (*Dražen Vrdoljak*) в 1974 году в его рецензии на первый альбом «Белой пуговицы». Однако роман Периша имеет другую направленность — в то время как в «пастушеском роке» рок «фольклоризируется», Периш наоборот, урбанизирует фольклорные элементы.

Е. В. Галанина в своей работе «Мифологические миры постмодерна» указывает, что «актуальность рассмотрения мифологических оснований постмодерна определяется возрастающим интересом к мифу в современной философской мысли» [Галанина 2015: 200]. Она констатирует тот очевидный факт, что «миф является не случайным фено-

⁵ Автор всех фотографий Адриана Видич, филолог-русист, сотрудник Задарского университета.

меном, а обладает трансисторической природой и является неотъемлемым механизмом культурогенеза» [Галанина 2015: 200]. Т. е. миф — универсальная константа культуры [Галанина 2015: 200], и изменяется только наше отношение к нему. Периш, в свою очередь, связывает миф и с мистификацией, и с демистификацией, что видно уже на примере введения в повествование гуслей как средства перенесения в современность исторических сюжетов.

Как мы уже сказали, главный персонаж романа — ведьма по имени Гила. Образ ведьмы является одним из фольклорных архетипов. В фольклоре ведьма предстает в двух обликах — молодой красивой девушки и старой уродливой женщины. Отсюда отношение к ведьмам в сказках двойное: она выступает как положительным персонажем, так и (чаще всего) отрицательным. В романе мы встречаем Гилу и в образе красивой девушки, и в образе уродливой старухи (в конце романа у нее уже другое имя, Алица, и ей лет под 80).

В литературе древних времен отношение к женщине (не только к ведьмам) было всегда отрицательным [Fasolini 2002: 304]. Так, змей-искуситель, будучи мужским персонажем, часто изображался с женским лицом [Fasolini 2002: 305]. В хорватском фольклоре ведьмы обычно некрасивые, старые. Так, один из «клиентов» Гилы ожидает, что перед ним предстанет «бабка» и что она «будет вся в морщинах, ходить сгорбившись», что «груз опыта сомнет и сломит ее» и что «она будет смотреть на него недоверчиво и подозрительно» [Periš 2020: 180]. Однако оказывается, что Гила «...глядит дерзко, открыто. Ей едва за тридцать лет, и она носит их легко и непринужденно. Непокрытые светлые волосы цвета букового пепла падают ей на плечи, костюм из некрашеной ткани облегает твердую грудь, и она никак не скрывает своей молодости, женственности и кокетства» [Periš 2020: 180]. Уже сам физический облик персонажа показывает, что Гила — не обыкновенная ведьма. В литера-

туре ведьмы могут относиться и к положительным героям, но в фольклоре они всегда отрицательные, злые, их боятся, в то время как положительными характеристиками наделяются не ведьмы, а женщины (или мужчины), называемые в краях, о которых пишет Периш, *vidarica*, *ljekaruša* ('целительница, врачевательница'). Хотя на первый взгляд кажется, что судьба Гилы определяется тем фактом, что она ведьма, ее судьба больше всего связана с политической ситуацией, в которую помещены она и другие персонажи романа: это указывает на противоречия между Османской империей и христианским населением Герцеговины и Далмации, политические интриги в самой Вене, сложные социальные отношения в обществе.

Преследования женщин, т. е. судебные процессы над женщинами, считавшимися ведьмами, в континентальной Хорватии начались в XIV в.⁶ [Polgar 2015: 223]. Первыми жертвами этих преследований в 1360 г. стали Алиса и Маргарита⁷. Подобные процессы продолжались вплоть до XIX в., несмотря на то что уже в XVIII в. Мария Терезия попыталась наложить на них запрет (прежде чем привести приговор в исполнение, суды должны были испросить ее личного разрешения, которое она, как правило, не давала). Таким образом, Гила могла свободно пользоваться зловещей «репутацией» ведьмы. Ее боялись, но преследования уже не были актуальными.

Периш ссылается на представления о ведьмах в западноевропейской мифологии, которые больше распространены в современной хорватской городской среде, однако они не совсем соответствуют фольклорным верованиям, укоренившимся (и актуальными вплоть до настоящего времени) в народе. Поэтому «ведьма» Гила представляет собой сплав двух явлений. Она сама поддерживает свою репутацию «ведьмы» (в основном, чтобы защитить себя, так как

⁶ Записи судебных заседаний того времени были исследованы Н. Полгар [Polgar 2015].

⁷ Мы видим, что выбор имени главной героини романа (Алица) не случаен.

ведьм боялись и до сих пор боятся), но ее поведение, т. е. тот факт, что главное ее занятие — лечить людей, говорит о том, что она не столько ведьма, сколько врачевательница. При всем своем страхе, народ в Далмации и Герцеговине уважал таких людей, потому что они своими знаниями часто им помогали (была большая нехватка врачей).

Следует различать условия существования «ведьм» в реальной жизни и их описания в фольклорных сказаниях. Так, в устном народном творчестве ведьма живет одна в заброшенном домике в лесу; на самом деле женщины, которые умели врачевать, жили со своей семьей, чаще всего «на окраине поселения либо где-то в отдалении, на краю деревни, в крайнем доме, рядом с лесом» [Тихонова 2018: 202]. Кроме того, в фольклорных представлениях ведьма является своего рода антиматерью, в то время как женщины-врачевательницы в реальности имели детей. Именно тот факт, что ведьм считались антиматерями, и демифологизирует Периш в своем романе.

Периш так говорил в одном из своих интервью:

Ведьма как антимать — это великолепная психоаналитическая интерпретация записей суда над ведьмами, сделанная этнологом Наташей Полгар, которая стала для меня ориентиром в схеме отношений между Гилой и Царевичем. Ведьма — это зверь в образе женщины, который подпитывает деструктивные побуждения человека в ущерб репродуктивных. Она чудовище, которое не рождает, а убивает детей. Женщина никогда не может быть одновременно и матерью, и ведьмой. В литературном смысле это норма, которую следует нарушать, поэтому Гила — и мать, и ведьма. Сегодня некоторые слова изменили свое значение. Слово «ведьма» почти утратило негативные коннотации. Ведьмы наконец-то перестали быть некрасивыми старушками. Они — главные героини мультфильмов, художественной литературы и сериалов для молодежи: внучки тех, кого не сожгли на костре, вернулись к нам как символ прогресса и справедливости. С другой стороны, анти-мать по-прежнему возникает в политическом контексте, в котором она представлена негативно. В нынешнюю эпоху попыток консервативной революции и отрицания женских ре-

продуктивных прав и свободы выбора, анти-матерью является та, которую такие люди снова готовы жечь на кострах, пусть даже карнавальных [Томаš 2020].

В тех краях, где жила Гита, ведьма рассматривалась как анти-мать: ведьмы убивают детей, чтобы сделать из них специальную мазь, с помощью которой они получают способность летать [Polgar 2015: 223]; во многих поверьях описываются убитые дети, их разодранные и пожиравшиеся тела [Polgar 2015: 225].

В романе Периша ведьма как анти-мать превращается в женщину, у которой похищают ребенка (похитители ошибочно думали, что ее сын — наследник австрийского престола), и она всю свою жизнь пытается отыскать его. Мать находит сына в Вене, когда она уже старуха, а он — мужчина средних лет. Тем самым Периш (де)мистифицирует концепцию ведьмы как анти-матери и связывает ее с образом Марии, оплакивающей Христа, т. е. с образом Пьеты. Периш так говорил об этом:

Я стараюсь быть полностью достоверным и аутентичным. Все мои познания опираются на авторитетные источники. О магии я узнал от Катичича и Шеши, о ведьмах от Байера и Барохи, есть много книг о лекарственных растениях, книг со старинными рецептами (рецепт подавления полового влечения!), я искал диалектные легенды у Эвелины Рудан и Драги Орлича и расспрашивал тех, кто родился или жил в этих краях (спасибо Видичу, Костичу, Раджену, Гргориничу, Грегуру), прочитал кипы книг по этнологии во множестве библиотек, где я писал этот роман, и общался со многими знающими людьми по поводу всего, что касается хронотопа моего романа [Томаš, 2020].

Таким образом, история «ведьмы» Гилы — история современной матери, своего рода эмигранта.

Ни один сюжет в романе не является полностью вымышленным, он лишь иногда помещается в другую среду или переименовывается. Самый крайний пример — побег Гилы из лагеря и скитания в районе Лики и горы Велебит. Это рассказанная

на балканский манер история о потерянных суданских мальчиках, детях, бегущих босыми от войны в Эфиопии, тысячах детей-беженцев, скитающихся по стране / пустыне в отрыве от родителей, и ни один лагерь не может или не хочет их принять, потому что все они переполнены. Это дало первоначальный толчок описанию скитаний Гилы, но затем я долгое время читал разные книги, исследуя судьбы немусульман, бежавших от боснийских пашалуков во времена восстания янычар, и превратил потерявшегося мальчика из Судана в седовласую девушку Гилу [Томаš 2020].

Периш демистифицирует демонологические представления о ведьмах и показывает Гилу как женщину, которая обладает особыми знаниями и понимает психологию людей. Например, она употребляет такие растения, как морозник, или зимовник. Он демистифицирует мифическое существо дрекавац (хорв. *drekavac*), бытующее в южнославянском фольклоре. *Дрекавац* ('ревун', 'крикун') по распространённому представлению — это душа мёртвого некрещёного младенца. Однако в романе Периша «ведьме» Гиле известно, что это просто барсук.

В романе описан эпизод, как некая женщина родила безрукого ребенка. По совету священника ее муж относит ребенка в лес, чтобы сам «Бог решил его участь» (*Bogu na milost*) [Periš 2020: 55]. Конечно, молодая мать не в состоянии психологически и эмоционально выдержать такое испытание, и Гила решает, что нужно найти тело ребенка и похоронить его в деревне, только тогда молодая жена обретет покой [Periš 2020: 55]. В другом эпизоде описывается, как супруг бросил свою жену и та, лишившись средств к существованию, не могла более заботиться о своих детях. Гила «придумала» заговор-песню, чтобы изобразить, будто навела на мужа порчу, и тот как бы умер (хотя на самом деле жив). Превратившись в якобы «вдову», женщина успокоилась, и ее жизнь вошла в привычное русло [Periš 2020: 92]. Или еще один сюжет: муж после рождения в семье пяти дочерей настаивал, чтобы жена опять забеременела,

при том, что она чуть было не умерла при последних родах; Гила опять спасла положение — дала мужчине лекарство для снижения полового влечения.

Все эти рассказы являются, по сути, демистификацией народных верований: Периш показывает колдовство как просто народную мудрость, лечение травами и т. д. Интересным примером мистификации является эпизод, когда Гила будто бы подожгла театр в Вене. Рингтеатр — австрийский народный театр в Вене — действительно был закрыт в 1881 году по причине пожара, повлекшего трагические последствия, но его, конечно, подожгла совсем не Гила, хорватская ведьма⁸.

Роман является яркой иллюстрацией тезиса о том, что мистификация особенно часто возникает в те времена и в тех регионах, которые отмечены состоянием пограничности. Хорватская культура является «пограничной» во многих отношениях: хорватский народ всегда находился на пограничье разных культур, в составе разных государств (Австро-Венгрии, а ранее Венеции, Османской империи, а потом Югославии, сегодня Боснии и Герцеговины, собственно Хорватии, а также Сербии, Австрии и Италии). Однако создание героизированного облика нации / народа, «перезагрузки» коллективной памяти не входит в задачи писателя. Можно даже сказать, что, наоборот, главная функция мистификации в романе — демистификация роли государства и народа. Для автора в первую очередь важна судьба человека как индивида, который пытается выживать в зажатости между государственными законами государств и народными обычаями (часто связанными с необразованностью масс).

В своем исследовании Галанина указывает, что эпоха постмодерна постулирует себя как абсолютно свободная от мифологических представлений и культурных доми-

⁸ В момент вступления Хорватии в ЕС хорваты шутили, мол, ЕС скоро начнет разрушаться. Возможно, они были правы (интересен пример народного мифотворчества).

нант модернизма система, в то время как модернизму было свойственно обожествление *ratio*, истины и научного познания. Отвечая на свой же вопрос, действительно ли культура постмодерна свободна от мифологических оснований, Галанина подчеркивает, что «постмодерн оказывается свободным от установления универсальных и абсолютных истин, от фиксации приоритетных форм описания действительности», но одновременно эпоху постмодерна характеризует все возрастающий интерес к мифу, и это означает что миф — универсальная константа культуры [Галанина 2015: 200].

Роман Желимира Периша в полной мере оправдывает такое утверждение. Посредством мистификации и демистификации он постмодернистски играет с процессами мифологизации и демифологизации, тем самым указывая на существование прочной связи между прошлым и настоящим, не неизбежность человеческих страданий.

Литература

- Божич 2019 — *Божич Р. М.* Горький об искусстве Хорватии (заметки фельетониста 1896 года) // Жизнь провинции: история и современность (сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции «Жизнь провинции: история и современность» 29–30 марта 2019 г.). Нижний Новгород, 2019. С. 6–14.
- Галанина 2015 — *Галанина Е. В.* Мифологические миры постмодерна // Фундаментальные исследования. 2015. № 2, ч. 1. С. 200–203.
- Тихонова 2018 — *Тихонова Е. П.* Представления о ведьме в культуре славянских народов // Общество: философия, история, культура. 2018. № 8 (52). С. 202–205.
- Fasolini 2002 — *Fasolini M.* Staroruska hagiografska tradicija kao građa za djela E. I. Zamjatina // Mistifikacija parodija / Ur. S. Ludvig, A. Flaker. Zagreb, 2002. S. 299–309.
- Periš 2020 — *Periš Ž.* Mladenka kostonoga. Zagreb, 2020.
- Polgar 2015 — *Polgar N.* Vještica kao anti-majka: psihoanalitička interpretacija zapisnika sa suđenja // Narodna umjetnost. 2015. Br. 52, 2. S. 215–239.

Tomaš 2020 — *Toma L. Želimir Periš*: Autor je odgovorniji za svoj tekst nego za svoju biografiju // Moderna vremena. 2020. URL: <https://mvinfo.hr/clanak/zelimir-peris-autor-je-odgovorniji-za-svoj-tekst-nego-za-svoju-biografiju> (дата обращения: 15.09.2022).

Vojvodić 2019 — *Vojvodić J.* O konceptu početka i kraja u neomitološkoj svijesti // Sic. 2019. Br. 6. URL: <https://www.sic-journal.org/Article/Index/560#> (дата обращения: 25.9.2022).

Р. Божич

«Невеста костяногая» Желимира Периша — игра в реальность и мечту

Аннотация. В докладе анализируется игра реальной истории и мечты, с помощью которой хорватский писатель Желимир Периш создает свой роман, т. е. мистифицирует события в краях, где проживают хорваты, но и демистифицирует фольклорные верования. При этом он разрушает старые мифы и мистификации, чтобы говорить о современных проблемах людей, которые даже сегодня живут в обществах, полных заблуждений.

Ключевые слова: ведьма, Желимир Периш, мистификация, мифологизация.

Rafaela Božić

***Mladenka kostonoga* — a game in reality and dream**

Summary. In the article we analyze the game of real history and fiction, with the help of which the Croatian writer Želimir Periš creates his novel, that is, he mystifies events in the regions where Croats live, but also demystifies folklore beliefs. In that way at the same time he destroys old myths and mystifications in order to talk about contemporary problems of individuals that live in societies even today full of misconceptions.

Keywords: witch, Želimir Periš, hoax, mythologization.



А
В
Т
О
Р

ВЫМЫШЛЕННЫЕ

Жизнь и смерть Эдварда Стрихи, или Прагматика и поэтика одной литературной мистификации

Журнал «Новая генерация» — это единственная удачная попытка Михайля Семенко¹ создать постоянное периодическое издание, орган украинского футуризма². Все остальные — альманах «Семафор в будущее. Аппарат панфутуристов» («Семафор у майбутнє. Апарат панфутуристів») и газета «Катафалк искусства» 1922 г. («Катафалк мистецтва»), альманах «Октябрьский сборник панфутури-

¹ Михайль Семенко (1892–1937), настоящее имя Михаил Васильевич Семенко, — основатель и лидер украинского футуризма, «целиком отданный литературной борьбе, деловой, собранный и в то же время остроумный, находчивый, всегда оригинальный, эксцентричный и ни на кого другого непохожий», «плохой мальчишка» и «литературное чудовище» украинской литературы 1910–1920-х гг. [Полторацкий 1966].

² Украинский футуризм был идейно связан с одноименными течениями в Италии и России, развивался под их влиянием. До 1920 г. содержал приставку кверо- (лат. *quaero* — искать). Для этого этапа развития украинского футуризма характерны продвижение урбанистической тематики, воспевание совершенного технологического будущего, формальные эксперименты в поэзии: отказ от классического стиха, использование верлибров, более адекватно, по мысли футуристов, отражающих ритмы города. В 1921 г. на базе литературной группы «Фламинго», научно-художественной группы «Комкосмос» и «Ударной группы поэтов-футуристов» была создана «Ассоциация панфутуристов» (*пан-* от греч. *παν* — мир, вселенная, все) или сокращенно Аспанфут. Термин «панфутуризм» был предложен одним из лидеров и теоретиков украинского футуризма Гео (Георгием) Шкурупием (1903–1937) и означал стремление к синтезу всех экспериментальных начал в искусстве, создание над-искусства, в котором объединились бы поэзия, живопись, архитектура, культура, декоративно-прикладное творчество и спорт. Манифест панфутуристов был опубликован в альманахе «Семафор в будущее». Сборники 1927 г. «Встреча на узловой станции» и «Бумеранг» свидетельствовали о переходе украинского футуризма на конструктивистскую платформу [Опришко 2014: 180–187].

стов» 1923 г. («Жовтневий збірник панфутуристів»), журнал «Гонг Коммункульта» 1924 г. («Гонг Комункульта»), сборник «Гольфштром» 1925 г. («Гольфштром»), публицистические сборники 1927 г. «Встреча на узловой станции. Разговор трех» («Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох») и «Бумеранг» («Бумеранг») — вышли каждый в единственном экземпляре. В это время украинский футуризм сблизился с русским и фактически группа украинских футуристов «Новая генерация», сплотившаяся вокруг одноименного журнала, выступила как филиал ЛЕФа.

«Новая генерация» издавалась с октября 1927 г. по декабрь 1930 г. в Харькове, и это было одно из самых интересных украинских периодических изданий того времени, пропагандировавшее под знаменем пролетарского интернационализма новые художественные направления, предвзительно отсеяв, однако, то, что, по мысли редакции, указывало на упадок капитализма. Вместе с тем это был и самый убыточный журнал, выходящий за государственный счет (дефицит бюджета составил в 1929–1930 гг. 87,8 %). В литературно-художественных кругах журнал встретили по-разному: кто-то с осторожным одобрением, кто-то с неприкрытой неприязнью. Как вспоминал один из товарищей Семенко, постоянный автор журнала: «если бы появление “Новой генерации” встретили похвалами, Семенко умер бы от неожиданности в страшных муках: не мог жить вне атмосферы борьбы, стычек, боев»³ [Полторацький 1966].

В первом номере на следующем за титульным листом развороте содержалась декларация позиции редакции: «Мы против: национальной отграниченности, беспринципного упрощенчества, буржуазной моды, аморфных художественных группировок, провинциализма, хуторянства, невежества, эклектизма» [Нова генерація 1927: 1]. Во втором номере добавилось: «Мы за: коммунизм, интернациона-

³ Здесь и далее перевод с украинского автора статьи.

лизм, индустриализацию, рационализацию, изобретательность, качество, экономность, социальную выдержку, универсальное коммунистическое устройство быта, культуры, наукотехники, левое искусство» [Нова генерація 1927а: 2]. В соответствии с поисками мирового художественного авангарда журнал ставил перед собой амбициозные задачи обновления искусства, человека, его сознания, борьбы со старым, культурной революции. На обложке «Новой генерации» была помещена информация о направлении издания, утверждалось, что журнал

...освещает вопросы теории и демонстрирует практику левых течений в искусстве (в литературе, кино, живописи, архитектуре, театре и др.) в их деструктивном и конструктивном проявлениях и содержит: стихотворения, рассказы, романы, статьи: формально-исследовательские, теоретические, полемические, критические, памфлеты, репортажи, фельетоны, обзоры из-за границы и СССР, бюллетень левого фронта, переписку с читателями, репродукции, фото и т. д. [Нова генерація 1927а: 79].

Таким образом, журнал стал синтетическим изданием, охватывавшим самые разные области культуры, в том числе область декоративно-прикладного творчества, как нельзя лучше отвечавшего за функциональность в искусстве. Так, в «Новой генерации» часто помещали материалы о керамике, посуде, мебели, текстиле, не говоря уже о таких видах искусства, как плакат или фотография. В журнале также регулярно печатались обзоры и рецензии на книги и журналы, выходившие в Европе, чем в то время не мог похвастаться ни один другой журнал, издававшийся на территории Украины. Десять своих статей о современном искусстве опубликовал здесь Казимир Малевич.

В октябре 1927 г. М. Семенко — главный редактор «Новой генерации» — получил два письма от некоего Эдварда Стрихи, называвшего себя футуристом. В письме Стриха сообщал о себе, что он брюнет двадцати пяти лет с колоссальным аппетитом, циркулирует дипкурьером по марш-

руту «Париж — Москва», и просил Семенко немедленно написать о своем впечатлении от присланных им произведений. К письмам прилагались стихотворения под общим названием «Радиотезы» и программная статья-манифест «Максимум требуем — бесконечно даем».

Семенко тут же напечатал в своем журнале (это был третий номер 1927 г.) и манифест, и стихотворения, обозначенные редакцией как «деструктивная лирика начинающего автора» [Нова генерація 1927б: 4]. Первые из полученных им четырех стихотворений были озаглавлены «Зозе», «Автопортрет», «На волне 3000 метров», «Партвывеска». Никто в редакции даже и не предполагал, что никакого Эдварда Стрихи в действительности не существовало, а автором этих стихов был к тому времени вполне известный писатель и критик Кость Буревой.

Судьба и личность писателя Костя Буревого, чье настоящее имя — Константин Степанович Сопляков (1888–1934), для историков украинской литературы представляют несомненный интерес в первую очередь своей малой изученностью⁴. Украинец по происхождению, К. С. Сопляков родился в Воронежской губернии. Он рано начал свою политическую и писательскую карьеру: уже в 15 лет вступил в партию социалистов-революционеров (эсеров) и стал публиковаться в партийных изданиях. Известно, что активную политическую деятельность Сопляков вел вплоть до 1922 г. Информации об этом периоде жизни писателя крайне мало: его часто арестовывали, несколько раз отправляли в ссылку, два раза Сопляков (в дальнейшем будем использовать его псевдоним — Буревой) бежал из заключения, вел полуполигальную жизнь члена комитета партии. В 1917 г. он открыто выступил против советской власти, став одним из организаторов Волжского восстания, затем, однако, отказался от сотрудничества с А. Колчаком, участвовал в заключении

⁴ Биографические данные даются по [Біла 2003; Лавріненко 2004; Петров 1992; Олифріенко 2005].

мирного договора с большевиками в составе Уфимской делегации, организовав Меньшинство партии эсеров. Политическую деятельность писатель прекратил после своего ареста в 1922 г. и распада партии. В дальнейшем все свои силы он отдавал литературной работе. К этому времени им были написаны брошюры «Колчаковщина» (1919), «К прекращению войны внутри демократии» (1919), работы о творчестве А. Блока «Поэт белого времени», а также многочисленные статьи и заметки в периодических изданиях. В 1923 г. Буревой написал полемическое произведение, объясняющее его выход из партии эсеров («Распад», 1923), и брошюру «Крестьянские нужды и сельскохозяйственная кооперация» (1923). С этого времени Буревой, который вырос в русскоязычном окружении, начинает деятельно интересоваться Украиной и украинской культурой. В результате он становится одним из основателей издательства «Село и город»⁵, в журнале «Красный путь» («Червоний шлях») печатает очерки об украинском клубе, московском украинском театре, жизни украинской колонии в Москве. Данный период творчества Буревского мало изучен: нет современных переизданий его произведений, в т. ч. романа «Хамь» (1925), недостаточно осмыслена роль писателя и критика в судьбоносной для украинской культуры т. н. Литературной дискуссии 1925–1928 гг. о путях развития современной украинской литературы, в которой Буревой выступил практически единственным оппонентом Николая Хвылевого, представившим свою точку зрения, находясь не в Украине, а в России.

Впоследствии полемика переместилась из литературной плоскости в политическую — тогда Буревому пришлось некоторое время скрываться под другими псевдонимами, а в последний год жизни бежать из дома. В 1934 г. Буревой вместе с другими украинскими писателями⁶ был расстре-

⁵ В числе других изданий это издательство подготовило двухтомник Т. Г. Шевченко.

⁶ Среди них были писатель-новеллист и переводчик Григорий Косынка (настоящее имя — Григорий Михайлович Стрелец), белорус по происхождению, писавший стихи

лян по сфабрикованному обвинению в организации и подготовке террористических актов против деятелей советской власти. В результате обысков архив писателя сильно пострадал: большая часть была изъята сотрудниками НКВД. Однако дочери писателя удалось вывезти за границу оставшееся. Последние годы Буревой писал под разными псевдонимами (среди известных — Кость Соколовский, Варвара Жукова, Нехтенборенг, Клим Буревой; часть же до сих пор не установлена), что затрудняет поиски его публикаций в изданиях того времени. В творческой биографии этого яркого писателя, поэта, публициста, критика еще много неизвестного и неисследованного.

Благодаря Литературной дискуссии, в ходе которой Хвылевой «упрекал Буревоего в том, что тот не знает реальной Украины, и приглашал из “московского захолустья” приехать на историческую родину» [Байдалова 2015: 211], Буревой в 1929 г. действительно переехал из Москвы в Харьков. Его знакомство с Хвылевым, однако, скорее всего, состоялось гораздо раньше и «важнейшим образом повлияло и на мировоззрение, и на творчество писателя» [Байдалова 2015: 211]. Известно, что Буревой принимал участие в издании журнала «Литературная ярмарка» («Літературний ярмарок»), основанного Хвылевым и издававшимся с декабря 1928 г. по февраль 1929 г. По-видимому, они довольно тесно общались, поскольку, по свидетельству самого Буревоего, в тайну мистификации, связанную с Э. Стрихой, кроме семьи писателя, с самого начал был посвящен только Хвылевой. Опять же, как вспоминала дочь писателя, по свидетельству самого Буревоего (хотя не очень ясно, можно ли полностью этому доверять), идея мистификации появилась у него, когда доктор рекомендовал ему поменьше нервничать — таким образом, создавая пародии, Буревой развлекал себя на досуге и следовал указанию врача.

на украинском языке, Дмитрий Фальковский (настоящее имя Дмитрий Никанорович Левчук), а также молодой талантливый поэт Олекса Федорович Влызько.

Манифест Эдварда Стрихи «Максимум требуем — бесконечно даем!» по идее автора должен был предварять стихи-пародии Стрихи, однако редакция журнала «Новая генерация» напечатала его отдельно в рубрике «Письма», чем несколько исказила замысел автора. В манифесте прочитывается его пародийность, а ключи для возможного разоблачения вымышленного автора были щедро разбросаны по всему тексту. Можно предположить, что сам автор этой мистификации не предполагал, что его так долго не смогут разоблачить. Однако футуристы и Семенко — главный объект пародии — приняли эту «игру в имитацию» за чистую монету. Текст манифеста задумывался как пародия на некоторые теоретические опыты украинских футуристов в ранее изданных ими альманахах, в нем имитируется задиристый стиль этой литературной группы:

Мы можем дать:

— Ясность в голове, легкость в голове. Мы выметем из голов мусор сентиментальной поэзии.

Как мы это достигнем? — А вот:

— Когда человек старой культуры прочитает стихи М. Семенко или мои, то начнет чувствовать себя будто только-только родился, задышит легко, как тот пароход, с которого скинули за борт ненужный балласт.

Слушайте и понимайте!

Когда я показал в кафе Латинского квартала «Кобзаря» Семенко⁷, мировые футуристы танцевали от радости.

А когда я прочитал им по-французски стихотворение Семенко:

Понедельник

Вторник

Среда

Четверг

Пятница

Суббота

Воскресенье, —

⁷ Так Семенко назвал один из своих поэтических сборников. При этом широко известно его высказывание в год празднования 100-летия Т. Г. Шевченко в 1914 г. в книге «Дерзание» («Дерзанья»), что он сжигает свой «Кобзарь».

все они поняли, всем стало ясно, что теперь жить можно, что нашлось место на земле для новых героев, для новых поисков, для новых песен [Стриха 2001: 693].

Объектами пародии стали здесь антиинтеллектуализм, «легкость в голове» и самовосхваление футуристов. Далее Эдвард Стриха делает выпад против давних идейных врагов футуристов, включая в эту игру своего создателя:

Гео Коляда не прислал свои стихи в «новую Генерацию» потому, что заваплитовался⁸, попал в сети таких эстетов, как Буревой-Хвылевой.

...очі — ночі...

В Харькове — Хвылевой, в Москве — Буревой. Они на ножах потому, что никогда не поймут наших желаний, наших достижений [Стриха 2001: 694].

В стихотворениях Эдварда Стрихи, помещенных в третьем номере «Новой генерации», пародируются не всегда удачные опыты футуристов по созданию звуковых образов и их дерзкие упражнения с рифмой. Так, можем сравнить стихотворение «Зозе» со схожими экспериментами в поэзии лидера футуристов. Например, вот одно из наиболее известных стихотворений Семенко «Автопортрет».

Автопортрет
 Хайль семе нкоми
 Йхайль кохайль альсе комих
 Йхай месен михсе охай
 Мх йль кмс мнк мих мих
 Семенко енко нко михайль
 Семенко мих михайльсе менко
 О семенко михайль!
 О михайль семенко!

Явной пародией на него является стихотворение Стрихи «Зозе».

⁸ ВАПЛИТЕ — литературная организация, в которой состоял Коляда, а также сам Буревой.

Зозе
Зозе, зе-зе
etc.
Маро моя,
Морів мара,
Зозе!

По телефону
співає сніг:
Зозе, Зозе!
Разки внизу
Морозу зу:
Зозе, Зозе!

Замерзне небо
бо
бо
бо...
А серце не замерзне.

Я в виріях радіотез
ез — ез — езе,
Моя Зозе.

В своих стихотворениях Эдвард Стриха прибегнул к традиционному для украинского футуризма славословию его лидеров — Михайля Семенко и Гео Шкурупия, — к которому присоединился и он сам, якобы восходящий гений. Пародийное содержание было замаскировано характерными для футуристов выпадами против литературных соперников «Новой генерации», как в его стихотворении «Автопортрет»:

(перевод:

Як	Как
На шкапу	На шкафу
З хмародряпу	С небоскреба
То	То
«кобила як кобила» —	«лошадь как лошадь» —
Лежить	Лежит
Наче	Словно
Міст.	Мост.
А коли	А когда
ізнизу	снизу
вгору	вверх
Поліщук ⁹ на мене гляне	Полищук на меня посмотрит
З точки зору комашні, —	С точки зрения козявки, —
Не побачить він нічого,	Не увидит он ничего,
Лиш одні	Только одни
Огні,	Огни,
Огні!	Огни!
Всім	Всем
по	по
е	э
там	там
дарма світить	зря светит
Згори сонце — геній мій.	Сверху солнце — гений мой.
Але	Но
Далі,	Дальше,
Бопопалить.	Ведь сожжет.
Піднесуться нехай рівні —	Вознесутся пусть равные —

⁹ Полищук Валериан Львович (1897–1937) — украинский писатель, поэт, литературный критик, лидер украинского конструктивизма.

Золоті	Золотые
Мої	Мои
Мандрівні	Странствующие
Семенко	Семенко
та	и
Шкурупій!	Шкурупый!)

Пародия была настолько искусной, что Семенко в письме к начинающему автору написал: «Ваши стихотворения произвели на меня впечатление как на поэта и поставили меня в тупик как редактора» [Шерех 2001: 702].

Наиболее хулиганским и наглым было стихотворение «Партвьывеска», в котором объектом насмешки становилась не только поэзия футуристов, но и все пролетарское искусство, а также сама советская действительность:

(перевод:

Зробіть мені квиток партійний:	Сделайте мне билет партийный:
Навдовжки — кілометр,	В длину — километр,
Навширшки — кілометр!	В ширину — километр!
І напишіть червоним на вогні:	И напишите красным на огне:
Це — Стріха Едвард —	Это — Стриха Эдвард —
рядовий	рядовой
загонів геніяльних	отрядов гениальных
геній!	гений!)

Следующая группа стихотворений вышла в первом номере 1928 г. Это были пародии на стихи П. Тычины¹⁰ и Г. Коляды¹¹. С последним Буревою был хорошо знаком, а Тычину высоко ценил как поэта и в этом же году в журнале «Красный путь» опубликовал статью о его поэзии. То есть

¹⁰ Павел Григорьевич Тычина (1891–1967) — украинский советский поэт, в ранний период творчества представитель украинского символизма.

¹¹ Гео Коляда (1904–1942), настоящее имя — Григорий Афанасьевич Коляда, украинский поэт.

это были пародии на творчество этих двух поэтов именно Эдварда Стрихи — вымышленного персонажа, чей характер, мировоззрение, идейные установки с каждой публикацией вырисовывались все более рельефно: тип советского беспардонного карьериста, одновременно приспособленца и нахала, мастера саморекламы, пишущего ультралевые футуристические стихи.

Семенко посылает Стрихе письмо с одобрением его «деструктивных» поэтических опытов и просьбой прислать «конструктивные» стихи и рассказать о себе более подробно. Так появляется автобиографическая экспериментальная радиопоэма в духе конструктивизма «Зозендропия», в которой объектом высмеивания становится и футуризм Семенко, и советская «приспособленческая» литература того времени, мощно насыщенная штампами и псевдоромантическими образами. В поэме есть и сибирская каторга, и парижский бомонд, и царская охранка, и демонические чекисты, и белый и красный террор, и, конечно, воспевание «ррреволюции» (с тремя *p*). В финале поэмы бесстрашный чекист Стриха женится на очаровательной графине Зозе, из которой выкачивают голубую аристократическую кровь, а взамен вливают красную пролетарскую.

Теперь это была уже не столько литературная пародия, сколько политическая сатира. При этом Семенко продолжает не замечать пародийность текстов Стрихи. Про «Зозендропию» в письме к автору пишет так: «...в ней есть элемент шедевра. Это раз. Во-вторых, однозначно у вас там есть признаки хорошей европейской школы» [Шерех 2001: 703].

Однако, когда «Зозендропия» уже практически была в печати, Семенко каким-то образом узнал, что Стриха — это вымышленный персонаж, а все его опубликованные в «Новой генерации» стихи — пародии. Из неудобного положения глава футуристов вышел следующим образом. Сначала он написал свой вариант «Зозендропии» и опуб-

ликовал его в «Новой генерации». Не зная, кто скрывается за фигурой «гениального поэта-футуриста», Семенко сделал в своем варианте поэмы выпады против Николая Бажана¹², думая, что это он. Затем несколько своих стихотворений поместил под именем Эдварда Стрихи, старательно маскируя оттенок пародийности. Потом в десятом номере «Новой генерации» 1928 г. поместил некролог «Трагическая смерть Эдварда Стрихи», в котором сообщалось, что поэт погиб, упав со скалы. Ради большего правдоподобия рядом было напечатано письмо некоей Елены Вебер, будто бы вдовы писателя, которая обращалась ко всем с просьбой присылать ей материалы к биографии безвременно ушедшего мужа.

На этом закончилась история Эдварда Стрихи — «гениального» поэта-футуриста, участника «Новой генерации», однако не закончилась история Эдварда Стрихи как субъекта литературного процесса. Он «воскрес» в качестве автора «Авангарда» (журнала В. Полищука), где напечатал свою «Зозендропию», в этот раз спародировав не только футуристов, но и лидера украинских конструктивистов. Затем Эдвард Стриха стал одним из авторов и даже редактором одного из номеров «Литературной ярмарки». После чего вместе с другими украинскими писателями «каялся» в своих ошибках и просчетах в «Автоэкзекуции» — уникальном произведении-пародии на жанр покаянного письма времен сталинских репрессий. Эти дальнейшие вехи его творческой истории требуют, безусловно, отдельного исследования.

Важно отметить, что феномен Эдварда Стрихи состоял в том, что он был одновременно и мистификацией, и пародией, причем не только тексты Эдварда Стрихи, но и он сам — выдуманный персонаж с совершенно опреде-

¹² Николай (укр. Микола) Платонович Бажан (1904–1983) — украинский советский поэт, переводчик. Изначально принадлежал к группе панфутуристов, однако в 1925 г. присоединился к группе Н. Хвильевого ВАПЛИТЕ — противникам футуристов.

ленными личностными чертами, художественными произведениями, жизненным кредо. Стрихе удалось стать полноправным субъектом литературного процесса вплоть до трагической гибели своего создателя.

Приложение

Максимум требуем — бесконечно даем!

Критики и читатели все еще до сих пор носятся с писаной торбой сентиментальной поэзии. Не замечают они, что после ежедневной дозы такой поэзии у них перестает работать желудок и начинается мигрень.

Советские эстеты портят молодых поэтов. Уже испортили многих.

И снова нужно кому-то орудовать около электрического вентилятора, потому что скоро нечем будет дышать. Потому только приветствовать можно когорты «Новой Генерации», которые взялись за это дело на нашем литературном фронте.

Нашим лозунгом должно стать:

— Максимум требуем — бесконечно даем!

Пусть же присоединяются к этому лозунгу молодые писатели,

поэты,

артисты,

художники!

У нас бесконечно возможностей, здоровья, мощи, смеха, радости, красоты.

Мы можем дать:

— Ясность в голове, легкость в голове. Мы выметем из голов мусор сентиментальной поэзии.

Как мы это достигнем? — А вот:

— Когда человек старой культуры прочитает стихи М. Семенко или мои, то начнет чувствовать себя будто только-только родился, задышит легко, как тот пароход, с которого скинули за борт ненужный балласт.

Слушайте и понимайте!

Когда я показал в кафе Латинского квартала «Кобзарь» Семенко, то мировые футуристы танцевали от радости.

А когда я прочитал им по-французски стихотворение Семенко:

Понедельник
Вторник
Среда
Четверг
Пятница
Суббота
Воскресенье, —

то все они поняли, всем стало ясно, что теперь можно жить, что есть место на земле для новых героев, для новых поисков, для новых песен.

Но п-е-с-е-н нам не надо.

Громкоговорители на площадях Вселенной будут провозглашать могучие звуки наших радиотез.

Мы дадим массам счастье!

(Семенко! Обнимаю тебя и целую твои ноги от радости, что мы скоро будем знакомы!)

...А что же вы требуете? — спросят нас эстеты. С радостью удовлетворяем ваше любопытство. Мы требуем:

— Чтобы все были бессмертны*.

— Чтобы на площади Розы Люксембург был поставлен памятник М. Семенко — еще при жизни.

— Чтобы «Партывеска» Эдварда Стрихи была прибита к зданию ВУЦВИК.

Пусть сойдутся люди, пусть посмотрят они, пусть поймут свою радость, пусть забудут:

кто это, кто это
рвет на себе косы...

Мы требуем радости.

Радостной поэзии, радостной прозы, радостных читателей!

И статьи нужно писать коротко и радостно. Критики и профи от литературы могут взять вот эту мою статью за образец короткого и радостного письма.

Те, кто не посбегаются на «пересадочную станцию», — исчезнут.

Гео Коляда не прислал свои стихи в «Новую Генерацию» потому, что заваплитовался, попал в сети таких эстетов, как Буревой-Хвылевой.

...очі — ночі...

В Харькове — Хвылевой, в Москве — Буревой. Они на ножах потому, что никогда не поймут наших желаний, наших достижений.

Вон вверху летит птица. Ей легко лететь. Вот так же и мне легко писать радиотезы и радиопрозу.

И радостная война будет против старого мира, когда в рядах красного войска будут такие певцы, как мы.

Против буржуазных газов мы выпустим аксессуары старой украинской поэзии —

очі — ночі
коси — роси...

Газы не выдержат — развеются!

Тогда мы подадим радостный знак с радиостанции:

Allo!
Allo!
Allo!

* Не Вы, а Мы!

[Эдвард Стриха (Кость Буревой),
Париж — Москва]

Литература

- Байдалова 2015 — *Байдалова Е. В.* Украинская литература между Россией и Европой: к полемике К. Буревой и Н. Хвылевого // *Славянский альманах*. 2015. № 1–2. С. 206–214.
- Біла 2003 — *Біла А.* Доля з багатьма невідомими (до біографічного портрета Костя Буревія) // *Слово і час*. 2003. № 1. С. 79–81.
- Лавріненко 2004 — *Лавріненко Ю.* Розстріляне Відродження. Київ, 2004.
- Нова генерація 1927 — *Нова генерація*. 1927. № 1.
- Нова генерація 1927а — *Нова генерація*. 1927. № 2.
- Нова генерація 1927б — *Нова генерація*. 1927. № 3.

- Олифриенко 2005 — *Олифриенко С. Н., Олифриенко В. В.* Слобожанская волна. Донецк, 2005.
- Опришко 2014 — *Опришко Т. С.* Асоціація панфутуристів «Аспанфут» та її видання (1922–1930 рр.) в побудові «мистецтва майбутнього» // Вісник Харківської державної академії культури. 2014. Випуск 45. С. 180–187.
- Петров 1992 — *Петров В. П.* Діячи української культури (1920–1940 рр.): Жертви більшовицького терору. Київ, 1992.
- Полторацький 1966 — *Полторацький О.* Михайль Семенко та «Нова генерація» // Вітчизна. 1966. № 11. С. 193–200. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20160519-mihajl-semenko-ta-nova-generaciya> (дата обращения: 14.05.2022).
- Стріха 2001 — *Стріха Едвард (Кость Буревій)* Максимум вимагаємо — безліч дамо! // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. 4. Київ, 2001. С. 693–695.
- Шерех 2001 — *Шерех Ю.* Історія однієї літературної містифікації // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. 4. Київ, 2001. С. 702–707.

Е. В. Байдалова

Жизнь и смерть Эдварда Стрихи, или Прагматика и поэтика одной литературной мистификации

Аннотация. Статья посвящена одной из самых ярких мистификаций в украинской культуре, когда основоположник и теоретик украинского футуризма Михайль Семенко (1892–1937) на протяжении почти двух лет печатал в своем журнале «Новая генерация» (1927–1930, Харьков) пародии на стихотворения футуристов вымышленного поэта Эдварда Стрихи, не распознав их пародийность. Автором данной мистификации был Кость Буревий (настоящее имя — Константин Степанович Сопляков, 1888–1934), украинский поэт, драматург, литературный критик. В своих текстах, помещенных в «Новой генерации», он пародирует задиристый стиль футуристов, их тягу к самопрославлению, эксперименты с рифмой и опыты в области создания звуковых образов. Объектом насмешки становится не только поэзия футуристов, но и в целом пролетарское искусство, советская действительность. Феномен Эдварда Стрихи состоял в том, что одновременно и мистификацией, и пародией были не только его тексты, но и он сам — вымышленный персонаж с определенными личностными чертами и жизненным кредо, сумевший стать полноценным субъектом литературного процесса.

Ключевые слова: Эдвард Стриха, Кость Буревий, пародия, украинский футуризм, «Новая генерация».

Ekaterina Baydalova

Life and death of Edvard Strikha: The case of one literary mystification in pragmatic and poetic aspects

Summary. The article is devoted to one of the brightest mystifications in Ukrainian culture. It deals with the founder and the theorist of Ukrainian futurism Mikhail' Semenko (1892–1937), who in his magazine *New Generation* (1927–1930, Kharkiv) during almost two years published the parodies to futurists' poems written by the so-call Edvard Strikha without knowing it was a parody. The author of this mystification was Kost' Burevoj (the real name is Konstantin Stepanovich Soplyakov (1888–1934), the Ukrainian poet, playwright and literary critic. In his *New Generation's* texts he intended to imitate futurists' bully style, their aspiration to self-glorification, the experiments with the rhyme and sound image constructions. Not only the futurist' poetry but also the proletarian art and the very Soviet reality became the object of mockery. The phenomenon of Edvard Strikha was that not only his texts were the mystification and the parody but he himself, fictional character with the definite personal features and life credo who was able to become full-fledged part of literary process.

Keywords: Edvard Strikha, Kost' Burevoj, the parody, the Ukrainian futurism, *New Generation*.

Феномен Леси Белоруски. Мистификация как знак времени

В белорусской версии «Википедии» информация о Лесе Белоруске (Ларисе Петровне Морозовой) и ее творчестве названа «непреднамеренной мистификацией» [Марозава 2008–2022]. Цель настоящей статьи — разобраться в этом неясном и противоречивом определении, попытаться хотя бы приблизиться к разгадке пока единственной громкой мистификации в истории современной белорусской литературы.

Любой текст подобного рода содержит тайну и интригу, его создатели априори преследуют определенные цели: кто-то хочет скрыться за вымышленным именем из-за сомнений в собственном писательском таланте, кто-то — ради сохранения личной безопасности, если доносимые до читателя политические и идеологические взгляды резко расходятся с официальными; бывают и другие причины.

К сожалению, все создатели предполагаемой литературной мистификации, о которой идет речь в данной статье, скончались, поэтому разобраться в нагромождении выдуманных и реальных фактов, дат, действующих лиц очень сложно, если вообще возможно. Говорить с большой долей уверенности о том, что творчество Леси Белоруски — литературная мистификация, позволяет, с одной стороны, полное отсутствие каких-либо документальных свидетельств ее реального существования, а с другой — появившееся в 2009 г. интервью известной белорусской писательницы

В. М. Ковтун (1946–2011) журналисту «Радио Свобода». Речь в нем шла именно об авторстве стихотворений, приписываемых Л. Морозовой [Скобла 2009].

Впервые сведения о неизвестной поэтессе в 1997 г. представил в редакцию белорусского журнала «Польмя» («Плამя») русскоязычный украинский поэт, бывший политзаключенный Василь Малагуша (1911–2007) [Малагуша 2007: 4]. Он предложил опубликовать собственные воспоминания о Л. Морозовой, создававшей свои произведения в сталинских лагерях под псевдонимом Леся Белоруска. Ее драматическая биография — в интерпретации Малагуши — была довольно типична для многих советских граждан в 1930-е гг. Л. Морозова родилась в городе Молодечно, работала там же учительницей. В мае 1938 г. вышла замуж за офицера НКВД. Во время свадьбы она была неожиданно арестована, а через несколько дней освобождена. Через месяц после этого необъяснимого события арестовали ее мужа, а вслед за ним вновь саму Ларису — за предполагаемое участие в мнимой националистической организации. В эти годы обвинения в принадлежности к не существовавшим в реальности антисоветским националистическим объединениям были типичными и широко распространенными в СССР, в том числе и в Беларуси. Ларису приговорили к 10 годам лагерей, которые она, по свидетельству Малагуши, отсидела от звонка до звонка [Малагуша 2007: 4]. В последние годы своего срока ей пришлось работать на лесоповале в Магаданской области в известном женском лагере Эльген. Именно здесь, как утверждал Малагуша, началась ее творческая биография — она писала стихи на русском и белорусском языках, по крупицам собирала фольклорные тексты у разделявших ее судьбу белорусок. Малагуша, еще до лагерного срока имевший непосредственное отношение к литературному труду, проявил горячий интерес к стихам Морозовой, с которой, как он говорил много позже, его познакомила медсестра лагпункта Евгения Гинзбург,

будущий автор знакового произведения — автобиографического романа «Крутой маршрут. Хроника времен культуры личности». Со слов Малагуши, Гинзбург высоко оценивала творчество Леси Белоруски, некоторые ее стихи она сравнивала с поэзией Анны Ахматовой. Для пущей достоверности Малагуша даже указал точную страницу «Крутого маршрута», где Гинзбург якобы писала о Лесе Белоруске (правда, без указания года и места издания) [Малагуша 2007: 4]. К сожалению, мнение Е. Гинзбург о неизвестной белорусской девушке и оценку ее поэзии в «Крутом маршруте» найти не удалось.

Перед окончанием своего лагерного срока, по версии Малагуши, Морозова узнала о смерти мужа. Дальнейшую жизнь она посчитала бессмысленной и в декабре 1948 г., под Новый год, ушла из лагеря и замерзла в лесу.

Короткий фрагмент воспоминаний украинского поэта о Лесе Белоруске и одно из ее стихотворений редакция журнала «Полымя» посчитала возможным опубликовать в том же 1997 г. [Малагуша 2007: 4]. Можно предположить, что это сенсационное повествование о судьбе талантливой, безвинно погибшей соотечественницы должно было вызвать широкий отклик в белорусском обществе, однако реакция на рассказ о трагической женской судьбе была довольно слабой. Одним из первых, кто пытался разобраться в судьбе Леси Белоруски и ее творчестве, был ведущий научный сотрудник Белорусского государственного архива-музея белорусской литературы и искусства В. Кыбуль. Он неоднократно встречался с В. Малагушей, пытаясь прояснить события жизни неизвестной поэтессы, но ответы украинского поэта вызывали у архивиста еще большее сомнение в самом существовании Л. Морозовой. С каждым разговором Малагуша добавлял к образу Леси Белоруски все новые черты и факты. Неожиданно он вспомнил ее девичью фамилию — Жилунович, которая намекала читателю на ее родство с известным белорусским писателем и политиче-

ским деятелем Тишкой Гартным — Д. Ф. Жилуновичем, который также стал жертвой репрессий конца 1930-х гг. Кыбуль рассказывал: разбирая вместе с Малагушей его архив, он, не смущаясь, путал свои стихи и стихи Леси Белоруски. У исследователя сложилось мнение, что «Малагуша всех водит за нос» [Дорская 2009: 4]. К подобному выводу пришли и поэты Н. Капа и Ю. Сапожков [Капа 2008: 14]. По собственной инициативе Н. Капа обращалась в архив КГБ Беларуси, просматривала церковные метрические книги Молодечненского района, но никаких следов Л. Морозовой найти не удалось — ни ей, ни критику Л. Голубовичу [Галубовіч 2008]. Правда, в одной из антологий белорусской поэзии все же было опубликовано одно из стихотворений Морозовой и краткая информация об авторе [Скобла 2003]. Других сведений о неизвестной поэтессе не появлялось, и складывалось впечатление, что эта сенсационная тема исчерпала себя. Но через десять лет — в 2007 г. — детская писательница и общественный деятель Е. Г. Кобец-Филимонова (1932–2013), несколько лет бывшая председателем белорусской Ассоциации жертв политических репрессий, предложила белорусской редакции газеты «Труд-7» все тот же «сенсационный» материал Малагуши, но уже не фрагменты, а расширенную версию воспоминаний о Лесе Белоруске [Малагуша 2007]. Более того, Кобец-Филимонова в предисловии к публикации писала, что необходимо обязательно издать сборник стихов Леси Белоруски и возвести ей памятник в родном городе поэтессы. «Публикуя воспоминания В. Малагуши, мы разделяем убежденность в том, что имя и трагическая судьба нашей талантливой соотечественницы должны быть возвращены из небытия. Имя Леси Белоруски должно войти в историю белорусской литературы, а ее произведения — стать частью национальной культуры» [Кобец-Филимонова 2007].

Памятник, однако, возведен не был, но в том же 2007 г. появилась подборка из 21 стихотворения, якобы принадле-

жавшего перу Леси Белоруски (Ларисы Морозовой), в составленном Кобец-Филимоновой сборнике «Карельские Куропаты 1937–1938. Эхо ГУЛАГа» [Кобец-Філімонава 2007]. На вопрос журналистов о месте нахождения автографов Леси Белоруски Кобец-Филимонова предположила, что оригиналы стихотворений, возможно, исчезли во время обыска, остались лишь их авторизованные русскоязычные переводы Василя Малагуши. (Леся Белоруска писала свои стихи на двух языках, русском и белорусском.)

Мои собственные разыскания опубликованной лирики Леси Белоруски привели к неожиданному результату. Ее стихотворение «В лагерном бараке», опубликованное вместе с воспоминаниями В. Малагуши в газете «Труд-7» за 30 августа 2007 г., буква в букву совпало с текстом его стихотворения «Ночь», вошедшее в поэтический сборник [Скобла 2003]. Таким образом, появилось еще одно доказательство этой литературной мистификации. Идентичность двух стихотворений была «последней каплей», указавшей на подлинного создателя вымышленной поэтессы. Однако, как выяснилось позже, Малагуша был не единственным автором этой мистификации¹.

В 2009 г. вслед за «Карельскими Куропатами» был опубликован поэтический сборник «Молитва Колыме: письма с Эльгена», на титуле которого значилось имя автора — Леся Белоруска. Однако в скобках после псевдонима стояла фамилия не Морозовой, как можно было бы предположить, а В. М. Ковтун, белорусской писательницы и литературоведа, кандидата филологических наук, автора биографических романов, посвященных выдающимся белорускам — Святой Ефросинье Полоцкой и писательнице Алоизе Пашкевич (псевдоним — Тетка) [Коўтун 2009]. В интервью литературоведу М. Скобле, журналисту «Радио Свобода»,

¹ Замечу, что наличие сразу нескольких «творцов» вымышленного автора и его произведений считал вполне возможным Е. Ланн, автор классической работы о литературной мистификации [Ланн 1930].

данном в 2009 г., Ковтун рассказала собственную версию знакомства с Василем Малагушей, оценила его воспоминания о Лесе Белоруске и поделилась соображениями о собственной роли в создании цикла стихотворений под вымышленным именем, с указанием мест и времени их написания. На вопрос Скоблы, считала ли она Лесю Белоруску реальным человеком после знакомства с публикацией 1997 г., Ковтун ответила: «Я была в этом уверена! Сейчас я понимаю, что ее биография в какой-то мере списана с “Крутого маршрута” Евгении Гинзбург, но тогда мне это не пришло в голову» [Скобла 2009]. Причину своего не вполне этичного поступка, который Скобла сравнил с подделкой документа, Ковтун объяснила не очень внятно, с определенным налетом мистики:

Я не думала ни о каких мистификациях, особенно в отношении Колымы. Все произошло против моей воли и помимо моего желания. <...> Мне показалось, что стихи с датой, привязанные к определенной местности, будут звучать убедительнее. Буквально недавно я нашла все эти названия лагерей в «Крутом маршруте» Евгении Гинзбург и, как говорит молодежь, обалдела. Поверьте, если бы я прочитала это произведение при первой встрече с Малагушей, белорусской поэтессы Леси Белоруски просто не появилось бы [Скобла 2009].

Впервые прочитав биографию Леси Белоруски в изложении Малагуши, где называлось ее настоящее имя — Лариса Петровна Морозова, Ковтун была настолько впечатлена трагической судьбой молодой талантливой женщины, что ей показалась, будто она с ней сроднилась. Ковтун объясняла, что такое перевоплощение писателю «иногда необходимо. <...> И тут я вдруг услышала голоса зеков, приказы стражи, лай собак... Я села за стол — и стихи полились. Я не ставила свое имя под стихами, искренне верила, что их настоящий автор — Лесья Белоруска, которая находилась в лагере Эльген. Я ни в чем не ограничивала свои творческие порывы» [Скобла 2009].

Была и еще одна причина, которая подтолкнула Ковтун признаться в авторстве этой литературной мистификации— как она выразилась все в том же интервью корреспонденту «Радио Свобода», «...Леся Белоруску начали выводить из-под моего контроля. Из нее стали делать русскоязычную поэтессу, появились какие-то публикации в “Комсомольской правде” <...> под этим именем в печати стали появляться беспомощные русскоязычные стихи. И это перевоплощение явно не пошло бы на пользу нашей литературе» [Скобла 2009].

Таким образом, у мифической Леси Белоруски оказалось три «родителя» — три литератора: Василь Малагуша, Елена Кобец-Филимонова и Валентина Ковтун, которая была убеждена, что именно украинский поэт был первым подлинным автором самого псевдонима Леся Белоруска и некоторых написанных от ее имени стихотворений. Именно он тщательно создавал биографию неизвестной поэтессы, опираясь на «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, собственный опыт политзаключенного, эмоциональный параллелизм собственной лагерной судьбы и судьбы вымышленной им Леси Белоруски.

Читатели раскрытых мистификаций всегда задаются вопросом, с какой целью был сконструирован подобный не существовавший в реальности автор, который, по замыслу его создателей, наделялся правдоподобной историей жизни, в нашем случае — трагической судьбой и поэтическим даром. Следует особо обратить внимание на жанр произведений Леси Белоруски. Конечно, это могли быть только стихи, поскольку даже лаконичные рассказы с минимальной долей философичности и основательности были бы более уязвимы для критики и выглядели бы неправдоподобно, поскольку в тех жутких бытовых условиях написать, например, даже небольшой рассказ было бы просто невозможно. Стихи же были коротки, легко запоминались, будили близкие любому человеку чувства, вызывали мгновенный эмоциональный отклик.

Ответ на вопрос «зачем» может крыться во времени первой публикации о Лесе Белоруске. Об этом ярком социально-политическом периоде в истории Беларуси говорила и В. Ковтун в своем интервью: «на дворе бурлили 90-е годы» [Скобла 2009]. Именно в 1997 г., когда на небосклоне белорусской поэзии появилась Леся Белоруска, было образовано Союзное государство России и Беларуси, создан БНФ — Белорусский народный фронт, продолжались начавшиеся в предыдущем году протесты, названные «Минской весной». Это время в истории Беларуси можно охарактеризовать как период формирования новой государственной, национальной и социальной идентичности, отдельной от России. Бурно протекал и процесс переосмысления недавнего прошлого, сопровождавшийся в том числе и разнообразным мифотворчеством, тесно связанным с формированием новой системы нацистроительных идей. У научной общественности появилась возможность обращаться к ранее закрытым архивам. Представляется вполне объяснимым и даже закономерным появление такого литературного феномена, как Леся Белоруска, олицетворявшим символическую жертву страшного времени, которое безжалостно прошло по судьбам тысяч белорусов. Психологически общество было готово к появлению такого персонажа. Отсюда, по существу, и проистекала вера в подлинность Леси Белоруски. Нельзя не солидаризироваться с выводом Е. Ланна о том, что «материал подделывается только тот, в котором есть нужда, который не останется лежать втуне, который найдет читателя в том или ином лагере» [Ланн 1930: 37].

Вывымышленное имя, за которым кроется настоящий автор, как правило, должно будить у читателей определенные ассоциации, иногда — историческую память. Представляется, что это хорошо понимал и В. Малагуша. Возникавшие у читателей параллели с фигурой и творчеством Леси Украинки (Ларисы Петровны Косач-Квитки) очевидны и

не случайны, они закономерны. Леся Украинка должна была стать путеводной звездой для своей младшей белорусской сестры — Леси Белоруски, вернее, для ее творцов.

Мотивы и темы поэзии обеих поэтесс во многом совпадают. Это и любовь к родной земле и ее природе, одиночество, неволя, смерть любимых мужчин, непреодолимые жизненные обстоятельства. «Крестные» Леси Белоруски — В. Малагуша, Е. Кобец-Филимонова и В. Ковтун — были хорошо знакомы с творчеством и биографией Леси Украинки. Ее патриотическая поэзия была широко известна не только на Украине, но и в Беларуси, она входила в школьные и институтские учебные программы. В этой связи знаменательно, что Василь Быков закончил свою последнюю мемуарную книгу «Долгая дорога домой» строками из стихотворения Леси Украинки: «Без надії таки сподіваюсь» («И без надежды надеюсь») [Быкаў 2003: 366].

Представляется вполне логичным, что образ, имя и стихи, напечатанные до 2007 г. под именем Леся Белоруска, были рождены вымыслом и поэтическим талантом Василя Малагуши, который до 26 лет жил, учился и работал на Украине. (Интересная и многозначительная деталь — имя и отчество у Леси Украинки и Леси Белоруски совпадают, обе они — Ларисы Петровны.) В. Ковтун вслед за скончавшимся в 2007 г. В. Малагушей профессионально достоверно и поэтически чутко продолжила литературную жизнь Леси Белоруски, опубликовав сборник лирики «измышленной поэтессы». Феномен создания белорусской разновидности литературной мистификации интересен прежде всего раскрытием подлинных имен ее создателей, что является довольно редким явлением в мировой литературе. По мнению В. Ковтун, появление подобной литературной мистификации — признак европейского уровня белорусской литературы [Скобла 2009].

Приложение 1.

Стихотворение вымышленной Леси Белоруски «Почему?»
(подлинный автор — В. Ковтун)

**Почему?
(Песня тридцатых)**

Ночь смуты — высокая лепка,
Ночь сошла с ума сама по себе от горя.
Вот хаос... И видно подвалы.
Мрак летит с черным крепом.
Над казармой просыпается заснеженный ветер
Возникает горькое воспоминание.
Как будто голодные дети плачут,
Как будто сироты плачут, не спят.
Я слышу детский голос утром
Пронзает тревожную тьму.
«А куда тебя увезли, матушка,
Под дулом автомата, ночью, и почему?
Черно-белая панорама
Земная боль уплывает во тьму.
«И почему?» — мама не отвечает...
Может Москва скажет? — И так, — почему?

Приложение 2.

Опубликованные в белорусских изданиях
стихи Леси Белоруски

Беларуска Л. Малітва да Калымы: Вершы // Полымя. 1997. № 2.

Беларуска Л. Мой свет: Вершы // Полымя. 1999. № 3.

Беларуска Л. В лагерном бараке: Верш // Труд. 2007. 30.08.

Беларуска Л. Малітва да Калымы: лісты з «Эльгена». Мінск, 2009.

Літаратура

- Быкаў 2003 — *Быкаў В.* Доўгая дарога да дому. Мінск, 2003.
- Галубовіч 2008 — *Галубовіч Л.* Сястра наша Леся... // Літаратура і мастацтва. 2008. 22.02.
- Дорская 2009 — *Дорская С.* Справа Лесі Беларускай раскрытая // Літаратура і мастацтва. 2009. 21.08.
- Капа 2008 — *Капа Н.* Справа Лесі Беларускай // Літаратура і мастацтва. 2008. 09.05.
- Кобец-Філімонава 2007 — *Кобец-Філімонава А.* Карэльская Курапаты 1937–1938 (расстрэльныя спісы беларусаў і асуджаных у Беларусі). Рэха ГУЛАГа. Мінск, 2007.
- Кобец-Филимонова 2007 — [б/а]. Писательница Елена Кобец-Филимонова считает необходимым увековечить память талантливой поэтессы Леси Белоруски // БелаПАН / Культура. 2007. 29.10.
- Коўтун 2009 — [Коўтун В. М.] Леся Беларуска. Малітва да Калымы: лісты з «Эльгена». Мінск, 2009.
- Ланн 1930 — *Ланн Е.* Литературная мистификация. М.; Л., 1930.
- Малагуша 2007 — *Малагуша В.* «Колымская амазонка» Леся Беларуска: воспоминания от 23 марта 1997 г. / подгот. к печ. Е. Кобец-Филимонова // Труд-7 (Минск). 2007. 30.08. С. 4.
- Марозава 2008–2022 — *Ларыса Пятроўна Марозава* // Вікіпедыя: Свабодная энцыклапедыя. 2008–2022. URL: https://be.wikipedia.org/wiki/Ларыса_Пятроўна_Марозава.
- Скобла 2003 — *Краса і сіла: Анталогія беларускай паэзіі XX стагоддзя / склад. М. Скобла; навук. рэд. А. Пашкевіч.* Мінск, 2003.
- Скобла 2009 — *Скобла М. В.* Коўтун: «Лесю Беларуска выводзілі з-пад майго кантролю» // Радые Свабода: Вольная студыя. 2009. 06.08. URL: <https://www.svoboda.org/a/1793760.html>.

Н. М. Куренная

Феномен Леси Белоруски. Мистификация как знак времени

Анотацыя. В статье прослеживается процесс определения реальных авторов-создателей вымышленной белорусской поэтессы Леси Белоруски, предполагаемой жертвы Большого террора 1930-х — 1940-х гг.

Ключевые слова: литературная мистификация, вымышленный автор, белорусская литература, знаки времени.

Nataliya Kurennaya

**The Phenomenon
of Lesya Belaruska.
Mystification as a Sign
of the Times**

Summary. The article traces the process of identifying the real authors-creators of the fictional Belarusian poetess Lesya Belaruska, the alleged victim of the Great Terror of the 1930s — 1940s.

Keywords: literary forgery, fictional author, Belarusian literature, signs of the times.

DOI 10.31168/7576-0480-0.12

Вымышленный писатель Ф. В. Ларрович

26 апреля 1917 г. в нью-йоркском Авторском клубе состоялся торжественный обед, посвященный столетию со дня рождения русского писателя Федора Ларровича. На следующий год клуб выпустил книгу — коллективный труд, где воздавал должное незаслуженно забытому прозаику и поэту, по словам авторов сборника превзошедшему своих знаменитых современников: Тургенева, Достоевского и Толстого. Книгу обсуждали газеты и журналы; в России ее выход остался, конечно, незамеченным. Необычным в истории этого литературного юбилея было то, что юбиляр — писатель Федор Ларрович — никогда не существовал.

Казус Ларровича вошел в историю американской литературы как одна из наиболее значительных по масштабу мистификаций. В Америке он довольно известен, но в России о нем знают мало: В. Островский в 1965 г. опубликовал посвященную истории Ларровича заметку в «Вечерней Москве» под рубрикой «Их нравы» [Островский 1965], В. Дмитриев посвятил ей абзац в книге «Замаскированная литература» [Дмитриев 1973: 23–24]. Между тем этот случай заслуживает своего места в истории русско-американских литературных связей — и не только благодаря анекдотическому размаху, но и благодаря тому, что он стал свидетельством представлений американцев о русской литературе в 1917 г.

Мистификация зародилась в стенах Авторского клуба. Ее инициаторами, по-видимому, были Ричардсон Райт, автор книг о России [Wright, Digby 1913; Wright 1917] и редактор журнала *House & Garden* («Дом и сад»), и Уильям Джордан, эссеист, известный пособиями по практической психологии. Ряд источников сообщает, что замысел мистификации возник у них из желания подшутить над товарищем по клубу Густавом Симонсоном, гордившимся своим знанием русской литературы. Г. Симонсон был преподавателем истории, экономики и языков в нью-йоркской вечерней старшей школе и автором грамматики греческого языка [Who Was Who 1968: 865], а также книги «Простое объяснение социализма» (социализм оценивался в ней критически [Simonson 1900: IX]). Первый разговор об этом состоялся во время игры в шахматы (Симонсон также был шахматистом, секретарем Манхэттенского шахматного клуба [Directory 1887: 27], и одна из защит носит его имя [Soltis 2016: 16]). Райт и Джордан попытались уверить Симонсона в том, что существовал неизвестный ему великий русский писатель, — и будто бы на какое-то время им это удалось.

Конечно, убедить общественность в существовании выдуманного писателя было непросто, и нет уверенности, что авторы мистификации стремились к этому. Через несколько месяцев после достопамятной беседы, но еще до юбилея Ларровича, Авторский клуб праздновал еще один юбилей — барона Мюнхгаузена, причем на сочинения Ларровича ссылались как на источники по вопросу об этой личности. Последовала бурная полемика в газетах, которая завершилась тем, что «Нью-Йорк Таймс» напечатала заметку под названием «Мюнхгаузен и его последователи» [Van Dyke 1922: 275–277]. Однако после юбилея Ларровича, а затем и посвященной ему книги спор возобновился. В прессе появлялись статьи, где о Ларровиче говорилось как о реальном лице: например, объявление о готовящемся издании сборника к его юбилею [A Problematic Personality

1918: 442–443] и рецензия на этот сборник [Larrovich 1918: 220–221]. Авторы обеих публикаций, вышедших анонимно, тоже, по свидетельствам современников, являлись участниками мистификации; были, конечно, и статьи, в которых мистификация разоблачалась, см. [McKenna 1918: 5].

Намек на то, что история Ларровича — не более чем шутка, содержался и в самой книге. В одной из статей — «Разговоры с Ларровичем», за подписью Титуса Мансона Коана (см. о нем [Scholnick 1981: 119–121]), — говорилось, что Ларрович был мистиком и в его доме находился хрустальный шар для гадания, с помощью которого он предсказал Первую мировую войну. В сноске к этой статье было указано, что диаметр шара — 30 см — автор статьи «тщательно измерил с помощью штангенциркуля Мюнхгаузена» [Feodor Vladimir Larrovitch 1918: 101]¹; такой намек, особенно в свете предшествующей полемики, ясно давал понять, насколько этой книге следует верить.

То, что все это была мистификация, выяснилось довольно скоро; уже в конце 1918 г. она была раскрыта теми самыми изданиями, которые в ней участвовали (например, [Larrovitch Again 1918: 434–435]). Но кто-то все же был введен в заблуждение. Через некоторое время материал о Ларровиче, воспользовавшись посвященной ему книгой, опубликовал журналист шведской газеты *Stockholms-Tidningen* [Kohn 2001: 214].

В том, что история Ларровича действительно представляла собой дружеский розыгрыш, уверенности нет. Среди авторов посвященной Ларровичу книги (а их имена подлинны) был и сам Густав Симонсон — предполагаемый адресат шутки. Он составил библиографию работ о Ларровиче на английском, испанском, французском, немецком и русском языках — конечно, тоже вымышленных. Этот факт дает основания думать, что Симонсон был среди участников литературной игры.

¹ Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием страницы.

В библиографии Симонсона фамилия придуманного писателя написана иначе — не *Ларрович*, а *Лаврович*, что больше напоминает подлинные русские фамилии и отчества. Не исключено, что его прототипом послужил народник Петр Лавров, носивший, как известно, отчество *Лаврович*. Такое же написание — в воспроизведенной факсимильным способом рукописи «Песни казака», якобы представляющей собой автограф Ларровича (на вклейке между с. 38 и 39); в подписи под этим «автографом», впрочем, и имя писателя обозначено иначе — не *Федор*, а *Алексей*.

Сама эта «песня» хотя и записана стихотворными строками и с соблюдением правил русской орфографии, но лишена размера; возможно, она сочинена кем-то из мистификаторов по-английски и переведена на русский язык. Эту гипотезу поддерживает палеографический факт: в одном случае в автографе представлено написание литеры *k*, типичное для латиницы, а не для кириллицы. Его легко объясняет предположение, что русский для писавшего не был родным языком. Почему писатель оказался *Ларровичем*, а не *Лавровичем*? Быть может, случайно — и эту случайность тоже можно объяснить палеографически: рукописные строчные буквы *V* и *R* в латинице, в зависимости от почерка, могут быть похожи.

Библиография также дает основания полагать, что, пусть ее составитель и хорошо знал русский язык, но все же родным для него был английский. Об этом свидетельствует название «Мастер новеллист России», записанное без знаков препинания, — явная калька, тем более что, как следует из текста, Ларрович прославился в основном не новеллами, а романами, то есть название отвечает значению слова *novel* в английском языке, а не слова *новелла* — в русском.

Кроме рукописи и списка литературы в тексте книги встречаются создающие экзотический колорит русские, а иногда и якобы русские слова. Употребляются они так,

что любой владеющий русским языком читатель заметит ошибку, см. [Weitenkampf 1951: 206]. Первая ошибка допущена уже на титульном листе: *Ларрович — Федор Владимир*, а не *Владимирович*. Также и отец героя — *Vladimir Serge Larrovitch*, хотя мать — *Sophia Feodorovna* (25). Еще одна ошибка такая: ранний сборник рассказов Ларровича, по утверждению авторов, называется *Crasny Baba*. О том, что *баба* — это ‘женщина’ и что слово *красный*, помимо цветового, выражает значение ‘красивый’, в книге сказано, но о том, что прилагательные в русском языке изменяются по роду, авторы как будто забыли. К жене Ларрович обращается *deshunka* (29); даже если это опечатка и имеется в виду *душенька*, авторы не взяли на себя труд ее исправить. Поскольку кто-то из работавших над книгой явно владел русским языком, о чем свидетельствуют атрибутированная Ларровичу рукопись и библиография посвященных ему работ, остается предположить, что ошибки в русском языке входили в замысел, то есть мистификаторы не предполагали долго вводить в заблуждение общественность, а с самого начала рассчитывали на быстрое разоблачение, которое вскоре и последовало.

Состав книги призван дать разностороннее представление о Ларровиче. Здесь есть биография писателя, обзор его творчества, воспоминания члена клуба о встрече с ним, фрагменты его произведений в прозе и стихах, письма, даже предложение учредить общество для сохранения и изучения его наследия.

Книга богато иллюстрирована. На фронтисписе изображен выставленный в Авторском клубе мемориальный стенд под флагами России и США с портретом, страницей рукописи и засушенным цветком якобы с могилы Ларровича. Далее есть два портрета самого Ларровича (один из которых, согласно подписи, находится в *Traitokoff Museum in Moscow*), портреты его родителей, фотографии его комнаты, его могилы и вещей писателя — вышитой рубахи,

пера, чернильницы и т. д. Во вступлении к изданию, представляющем собою обращенную к членам Авторского клуба торжественную речь, Франклин Гиддингс говорит, что перед ними — «a lock of his hair, and <...> the lock and key of his prison» (т. е. прядь волос Ларровича и замок с ключом из тюрьмы, где он провел несколько лет (21); в подписи под изображением этих вещей утверждается, впрочем, что замок — от двери его дома).

Подлинность сведений о Ларровиче подкрепляют и ссылки на французского литературоведа Ланатьера (Lanatière; 25, 37, 69, 81, 84), якобы его друга. Это тоже вымышленный персонаж, фамилия которого образована от фамилий двух действительно знаменитых французских литературоведов того времени — Гюстава Лансона и Фердинанда Брюнетьера (но оба они специализировались на французской, а не на русской литературе).

Биография Ларровича соединяет факты из жизни знаменитых русских писателей. Как Чехов, он получил медицинское образование, как Достоевский — был осужден и отправлен в Сибирь за распространение вольнодумных учений. Как Тургенев, он прославился сборником рассказов, вышедшим в 1852 г. — тогда же, когда были опубликованы «Записки охотника». Также подобно Тургеневу, он провел много лет в Париже. Затем, однако, Ларрович вернулся в Россию и поселился в Твери. Перед смертью, уже тяжело больной, он переехал в Ялту (как Чехов), где и умер в 1881 г. (как Достоевский) — 13 марта, в день убийства Александра II; новость об этом событии стала для него последним ударом.

В биографии Ларровича есть и любовная линия. Писатель был счастливо женат, но его брак продолжался недолго: через два месяца после того, как он отправился в Сибирь, его жена сбегала с французским лейтенантом, забрав с собою дочь (вскоре она умерла в Париже). Когда, вернувшись из ссылки, он не нашел ее, это разбило ему

сердце. Манера изложения в книге придает этому сюжету пародийный оттенок.

Книга о Ларровиче — это собрание стереотипов о русской литературе. Очерк его творчества за подписью Маккриди Сайкса начинается с того, что «русская литература наполнена философией в такой степени, которая недоступна западной», и каждый из русских прозаиков «дал видение — не с ясными и четкими очертаниями, привычными нашему западному способу мышления, но смутное, неопределенное, иногда почти бесформенное — видение туманное, неуловимое, запечатленное сквозь покров мистицизма, который выдает, сколь ближе к Востоку, чем мы, великая бесформенная Россия, с ее мистицизмом, ее смутной, ускользающей сущностью, которая ставит в тупик западный анализ» (38)². Определяющее влияние на Ларровича оказала философия Канта. Последний его роман был проникнут религиозным духом. В то же время, как говорится в другом месте, Ларрович интересовался естественными науками, отверг метафизику и пришел к пониманию «“сознания” как функции “материи”» (98).

В соответствии с американскими стереотипными представлениями о русской литературе Ларрович был борцом за свободу. Его мать была полька, и она воспитала сына в духе верности традициям своих храбрых предков, а также декабристов, лидерами которых, по мнению авторов книги, были в основном поляки. Поэтому с философской проблематикой в творчестве Ларровича была неразрывно связана социальная. Главным делом его жизни не названный по имени английский критик, на которого ссылался автор статьи, считал то, что он приближал революцию (ведь празднование юбилея Ларровича происходило примерно через полтора месяца после событий февраля, а по григорианскому календарю — марта 1917 г.).

² Перевод цитат из книги *Feodor Vladimir Larrovitch: An Appreciation of his Life and Works* здесь и далее мой. — Л. Т.

Сюжеты и образы произведений Ларровича — тоже набор стереотипов и литературных штампов. Например, в составе сборника *Crasny Baba* находилось, как утверждает автор, «знаменитое “Обращение к самовару”», по мнению некоторых критиков, наполненное очень тонкой символикой» (43). Главным героем его первого романа «Иван Соронко» был «один из знаменитых разбойников-казаков, прославленный, как Робин Гуд» (44). Ларровичу принадлежал также сборник крестьянских рассказов под названием «Черный хлеб», любовный роман *Vyvodne*, что было «переведено» как «Право на брак». Его главным произведением был роман «Барин! Барин!», центральным персонажем которого был химик по имени *Dmetri Trepoff*, «заклучивший в своей реторте начало жизни» (48). И это не полный список его произведений.

В книге особо отмечен постоянный интерес Ларровича к Соединенным Штатам. Он называл Америку «страной великой надежды» (32, 46) и надеялся на сближение России с нею. Его роман «Дворник» «называли историей американского духа в России» (48). Все это позволило авторам вписать книгу в актуальный политический контекст. Издание открывалось посвящением «быстро возникшей и долговременной симпатии между великими народами Америки и России» (3).

Что сделало возможной мистификацию такого масштаба? Конечно, первым фактором было то, что лишь немногие американцы в 1910-х гг. владели русским языком и хорошо знали русскую литературу, см. [Pearson 1923: 23]: если бы не это, мистификация была бы разоблачена немедленно и безусловно. Но в то же время вторым фактором, едва ли не более важным, был исключительный интерес, который русская литература в то время вызывала в Америке. Одна за другой выходили книги: переводы, общие историко-литературные обзоры [Baring 1910; Phelps 1911; Baring 1915; Guthrie 1917], специальные монографии о Толстом [Ches-

terton et al. 1903; Dole 1911; Garnett 1914; Noyes 1918] и Достоевском [Murry 1916]. Именно благодаря этому интересу казус Ларровича возник и не прошел незамеченным.

Для нас сегодня посвященная Ларровичу книга имеет источниковедческое значение. Она остается свидетельством представлений американского общества о русской литературе. Разумеется, задачи литературной игры предопределили пародийную гиперболизацию этих представлений. Авторами книги о Ларровиче их поверхностность нарочито преувеличена. Но отчасти именно это делает особенно показательной их трактовку.

Характеристику русской литературы в книге обобщают уже тогда знаменитые слова Р. Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток» — но продолжение стиха авторы переиначивают в вопрос: «...верно ли, что вместе им не сойтись?» (38). В их понимании Россия выступает для себя — как место встречи Востока и Запада, а для Запада — как *другой* по преимуществу, как зеркало, отражаясь в котором, он сам себя сознает. Такой столетие назад виделась Россия из Америки.

Литература

- Дмитриев 1973 — *Дмитриев В. Г.* Замаскированная литература. М., 1973.
- Островский 1965 — *Островский В.* Тайна Ф. В. Л. // Вечерняя Москва. 1965. 20.12.
- A Problematic Personality 1918 — A Problematic Personality // The Unpopular Review. 1918. No. 18. Apr. — Jun. P. 442–443.
- Baring 1910 — *Baring M.* Landmarks in Russian Literature. New York, 1910.
- Baring 1915 — *Baring M.* An Outline of Russian Literature. New York, [1915].
- Chesterton, Perris, Garnett 1903 — *Chesterton G. K., Perris G. H., Garnett E.* Leo Tolstoy. New York; London, 1903.
- Dole 1911 — *Dole N. H.* Life of Count Lyof N. Tolstoï. New York, [1911].
- Feodor Vladimir Larrovitch 1918 — Feodor Vladimir Larrovitch: An Appreciation of his Life and Works / Ed. by W. G. Jordan and R. Wright. New York, 1918.

- Garnett 1914 — *Garnett E. Tolstoy: His Life and Writings*. London; Boston; New York, 1914.
- Guthrie 1917 — *Guthrie A. L. Russian Literature: A Study Outline*. New York, 1917.
- Kohn 2001 — *The New Encyclopedia of American Scandal* / Ed. G. C. Kohn. New York, [2001].
- Larrovitch 1918 — Larrovitch // *The Unpopular Review*. 1918. No. 19. Jul. — Sep.
- Larrovitch Again 1918 — Larrovitch Again // *The Unpopular Review*. 1918. No. 20. Oct. — Dec.
- McKenna 1918 — *McKenna E. Manufacturing a Great Literary Hoax* // *New York Tribune*. 1918. 30.06.
- Murry 1916 — *Murry J. M. Fyodor Dostoevsky: A Critical Study*. New York, 1916.
- Directory 1887 — *New York City Directory*. New York, [1887]. Vol. C.
- Noyes 1918 — *Noyes G. R. Tolstoy*. New York, 1918.
- Pearson 1923 — *Pearson E. L. Books in Black or Red*. New York, 1923.
- Phelps 1911 — *Phelps W. L. Essays on Russian Novelists*. New York, 1911.
- Scholnick 1981 — *Scholnick R. J. Titus Munson Coan: An Early Defender of Thoreau* // *The New England Quarterly*. 1981. No. 1. P. 119–121.
- Simonson 1900 — *Simonson G. A Plain Examination of Socialism*. London; New York, 1900.
- Soltis 2016 — *Soltis A. Why Lasker Matters*. London, 2016.
- Van Dyke 1922 — *Van Dyke A. The Professor Rambles. Random Reminiscences of 1919–1922* // *The Colonnade*. 1919–1922. Vol. XIV. Pt. 1. Contributions to Scholarship and Belles-Lettres. 1922.
- Weitenkampf 1951 — *Weitenkampf F. The Literary Hoax* // *The Boston Public Library Quarterly*. 1951. No. 3.
- Wright 1913 — *Wright R. L., Digby B. Through Siberia: An Empire in the Making*. New York, 1913.
- Wright 1917 — *Wright R. The Russians: An Interpretation*. New York, [1917].
- Who Was Who 1968 — *Who Was Who in America with World Notables*. Chicago, [1968]. Vol. IV: 1961–1968.

Л. А. Трахтенберг

Вымышленный писатель Ф. В. Ларрович

Аннотация. Статья посвящена литературной мистификации, которую в 1917–1918 гг. организовали члены нью-йоркского Авторского клуба Р. Райт и У. Джордан. Они придумали никогда не су-

ществовавшего русского писателя Ф. В. Ларровича, устроили его юбилей и издали посвященную ему книгу, включающую статьи о его жизни и творчестве, фрагменты его романов и стихотворения, библиографию его публикаций и критических работ о нем, а также иллюстрации, включая его портрет и снимок с рукописи. Книга обсуждалась в американской печати: мистификацию заподозрили, но выходили и инспирированные мистификаторами статьи, подтверждавшие существование Ларровича. Но вскоре мистификация была разоблачена, на что, вероятно, и была рассчитана с самого начала. История Ларровича заслуживает внимания как свидетельство стереотипных представлений о русской культуре, существовавших в Америке в 1910-х гг. Образ Ларровича сконструирован из стереотипов. Вместе с тем успех мистификации обусловлен несомненным интересом, который американцы в это время проявляли к России.

Ключевые слова: рецепция русской литературы в США, образ России, культурные стереотипы.

Lev Trakhtenberg

The fictitious writer F. V. Larrovitch

Abstract. The paper presents the history of a literary hoax orchestrated by R. Wright and W. G. Jordan, members of the Authors Club in New York, in 1917–1918. They invented a Russian writer named F.V. Larrovitch, who never existed. They arranged “the author’s” jubilee and published the book about him. The latter consisted of articles about his life and works, fragments of his novels and poems, bibliographical list of his works as well as the one of the critical studies on him, and even illustrations including his portrait and a photocopy of his manuscript. The book sparked a discussion in American periodicals; the hoax was suspected, but there were also papers reaffirming the existence of Larrovitch, which were contrived by the hoaxers. However, the hoax was exposed soon, as it might have been planned from the very beginning. The Larrovitch story deserves attention of literary historians as an example of stereotypes about Russia that were common in the 1910s America. The persona of Larrovitch was made of such stereotypes. At the same time the hoax owed its success to the keen interest which the Americans had in Russia at that time.

Keywords: reception of Russian literature in the USA, image of Russia, cultural stereotypes.

Т
ПОДДЕЛЬНЫЕ
К
С
Т
Ы

Жанр поддельных политических завещаний: от Петра I до Сталина¹

В последнее время историки и филологи все чаще обращаются к анализу мистификаций и подделок [Рукописи 2002; Фальсификация 2011]. Долгие годы эта тема оставалась на периферии научных исследований и тем не менее она принципиально важна для изучения истории, литературы и фольклора, политики, истории идей. Если ученые XIX в. стремились в первую очередь разоблачить ту или иную подделку, то сейчас ставится задача описать сам феномен, выявить причины и закономерности появления и социального функционирования мистификаций, их источники, технику производства и т. д.

Необходимо изучать подделки не как курьезы, а как закономерный и необходимый этап литературного и исторического развития. Апокрифические тексты заполняют пробелы, создают недостающие звенья эволюции, отвечают насущным политическим, социальным и культурным требованиям. С этой точки зрения подделки оказываются иногда правдоподобнее и злободневнее подлинников.

Мистификации порождают виртуальный мир, наполненный несуществующими авторами, книгами, рукописями. Нередко подобные творения принуждают реальность соответствовать вымыслу. Мистификации редко бывают ней-

¹ Впервые статья была напечатана в журнале «Культура и искусство» (2013, № 5. С. 487–508). Оформление статьи приведено к стандартам, принятым в настоящем сборнике. Измененный французский вариант опубликован: Les faux testaments politiques de Frédéric II, Pierre I^{er} et Catherine II [Stroev 2017: 465–483].

тральными, как правило, они агрессивно вторгаются как в реальный, так и в литературный мир, и меняют их. Поэтому подделки могут появляться до оригиналов и порождать их.

Политические или исторические подделки препарируют действительность, разрабатывают пугающий образ врага или идеальный образ доброго государя. Создание основополагающих элементов национальной идеологии нуждается в мифах и легендах, в литературных и фольклорных апокрифах.

Такие тексты становятся особенно многочисленными на переломе эпох, при смене культурных и общественных систем, при нарушении социальных, политических и гендерных границ. Огромное число поддельных воспоминаний, дневников, исповедей, переписок, политических завещаний возникает в конце XVIII — начале XIX в. Подложные эго-документы создают новые формы художественного творчества, воздействуют на развитие исторического романа и мемуарного жанра, а в период Французской революции влияют на судьбы героев, приводят их на эшафот.

Проблема становится особенно сложной, когда автор сознательно творит свою жизнь в соответствии с литературными образами, когда он раз за разом перерабатывает свою автобиографию². Жизнетворчество превращает судьбу в произведение искусства. История трансформируется и варьируется до бесконечности, отражаясь в письмах и мемуарах, автобиографических или утопических романах, сказках и следственных делах. Иногда автор фабрикует недостающие документы или письма, подтверждающие легенду, перерабатывает переписку, публикуя ее.

Постоянный взаимообмен между перепиской, дневником, мемуарами, литературными портретами и художественной прозой, когда кочуют фразы, абзацы или целые тексты, делает необходимым тщательный текстологический анализ. Один жанр переходит в другой. Смешение подлинных пе-

² Мы рассматриваем эту проблему в книге [Строев 1998] и статье [Строев 2013].

реработанных писем и поддельных, написанных самим автором, превращает их в эпистолярный роман [Stroev 2009]. Соединение их с дневником, подлинным или мнимым, порождает автобиографический роман.

Русские ученые, которые активно разрабатывают эту проблематику, пользуются понятиями житнетворчества и житнестроительства, французские — термином *autofiction* (автобиографическая художественная проза). Житнетворчество оборачивается мистификацией, мистификация становится художественным произведением или даже альтернативной историей искусства [Stroev 2008].

Поддельные политические завещания интересны, во-первых, как образцы особого публицистического жанра, а во-вторых, как антиутопии, грозящие обернуться реальностью. Они относятся к группе текстов, которые в полемических целях приписывают воображаемые речи реальным людям: разговоры в царстве мертвых, прозопопея³, вымышленные письма и поддельные мемуары. У этих жанров — богатая традиция, отчасти восходящая к античности; особенно популярными они становятся в переходные, смутные времена. В данной работе мы рассмотрим только те произведения, которые были написаны на французском языке и так и или иначе связаны с Россией: поддельные политические завещания Фридриха II, Петра I, Екатерины II и Сталина.

Море подделок

В конце XVII в. и в XVIII в. во Франции во множестве публикуются фальшивые завещания: министров и военных (Ришелье [Testament 1689]⁴, Мазарини [L'Alcoran 1695]⁵,

³ В качестве примера упомянем тексты XVIII в., где фигурируют русские монархи и французские философы: [Zannovitch 1782; Casanova 1993; Proseropée 1791].

⁴ Завещание, напечатанное после смерти Ришелье, было, по-видимому, написано под его наблюдением, см. [Hannotaux 1879; Loirette 1981].

⁵ Приписывается Гатьену Сандра де Куртилю, автору многочисленных поддельных мемуаров, в том числе мемуаров д'Артаньяна [Mazarin 1996; 1984].

Кольбер, Лувуа [Recueil 1749]⁶, министр Этьен де Силуэт [Le Seure 1772], кардинал Альберони [Durey de Morsan 1753]⁷, маршал Бель-Иль [Testament 1761]⁸, маршал Вобан [Le Pesant de Boisguilbert 1707]), государей (герцог Лотарингский Карл V), разбойников и философов. Жанр этот отнюдь не исчезает в XIX в.: появляются завещания Людовика XVI, Наполеона I и Наполеона III [Archer 1823; Saint-Prosper 1821; Testament 1874]; в качестве авторов фигурируют не только правители, но и неизвестные люди, олицетворяющие глас народа, ветераны войны.

Жизнь великого человека обрастает слухами, сплетнями и легендами. Ему приписываются тексты, которые печатаются в газетах и журналах, выходят отдельными изданиями, распространяются в списках. Не будем забывать о том, что по цензурным соображениям во Франции XVIII в. огромное количество произведений издается анонимно или под псевдонимом, с вымышленными выходными данными на титульном листе, в первую очередь любовные и эротические романы, философские и политические трактаты. Существуют любители создавать подделки, как, например, граф д'Антрег, изготовивший, среди прочего, несколько писем Жан-Жака Руссо (они хранятся в том числе и в русских архивах, в РГАЛИ и отделе рукописей РГБ). Авторы подобных фальсификаций преследуют разные цели: одни хотят использовать имя великого человека для продажи рукописи или книги, другие, напротив, дискредитировать его.

Вольтер возмущался тем, что земля наводнена поддельными текстами, изготовленными по заказу книгоиздателей: мемуарами, историями, историческими анекдод-

⁶ В библиотеке Вольтера хранится это издание (BV 2907), а также [Maximes 1764] (BV 2980). Автором завещания герцога Лотарингского Карла V (изд. 1 — 1696; BV 715) считают Теодора Генриха Стратмана или аббата Жана-Батиста Шевремона, а завещаний Кольбера (1695) и Лувуа (1693) — Гатьена Сандра де Куртиля.

⁷ Вольтер ошибочно приписывал это сочинение авантюристу Моберу де Гуве.

⁸ Вероятный автор — писатель и авантюрист Франсуа Антуан Шеврие.

тами и политическими завещаниями. В своих сочинениях «Советы журналисту» (ок. 1739) [Conseils 1744], «О печатных измышлениях» (1749), «Исследование Политического завещания кардинала Альберони» (1753), «Новые сомнения в Завещании, приписываемом кардиналу Ришелье» (1754), статье «Государства, правительства» из «Философского словаря» (1764) [Voltaire 1994-36] и др. он стремился уберечь читателей от подделок и научить их распознавать ложь. Для него это была насущная проблема, затрагивавшая его как философа, историка и человека. В отличие от христианина, принимающего на веру Священное Писание, философ-просветитель обязан во всем сомневаться, все проверять с помощью главного инструмента — разума. Вольтер ставит вопрос о достоверности всех текстов, на которых зиждется европейская цивилизация — Библии, сочинений античных авторов. В качестве придворного историографа он должен удостовериться в подлинности источников по истории Франции.

«Еще более изощренные умы изобрели новый способ лгать. Они выдают себя за наследников прославленных министров, получивших их завещания», — пишет он в статье «О печатных измышлениях» (1749), приложенной к его трагедии «Семирамида» [Voltaire 1994-31В: 354]. «Стало едва ли не обычным местом, что писатели превращаются в министров или государей страны, о которой они ведут речь» [Voltaire 1994-31В: 371]. Вольтер восклицает: «Что нам за дело, кто именно подделал завещания Лувуа, Кольбера, герцога Лотарингского, кардинала Альберони, маршала де Бель-Иля? Политические завещания настолько вошли в моду, что теперь появилось и завещание Мандрена» [Voltaire 1765: 85].

Философа возмущают сочинители политических завещаний, которые, подобно слуге Криспену из комедии Жана-Франсуа Реньяра «Главный наследник» (1708), рядятся в одежды хозяина и вещают от его имени [Voltaire 1753].

Эти писатели себя сами произвели в наследники великих людей, подчеркивает он, и предлагает средство от подделок: автор должен передать рукопись в государственный архив, как доказательство того, что он не обманывает читателей. Вольтер добавляет: «Когда я напечатал в Гааге Анти-Макиавелли, я передал оригинал в городскую ратушу, где он и находится до сих пор» [Voltaire 1753: 73–74].

Философ разбирает многие завещания, о которых упоминалось выше (издания хранились в его библиотеке), но особое внимание он уделяет завещаниям кардиналов Альберони и Ришелье, доказывая в полемике с многочисленными оппонентами, что это подделки, которые тем не менее важны для истории политических идей. Он объясняет, что Пьер де Буагильбер представил свой проект государственной десятины как завещание маршала Вобана, чтобы привлечь внимание к своему предложению [Pierre de Boisguilbert 1966: 482–500].

И, наконец, в статье «О печатных измышлениях» Вольтер обрушивается на тех, кто фальсифицирует его собственную жизнь, приписывает ему чужие книги, сочиняет небывшие лица, печатает пасквили, тома чудовищных оскорблений и посылает их его покровителю, королю Станиславу Лещиньскому, герцогу Лотарингскому. «Предадим забвению тех, кто прячется под звучным именем, и тех, кто ежедневно нападает на все, что у нас есть лучшего» [Voltaire 1994-31B: 427–428].

Как правило, для борьбы с фальшивками Вольтер прибегает к иронии. Когда английская придворная газета публикует письмо, в котором он якобы призывает Фридриха II не развращать подданных своим безбожием, философ ограничивается кратким опровержением:

Я прочел в «Уайтхолл Ивнинг Пост» от 7 октября 1769 г., номер 3668, письмо, якобы адресованное мной Его Величеству королю Прусскому. Письмо отменно глупое, однако не я писал его.

Дано в Фернее, 29 октября 1769 г. Вольтер⁹.

Многие памфлеты он просто оставляет без внимания, ибо на все ответить невозможно. Еще при жизни Вольтера появляются сатирические описания его смерти (черты уносят философа в ад), включающие предсмертную исповедь, последние наставления и даже рассказ о его пребывании в загробном мире [Sélis 1762]¹⁰.

В «Политическом завещании Вольтера» Жана Анри Маршана (1771) философ изображен как безбожник, пытающийся спасти свою душу, как беззащитный делец и тщеславный сочинитель, мысль которого никогда не поспевала за пером. На склоне лет он заботится о том, чтобы попасть в рай, несмотря на все грехи, и увековечить себя с помощью гравюр, распространяемых по всей Европе, статуй и бюстов, которые должны устанавливать все государи в их владениях [Marchand 1771].

В отличие от Вольтера, Руссо гневно протестует, когда в январе 1766 г. в парижских салонах читают подложное письмо от Фридриха II к нему (его написал на французском языке английский писатель Гораций Уолпол). Жан-Жак страшно уязвлен тем, что ему приписывают сочинения, которые он не писал, а авторство подлинных творений оспаривается, что его поступки искажаются или вовсе измышляются. Руссо видит корень зла в происках философов (Вольтера, Дидро, д'Аламбера, Ф. М. Гримма), организовавших заговор против него. В диалогах «Руссо — судья Жан-Жака» (написаны в 1772–1776 гг.) он защищает свою репутацию писателя и человека, борется с вымышленным образом, созданным его недругами и отчасти им самим. Текст превращается в трагический бой с тенью, со своим

⁹ Вольтер сообщает об этом Фридриху II (Ферней, 31 октября 1769 г.; Best. D15965) и пересылает копию Екатерине II. Мы цитируем переписку Вольтера по изданию Бестермана.

¹⁰ 1-е изд. — 1761, переиздано после смерти Вольтера: [Relation 1778; Voltaire 1773; Richard 1776].

двойником, с распадом собственного сознания. Поэтому диалоги Руссо можно рассматривать как продолжение «Исповеди», как духовное завещание.

Политическое завещание как жанр

Политическое завещание, как правило, состоит из двух частей. Оно представляет свершения государственного деятеля и его кредо, составленное в назидание последователям и потомкам. Его жизнь предстает как пример служения, практического воплощения идейных принципов. Чтобы дело не пропало даром, жизнеописание заканчивается списком необходимых реформ. Тем самым политическое завещание объясняет прошлое, описывает контуры будущего и программирует настоящее, подробно излагая, как претворить идеи в жизнь. Наиболее характерный пример такого рода сочинений — уже упоминавшееся «Политическое завещание Армана дю Плесси, кардинала герцога де Ришелье», написанное его сподвижниками (1-е изд. 1667).

Поскольку предполагается, что текст создан накануне смерти или в размышлении о ней, повествователь обращается одновременно и к Богу, и к людям. Тем самым он обязуется ничего не скрывать от читателя и открыть ему истину.

Поддельные завещания искусно соединяют правду и вымысел. В большинстве случаев в них излагаются подлинные факты, но обработанные и преподнесенные таким образом, что они предстают как звенья единой цепи, как части общего, заранее продуманного плана. Рассказ, изложенный от первого лица, претендует на максимальную достоверность и предлагает ключ для распознавания тайного смысла событий, сокрытого от профанов.

Этот прием используют также авторы поддельных мемуаров, нередко выходящих еще при жизни их героев. В некоторых случаях книги почти превращаются в роман, в на-

громождение фантастических легенд, как в большинстве мемуаров, приписываемых Калиостро, тогда как фальшивые мемуары маркизы де Помпадур или графини дю Барри вскрывают подноготную исторических событий [Régnier Destourbet 1766; Nougaret 1775].

После публикации «Исповеди» Руссо, вызвавшей огромный интерес, издатели и литераторы стали развивать коммерческий успех жанра и выпускать исповеди великих писателей прошлого, а также поддельные мемуары исторических деятелей XVII–XVIII вв. (подробнее см. [Stroev 2007; 2011]).

Политические завещания могут быть написаны либо для прославления автора, как в случае с кардиналом Ришелье, либо для его разоблачения или осмеяния, как в памфлете Гатьена Сандра де Куртиля «Коран Людовика XIV, или Политическое завещание кардинала Мазарини» (1695). В этом сочинении завещание соединяется с двумя другими жанровыми формами: разговорами в царстве мертвых и катехизисом. Людовик XIV, как прилежный ученик, отвечает на вопросы своего наставника в политических науках, цитирует дословно «Государя» и другие трактаты Макиавелли (в примечаниях даются точные отсылки): лучше, чтобы тебя боялись, а не любили; человеколюбие губит правителя; надо быть тираном, обладать абсолютной властью, держать подданных в страхе, опираясь на хитрость, обман и притворство, приучить свой ум к коварству и полезной жестокости [L'Alcoran 1696].

В отличие от «Корана Людовика XIV», «Требник политиков», приписываемый кардиналу Мазарини (опубликован на латыни в 1684 г., возможно, восходит к подлинным записным книжкам) построен как правила практического макиавеллизма, обращенные не к государю, а к министру. «Требник» учит, как управлять не страной, а людьми: как скрывать свою натуру и распознавать других, как преуспеть в жизни, расположить к себе окружающих, как выйти из самых труд-

ных ситуаций, например, если ты попал в тюрьму или подвергся нападению грабителей [Mazarini 1984; Mazarini 1996].

В некоторых случаях автор использует популярную фигуру для изложения радикальных политических взглядов, предоставляет слово не образцовому правителю, а прославленному разбойнику: так поступает Анж Гудар в «Политическом завещании Луи Мандрена» (1755). Под его пером бандит Мадрен предстает как экономист, эффективно перераспределяющий богатства страны. Разбойник-финансист предлагает отменить систему откупов, разоряющую Францию, и утверждает, что уменьшение налогов сделает поданных более зажиточными, а тем самым обогатит короля и усилит его власть [Goudar 1755].

Главный жанровый парадокс политических «завещаний» — сатирическое разоблачение через похвалу. Рассказчик превозносит себя и свои деяния, сделавшие его всемогущим, а государство могущественным, он уверяет, что страна не только находится на подъеме, но и претендует на мировое господство. Читатель же видит в герое изверга, текст вызывает у него страх и отвращение. Идеальное государство предстает как антимир.

Жанр «Преступлений»

Поддельные завещания Петра I и Екатерины II, появившиеся в конце XVIII — начале XIX в., тесно связаны с еще одним полемическим жанром, широко распространившимся во время Французской революции: «преступлениями». Это слово значится на титульном листе множества книг, напечатанных на рубеже XVIII–XIX вв., начиная с 1791–1793 гг. [Saint-Adrien 1791; Lavicomterie 1791; Prudhomme 1791; 1793; Le Vasseur 1793; Effrayante histoire 1793]¹¹ Они разоблачают преступления королей, королев, Националь-

¹¹ О фантастическом образе Марии-Антуанетты, превращенной памфлетистами в похотливое и жестокое чудовище, см. [Thomas 1989].

ного собрания, аристократов, парламентов, духовенства, народа, игроков, всего XVIII века, английского правительства, Англии, террористов, Марата и прочих убийц, Робеспьера, американцев, философии, разбойников, Наполеона и т. д., и т. п. Памфлеты заново переписывают историю всех времен и народов, всех государств, будь то Франция или ее враги, Англия и Россия; она предстает как цепь чудовищных злодеяний, совершенных монархами. Сочинители разоблачают преступные замыслы «коронованных тигров», мечтающих уничтожить народ, расстрелять, отравить, заставить его умереть от голода¹². Особенно достается женщинам — «политическим тарантулам», «мерзким насекомым», хищницам, алчущим народной крови.

Из всех напастей, поражающих землю, самая страшная и позорная — это тирания, тем паче, если тиран — женщина; Екатерина, императрица российская, и Мария-Антуанетта, супруга последнего короля Франции, успешно доказали это [Prudhomme 1793: 433].

У монархов одна цель — истребление подданных. Мировая история превращается в историю заговоров¹³. Поэтому, доказывают авторы памфлетов в 1793 г., все тираны Европы должны быть казнены, подобно Людовику XVI и Марии-Антуанетте.

В литературе сходные идеи возникают в творениях маркиза де Сада. В сборнике новелл «Преступления любви» (1800) он показывает трагическое устройство мира, потерявшего Бога, где добродетель и злодейство равно ведут к роковому концу. В одной из глав романа «Алина и Валькур» (1795) де Сад рисует антиутопию: африканское царство

¹² Во время Французской революции усиливаются слухи о специально организованном голоде, которые периодически возникали и раньше, на протяжении всего XVIII в. См. [Kaplan 1982].

¹³ Ту же схему, те же приемы, ту же систему доказательств, нередко основанную на фальшивках, используют политические сочинения, которые представляют исторические факты как результат адского заговора, руководимого иезуитами, масонами или евреями. Из французских работ на эту тему укажем [Girardet 1990].

Тамоз, основанное на рабстве, каннибализме и человеческих жертвоприношениях, на превращении женщин в рабочий скот, а мужчин — в мясо¹⁴. В романе «Жюльетта, или Преуспеяния порока» (1797) все правители: французские министры, короли Неаполя и Швеции, русская императрица (Екатерина II) — стремятся упрочить свою власть, убивая и мучая как можно большее число людей. Политические фантазии маркиза де Сада прямо предвосхищают трактат Т. Мальтуса «О народонаселении» (1798) [Строев 2011].

История текстов

Фальшивки, как книги, имеют свою судьбу: меняется текст, заглавие, предполагаемый автор; главы и разделы появляются и исчезают, подстраиваясь к политической конъюнктуре.

Поддельные завещания трех правителей XVIII в. описывают страну, к которой Франция относится враждебно и воспринимает ее как агрессора. Завещание Фридриха II изготавливается сразу после Семилетней войны; завещания Петра I и Екатерины II — во время Революции и Империи, в период войн между Россией и Францией.

Рукопись «Утренние размышления короля прусского» распространяется в 1765 г., при жизни Фридриха II. Трактат адресован племяннику Фридриха II, будущему королю Фридриху-Вильгельму. Первоначальный вариант состоит из пяти разделов, посвященных истории царствующей династии, религии, правосудию, репутации монарха и государственной политике.

Автор «Утренних размышлений» неизвестен. Они приписываются прусскому офицеру барону Бенуа Платону, уроженцу Пьемонта, перешедшему на русскую службу, графу Шверину, которого якобы король отправил за это в тюрьму,

¹⁴ Тема антропофагии как социальной модели постоянно возникает в политических и философских сочинениях эпохи Просвещения. См. [Lestringant 1994].

наемному французскому памфлетисту или авантюристу Бонвилю, адъютанту маршала Саксонского. Отметим, что в 1760 г., в разгар Семилетней войны, глава французской дипломатии, герцог Шуазель, приказал напечатать подлинные произведения Фридриха II, чтобы скомпрометировать короля, а один из текстов доставил издателю Бонвиль [Lemoine, Lichtenberg 1901; Mervaud 1985: 351–355]. Сам же король тогда решил, что во всем виноват Вольтер.

Некоторые издатели преподносят «Утренние размышления» как сочинение Вольтера или самого Фридриха II, переписанное фернейским патриархом [Les Matinées 1946: 73–77; 1988: 73–74]. Появлению трактата предшествовала публикация анонимного восьмистраничного памфлета «Представление о личности, образе жизни и дворе короля Прусского» [Idée 1752], где уже содержатся основные положения «Размышлений». Недруги Вольтера, в том числе Лабомель, который, возможно, и сочинил его, приписывали этот памфлет философу [Bengesco 1967: 337–338; Verduytsse 1979: 91–102]. Хотя существует определенное сходство между «Утренними размышлениями» и подлинными «Мемуарами для жизнеописания господина де Вольтера», написанными философом в 1756–1760 гг. и посвященными истории его взаимоотношений с прусским королем, ни тот, ни другой не являются автором «Размышлений».

Однако трактат входит в полемику с их совместным сочинением — «Анти-Макиавелли» Фридриха, отредактированном и изданном Вольтером в 1740 г. [Voltaire 1996; Cherel 1935]. Задача «Утренних размышлений» — разоблачить истинные политические принципы короля, пропитанные макиавеллизмом, и показать, как он применяет их на практике.

Башомон писал 7 февраля 1765 г.:

К нам попала рукопись, озаглавленная «Утренние размышления короля прусского». Это расширенный вариант брошюры, напечатанной десять лет назад, «Представление о личности,

образе жизни и дворе короля Прусского». В ней заставляют короля объяснять наследному принцу принципы тайный политики, гражданской и военной, и излагать самые страшные заповеди для всех областей деятельности; в них усматривают истинные причины его блестящих успехов. Памфлет написан тонко, умно, иронично [Vachautmont 1777: 175].

Фридрих Мельхиор Гримм включил текст «Утренних размышлений» в номер «Литературной корреспонденции» от 1 апреля 1765 г. и послал дополнительные копии двум подписчикам, Саксен-Готскому [Köllving, Carriat 1984] и Гессен-Дармштадскому двору, а также отправил рукопись теще и секретарю Фридриха II, Генриху Александру Кату¹⁵. Гримм отправил сначала рукопись первых пяти «Размышлений», затем двух следующих, об армии и о финансах [Les Matinées 1871: 6; Köllving, Carriat 1984: 157].

Он пишет герцогине Луизе-Доротее Саксен-Готской (Париж, 1 апреля 1765 г.):

Имею честь препроводить Вашему Августейшему Высочеству необычное сочинение, которое уже некоторое время гуляет в рукописи по Парижу. Когда я о нем услышал, то не знал, как поступить, и решил наконец известить о нем г-на Ката, который тотчас попросил приложить все усилия, чтобы доставить ему рукопись, что я и сделал. Я посылаю другой экземпляр вместе с этим пакетом, но я не отнюдь не кичусь тем, что способствовал распространению этого образчика красноречия. Ваше Высочество лучше меня сможет судить о том, кто приложил к нему руку и с какой целью [Charavay 1877: 44; Correspondance 1877–1882-XVI: 433].

Гримм не был уверен в том, кто автор книги, и делился своими сомнениями с герцогиней Саксен-Готской (Париж, 7 июня 1765 г.): «В здоровом уме король не мог написать эти “Размышления”... Правда, подобный государь будет несмотря ни на что великим государем» [Correspondance 1877–1882-XVI: 7]. Он обсуждает ту же тему в переписке с ландграфиней Гессен-Дармштадтской:

¹⁵ В 1765 г. Фридрих II тоже был подписчиком «Литературной корреспонденции».

Я с опозданием отвечаю на письмо Вашего Высочества от 16 мая... Я с удовлетворением вижу, что мое суждение по этому вопросу совпадает с мнением В. В., и тем немало горжусь. Написано это зло, автор, конечно, умен, но, видимо, никогда не был во Франции. Последняя часть, которую я нынче имею честь отправить В. В., менее известна, чем первая; продолжение последует через несколько дней (Париж, 30 июня 1765 г.) [Briefwechsel 1877: 424; Correspondance 1972: 44–45].

Я надеюсь, что Ваше Высочество соблаговолит уведомить меня, действительно ли Пруссия когда-либо следовала финансовому плану, изложенному в последней части «Размышлений». Даже если это так, все расчеты все равно неверны. Не очень понятно, какую цель тут преследует сатира. Подобные жалобы на бедность не могут исходить от философа, у которого 150 тысяч солдат под ружьем, двести миллионов в сундуках и, по его уверениям, ни гроша долга (Париж, 4 июля 1765 г.) [Correspondance 1972: 47].

Я не вижу ничего предосудительного в том, что вы позволите принцу [Георгу Вильгельму Гессен-Дармштадтскому] снять копию с «Размышлений», при условии, что Его Высочество соблаговолит хранить ее в тайне, чтобы она не попала в руки первого встречного (Париж, 5 сентября 1765 г.) [Correspondance 1972: 48].

Тайна сохранялась недолго, ибо через год вышли в свет «Утренние размышления короля прусского, сочиненные им самим» [Les Matinéés 1766]. На титуле значится Берлин, но это, вероятно, ложное место издания. В книге шесть «Размышлений»: «Присхождение нашего рода», «О религии», «О правосудии», «О политике», «О государственной политике», «Об армии». В том же 1766 году появляется другое издание, «Утренние размышления королевские» (*Les Matinéés royales*), которое воспроизводит первые пять частей с значительными добавлениями¹⁶. Третье издание выходит под названием «Беседы об искусстве царствовать, разделенные на пять вечеров» (*Entretiens sur l'art de régner, divisés en cinq soirées*. S. l., s. n., 1766. 24 p.), текст более-менее соответствует первым пяти частям «берлинского» издания.

¹⁶ Это издание было использовано для перевода, выпущенного Н. Новиковым.

В библиографиях также числится и четвертое издание, напечатанное в Голландии без указания места и года. Как пишет Шарль Потвен, Фридрих II напечатал официальную заметку, в которой осудил «эти измышления столь же грязные, сколько ложные», и назвал их преступными [Les Matinéés 1871a: 7].

«Размышления» перепечатывались много раз, под разными названиями [Barbier 1986: 83–86], на разных языках, в том числе на немецком, английском, испанском и русском. В 1772 г. Николай Новиков опубликовал в журнале «Живописец» (ч. 2), в разделе «О словесных науках» текст, озаглавленный «Перевод из книги “Утренние размышления королевские”, сочинение короля Прусского». Затем эта глава с небольшими изменениями вошла в книгу «Утренники короля Прусского, писанные им самим» (СПб, В вольной типографии у Шнора, 1782; 2е изд. — М., В Типографии Пл. Бекетова, 1803); текст французского оригинала как слишком вольнодумный подвергся значительным сокращениям.

Французский текст продолжал меняться. «Вечерние размышления короля Прусского, или Беседы об искусстве царствовать» (*Les Soirées du roi de Prusse, ou Entretiens sur l'art de régner*. Londres, 1774. 63 p.) включают пять первых частей, с дополнениями и изменениями, за которыми следуют тексты, принадлежащие перу Вольтера и напечатанные отдельным изданием в 1767 г., «Отрывок из наставлений для принца крови», «О разводе», «О свободе совести», а также «Послание короля прусского Вольтеру». «Шесть утренних наставлений короля Прусского племяннику его, в год 1768» (*Les Six matinées du roi de Prusse à son neveu, en mille sept cent soixante et huit*. Paris, Dentu, an V = 1796) воспроизводят предыдущее издание без приложений, число бесед равно пяти, хотя на титуле значится шесть. Издатель Шпис уверял, что получил рукопись в 1784 г. от Самюэля де Пюри, государственного советника и мэра Невшателя,

принадлежавшего Пруссии. В предисловии издатель заявил, что пришло время узнать правду о королях (во время Французской революции), что обо всех них можно судить по Фридриху II и пора приносить приговор, что он и делает в своих примечаниях. Издание 1801 г. добавляет седьмое «размышление», о финансах.

В 1860 г. Анри Надо де Бюффон печатает текст по копии, которая была якобы передана сыну великого естествоиспытателя самим королем [Les Matinéés 1860]. Через три года выходит издание, которое воспроизводит список, «сделанный в Сан-Суси в 1806 г. бароном де Менвалем, секретарем Наполеона» [Les Matinéés 1863], но ни тот, ни другой вариант не приносят ничего нового.

В период франко-прусской войны число переизданий множится: «Политика прусских королей. Советы великого монарха» (август 1870), «Прусская политика, по Фридриху II» (1870). Газета «Фигаро» 17–18 сентября 1871 г. печатает текст под заглавием «Политическое завещание Фридриха II». «Утренние размышления короля Прусского, или Королевское времяпрепровождение» (1871) добавляют к обычным пяти частям новую шестую, «О нравах и галантности», а в четвертой дописывают пару фраз о гомосексуальных наклонностях монарха. Издатель Ж. Ф. де Блезер заявляет, что нынешний прусский король применяет на практике заветы Фридриха II [Les Matinéés 1871a: VI]. В том же 1871 году уже упоминавшийся Ш. Потвен выпускает свой вариант, якобы тоже по рукописи, как все, и копирует три разных издания. В XX в. переиздаются только пять «Размышлений».

Книга много раз использовалась в политических целях, в том числе и в XX в. В 1946 г. ей предпослали следующее предисловие:

Мы выпускаем новое издание «Утренних размышлений короля прусского» потому, что война сделала их актуальными. Их идеи реализовались. Нас изуродовали, оболванили, верну-

ли в каменный век. Как если бы искусство править сводилось к умению извлекать худшее из лучших человеческих качеств [Les Matinées 1946].

Если «Размышления» Фридриха II выдержаны в сатирическом ключе, то в «Наставлениях» Екатерины II ирония менее заметна; в «Завещании» Петра I ее нет вовсе.

«Добрые и последние наставления Екатерины II Павлу I» были напечатаны Сильвеном Марешалем, писателем и активным деятелем Французской революции, в его книге «Преступления российских императоров, или История России, сведенная к самым важным событиям» ([Maréchal 1802], 2-е изд. — 1807). Поскольку Россия и Франция находятся в состоянии войны, бывший участник заговора Бабефа без опаски разоблачает подлости и злодеяния жестоких тиранов, Петра I и Екатерины II, проливших море крови в России и поработивших соседние страны. Он уверяет, что в истории России преступлений намного больше, чем в какой бы то ни было другой стране. По сути, он развивает те же идеи, что и сатирической пьесе «Страшный суд над королями. Пророчество» (1793), где среди других отвратительных чудовищ и кровопийц он выводит на сцену русскую императрицу, «бесстыдную распутницу, приказавшую убить мужа, чтобы не иметь спутника на троне и не нуждаться в спутниках в постели» [Maréchal 1974: 1319].

«Наставления» заменяют описание царствования Павла I, о котором Марешаль предпочитает не говорить. Императрица объясняет сыну, как управлять страной, учитывая опыт Французской революции, и как бороться с вредоносным влиянием французских идей. Каталог библиотеки Сильвена Марешала, выставленной на продажу в 1803 г., позволяет судить о его немногочисленных источниках: вышедшие в 1797 г. «Иллюстрированная история России» Блен де Сенмора, «История Екатерины II» Кастера и «История или анекдоты о революции в России в 1762 г.» Рюльера, а также изданные Прюдомом «Преступления» французских

королей и королев, пап, германских императоров, турецких императоров и шеститомная «Общая история преступлений, совершенных во время Французской революции» [Aubert 1975: 156–174]. Но это не мешает автору активно полемизировать с Вольтером, автором «Истории Российской империи при Петре Великом».

По мнению Марселя Доманже, описывая Россию, Маршалль скорее думает о современной ему Франции, о революции, не оправдавшей его надежд, и о правлении нелюбимого им Наполеона Бонапарта. Завещание Екатерины II — отчасти изложение взглядов самого Марешала, отчасти сатира на Первого консула [Dommanget 1960: 396–398]. Русский перевод «Наставлений» в XIX в. распространялся в списках и воспринимался как произведение вольнодумное; он опубликован в исследовании Г.А. Лихоткина [Лихоткин 1974], далее цитаты приводятся по этому изданию.

«Завещание Петра I» — одна из самых известных подделок, касающихся русской истории; ему посвящено большое число исследований: [Schnitzler 1860: 151–157; Les auteurs 1872; Berkholz 1877; Данилова 1946; Mouravieff 1949; Павленко 1979; Сироткин 1981: 143–144; Blanc 1968; Foreign policy 1993; Jourdan 2004]. Его использовала для оправдания нападения на Россию сначала наполеоновская, а потом гитлеровская пропаганда.

Предыстория «Завещания» восходит к периоду Семилетней войны. Начиная с 1760 г., когда русские войска завоевывают Восточную Пруссию и захватывают Берлин, вызывая страх не только у врагов, но и у союзников, французская дипломатия регулярно упоминает о существовании у России некоего тайного плана. О нем, в частности, говорится в инструкции, которую герцог Шуазель 15 марта 1760 г. от имени короля вручил полномочному посланнику в Россию барону де Бретею:

Бдительность особенно необходима потому, что у Петербургского двора уже давно существует готовый политический план, которому он неуклонно следует. Все части плана взаимосвяза-

ны, но реализуется он постепенно и настолько, насколько позволяют события и обстоятельства [Recueil 1890: 132].

Даже в «Общественном договоре» Руссо (1762) заметны отзвуки этих представлений: «Российская империя захочет покорить Европу и будет сама покорена. Татары, ее подданные или соседи, станут ее и нашими хозяевами» (кн. 2, гл. 8). Потому-то Екатерина II так разгневалась на философа, считая, что он играет на руку ее врагам.

А с конца 1760-х гг. в России видят страну, которая может уничтожить Османскую Порту и захватить все ее владения на Черном и на Средиземном морях, от Балкан и Стамбула до Египта. Еще в 1752 г. Вольтер в «Мыслях о правлении» предсказывал, что если турецкой империи суждено погибнуть, то она погибнет от руки русских (*Pensées sur le gouvernement*, III). В переписке с Екатериной II во время русско-турецкой войны (1768–1774) философ постоянно обращается к этой теме и, в частности, упоминает о книге Шарля Луи де Шезо, который на основе библейских текстов в 1769 г. предсказал падение Константинополя, за которым должен неминуемо последовать конец света [Cheseau 1774: 222]. А накануне второго раздела Польши (1793) Антуан Сабатье де Кастр, эмигрировавший в Вену, написал от имени графа А. А. Безбородко меморандум, якобы адресованный Екатерине II, где обосновал необходимость ввести войска в Польшу и открыть путь на Константинополь, воспользовавшись смутой, порожденной Французской революцией. Сочинитель послал фальшивку молдавскому государю Александру Мурузи, а заодно довел ее до сведения императора Франца II [Sabatier de Castres 1802: 262–263]. После третьего раздела Польши упоминание русского внешнеполитического захватнического плана становится общим местом во французских политических сочинениях, как об этом убедительно пишут Х. Персдейл и Е. Журдан [Foreign policy 1993 ; Jourdan 2004].

Франция Директории боится нападения России и страх материализует призрак.

В архиве французского Министерства иностранных дел хранятся несколько вариантов текста, который еще не именуется «Завещанием» или «Плана Петра I». Самый первый, «Краткое изложение Плана расширения России и покорения Европы, начертанного Петром I» (*Résumé du Plan de l'agrandissement de la Russie et de l'asservissement de l'Europe, tracé par Pierre I^{er}*), был послан Директории в месяце брюмера 6 года Республики (в ноябре 1797 г.)¹⁷. Он находится в одном томе с двадцатью шестью другими антирусскими сочинениями, написанными в это же время. «План» обрамляют два текста: «Краткое описание России» (*Aperçu sur la Russie*) и «Замечания» (*Observations*). Анонимный автор считает, что только Франция может противостоять нашествию, опираясь на поляков и шведов, используя тайное недовольство русских вельмож, и призывает ее к решительным действиям — к войне против России. Он двояко описывает происхождение «Плана»:

Двухлетние размышления в петербургских тюрьмах, пристальные исследования данных о военных силах и настрое русских, различные сведения, сообщенные моими соотечественниками, которые смогли познакомиться с русскими архивами, захваченными в Варшаве 18 апреля 1794 г.¹⁸, позволили мне узнать о существовании единого плана, смелого и обширного, начертанного Петром I, — подчинить Европу русскому игу. Этот план хранится в тайных архивах царского кабинета; у меня было время только на то, чтобы познакомиться с его основными положениями и запечатлеть их в памяти¹⁹.

По мнению Михала Сокольниковского, автор «Плана» — его предок, польский эмигрант, полковник, будущий генерал Михал Сокольниковский (1760–1816), мечтавший сформировать польский легион для войны с Россией [Sokolnicki 1912]. Это вполне возможно, но не будем забывать, что перу Сокольниковского принадлежит другой вариант «Плана»,

¹⁷ Архив МИД Франции, Париж: AMAE, MD, Russie. Т. 35. N° 26. F. 149r–154r.

¹⁸ Во время восстания под руководством Т. Костюшко.

¹⁹ AMAE, MD, Russie. Т. 35. N° 26. F. 149r.

представленный дипломату, государственному советнику Александру д’Отриву, хранителю Архива внешних сношений²⁰. Это «копии» десяти писем, которые якобы были отправлены Сокольникову в августе–октябре 1796 г. другим поляком, Парадовским, который якобы находился на службе у Платона Зубова, фаворита императрицы. Парадовский якобы получил доступ к «дневнику, написанному рукой Лефорта, наперсника Екатерины I (sic!), куда тот ежедневно заносил все намерения и даже мечтания Петра I и который государыня даже иногда правила и собственноручно дополняла»²¹.

В марте 1812 г. Александр д’Отрив направляет в Министерство эти письма, но делится своими сомнениями:

Я их сохранил ради цитат из весьма любопытной рукописи Петра Великого, которая, кажется, хранится в кабинете его наследников как некое политическое Евангелие, которому они обязаны следовать.

Одна вещь меня удивляет и я никак не могу ее объяснить, точные совпадения между этими цитатами и меморандумом, который был представлен Директории задолго до того, как мне передал бумаги Сокольниковый. Не могу понять, как те люди, которые представили меморандум, могли располагать теми же сведениями, что и Парадовский²².

Третий вариант «Плана», хранящийся в архиве МИДа²³, повторяет первый. Он также якобы возник во время польского восстания: «Это копия с подлинника, написанного в Варшаве в 1794 г. г-ном Томбером, эмигрантом, редактором прежней “Польской газеты”»²⁴. Однако Н. Томбер, автор сочинений о польской торговле и финансах, писал в «Варшавскую газету» в конце 1791 г. — начале 1792 г. [Lojek 1980: 38–51], а новая «Варшавская газета» возникла

²⁰ ААЕ, СР, Russie suppl. T. 17. N° 42, 43. F. 108r–121v.

²¹ ААЕ, СР, Russie suppl. T. 17. N° 42, 43. F. 109r.

²² ААЕ, СР, Russie suppl. T. 17. N° 42, 43. F. 122r–v.

²³ ААЕ, МД, Russie. T. 31. N° 37. F. 327r–330v.

²⁴ ААЕ, МД, Russie. T. 31. N° 37. F. 327r.

только в 1807 г. Поэтому сопроводительная заметка вряд ли могла быть написана до 1807 г., и во всяком случае, она сочинена после 1798 г., ибо, отсылая, как водится, к русским архивам²⁵, она цитирует французский перевод книги Уильяма Итона «Политическая и современная картина Османской империи» (1798; 2 изд. — 1801):

Екатерина не сама измыслила план, намечающий цели ее политики: Петр Великий первым приступил к его осуществлению и с тех пор Петербургский кабинет никогда не терял его из вида [Eton 1798: 165–166].

«Изложение плана» вместе с преамбулой и цитатой из Итона было впервые опубликовано во втором издании книги публициста Шарля Луи Лезюра, работавшего для МИДа, «Об усилении русской державы от ее возникновения до начала XIX в.» [Lesur 1812: 176–179]²⁶, напечатанной, как по заказу, в 1812 г. (что и позволило некоторым историкам ошибочно предположить, что истинным автором плана мирового господства был Наполеон).

Подобно Сильвену Марешалю, Лезюр представляет «завещание» как исторический документ, подтверждающий его политическую доктрину: Россия — варварская деспотия, угрожающая существованию всего цивилизованного мира, а царствование лицемерной и жестокой Екатерины II было пагубно и для ее страны, и для Европы²⁷.

Затем пришло время Фредерика Гайярде, соавтора Александра Дюма, сочинителя романизированных «Мемуаров шевалье д'Эона» (1836), где подлинные документы соседствуют с фальшивками и выдумками кавалер-девицы и фантазиями автора. Опираясь на домыслы самого д'Эона,

²⁵ «Уверяют, что в личных архивах русских императоров содержатся тайные мемуары, написанные рукой Петра I, где он без обиняков излагает задуманные им планы и предлагает их вниманию своих наследников, многие из которых, действительно, следовали им, можно сказать, с религиозным рвением», ААЕ, MD, Russie. Т. 31. N° 37. F. 327r°.

²⁶ В первом издании [Lesur 1807] этого текста нет.

²⁷ Оценка Екатерины II как худшей правительницы в истории России, видимо, непосредственно восходит как сочинениям Рюльера.

который уверял, что заранее, еще в 1757 г., предсказал первый раздел Польши, зная, что то был замысел Петра — приблизить свои земли к границе Германии и играть там активную роль [La Fortelle 1779: 30], Гайярде включил в свою книгу «Копию плана европейского господства, оставленного Петром Великим своим наследникам», якобы привезенную д'Эоном из России в 1757 г. и представленную им кардиналу де Бернису и Людовику XV [Soré 1836] (копия, сделанная в XIX в., также хранится в архиве французского МИДа)²⁸. Гайярде снабдил «План» сочиненной им преамбулой, якобы пересказанной д'Эоном, где говорится об историческом предназначении юной России, которая, завоевав ветхую Европу, возродит ее.

Потом «План» превратился в «Завещание» и с дописанной преамбулой и небольшими изменениями попал в «Историю Польши», изданную в Париже в 1839 г. поляком Леонардом Ходжко [Chodzko 1839]. Ходжко сравнил «Завещание Петра I» с планами мирового господства Карла Великого, Карла V и Наполеона. Накануне Крымской войны и во время нее на «Завещание» стали активно ссылаться, как на исторический документ [Corréard 1853; Barault-Rouillon 1854: 478–482], а затем, в 1860-е — 1870-е гг., разоблачать, как подделку.

Идеальная деспотия

Несмотря на существенные различия между «Размышлениями», «Наставлениями» и «Планом», многочисленные параллели позволяют исследовать их как единый текст.

Варварское прошлое двух государств — Пруссии (подробно описанное в начале «Размышлений»²⁹) и России

²⁸ ААЕ, MD, Russie, t.1, n°7. F. 117r°. Здесь говорится, что план был передан д'Эоном герцогу де Шуазелю в 1760 г.

²⁹ «Во времена смутные и беспорядочные, явилось между варварскими народами начатие нового самодержавства...» [Утренники 1782: 3]. Поскольку в русском переводе многое пропущено, нам приходится отсылать одновременно к нескольким русским и французским изданиям: [Утренники 1782; Новиков 1864; Matinéés 1863].

(и в XVIII в. населенной ордами кочевников, как следует из «Плана») — служит основой для дальнейших рассуждений. Если народ варварский, значит он сильный и воинственный, такой же, как древние племена, совершавшие набеги на Рим и покорившие его.

По «Плану» Петра I Российская империя должна полностью доминировать на Черном и Балтийском морях, контролировать сухопутную торговлю с Индией, заключить союз с Англией, упрочить свое присутствие в Германии, разгромить Турцию, захватить Швецию, присоединить Польшу, потом без промедления спровоцировать войну между двумя великими державами, Австрией и Францией, пообещав поддержку обеим, обескровить их, а затем нанести решающий удар:

Колеблясь как можно дольше, чтобы дать державам время истощить свои силы и собрать свои, Россия, наконец сделает вид, что присоединяется к Австрийскому дому. Выдвинув регулярные части к Рейну, она тотчас отправит вослед тьмы азиатских орд; пока они будут продвигаться по Германии, две могучие эскадры отправятся из Азова и из Архангельска, перевозя часть этих орд под конвоем черноморского и балтийского флотов. Они неожиданно появятся в Средиземноморье и в Атлантике, чтобы высадить жестоких и жадных до наживы кочевников, наводнить ими Италию, Испанию и Францию, уничтожить часть жителей, других угнать в рабство, чтобы населить ими пустыни Сибири, а оставшихся придушить, чтобы они не могли сбросить ярмо. Эти вылазки позволят регулярным частям со всей мощью и уверенностью в победе обрушиться на останки Европы, разгромить и покорить ее (цит. по [Lesur 1812: 179]. Здесь и далее перевод наш. — А. С.).

Отметим, что в момент появления «Плана» французы сами мечтают осуществить давний замысел — высадить войска в Англии — и при этом опасаются русского вторжения. В ноябре 1798 г. Фонбрюн, авантюрист и шпион, представляет Фридриху Мельхиору Гримму, бывшему русскому послу в Гамбурге, донесение, из которого следует, что русский флот якобы уже появился в Средиземном море, что

подручные Фонбрюна готовят высадку русского десанта на юге Франции и, разумеется, просят на это денег³⁰. Через несколько месяцев Гримм направляет Павлу I попавший ему в руки план якобинцев, датированный 1790 г.: чтобы защитить революцию от враждебных монархий, которые ее окружают, надо распространить революцию на всю Европу, перенести ее в Испанию, Италию, Савойю и Швейцарию, превратить неприятелей в союзников и последователей. Гримм допускает, что документ (предвосхищающий идею «перманентной революции») — фальшивка, изготовленная уже упоминавшимся нами графом д'Антрегом, но ему хочется верить в его подлинность³¹.

Но для того, чтобы завоевать Европу, Россия должна приобщиться к благам просвещения с помощью иностранцев:

Ничем не пренебрегать для того, чтобы привить русскому народу европейские нравы и обычаи и для того привлечь различные дворы и особенно европейских ученых, либо выгодой, либо филантропическими философскими идеями, либо чем другим, дабы они в том способствовали [Lesur 1812: 177].

«Наставления» предписывают:

Употребите все средства, и они бесчисленны, для ускорения успехов просвещения <...> [Вместо злодеяний диких людей пусть окажутся недостатки милых граждан]³² [Лихоткин 1974: 77].

Но международные связи должны оставаться под строгим контролем государства. Фредерик II и Екатерина II (разумеется, здесь и далее речь идет о героях трактатов) отстаивают принцип закрытого общества.

³⁰ Копия, направленная Ф. М. Гриммом Павлу I 2 октября 1798 г. — АВПРИ. Ф. 44 (Сношения с Гамбургом). Оп. 4, ед. хр. 300. Л. 37–38.

³¹ Ф. М. Гримм к Павлу I, Брауншвейг, 28 января (8 февраля) 1799 г. и 14 (25) февраля 1799 г. — АВПРИ. Ф. 44. Оп. 4, ед. хр. 323. Л. 22–23, 32–38об.

³² В квадратных скобках Г. А. Лихоткин помещает фразы, пропущенные в старом переводе и переведенные им самим.

Я узнала *от моих ученых*, что древний Египет, в самую цветущую свою Эпоху, закрывал вход своих портов и границ всем Иностранцам, и что сие самое способствовало к приобретению ему названия *Мудрого* [Лихоткин 1974: 68].

Иностранцы рассматриваются как потенциальные шпионы, поэтому монарх должен держать их при себе, чтобы они ничего не могли разведать; в то же время собственные многочисленные агенты обязаны собирать сведения в соседних государствах («Размышления»). Распространение идей Французской революции рассматривается как угроза для страны, что усиливает традиционную подозрительность русских:

Блюдайте, чтобы ни единая книга, ни единая Газета, даже карикатура не входила в Россию без вашего позволения <...>. Устройте при каждой думе (таможне. — А. С.) вашей Империи строгую Цензуру книгам, входящим из чужих стран. Я могла бы назвать вам книги, причинившие Правительству более вреда, нежели потерянное сражение или завоеванная область [Лихоткин 1974: 68–69].

Государство может быть сильным только при сильном государе — авторы хорошо усвоили урок Макиавелли. «Одно движение твоих бровей должно приводить в трепет злого», — заявляет Екатерина II и добавляет: «Будьте тверды, и велите написать золотыми буквами в вашем кабинете: *Горе Царям слабым!*» [Лихоткин 1974: 70–71]. Основа власти — тайна: «Непроницаемость есть спасительный страж хорошего правительства» [Лихоткин 1974: 74].

В то же время государи желают слыть праведными, добродетельными, близкими к народу. Советы короля Прусского весьма напоминают «Требник политиков» Мазарини:

Государь всегда должен себя показывать с доброй стороны, к чему весьма рачительно прилежать надлежит... сделавшись королем, показал я себя солдатом, философом и стихотворцем [Утренники 1782: 13].

Искусство править — это искусство лицедействовать: «вы хотите прослыть героем — не бойтесь совершить преступление; вы желаете казаться мудрым — искусно играйте роль» [Les Matinéés 1863: 55].

Напротив, императрица объясняет наследнику, что тому надо будет предвидеть народные чаяния, чтобы обезопасить свое царство:

Мой сын, будьте великим блюстителем справедливости. Будьте Гением зла для злых, и Гением добра для добрых. Предусматривайте нужды ваших народов <...> Очистите землю, где вы царствуете, от нищеты [Лихоткин 1974: 75].

Пруссия предстает как деспотическое государство, где, в соответствии с «Духом законов» Монтескье, наместники также жаждут абсолютной власти:

В королевстве моем наблюдается правление деспотическое, следовательно владетель должен нести все оногo бремя. Если б я не объезжал областей моих, губернаторы мои заступили бы мое место <...> и вступили бы наконец в независимость... [Утренники 1782: 20].

Поскольку авторы политических завещаний хотят сравнить различные формы правления, их герои живо интересуются парламентаризмом.

Я часто рассуждал о пользе, которая королевству может быть от собрания, целый народ представляющего и все оногo законы наблюдающего [Утренники 1782: 11], —

уверяет прусской король; но он отметаеt этот соблазн, не желая, чтобы его контролировали. По мнению Екатерины II, тирания, установленная Французской революцией во имя свободы и равенства, опорочила республиканские идеи. «Есть ли правила более деспотические, нежели правила сих Судий демагогов?», — риторически вопрошаеt она [Лихоткин 1974: 71]. Императрица призывает сына запретить все политические собрания, конфедерации, клубы, общества, которые «привлекли на Францию сей поток злодейств

и бедствий», которые могут привить русским «зло французское» [Лихоткин 1974: 73–74].

В России и Пруссии общество организовано как армия и управляется на военный лад. Разумеется, монархи особенно заботятся о своих доблестных войсках. Фридрих II всеми способами завоевывает любовь солдат, показывая, что знает всех поименно, как позже будет делать Наполеон:

Прежде еще полкового сбора, я имею рачение прочесть список всех офицеров и сержантов, и затвержу из оных трех или четырех, которых они рот <...> Когда же дойду до тех, коих имена мною затвержены, я их поименно называю <...> и через то заставляю о себе думать, что я пречудную имею память и рассмотрение [Утренники 1782: 19].

«Прежде всего заставьте себя любить Войском. Народ ничего, Солдат все», — вторят «Наставления» [Лихоткин 1974: 73]. Развивая идеи Вольтера³³, императрица объясняет, что поскольку для войск потребно много денег, то надо поощрять роскошь, «мать коммерции и промышленности; она занимает много рук <...> Работа для людей работающих есть благосостояние» ([Лихоткин 1974: 76]; разумеется, подлинная Екатерина II была противницей роскоши).

Милитаризованное государство зиждется на ненависти к врагу. Необходимо держать государство в состоянии бесконечной войны, чтобы закалить солдат и приучить народ быть всегда на пределе сил, готовым выступить по первому сигналу [Lesur 1812: 177].

Екатерина II использует ту же формулу: «Нехорошо оставлять надолго в бездействии народ и армию; напротив того, держите их в беспрестанной готовности...» [Лихоткин 1974: 72].

Война становится опорой экономики и внутренней политики:

³³ Вольтер доказывает полезность роскоши в стихотворениях «Светский человек» и «Защита Светского человека» (1736).

Внешняя война не всегда бывает бедствием, она предохраняет внутреннюю от беспокойств и возмущений, она предлагает занятия множеству людей, которых весьма трудно удерживать полицией среди больших городов <...>, придает много важности Государю [Лихоткин 1974: 72].

Научитесь от меня науке соглашать народные бури; предупредить их внешними войнами. Все будет вам позволительно, доколе оружие ваше останется победоносным [Лихоткин 1974: 68].

В соответствии с этой логикой, для умиротворения отчизны надо завоевать Францию и покорить мир. «План» и «Наставления» единодушны:

Надеюсь, что верный моим намерениям Российский Орел распространит свои могучие крылья, чтобы налететь на сию преступную страну <...>. Когда она завоеует, ограбит, разорит всех соседей своих, когда сделается предметом ненависти; когда разоренная своими триумфами, изнеможенная своими победами добыча анархии; она невозможет управлять собою лучше как и другими; тогда сын мой, настанет минута, в которую ты должен напасть на нее <...> предохранив твое государство от заразы демагогства, ты наполни Европу твоими Солдатами и твоею славою, и у себя ты тем более станешь самовластительным <...>! [Лихоткин 1974: 70].

Как любое государство, стремящееся к господству в Европе, Пруссия отбрасывает принцип «баланса сил» между великими державами: «Равновесие сил — слово, поработившее мир <...>, лишь презирая эту политику, можно достичь великих целей» [Les Matinéees 1863: 63]. Подчинить соседей можно силой или хитростью, заключая и разрывая союзы, в слабости других — залог твоего могущества:

Я разумею через слово политика, что всегда надобно искать случая как бы провести других [Утренники 1782: 12].

Ограбить своих соседей, значит отнять у них все свойства причинять тебе вред [Утренники 1782: 13].

Вновь и вновь повторяются заповеди Макиавелли и Мазарини.

Двойной стандарт

Теория перманентной войны — составная часть общей теории власти, которая, в частности, предполагает использование двойного стандарта для политики, морали и права, управление умами подданных и создание государственной религии. «Размышления» гласят: «не должно быть и тени равенства между правом монарха и правом <...> раба», но, верша суд над подданными, можно быть строгим и справедливым [Les Matinéés 1863: 33–34]. В «Наставлениях» говорится:

Народ, хорошо управляемый, не должен иметь иных мыслей, кроме мыслей своего Царя. Подданные ваши не должны приобретать других познаний, кроме одобренных вами; Вы одни знаете степень просвещения им нужную. Для собственного их спокойствия и для вашего, не надобно, чтобы они были излишне учены или научены рано: <...> медведь Женевский не доказал ли в превосходной речи, сколько успехи наук вредят нравственности? Жан-Жак прав <...>³⁴.

Берегите только для себя в минуты вашего отдохновения, все сии превосходные Трактаты Философии, плод которых способен только наносить беспокойство в уме слабых, и возбуждать любовь к независимости в голове пылких <...>; заставьте от одного конца вашего Государства до другого, проповедовать добродетели общественные и семейные. Не оставляйте народу времени на размышления, он не рожден к этому <...>. Пусть он работает и молчит! [Лихоткин 1974: 68–69].

Мысль о том, что просвещение должно постепенно распространяться сверху вниз, что образование и свобода полезны для отдельных людей, но могут быть пагубны для народа, — едва ли не общее место для авторов XVII и XVIII вв., будь то монархи, философы или их противники³⁵. Мы встречаем ее в «Политическом завещании кардинала Ришелье»,

³⁴ Сильвен Марешаль отсылает не только к «Речи о науках и искусствах», но и к «Общественному договору», где Руссо утверждает, что Петр I слишком рано образовал русских на европейский лад и тем нарушил естественное развитие нации.

³⁵ И. Шлобах анализирует эту проблему в статьях «Народ», «Философ», «Просвещенный государь» [Schlobach 1997: 847–854, 901–903].

где говорится, что отнюдь не все подданные должны быть учеными: хотя литература — наилучшее украшение государства, «занятие ею изгонит торговлю и подорвет сельское хозяйство, изведет солдат и заполонит Францию сутягами, <...> разоряющими частных лиц и угрожающими покою общественному» [Testament 1689: 218]. Появятся люди, способные сомневаться. С этой точки зрения, ремесла полезнее искусств, и было благом для страны — сократить число коллегей, ибо учителя, как скверные врачи, заставляют пить отравленную воду знаний.

Вольтер писал Этьену Ноэлю Дамилавиллю: «Правда создана не для всех. Большая часть рода человеческого недостойна ее»; «Народ надо вести, а не образовывать его. Он этого недостойн»³⁶. Ф. М. Grimm в 1772 г., вступая в полемику с Ж.-Ж. Руссо, утверждал в «Литературной корреспонденции», что «Люди в целом не более созданы для свободы, чем для истины <...>. И первое, и второе из этих неоценимых благ принадлежат элите рода человеческого. Все остальные рождены для рабства и для заблуждений» [Correspondance 1877–1882-X: 129]. Дидро уверял Софи Воллан, что Grimm различает два правосудия: «одно для частных лиц, другое для государей» (письмо от 25 ноября 1760 г. [Diderot 1955–1970-3: 265]). Однако подлинный Фридрих II, обсуждая вопрос, вынесенный на рассмотрение Берлинской Академией: «Полезно ли обманывать народ?», официально отвечает «нет»; он пишет, что задача философов — просвещать сограждан.

«Рассуждения» и «Наставления» в один голос утверждают: чтобы управлять умами людей, европейским общественным мнением, надо использовать французских философов, избегая при этом применять на практике их слишком смелые советы при управлении своей страной. Фридрих II презирает сочинителей и держит их на содержании:

³⁶ 12 октября 1764 г. (Best. D 12138) и 19 марта 1766 г. (Best D13212).

люди ученые есть род проклятый и народ несносный по своему тщеславию: горд, презиращ вельмож, но жадный к знамениям, тиран в своих мнениях, враг непримиримый, друг непостоянный, и почасту льстец и порицатель во единое время <...>. В прочем они люди нужные для государя, который хочет царствовать самодержавно, и притом любить свою славу. Они раздают чести, и без них не можно приобрести никакого твердого прославления. И так надлежит их ласкать по необходимости, а награждать по политике. <...> Ты видел, с какой отличностью принимал я господина Аламберта в последнем его путешествии; я его всегда просил к моему столу, и только хвалил его. <...> сего философа слушают в Париже как порицателя и <...> он только и говорит о моих дарованиях и добродетелях; и повсюду утверждает, что я имею все свойства истинного Героя и великого Государя <...>. Аламберт столь был вежлив, когда сиживал он со мною, что никогда не открывал своего рта, как только чтобы говорить мне приятные слова. Вольтер не имел такого свойства и для того я его выгнал. <...> посреди наивеличайших моих несчастий никогда не упускал я платить исправно ежегодные награждения ученым людям. Сии философы точас преобратят войну в наиужаснейшее безумство, коль скоро коснется она до их кошелька [Новиков 1864: 167–168].

Надо ублажать авторов и подвергать их творения строгой цензуре, объясняет Екатерина II.

Я позволила Дидероту говорить со мною откровенно, но я запретила бы ему публиковать в моем Государстве смелые истины, которые он мне расточал, ударяя мне рукою по коленам в своем философическом восторге. — Притом я нуждалась на время в людях такого рода; несколько благодеений доставили мне от них названия самые пышные <...>. Все сии трубы похвальные излили на мой престол новый блеск, который удивил <...> [Лихоткин 1974: 70].

Берегите только [для] себя в минуты вашего отдохновения, все сии превосходные Трактаты Философии, плод которых способен только наносить беспокойство в умах слабых, и возбуждать любовь к независимости в голове пылких <...> Перо, дерзающее все писать, нанесло более вреда в свете [и более всего правительствам], нежели пушки. Отдалите в Сибирь первого писателя, захотевшего выказать себя государственным че-

ловеком. Покровительствуйте Поэтов, Трагиков, Романистов, даже Историков времен прошедших. Уважайте Геометров, Натуралистов, но сошлите всех мечтателей, всех Производителей Платонических Республик <...> [Лихоткин 1974: 69].

XVIII в. знает силу общественного мнения и побаивается его³⁷. «Наставления» предлагают:

Овладейте общим мнением, содержите его так сказать на своем коште. Умейте направлять его выгодным для вас образом, вы произведете чудеса, доколе оно будет за вас: особенно не допускайте его выходить из своих пределов; подчините его Религии <...>, чтобы мысль всегда находилась между цензорами и попами! [Лихоткин 1974: 69].

При это императрица не доверяет духовенству и предписывает наблюдать за ним «Вы не можете обойтись [ни] без попов, ни без Шпионов, но содержите их в вашей тесной зависимости. Употребляйте сие орудие с осторожностью, платите им хорошо <...>» [Лихоткин 1974: 75].

Новая вера

Сам же государь, по мнению Фридриха II, не должен обращать внимания на религию, на «жалкие пустяки, годные только для народа» [Les Matinéés 1863: 20]. Если он будет бояться ада, как престарелый Людовик XIV, то делается робким и впадает в детство. Следуя догматам веры, нельзя ни воевать, ни вести переговоры. «Подлинная вера государя — его собственная выгода и слава» [Les Matinéés 1863: 20]. Прусский король, действительно известный своим вольномыслием и веротерпимостью, заявляет в «Рассуждениях»: для того, чтобы покончить с фанатизмом, нужно быть безразличным к вере и любить истинную философию, лучезарную, сильную и неистощимую, как природа. «В моем королевстве все молятся как хотят, и совокуп-

³⁷ Руссо в диалогах «Руссо — судья Жан-Жака», показывает, как философы управляют общественным мнением, подчиняют себе людей, манипулируют ими.

ляются как могут» [Les Matinéés 1863: 22]³⁸. Его отец хотел объединить все учения и секты, изгнать монахов и женить священников; Фридрих II предлагает более радикальное решение проблемы: дает приказ французским философам создать новое учение, которое заменило бы христианство. Завет созвучен с масонскими идеями: он наставляет, как «принести пользу роду людскому, <...> сделав всех братьями», доказывает, что «абсолютно необходимо жить и умереть в мире, и почитать за единственное благо общественные добродетели» [Les Matinéés 1863: 26]. Чтобы новое учение победило, король Прусский поначалу будет преследовать его (усиливая этим его популярность и отводя от себя возможные упреки), а затем присоединится к нему. Преамбулу о священниках написал Вольтер, а д'Аламбер и Мопертюи составили общий план; Руссо вот уже четыре года (т. е. с 1762 г., с момента выхода «Исповедания веры савойского викария») работает над тем, чтобы предупредить все возможные возражения; маркиз д'Аржанс и Формей готовят созыв собора.

Десять лет спустя Руссо в диалогах «Руссо — судья Жан-Жака» обвинит философов в том, что организованный ими заговор против него — лишь первый шаг для порабощения Франции и всего человечества. По мнению Руссо, энциклопедисты пользуются методами своих врагов иезуитов, чтобы захватить власть, заменить веру наукой и создать философскую инквизицию для расправы с инакомыслящими. Еще через двадцать лет идею философского и масонского заговора, приведшего к Революции и управлявшего ею, разовьет в пятитомных «Мемуарах для истории якобинства» аббат Барюэль (1797). Именно в это время и возникают поддельные завещания Петра I и Екатерины II.

³⁸ В «Мемуарах для жизнеописания господина де Вольтера» так же цитируется эта фраза, но в несколько иной редакции.

Век двадцатый

Какое же отношение имеют французские фальшивки к истории России или Пруссии? Подложные завещания рисуют образ врага и в первую очередь свидетельствуют о проблемах, которые беспокоят французское общество как в период абсолютизма, так и во время революции и империи. Однако, поминая чёрта, можно ненароком вызвать его. Апокрифические тексты соединяются воедино и разрабатывают довольно стройную политическую систему, которая в различных формах будет реализована тоталитарными государствами XX в., в первую очередь нацистской Германией и советской Россией.

Поскольку нет необходимости доказывать очевидное, проводя политические параллели, посмотрим, как меняется жанр в современную эпоху.

Как известно, Гитлер написал перед самоубийством политическое завещание, обвинив евреев во всех бедах Германии и Европы. Можно только гадать, собирался ли Сталин оставить подобный документ перед своей кончиной [Бутаков 2011], но во Франции в ноябре 1956 г. вскоре после доклада Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС и опубликования т. н. завещания Ленина или, точнее, «Письма к съезду»³⁹ вышла в свет книга, на титульном листе которой значилось: Иосиф Сталин. Моя жизнь. Перевод с русского М. Дорози-Изановича [Staline 1956]. Имя подлинного автора нигде не упоминается, но на выставке 2012 г., посвященной основателю «леттризма», французскому писателю Исидору Изу (Isidore Isou, 1925–2007), родившемуся в Румынии⁴⁰, книга лежала среди его произведений. Вымышленная фамилия переводчика — анаграмма имени и фамилии автора. Как полагается, предисловие посвящено

³⁹ За рубежом в переводе на английский и французский «Завещание» было напечатано в 1926 г., а затем переиздавалось [Le Testament 1947].

⁴⁰ Настоящее имя — Жан Исидор Изу Гольдштейн.

истории рукописи, перепечатанной дочерью Сталина Светланой Аллилуевой, перехваченной ее любовником, сотрудником МВД, и вывезенной в Европу другим секретным агентом. Книга представлена как политическое завещание Сталина, обращенное к соратникам и руководителям мирового коммунистического движения, нынешним и будущим. Автор использует как официальную «краткую биографию» Сталина, выпущенную под редакцией Г. Ф. Александрова, так и книгу Троцкого о Сталине, добавляя собственные гипотезы, в одних случаях довольно лобовые, в других — изящные (так, анализируя «Письмо к съезду», он доказывает, что постскрипtum о грубости Сталина был написан Крупской от лица Ленина). Согласно требованиям жанра, рассказ ведется от первого лица и прямых разоблачений сталинизма не содержит. В официальных библиографиях Исидора Изу «Моя жизнь» Сталина не числится, но если она действительно принадлежит ему, то книгу надо рассматривать не как политическое сочинение, а как художественное действие, провокацию, лежащую в основе бунтарского творчества Изу, стремившегося революционизировать искусство и общество, сломать все прежние формы, привлечь читателя и зрителя к активному сотворчеству.

Напротив, другая книга с похожим названием, «Иосиф Сталин. Моя тайная жизнь», принадлежащая перу Алена Покара (на титульном листе он числится в качестве переводчика [Staline 1979; 2012]), относится к иному жанру. Это поддельная эротическая автобиография исторического лица, такая же, как «Тайные записки Пушкина», сочиненные Михаилом Армалинским [Пушкин 2013]. Но Покар даже не пытается придать оттенок правдоподобия тексту, якобы сохранившемуся в архивах КГБ и тайно вывезенному на Запад. Он пишет забавную похабную пародию на «Краткий курс истории КПСС». Любовные похождения вождя (содомия в семинарии, соперничество с Троцким за красотку «Алешу» и т. п.) объясняют события XX века.

Автор с удовольствием вводит в повествование французов: генерала де Голля, Мориса Тореза и его жену, Андре Жида, который якобы очернил Советский Союз из-за того, что Сталин отверг его сексуальные притязания. Правитель диктует текст до своей кончины, которая, в духе маркиза де Сада, описана как коллективная оргия членов Политбюро.

Заключение

Так в чем же интерес подделок и мистификаций? Как уже отмечалось в начале, их обилие и постоянство заставляет относиться к ним не как к курьезным исключениям, а как особому роду апокрифических текстов, находящихся на пересечении литературы, истории и фольклора. Поэтому необходимо описать жанровую систему мистификаций в целом, а также основные черты каждого отдельного жанра, опираясь на подробную библиографию, которую тоже предстоит создать, ибо только во Франции XVIII–XIX вв. выходят сотни поддельных мемуаров. При этом, как мы видели, надо учитывать постоянные изменения текстов, которые, как в фольклоре, трансформируются с каждой новой копией или переизданием.

Желательно проанализировать типовые приемы и темы, как, например, повторяющееся описание истории рукописи, построенное как авантюрный роман. Оно весьма напоминает многочисленные предисловия французских романов XVIII в., представленных как подлинные мемуары, и, разумеется, исторически и типологически с ними соотносится.

Это ставит следующую задачу — исследовать взаимодействие подлинных и «мнимых» текстов. Как нам представляется, подделки, так же, как пародии в бахтинском понимании литературного процесса, стимулируют развитие литературу и служат источником для создания новых жанров. «Поэмы Оссиана» Макферсона и их переводы вызыва-

ют многочисленные подражания. Они усиливают интерес к народным сказаниям и песням, к сбору подлинных текстов или их сочинению («Гюзла» Проспера Мериме), к описанию и реконструкции (или созданию) национальной мифологии и пантеона языческих богов. Как уже упоминалось, распространение поддельных мемуаров приводит к появлению и развитию в XIX в. исторического романа, а также многочисленных исторических биографий. Сходные процессы, как мы старались показать, идут и в других областях, в том числе политике, идеологии, дипломатии. Разработка образа врага приводит к выработке стройной внешнеполитической доктрины, которая в итоге претворяется в жизнь. Тем самым периферийные явления перемещаются в центр и начинают доминировать, как об этом писали формалисты.

Если литературные произведения создают особый художественный мир, построенный по своим законам, то и мистификации творят свои альтернативные миры, параллельные реальному. Именно взаимодействие этих миров и обеспечивает развитие культуры.

Архивы

Архив МИД Франции, Париж

АМАЕ, MD, Russie

ААЕ, MD, Russie

ААЕ, CP, Russie suppl.

Архив внешней политики
Российской империи (АВПРИ)

Источники

Новиков 1864 — Перевод из книги «Утренние размышления королевские», сочинение короля Прусского // Новиков Н. И. Живописец [1772]. СПб, 1864. С. 166–168.

- Пушкин 2013 — *Пушкин А. С. Тайные записки 1836–1837 годов /* Изд. подгот. М. Армалинский, В. Курочкин. Миннеаполис, 2013.
- Утренники 1782 — *Утренники короля Прусского, писанные им самим.* СПб, 1782.
- Арчер 1823 — *Арчер А. Testament de Louis XVI, roi de France et de Navarre, mis en vers français.* Paris, 1823.
- Bachaumont 1777 — *Bachaumont.* Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France. Londres, 1777. Т. 2.
- Barault-Rouillon 1854 — *Barault-Rouillon C.-H.* Danger pour l'Europe. Origine, progrès et État actuel de la puissance russe. Question d'Orient au point de vue politique, religieux et militaire. Paris, 1854.
- Casanova 1993 — *Casanova G.* Prosopopea Ecaterina II / Straub E. Frankfurt am Main, 1993.
- Charavay 1877 — *Charavay E.* Grimm à la cour de Saxe-Gotha // *Revue des documents historiques.* 1877. N° 49.
- Cheseau 1774 — *Cheseau Ch. L. de.* L'Harmonie des prophéties. Lausanne, 1774.
- Chodzko 1839 — *Chodzko L.* La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée. Paris, 1839.
- Copie 1836 — Copie du plan de la domination européenne, laissé par Pierre le Grand à ses successeurs au trône de la Russie, et déposé dans les archives du palais de Peterhof, près de Saint-Pétersbourg // Gaillardet F. Mémoires du chevalier d'Éon. Paris, 1836. Т. 1. P. 168–176.
- Corréard 1853 — *Corréard J.* Question d'Orient. Carte des agrandissements de la Russie depuis Pierre-le-Grand jusqu'à ce jour avec le testament de ce monarque et une légende explicative (extrait des annales polonaises de Léonard Chodzko). Paris, [1853].
- Grimm 1877–1882 — *Grimm F. M.* Correspondance littéraire / éd. M. Tourneux. Paris, 1877–1882 [reprint 1968]. Т. X, XVI.
- Grimm 1972 — Correspondance inédite de Frédéric Melchior Grimm / éd. J. Schlobach. Munich, 1972.
- Diderot 1955–1970 — *Diderot D.* Correspondance. Paris, 1955–1970. Т. 3.
- Durey de Morsan 1753 — [*Durey de Morsan J. M.*]. Testament politique du cardinal Jules Alberoni, recueilli de divers mémoires, lettres et entretiens de Son Eminence... trad. de l'italien. Lausanne, 1753.
- Effrayante histoire 1793 — Effrayante histoire des crimes horribles qui ne sont communs qu'entre les familles des rois. Depuis le

- commencement de l'ère vulgaire jusqu'à la fin du dix-huitième siècle / par A. Mopinot. Paris, 1793.
- Eton 1798 — *Eton W.* Tableau historique politique et moderne de l'empire Ottoman / trad. J. E. Levebvre. Paris, an VII (1798). Vol. II.
- Goudar 1755 — [*Goudar A.*]. Testament politique de Louis Mandrin, Généralissime des Troupes des Contrebandiers, écrit par lui-même dans sa prison. Genève, 1755 [reprint: 1976].
- Hessen 1877 — Briefwechsel der “Grossen Langräfin” Caroline von Hessen / ed. Ph. A. F. Walther. Vienne, 1877. T. 2.
- Idée 1752 — Idée de la personne, de la manière de vivre, et de la cour du Roi de Prusse. S. l., juin 1752.
- L'Alcoran 1695 — L'Alcoran de Louis XIV, ou le Testament [sic] politique du cardinal Jules Mazarin, traduit de l'italien. Roma, 1695.
- La Fortelle 1779 — *La Fortelle*. La vie militaire, politique et privée de Mlle [...] d'Éon de Beaumont. Paris, 1779.
- Lavicomterie 1791 — *Lavicomterie L.* Les Crimes des rois de France, depuis Clovis jusqu'à Louis XVI. Paris, 1791.
- Le Pesant de Boisguilbert 1707 — [*Le Pesant de Boisguilbert P.*]. Testament politique de M. de Vauban <...> dans lequel ce seigneur donne les moyens de soulager les peuples de ce florissant royaume. S. l., 1707. 2 vol.
- Le Seure 1772 — [*Le Seure*]. Testament politique de M. de Silhouette. S. l., 1772.
- Le Testament 1947 — Le Testament de Lénine // Les Égaux. 1947. Avril. N° 9.
- Le Vasseur 1793 — *Le Vasseur*. Les tigres couronnés, ou Abrégé des crimes des rois de France, depuis Pharamond le premier roi jusqu'à Louis le dernier, par ordre chronologique, la durée de leur règne, etc. Paris, 1793.
- Les Matinées 1766 — Les Matinées du Roi de Prusse, écrites par lui-même. A Berlin, MDCCLXVI.
- Les Matinées 1860 — Les Matinées de Frédéric II, roi de Prusse. A son neveu Frédéric-Guillaume, son successeur à la couronne // Correspondance inédite de Buffon / éd. H. Nadaut de Buffon. Paris, 1860. T. 2. P. 423–438.
- Les Matinées 1863 — Les Matinées royales, ou l'Art de régner. Opuscule inédit de Frédéric II, dit le Grand, roi de Prusse. London; Edinburgh, 1863.
- Les Matinées 1871 — Les Matinées du Roi de Prusse ou le Passe-temps royal. A Berlin [Bruxelles], 1871.

- Les Matinées 1871a — Les Matinées du Roi de Prusse par Voltaire / introduction de Ch. Potvin. Bruxelles, 1871.
- Les Matinées 1946 — Les Matinées du Roi de Prusse / postface de M. Belvianes. Paris, 1946.
- Les Matinées 1988 — Les Matinées du Roi de Prusse / postface d'H. de Galard-Terraube. Paris, 1988.
- Lesur 1807 — *Lesur Ch. L.* De la politique et des progrès de la puissance russe. Paris, 1807.
- Lesur 1812 — *Lesur Ch. L.* Des progrès de la puissance russe depuis son origine jusqu'au commencement du XIX^e siècle. Paris, 1812.
- Marchand 1771 — [*Marchand J. H.*]. Testament politique de M. de V....., revue, corrigée et augmenté de son codicille, avec des Notices historiques et critiques, par M. M. B. Genève, 1771.
- Maréchal 1802 — *Maréchal S.* Crimes des empereurs russes, ou histoire de la Russie réduite aux seuls faits importants. Londres; Paris, an X (1802).
- Maréchal 1974 — *Maréchal S.* Le jugement dernier des rois. Prophétie // Théâtre du XVIII^e siècle / éd. J. Truchet. Paris, 1974. T. 2.
- Maximes 1764 — Maximes d'État, ou Testament politique d'Armand Du Plessis, cardinal duc de Richelieu / éd. F.-L.-C. Marin. Paris, 1764.
- Mazarin 1984 — *Mazarin J.* Bréviaire des politiciens [1684] / trad. de latin par Fl. Dupont. Paris, 1984.
- Mazarin 1996 — *Mazarin J.* Bréviaire des politiciens [1684] / trad. de latin par Fr. Rosso. Paris, 1996.
- Nougaret 1775 — [*Nougaret F. ?*]. Mémoires authentiques de Mme la comtesse Du Barri. Londres, 1775.
- Pierre de Boisguilbert 1966 — Pierre de Boisguilbert ou la naissance de l'économie politique. Paris, 1966. T. 1. P. 482–500.
- Prosopopée 1791 — Prosopopée de J.-J. Rousseau, ou Sentiments de reconnaissance des amis de l'instituteur d'Émile à l'Assemblée Nationale de France <...>. Paris, 1791.
- Prudhomme 1791 — *Prudhomme L. M.* Les Crimes des reines de France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette. Paris, 1791.
- Prudhomme 1793 — *Prudhomme L. M.* Les Crimes de Marie-Antoinette, dernière reine de France, avec les pièces justificatives, pour servir de suppléments aux premières éditions des Crimes des reines de France. Paris, an II [1793].

- Recueil 1749 — Recueil des testaments politiques du cardinal de Richelieu, du duc de Lorraine, de M. Colbert et de M. de Louvois. Amsterdam, 1749. 4 vol.
- Recueil 1890 — Recueil des Instructions données aux ambassadeurs et ministres de France <...>. Russie / éd. A. Rambaud. Paris, 1890. T. 2.
- Régnier Destourbet 1766 — [*Régnier Destourbet H. F.? Marin S.?*]. Mémoires de Mme la marquise de Pompadour. Liège, 1766. 3 vol.
- Relation 1778 — Relation de la maladie, de la confession, de la fin de M. de Voltaire, <...> arrivée à Paris le 30 mai 1778. Genève, 1778.
- Richard 1776 — [*Richard Ch. L.*]. Voltaire de retour des ombres, et sur le point d'y retourner pour n'en plus revenir. Bruxelles; Paris, 1776.
- Sabatier de Castres 1802 — *Sabatier de Castres A.* Lettres critiques, morales et politiques sur l'esprit, les erreurs et les travers de notre temps. Erfurt, 1802.
- Saint-Adrien 1791 — *Saint-Adrien.* La Chute de l'idole des Français ou les Crimes des rois de France dévoilés. Paris, [1791].
- Saint-Prosper 1821 — [*Saint-Prosper A. J. Cassé de*]. Oraison funèbre de N. Buonaparte; suivi du testament dudit N. Buonaparte. Paris, 1821.
- Sélis 1762 — [*Sélis N. S.*]. Relation de la maladie, de la confession, de la fin de M. de Voltaire. Nouvelle édition à laquelle on a joint un testament trouvé parmi ses papiers. Genève, 1762.
- Staline 1956 — *Staline J.* Ma vie / Traduit du russe par M. Dorosy-Yzanovitch. Paris, 1956.
- Staline 1979 — *Staline J.* Ma vie secrète / traduit et adapté par Alain Paucard. Paris, ₁1979, ₂2012.
- Testament 1689 — Testament politique d'Armand du Plessis cardinal duc de Richelieu. Amsterdam, 1689 [reprint: 1995].
- Testament 1761 — Testament politique du maréchal duc de Belle-Isle. Amsterdam, 1761.
- Testament 1874 — Testament apocryphe de l'empereur Napoléon III. Paris, 1874.
- Voltaire 1744 — *Voltaire.* Conseils à un journaliste // *Mercure.* Novembre 1744.
- Voltaire 1753 — *Voltaire.* Examen du Testament politique du cardinal Alberoni // *Voltaire.* La Nouvelle bigarrure. [La Haye]. T. V. Juillet 1753. P. 72–80.

- Voltaire 1765 — *Voltaire*. Doutes nouveaux sur le Testament attribué au cardinal de Richelieu. Genève; Paris, 1765.
- Voltaire 1773 — Voltaire aux Champs-Élysées, oraison funèbre, histoire, satire, le tout à volonté. S. 1., 1773.
- Voltaire 1994-31B — Œuvres complètes de Voltaire. T. 31B, Oxford, 1994.
- Voltaire 1994-36 — États, gouvernements // Dictionnaire philosophique (1764). Œuvres complètes de Voltaire. T. 36. Oxford, 1994. P. 65–78.
- Voltaire 1996-19 — Œuvres complètes de Voltaire. T. 19. Oxford, 1996.
- Zannovitch 1789 — [Zannovitch S.]. Œuvres choisies du prince Castriotto d'Albanie <...> auxquelles on a joint le fragment d'un nouveau chapitre du Diable boiteux, envoyé de l'autre monde par M. Le Sage, où se trouve un dialogue entre le comte de Ruppen [Frédéric-Guillaume de Prusse], le comte du Nord [le grand-duc Paul], le comte de Slonim [M. Oginski] et Warta [Zannovitch]. S. 1., s. n., 1782.

Литература

- Бутаков 2011 — Бутаков Я. Куда делось политическое завещание Сталина? // Столетие: интернет-газета. 2011. 07.07. URL: https://www.stoletie.ru/territoriya_istorii/kuda_delos_politicheskoje_zaveshhanije_stalina_2011-07-07.htm.
- Данилова 1946 — Данилова Е. Н. Завещание Петра Великого // Труды историко-архивного института. 1946. № 2. С. 205–270.
- Лихоткин 1974 — Лихоткин Г. А. Сильвен Марешаль и «Завещание Екатерины II» (к истории одной литературной мистификации). Л., 1974.
- Павленко 1979 — Павленко Н. И. Три так называемых завещания Петра I // Военная история. 1979. №3. С. 129–144.
- Рукописи 2002 — Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора. М., 2002.
- Сироткин 1981 — Сироткин В. Г. Наполеоновская «война перьев» против России // Новая и новейшая история. 1981. № 1. С. 143–144.
- Строев 1998 — Строев А. Ф. «Те, кто поправляет фортуна». Авантюристы Просвещения. М., 1998.
- Строев 2013 — Строев А. Ф. Русские царицы глазами кавалер-девицы // Россия в XVIII столетии. Т. 4. М., 2013. С. 106–129.
- Строев 2011 — Строев А. Либертиаж как способ управления государством: Екатерина II глазами маркиза де Сада // Russian Literature. 2011. II/III/IV (février — avril). P. 195–208.

- Фальсификация 2011 — Фальсификация исторических источников и конструирование этнократических мифов. М., 2011.
- Aubert 1975 — *Aubert F. Sylvain Maréchal. Passion et faillite d'un égalitaire.* Pisa, 1975.
- Barbier 1986 — *Barbier A. A. Dictionnaire des ouvrages anonymes.* Hildesheim; Zürich; New York, 1986. Т. 3.
- Bengesco 1967 — *Bengesco G. Voltaire. Biographie de ses œuvres.* [1890]. Liechtenstein, 1967. Т. 4.
- Berkholz 1877 — *Berkholz G. Das Testament Peters des Grossen eine Erfindung Napoleons I.* St. Petersburg, 1877.
- Blanc 1968 — *Blanc S. Histoire d'une phobie: le Testament de Pierre le Grand // Cahiers du monde russe et soviétique.* 1968. IX. P. 265–293.
- Cherel 1935 — *Cherel A. La Pensée de Machiavel en France.* Chartres; Paris, 1935.
- Dommanget 1960 — *Dommanget M. Sylvain Maréchal. L'égalitaire. "L'homme sans Dieu". Sa vie, son œuvre (1750–1803).* Paris, 1960.
- Foreign policy 1993 — *Imperial Russian foreign policy / ed. H. Ragsdale.* Cambridge, 1993.
- Girardet 1990 — *Girardet R. Mythes et mythologies politiques.* Paris, 1990.
- Hanotaux 1879 — *Hanotaux G. Authenticité du Testament politique du cardinal de Richelieu.* Paris, 1879.
- Jourdan 2004 — *Jourdan E. Le Testament apocryphe de Pierre le Grand. Universalité du texte (1794–1836) // Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin.* 2004. N° 18. P. 14–48.
- Kaplan 1982 — *Kaplan S. L. Le complot de famine: histoire d'une rumeur au XVIII^e siècle.* Paris, 1982.
- Köllving, Carriat 1984 — *Köllving U., Carriat J. Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister (SVEC 225–227).* Метро, 1984. N° 65 : 126*. Т. 1. P. 157
- Lemoine, Lichtenberg 1901 — *Lemoine J., Lichtenberg A. Frédéric II poète et la censure française // Revue de Paris.* 1901. 15.01. P. 287–318.
- Les auteurs 1872 — *Les auteurs du testament de Pierre le Grand.* Paris, 1872.
- Lestringant 1994 — *Lestringant F. Le Cannibale. Grandeur et décadence.* Paris, 1994.
- Loirette 1981 — *Loirette F. Montesquieu, Voltaire et Richelieu // Études sur Montesquieu,* Paris, 1981. P. 3–30.
- Lojek 1980 — *Lojek J. Les Journaux polonais d'expression française au siècle des Lumières.* Varsovie, 1980.
- Mervaud 1985 — *Mervaud C. Voltaire et Frédéric II: une dramaturgie des Lumières, 1736–1778.* Oxford, 1985.
- Mouravieff 1949 — *Mouravieff B. Le Testament de Pierre le Grand: légende et réalité.* Neuchâtel, 1949.

- Schlobach 1997 — *Schlobach J.* Peuple. Philosophe. Prince éclairé // Dictionnaire européen des Lumières / Éd. M. Delon. Paris, 1997.
- Schnitzler 1860 — *Schnitzler J. H.* La Mission de l'empereur Alexandre II et le général Rostoftsof. Paris, 1860.
- Sokolnicki 1912 — *Sokolnicki M.* A propos du centenaire de 1812: le Testament de Pierre le Grand. Origines d'un prétendu document historique // Revue des sciences politiques. 1912. P. 88–98.
- Stroev 2007 — *Stroev A.* Gabriel Sénac de Meilhan, éditeur des faux // L'Art de la préface au siècle des Lumières / éd. I. Galleron. Rennes, 2007. P. 111–118.
- Stroev 2008 — *Stroev A.* Des histoires alternatives: des projets pour la littérature, l'histoire et l'histoire de l'art // Frontières de l'histoire littéraire / éd. J. Bessière, J. Maar. Paris, 2008. P. 145–156.
- Stroev 2009 — Quand l'écrivain publie ses lettres (numéro spécial) / éd. A. Stroev // Epistolaire. Revue de l'A.I.R.E. 2009. N° 35. P. 7–156.
- Stroev 2011 — *Stroev A.* Des fausses lettres des vrais philosophes // Amadis. 2011. N° 9 (Le Modèle). P. 47–65.
- Stroev 2017 — *Stroev A.* La Russie et la France des Lumières : Monarques et philosophes, écrivains et espions. Paris, 2017.
- Thomas 1989 — *Thomas Ch.* La Reine scélérate. Paris, 1989.
- Vercruysse 1979 — *Vercruysse J.* L'Idée du roi de Prusse, un portrait de 1752, en quête d'auteur // Voltaire und Deutschland. Stuttgart, 1979. P. 91–102.

А. Ф. Строев

Жанр поддельных политических завещаний: от Петра I до Сталина

Аннотация. На примере политических завещаний, написанных на французском языке и связанных с историей России, статья рассматривает вопросы теории и практики изучения подделок и мистификаций. Дается описание основных черт жанра политических завещаний, его эволюции во французской культуре XVIII — начала XIX в., его взаимодействия с другими псевдо-биографическими жанрами, литературными и историческими. Исследуется история рукописей и публикаций «завещаний» Петра I, Фридриха II, Екатерины II, политический контекст создания и использования. В заключение кратко говорится о поддельных воспоминаниях Сталина. Доказывается, что апокрифические тексты — не курьезные исключения, а неотъемлемая часть литературы, истории идей, политики. Заполняя пробелы, они отвечают насущным требованиям культуры и обеспечивают ее развитие.

Alexandre Stroev

**The Genre of Fake
Political Testaments:
from Peter the Great to Stalin**

Summary. Basing on the case of political testaments written in French and related to the history of Russia, the article examines the theory and practice of fakes and hoaxes. The description is given of the main features of the genre of political testaments, its evolution in the French culture of the 18th — early 19th centuries, its interaction with other pseudo-biographical genres, literary and historical. The history of manuscripts and publications of the “testaments” of Peter the Great, Frederick II, Catherine II; their political context and modes of use are studied. In conclusion, a brief mention is made of the forged memoirs of Stalin. It is proved that apocryphal texts are not curious exceptions, but an integral part of literature, the history of ideas, and politics. By filling in the gaps, they meet the vital demands of culture and ensure its development.

Письма о Волынской революции: история одной литературной мистификации¹

Жизнь Волынской губернии начала XIX в. нашла свое отражение в «Письмах надворного советника Опытова гр. Старожиловой с историческим обзором политических настроений дворянства Волынской губернии»². В письмах содержится разоблачение заговора польской шляхты против российской государственности. В одном из наиболее авторитетных исследований по истории Правобережной Украины [Бовуа 2014] тексты Опытова рассматриваются как подлинный исторический документ. Автор опирался на сохранившуюся в Российском государственном историческом архиве (РГИА) неоконченную копию одного письма Опытова и строил анализ политической ситуации в западных губерниях, аргументируя свою точку зрения именно этим архивным документом [Бовуа 2011: 213–216].

¹ Материал подготовлен при поддержке гранта РФФ № 21-78-10052.

² Все три письма были опубликованы в журнале «Киевская старина» под общим названием «Волынская революция» в 1883 г. (номера за январь, февраль, апрель). Неоконченная копия первого письма хранится в РГИА (Ф. 1101. Оп. 1. Д. 344. Л. 1–4). Эта копия находится в фонде 1101 (документы личного происхождения, не составляющие отдельных фондов), куда попала предположительно из коллекции Ильи Ивановича Крушевского, о котором известно немного. Адрес-календарь за 1823 и 1824 г. сообщает, что он служил коллежским секретарем в Орловской губернии. Данные описи 1101 позволяют сделать вывод о том, что он вел переписку с дворянами из соседних губерний (например, коллежским советником Харьковской губернии Григорием Федоровичем Жежелинским). Неоконченная копия письма Опытова сделана, предположительно, рукой Крушевского.

Французский историк подробно пересказал сохранившуюся в РГИА часть письма в качестве подтверждения выводов о напряженной этнической и политической ситуации в Волынской губернии после наполеоновских войн:

Такие друзья Комбурлея, как графиня Старожилова, даже тайком расспрашивали путешественников о состоянии умов и хотели узнать подробности об отставке Комбурлея, причину которой они видели в польском заговоре. Статский советник Опытов³ охотно подтверждал эти предположения в письме из Вены, написанном в июле 1818 г., т. е. как раз тогда, когда русское консервативное общество было шокировано речью императора в Варшаве, где вновь шла речь об объединении «прежних польских губерний» с Царством Польским [Бовуа 2011: 213].

Решение изложить содержание письма, вероятно, продиктовано, тем, что автор считал документ редким и неопубликованным, не знал о существовании публикации всех писем в «Киевской старине». Остается неясным, на каких основаниях французский историк посчитал графиню Старожилову реальным лицом⁴, другом волынского губернатора Михаила Ивановича Комбурлея (1761–1821), а сами письма Опытова — результатом тайных расспросов графини о настроениях в этих землях. На письмо Опытова как на подлинный исторический документ, позволяющий сделать некоторые выводы об антироссийских настроениях жителей Волынской губернии после наполеоновских войн, ссылаются и другие исследователи. Например, в журнале «Отечественные записки» (№ 5, 2012) была опубликована статья А. Портнова «Польша приобретенная, но не обретенная», в которой строки из письма Опытова процитированы как возможное свидетельство современника о злодеяниях польской шляхты [Портнов 2012].

³ В письме Опытов именует себя надворным советником.

⁴ В «Сборнике Харьковского Историко-филологического общества» [Сборник 1902] дано подробное и полное описание Хотеньского архива (назван по месту хранения документов, усадьбы Комбурлея Хотень), в котором хранилась обширная деловая и личная переписка Комбурлея. Упоминания графини Старожиловой среди корреспондентов владельца усадьбы не нашлось.

Степень аутентичности этого документа, а значит, и возможности строить какие-либо предположения о ситуации в этом регионе на основе так называемых свидетельств Опытова, вызывают сомнения. Проведенный анализ показывает, что письмо Опытова являлось литературным произведением, предназначенным для узкого круга читателей, знакомых с ситуацией на Волыни и в западных губерниях в целом.

В статье предпринята попытка атрибутировать «Письма надворного советника Опытова гр. Старожиловой», а также определить жанровую принадлежность данного литературного текста.

Наиболее схожими в жанровом отношении оказываются тексты, помещенные в журнале Николая Ивановича Страхова (1768–1843(?)) «Сатирический вестник», выходящем в Москве в 1790–1792 гг. В начале XIX в. сатирические письма, хотя и уступают место эпиграммам, однако еще публикуются в журналах. Так, в журнале «Северный Меркурий», издававшемся Аристархом Владимировичем Лукницким (1782–1814) в 1810 г. появился раздел «Сатирическая почта», который заполнялся нравоучительными письмами; в них персонифицировались пороки и добродетели, а комический эффект достигался за счет говорящих имен и фамилий, расшифровать такие имена не составляло труда: «От дворянина Любомудра к другу своему в город Разумов из города Важного», «Из деревни Модной в усадьбу Старожилову», «От портового таможенного досмотрщика к пограничному штемпельмейстеру», «От Развратова к Провинциалову в деревню З...». В 1880-е гг., к моменту публикации писем в «Киевской старине», этот сатирический жанр уже уходит с литературной сцены, но для первых десятилетий столетия, а именно в этот период письма были созданы, «сатирическая почта» как публицистический жанр еще не потеряла своей актуальности и не могла быть воспринята читателями-современниками всерьез, как реальное свидетельство исторического лица.

Редактор «Киевской старины» (в 1883 г., когда были опубликованы письма, журнал издавал Феофан Гаврилович Лебединский (1828–1888)) озаглавил серию писем привлекательным для читателя названием «Волынская революция» и снабдил текст небольшим экскурсом в историю его публикации. Лебединский отметил, что письма были получены им от сына Василия Степановича Попова (1745–1822) и являлись частью так называемого Решетилковского архива (по названию имения Попова Решетилровка, в котором хранилась богатейшая библиотека, вошедшая позже в Императорскую). Редактор осторожно отметил, что автор писем скрылся за вымышленным именем, и предположил, что тексты о так называемой волынской революции в свое время были известны и имели обращение в узком кругу единомышленников.

Все три письма повествуют о настроениях польской шляхты в Волынской губернии. Опытов совершил многодневное путешествие по Волыни, конечным пунктом его назначения являлась Вена (если мы проследим маршрут, то заметим, что направился он не по прямой дороге из Житомира в Вену, но кружил по губернии, заезжая в различные города, которые находятся в большом отдалении друг от друга). Путешественник собирал различные сведения, которые, по его мнению, могли касаться заговора польской шляхты. В последнем письме Опытов сообщил:

Почерпнутые мною сведения из судебных актов в Петербурге, собранные мною на Волыни, в Бродах и во Львове записки и достоверные свидетельства очевидцев будут служить основанием чистосердечного повествования и беспристрастного объявления исторической истины о волынской революции... [Волынская революция 1883: 313].

Результатом работы Опытова являются наблюдения об истоках заговора польской шляхты на Волыни и механизмах его формирования. Под волынской революцией подразумевается крайне прозаическое событие — борьба за власть в губернии между русскими и польскими чинов-

никами. В эту борьбу, по свидетельству Опытова, были вовлечены почти все главы благородных семейств, которые использовали различные средства для достижения заветной цели — свержения присланных из столицы чиновников и утверждения польского господства в регионе. Перед глазами Опытова разыгрывается комедия положений, в которой есть место лести, коварству, ярким жестам и анекдотическим историям. Мишенью заговора был Комбурлей, которого надлежало свергнуть. Опытов очень подробно описывал заговор, при этом выделил некоторые главнейшие его элементы: состав заговорщиков, предмет заговора, цели, а также план.

Среди заговорщиков и их агентов в письмах названы почти все известные польские фамилии: «Глас народа — глас Божий. У нас есть агенты во всех поветах. Почтенные фамилии: Ворцелей, Стройновских, Ржищевских, Гостыньских, Стецких...» [Волынская революция 1883: 322]. Опытов представил весьма внушительный список знатных родов, добавив, что они «покаялись жертвовать собою и имуществом своим к пагубе русских и к восстановлению польских чиновников» [Волынская революция 1883: 322] и видят своей целью «насытить национальную свою ненависть к русским» [Волынская революция 1883: 322]. Заговорщики, по мнению Опытова, имеют весьма четкий план и способны к согласованным действиям. План заговора польской шляхты состоит в следующем:

Генерал-майору Гижицкому⁵ тотчас затем скакать на Вольны и прежде вступить в должность губернского маршала, стараться под рукою через своих агентов распалаять умы и поджигать волынян ко всем дерзким предначинаниям противу Комбурлея и его подчиненных <...> Огинскому писать к своим друзьям в Вильно и Варшаву о напряжении общих сил к тому, чтоб с низвержением Комбурлея по всем провинциям,

⁵ Гижицкий Варфоломей Каэтанович (1775–1826) — российский военный и государственный деятель, генерал-майор, действительный статский советник, волынский губернатор (1816–1824).

от Польши присоединенным, губернаторы и другие чиновники могли быть поляки, а не русские <...> Стройновскому⁶ и Ворцелю⁷ по всех юрисдикциях в столице и в кабинетах министров приобрести себе друзей, а через них действовать по корреспонденции Волыни, всем же вообще, как самим собою, так и через своих соучастников и тайных шпионов, где бы кому ни случилось — при дворе ли, в Сенате ли, в министерствах, в домах знатных вельмож и знатных особ, в клубах, в собраниях и на беседах, рассеивать слухи и с божбою уверять, что в Волынской губернии происходят от начальников и русских чиновников страшные злоупотребления... [Волынская революция 1883: 323].

У польских панов, со слов Опытова, есть методы реализации коварного антироссийского заговора: «При всем том ничего не должно говорить языком холодного рассудка, а употреблять только красноречие страстей, всякую неумеренность почитать за вероломство» [Волынская революция 1883: 323].

Вероятно, эти же слова о целях и средствах польской интриги против российской государственности могли быть применены и к позднейшим выступлениям поляков. В неопубликованной объяснительной записке о «Варшавском дневнике», озаглавленной «Польская интрига» и помещенной февралем 1870 г., редактор издания и автор этого текста, историк и член российской администрации в Царстве Польском после 1831 г. Николай Иванович Павлицев (1801–1879) признавался: «Польская интрига действует неутомимо и систематически, как в эмиграции, так преимущественно в Галиции и Познани. Польские перья работают по всем важнейшим журнальным редакциям в Париже, Познани и отчасти в Берлине. Фабрикация самых возмутительных против нас статей происходит...» [Павлицев 1870]. В этом же документе Павлицев отметил, что

⁶ Имеется в виду Валериан Стройновский (1759–1834) — польский экономист, брат известного правоведа Иеронима Стройновского (1752–1815).

⁷ Ворцель Станислав Габриэль (1799–1857) — польский общественно-политический деятель.

работает на окраине империи, а потому видит польскую интригу яснее. Безусловно, свидетельства Павлицева прямо не указывают на наличие конспирологических оснований для его слов о польской интриге; примечателен лишь тот факт, что редактор «Варшавского дневника» при обращении к действиям поляков и литературно-критической деятельности польских эмигрантов использует «конспирологический словарь»: ср. *фабрикация статей, польская интрига*. Т. е. упоминание поляков или польских имен могло повлечь и использование «конспирологического словаря», настолько велика оказывалась связь между Польшей и тайным заговором против России.

Образ поляка-предателя России и русской (православной) веры формировался в официальных и литературных дискурсах Российской империи на протяжении нескольких столетий (XVII–XXI вв.)⁸. В XIX в. уже различаются устойчивые контексты, в которых традиционно появлялся «поляк-предатель». Поляк-предатель — враг и «внешний», и «внутренний». «Польский заговор» против православия и русского народа разворачивается в двух плоскостях: это и прямая польская экспансия, принимающая различные формы (насаждение католицизма, внедрение униатства, взятие Москвы польскими магнатами, подстрекательство к сожжению русской столицы во время Отечественной войны и т. д.), и предательская, «подрывная» деятельность внутри российского общества (например, биография и литературная судьба Ф. В. Булгарина: трактовки его литературной и общественной деятельности оказываются связаны с идеей о существовании польского заговора, направленного на разрушение России).

В своих письмах Опытов подробно и не без доли иронии перечисляет примеры злодеяний жителей Волыни, направленные на разрушение всего русского. Автор использовал

⁸ Самые ранние материалы относятся к концу XVI — началу XVII в. [Сборник документов 1866].

многие устоявшиеся к началу XIX в. нарративы, связанные с тайной подрывной деятельностью поляков в России. В интерпретации Опытова жители Волынской области начала XIX в. ставятся в один ряд со всеми известными в истории польско-русских отношений заговорщиками против русской государственности:

Волынская губерния издавна славится враждебными для России происшествиями. В поветах ее <...>:

1. Коростень (Искоростень). Убит изменнически великий князь Игорь.

2. Кременец. Лжедмитрий расстрига с помощью бояр польских начал бунт противу нашего Отечества, в Остроге до сих пор есть развалины той церкви, где он обвенчан с дочерью Мнишка.

3. Новгород-Волынский и Староконстантиновский уезд. Пред войною гетмана Хмельницкого помещики здешние к утеснению православия отдавали на откуп жидам храмы Божии греко-российского исповедания.

4. Житомир. Под предлогом гайдамачины переказнили без всякого милосердия более десяти тысяч крестьян.

5. Луцк. При последнем издыхании Польши свирепствовали над российскими подданными нарочито учрежденные комиссии, убивая наших разночинцев и купцов и предавая смертной казни единоверных с нами священников.

6. Дубно. В 1794 году съехавшиеся на контракты с Великой Польши, Литвы и всей Красно-России дворяне положили намерение, кому, где и как действовать и каким бы более изменническим образом истребить в одно время всех россиян в Польше находящихся.

7. Мелкие грехи: выслали детей за границу «единственно для поднятия оружия противу русских», долго носили траур по умершим в наполеоновских войнах [Волынская революция 1883: 326].

Опытов отметил, что все преступления волынян прощены высочайшими манифестами, а потому более он открывать их не будет. Это отступление отсылает к слухам о том, что император Александр I проявил слишком много милости к польским изменникам, окружил себя поляками и захотел вновь воссоздать Польшу в прежних размерах.

Письмо Опытова являет собой пересказ истории Волыни, сделанный в самой ироничной форме: череда заговоров, которыми объясняются все события от древности до настоящих дней. Эти свидетельства можно соотнести с появившимися в 1809 г. «Волынскими записками» Степана Васильевича Руссова [Руссов 1809]⁹, который был назначен прокурором Волынской губернии в 1806 г. В книге он впервые на русском языке подробно представил историю этого края и сделал попытку описать уклад жизни и традиции местного населения, снабдив текст этнографическими замечками; эпизоды, ставшие предметом насмешек Опытова, описаны в «Волынских записках» как свидетельства богатой истории региона. Так, сведения о том, что в Остроге до сих пор есть развалины той церкви, где самозванец венчался с дочерью Мнишека помещены автором в раздел «Исторические памятники Волынской губернии». Этнографическая заметка о длительном ношении траура по убитым в войне с русскими полякам, в которой Опытов видел проявление заговора и русофобии местного населения, описан у Руссова как давний обычай этого региона. Обилие подобных совпадений может быть объяснимо, в частности, знакомством автора письма с сочинением Руссова.

Сложно доподлинно сказать, кто скрывается за псевдонимом и является автором писем о волынской революции. Письма, представляющие собой литературное произведение, где присутствуют и ирония, и тонкое знание обычаев и административного устройства региона, могли принадлежать перу С. В. Руссова, автору «Волынских записок» (выше уже были отмечены некоторые параллели между этими текстами). С 1806 по 1808 г. Руссов служил в звании надворного советника (отметим, что именно этот титул носит Опытов) в Волынской губернии под началом Комбурлея и занимал пост губернского прокурора¹⁰; он знал все адми-

⁹ Позже историк еще раз вернулся к этой проблематике и издал перевод книги Яна Потоцкого (1761–1815) [Потоцкий 1829].

¹⁰ Эту информация можно почерпнуть из Адрес-календарей за 1806–1808 гг.

нистративные интриги и мог присутствовать на приемах в домах как российских чиновников, так и польских господ. Автор писем неоднократно описывал подобные вечера и встречи как непосредственный участник событий, знакомый с каждым из гостей. Так, в первом письме представлен следующий анекдотический случай: Опытов повествует об одном из пиров, на котором изрядно пьяный представитель польской шляхты Гижицкий вообразил, что он воюет под знаменем Костюшко, и запустил стаканом в голову начальника губернии за то, что последний вступился за Российскую империю: «Схватя со стола стакан, так треснул в лоб бедного начальника губернии, что тот полетел со стула и обагрил кровью свою весь пол романовского замка, украшенного, как говорят, из мраморного дворца украденными мебельями» [Волынская революция 1883: 317].

Второе и третье письма изобилуют отсылками к судебной практике того времени, даются зарисовки различных встреч автора с представителями этой сферы власти. Отмеченные факты позволяют сделать некоторые выводы о социальном портрете автора писем и предположить, что им мог являться Руссов, который, кроме прочего, был литератором, и его произведения нередко появлялись в печати [Смирнов 1918: 627–633].

Как уже отмечалось ранее, обе фамилии корреспондентов — Опытов и графиня Старожилова — вымышлены. Вероятнее всего, фамилия Опытов является русским переводом известной польской литературной фамилии Doświadczyński (дословный перевод — Опытов), которая была придумана польским писателем конца XVIII в. Игнацы (Игнатием) Красицким (1735–1801) для главного героя сатирического романа «Приключения Миколая Досвядчиньского». Польский писатель и его роман были хорошо известны за пределами Польши. Фамилия являлась говорящей, что вполне укладывается в литературные конвенции XVIII в.

Герой Красицкого появился в русской транскрипции во втором письме Опытова, что еще раз указывает на литературную игру, присущую всем трем письмам о «Волынской революции». Опытов подробно описал свою встречу с секретарем львовского градоначальника по фамилии Досвятчинский, «любезным и умным человеком» [Волынская революция 1883: 313]. Для читателей, знакомых с творчеством Красицкого (очевидно, именно этому кругу были адресованы и письма о волынской революции) такая встреча двух Опытовых (или двух Досвятчинских), польского и русского, должна была показаться комичной, так могли звучать и все истории, о которых повествуется в письмах о волынской революции.

Письма Опытова свидетельствуют о наличии устойчивого нарратива, согласно которому существует глобальный польский заговор против российской государственности и православной веры. Следует предполагать, что одной из специфических черт конспирологических теорий, возникающих на культурных пограничьях, является четкая дефиниция участников заговора, которыми часто становятся представители соседней страны («чужой сосед»); такого типа нарративы часто максимально приближены к шпиономании.

Дискуссия, которая завязалась после прочтения доклада, основанного на изложенном материале, в рамках заседания конференции «Мистификация в славянской культуре: формы, прагматика, поэтика» (28–29 сентября 2021 г.) показала, что предложенная атрибуция писем о волынской революции может быть оспорена, а аргументация не кажется достаточной. Вероятно, этот текст сложно будет аргументированно однозначно «присвоить» кому-либо из культурных деятельней первой четверти XIX в., равно как и провести доказательную аттестацию. Но не в этом состоит суть исследовательской задачи. Главная проблема, которая поставлена в центр внимания доклада и настоящей статьи, — исполь-

зование документов (в том числе архивных) личного происхождения в качестве источников для построения исторических гипотез. Пример писем Опытова, относящихся к «сатирической почте» и являющихся литературной мистификацией, ставит под сомнение ряд прямолинейных выводов о наличии реальной политической угрозы, связанной с польским заговором на волынской территории.

Литература

- Бовуа 2014 — *Бовуа Д.* Гордиев узел Российской империи: Власть, шляхта и народ на Правобережной Украине (1793–1914). М., 2011.
- Сборник 1902 — Сборник Харьковского Историко-филологического общества. Т. 13. Харьков, 1902.
- Волынская революция 1883 — Волынская революция // Киевская старина. 1883. Февраль, апрель.
- Павлицев 1870 — *Павлицев Н. И.* Польская интрига // РО ИРЛИ. Ф. 572. № 20. Л. 1. Об.
- Портнов 2012 — *Портнов А. В.* Польша приобретенная, но не обретенная // Отечественные записки. 2012. № 50 (5). С. 308–327.
- Сборник 1866 — Сборник документов, уясняющих отношение латинопольской пропаганды к русской вере и народности. Вильно, 1866.
- Потоцкий 1829 — Древняя история Волынской губернии, служащая продолжением Первобытной истории народов Государства Российского, сочиненная графом Иоанном Потоцким: рос. пер. / Изд. [и снабдил предисл.] Степан Руссов. СПб., 1829.
- Руссов 1809 — *Руссов С. В.* Волынские записки, сочиненные в Житомире. СПб., 1809.
- Смирнов 1918 — *Смирнов А. В.* Руссов, Степан Васильевич // Русский биографический словарь. Изд. Русское историческое общество: под ред. Б. Л. Модзалевского. Т. 17. Петроград, 1918. С. 627–633.

К. Б. Егорова

Письма о Волынской революции: история одной литературной мистификации

Аннотация. Материалом для данной статьи стали «Письма надворного советника Опытова гр. Старожиловой с историческим обзором политических настроений дворянства Волынской губер-

нии», которые, как показано в статье, являются мистификацией, литературным произведением, адресованным узкому кругу читателей, знакомых с ситуацией на Волыни и в западных областях в целом. Опытов совершил многодневное путешествие по Волыни, конечным пунктом его назначения являлась Вена. Путешественник собирал различные сведения, которые, по его мнению, могли касаться заговора польской шляхты. Степень «историчности» этого документа, а значит, и возможности строить какие-либо предположения о ситуации в этом регионе на основе так называемых свидетельств Опытова, вызывают сомнения. В письмах зашифрованы известные современникам Опытова конспирологические нарративы, которые могут стать ключом к пониманию, такого типа текст перед нами. В статье предпринята попытка атрибутировать «Письма надворного советника Опытова гр. Старожиловой», а также определить жанровую принадлежность данного литературного текста.

Ключевые слова: исторический источник, Волынская губерния, литературная мистификация, сатирическая почта, русская литература, польский вопрос.

Kseniia Egorova

Letters about the Volyn Revolution: The Story of a Literary Mystification

Abstract: The article was based on *Letters from Court Councilor Opytov to Countess Starozhilova with a Historical Review of the Manifestations of the Nobility of the Volyn Province Moods*, which was a literary mystification, text addressed to a narrow circle of readers, as it will be presented in the article. Opytov appealed to unstable political situation in the region. Opytov stayed for many days in Volyn region, but his destination was Vienna. The traveler collected various rumors, which, in his opinion, could relate to the conspiracy of the Polish noblemen. The “historicity” of the document is due to discussion. The article attempts to attribute the *Letters of Court Councilor Opytov to Countess Starozhilova*, as well as to determine the genre of this text.

Keywords: history of Volyn, literary mystification, satirical letters, Russian literature, Polish question.

Мифическая «рукопись Бельского» — мистификация И. П. Сахарова

Иван Петрович Сахаров (1807–1863) был одним из наиболее известных публикаторов фольклора в России 1830–1840-х гг. Сахаров закончил семинарию в Туле, а позднее медицинский факультет Московского университета и был по профессии врачом, что не помешало ему заниматься краеведением, собирать старинные рукописи и книги, иметь собственную типографию и издавать собрания материалов, поражающие своим объемом и разнообразием.

В публикациях Сахарова особое место занимает «рукопись (или сборник) Бельского», названная так потому, что она якобы хранилась в Туле у купца Бельского. Со ссылками на эту рукопись Сахаров печатал былины и сказки в своих изданиях «Песни русского народа», «Сказки русского народа» и «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков».

П. А. Бессонов, а вслед за ним А. Н. Пыпин и другие исследователи установили, что «рукопись Бельского» на самом деле никогда не существовала, а сообщения о ней Сахарова представляют собой литературную мистификацию [Бессонов 1863: СХХV–СXLIII; Пыпин 1891: 305–309; Пыпин 1898: 25–28; Лобода 1896: 60–63; Виноградов 1905: 231; Савченко 1914: 128–133; Соколов 1927: 306–309; Новиков 1961: 43–45; Померанцева 1965: 72–73; Козлов 1996: 203–206, 253, 256; Корепова 2007: 12–14; Корепова 2007: 168–170; Азадовский 2013: 355–357]. Тем не менее этот во-

прос не может считаться закрытым хотя бы потому, что до сих пор никто не пытался выяснить, существовал ли на самом деле в Туле купец Бельский и мог ли он быть владельцем той рукописи, о которой сообщал Сахаров. Более того, по этому вопросу высказывались явно ошибочные мнения. Так, например, известный сказковед Н. В. Новиков писал:

Исследователи (Бессонов, Пыпин, Савченко и др.) убедительно доказали, что сказки Сахарова есть подделка и что основным источником их являются сборники сказок Лёвшина и былин Кирши Данилова. Автором грубой подделки они единодушно назвали Сахарова на том основании, что, как выяснилось, никакого Бельского в Туле никогда не было и что, следовательно, ссылка на хранившийся у него фольклорный сборник — чистая выдумка Сахарова. Однако вопрос о возможности использования Сахаровым какого-то поддельного сборника, ошибочно принятого им за древний, все же не исключается наукой» [Новиков 1961: 44].

Бессонов, Пыпин и Савченко действительно «убедительно доказали, что сказки Сахарова есть подделка», однако никто из них не утверждал, что «никакого Бельского в Туле никогда не было». Вопрос о том, был ли в Туле купец Бельский, никем из них вообще не ставился. Между тем трудно поверить в то, что Сахаров решился бы сослаться в таком контексте на имя человека, который никогда не жил в Туле. С учетом того, что в Туле были в то время свои краеведы, разоблачение такой мистификации могло бы последовать немедленно.

Сведения о «рукописи Бельского» в «Песнях русского народа»

Фамилия Бельского впервые появляется в предисловии к четвертой части «Песен русского народа», где Сахаров сообщает, что публикует солдатские и исторические песни по списку Бельского: «*Солдатские* песни напечатаны по списку, доставленному мне от г. Бельского из Тулы. <...>

Исторические песни напечатаны по списку г. Бельского» ([Сахаров 1838–1839/4: VIII]; курсив И. П. Сахарова).

Идет ли речь о каком-то одном «списке», который включал и солдатские, и исторические песни, или о двух разных списках, из этого сообщения остается неясным. Однако можно думать, что Бельский сам доставил Сахарову «список» с солдатскими песнями; в принципе он мог послать его по почте или с оказией.

Характерно, что и в этом случае, как и во всех последующих, Сахаров указывает только фамилию, но не приводит ни имени-отчества, ни инициалов Бельского. Позднее, когда Сахаров печатал былины и сказки из «сборника Бельского» и описывал эту пресловутую рукопись, он не упоминал о том, что ранее уже публиковал песни «по списку» Бельского. При этом ни солдатских, ни исторических песен в «рукописи Бельского», судя по тому, что о ней писал Сахаров, не имелось. Таким образом, упомянутые Сахаровым «список» или два «списка», по его замыслу, не должны были совпадать с «рукописью Бельского». Скорее всего, идея Сахарова заключалась в том, чтобы сообщить читателю о существовании человека по фамилии Бельский, который присылает Сахарову из Тулы фольклорные материалы. А уже позднее Сахаров сообщил, что этот Бельский был купцом и владельцем библиотеки, в которой хранилась бесценная рукопись.

«Изобретение» «рукописи Бельского» тесно связано с полемикой вокруг знаменитого «Сборника Кирши Данилова» (далее — СКД), впервые опубликованного в 1804 г. А. Ф. Якубовичем и вторично в 1818 г. в значительно более полном виде К. Ф. Калайдовичем. Как отмечал Б. Н. Путилов, «последняя по времени попытка опорочить Сборник принадлежала И. П. Сахарову, который хотел заметить вошедшие уже в научный и литературный обиход подлинные материалы Сборника своими подделками (так называемая рукопись Бельского). В этих же целях Сахаров

обвинял Калайдовича в искажении былинных текстов» [Путилов 1977: 369].

В пятой части «Песен русского народа» Сахаров напечатал семь текстов, озаглавленных по именам богатырей: «Добрыня Никитич», «Илья Муромец», «Василий Буслаев», «Алеша Попович», «Соловей Будимирович», «Иван гостиной сын», «Чурила Пленкович». Как установил еще П. А. Бессонов, все былины, опубликованные Сахаровым, на самом деле заимствованы им из СКД. При этом Сахаров изображал дело таким образом, как будто он издает их по «рукописи Бельского», а та в свою очередь более исправно передает чтения некой утраченной рукописи, к которой якобы восходят и сама «рукопись Бельского», и рукопись СКД.

В литературе высказывалось мнение, что Сахаров буквально перепечатывал тексты из «Древних российских стихотворений» [Иванова 1996: 13; Корепова 2007а: 13]. На самом деле это не совсем так: Сахаров вносил в тексты небольшие исправления, на которые впервые обратил внимание П. А. Бессонов [Бессонов 1863: СХХV–СХХVII].

Однако основное отличие публикации Сахарова от СКД связано не с небольшим количеством исправлений, а с взаимным расположением текстов. Как известно, в рукописи СКД былины и исторические песни располагаются вперемешку; при этом былины, посвященные одному богатырю, встречаются в разных местах рукописи. В своем издании К. Ф. Калайдович специально отмечал: «Порядок в отпечатании пизэ удержан тот самой, какой следует в оригинале» [Калайдович 1818: XXXV].

Для своего издания Сахаров отобрал из СКД 12 былин, расположил их в другом порядке и в трех случаях объединил былины об одном богатыре под одним названием таким образом, чтобы тексты, следуя друг за другом, создавали своеобразную биографию богатыря и историю его подвигов. Три текста Сахарова представляют собой контаминации: былина «Добрыня Никитич» объединяет

4 текста из СКД: «Три года Добрынюшка стольничел», «Добрыня чудь покорил», «Илья ездил с Добрынею», «Добрыня купался — змей унес». Под названием «Илья Муромец» даются две былины — «Первая поездка Ильи Муромца в Киев» и «О станишниках или разбойниках», а под названием «Василий Буслаев» — «[Про] Василья Буслаева» и «Василей Буслаев молиться ездил». Таким образом, реально Сахаров перепечатал из СКД 12 былин, хотя в его издании формально всего семь былин.

В статье «Былины русского народа», опубликованной в пятой части «Песен русского народа», Сахаров рассказал о находке «рукописи Бельского»:

В 1828 году, разбирая в библиотеке Тульского купца Бельского старые рукописи, я отыскал сборник, писанный в начале XVIII века. В этом сборнике находились вместе с сказками и часть древних стихотворений, изданных г. Калайдовичем под мнимым названием Кириши Данилова. В сборнике Бельского находилось семь пьес, совершенно одинаковых с изданными Калайдовичем. Разность заключилась (так!) в том, что одна и та же пьеса у Калайдовича напечатана была в виде двух, иногда трех отдельных стихотворений, с особенными заглавиями. По содержанию и по изложению мыслей пьесы составляют одно целое; главное действующее лицо является также одно. По сему-то самому мне казалось, что разделение, принятое Калайдовичем, было произвольное. Подражать такому разделению я не находил надобности. Все, списанные пьесы с рукописи Бельского, напечатаны теперь под названием: Былины Русских людей. Сказки же, указывающие на первоначальный идеал этих былин, помещены в примечаниях [Сахаров 1838–1839/5: XIV–XVI].

Если в четвертой части «Песен русского народа» Сахаров сообщал, что Бельский доставил ему «список» или два «списка» песен, то на этот раз Сахаров писал, что разбирал в 1828 г. старые рукописи в его библиотеке и нашел среди них «сборник, писанный в начале XVIII века». Очевидно, что в разных сообщениях Сахарова речь идет об одном и том же Бельском, однако о разных рукописях и разных

эпизодах общения Сахарова с этим реальным или вымышленным персонажем.

При этом Сахаров сообщает сведения о Бельском таким образом, что основной акцент сделан не на его бесценной рукописи, а на соотношении текстов былин в этой рукописи и в СКД. Может показаться странным, что Сахаров не сообщает элементарных сведений о рукописи (например, о ее объеме), в самом общем виде говорит о том, что кроме былин она включает и сказки, но не перечисляет эти сказки, и, наконец, не говорит о том, осталась ли рукопись в библиотеке Бельского или была передана им Сахарову на время или в постоянное пользование.

В примечаниях к былинам Сахаров действительно привел некоторые тексты, которые позднее были опубликованы им в первой части «Сказок русского народа». Например, в примечаниях к былине «Добрыня Никитич» цитируется сказка о Добрыне Никитиче [Сахаров 1838–1839/5: 383–406], к былине «Илья Муромец» — сказка об Илье Муромце [Сахаров 1838–1839/5: 409–420], к былине «Василий Буслаев» — сказка о Василии Буслаеве [Сахаров 1838–1839/5: 420–457].

Интересно, что источник цитирования в примечаниях Сахарова не указывается. Например, перед первой сказкой Сахаров просто пишет: «В народных сказках сохраняется предание о Добрыне Никитиче. Мы приводим сказочные отрывки для сравнения с текстом» [Сахаров 1838–1839/5: 383].

Подборка из семи (или 12-ти) былин была напечатана Сахаровым вторично в «Сказаниях русского народа» с небольшим предисловием:

Для издания русских былин был принят в основание текст, помещенный в рукописи, принадлежавшей тульскому купцу Бельскому. Вариантами служили: 1. Русские былины, собранные почтеннейшим В. И. Далем из устных преданий жителей казанских и Оренбургской губернии по Уралу, 2. Сборник Демидова, изданный прежде А. Ф. Якубовичем, а потом К. Ф. Калайдовичем, под ложным именем Кирши Данилова.

При печатании былины русских людей были мною разделены на семь отдельных песен так, как они были помещены в рукописи Бельского [Сахаров 1841б: 4].

При знакомстве с текстом и примечаниями к ним можно заметить, что никаких вариантов из текстов В. И. Даля Сахаров не приводит, а тексты из СКД используются на самом деле как основной источник перепечатки.

Замечательно, что СКД Сахаров называл «сборником Демидова», а существование Кирши Данилова как составителя сборника вообще отрицал. Свой взгляд на происхождение СКД Сахаров изложил впервые в статье «Сборники русских песен», помещенной в первой части «Песен русского народа» [Сахаров 1838–1839/1: I–XLVIII]. Уже здесь Сахаров приписывал составление СКД «П. А. Демидову, жившему в Туле», и отрицал реальное существование Кирши Данилова. Сахаров, в частности, отмечал:

...наши рапсодии, вместе взятые, могут составить подобное вроде Гомеровой «Илиады». Соедините: «три года Добрынюшка столыничал, Добрыня Чудь покорил, Добрыня купался, Илья ездил с Добрынею», и выйдет полная народная поэма. Или составьте в одно группу богатырей Владимировых: Соловей Будимирович, Василий Буслаевич, Алеша Попович — и выйдет богатырская повесть. Предвижу наперед, что это нововведение многим не понравится; но оно на самом деле выходит так [Сахаров 1838–1839/1: XLVI–XLVII].

Таким образом, он уже считал, что публиковать былины лучше в другом порядке, чем они расположены в СКД, однако еще не приводил главный аргумент, которым будет обосновывать свое нововведение в пятой части «Песен русского народа»: тем, что именно так былины и были расположены в мифической «рукописи Бельского». Трудно представить себе, что он бы не упомянул в статье 1838 г. о «рукописи Бельского», если бы она действительно у него была или если бы план этой мистификации к этому времени уже созрел окончательно в его сознании.

Все это позволяет выдвинуть гипотезу, что Сахаров принял решение заявить миру о существовании «рукописи Бельского» уже после написания статьи «Песни русского народа», но до завершения работы над пятой частью этого издания. С учетом того, что цензурное разрешение на печатание первой части «Песен русского народа» было получено 7 февраля 1838 г., а на печатание пятой части — 19 января 1839 г., можно предполагать, что идея мистификации оформилась между февралем 1838 г. и январем 1839 г.

Позднее Сахаров перепечатал свою статью еще раз под тем же названием в первом томе своих «Сказаний русского народа» [Сахаров 1841б: 23–46]. Фрагменты, посвященные СКД, здесь даются в той же редакции, что и в статье 1838 г., т. е. Сахаров не счел нужным ввести в статью дополнительно упоминания о «рукописи Бельского», о которой он сообщил читателю в 1839 г.

Первая часть «Русских народных сказок» и «рукопись Бельского»

В первой части «Русских народных сказок» Сахаров поместил 6 текстов: «Добрыня Никитич», «Василий Буслаевич», «Илья Муромец», «Акундин», «О Ерше Ершове сыне Щетинникове», «О семи Семионах, семи родных братьях». По сообщению Сахарова, текст «О Ерше Ершове сыне Щетинникове» был взят из рукописи, хранившейся в его собрании, а остальные пять текстов — из пресловутой «рукописи Бельского». Напомним, что тексты, озаглавленные «Добрыня Никитич», «Василий Буслаевич» и «Илья Муромец», ранее уже цитировались Сахаровым в примечаниях к пятой части «Песен русского народа».

На самом деле к сказкам в современном понимании этого жанра может быть отнесен только один текст из шести — «О семи Семионах, семи родных братьях». «Добрыня

Никитич», «Василий Буслаевич» и «Илья Муромец» представляют собой стилизации, ориентированные одновременно на былины и сказки; при этом Сахаров использовал главным образом «Древние российские стихотворения» (1818), «Русские сказки» В. А. Лёвшина (1780–1783) и лубочные издания сказок.

Сюжет первой «богатырской сказки» «Добрыня Никитич» представляет собой контаминацию «Повести о сильном князе Владимире Киевском Солнушке Всеславьевиче и о сильном его могучем богатыре Добрыне Никитиче» В. А. Лёвшина и двух былин из «Древних российских стихотворений» — «Три года Добрынюшка стольничел» и «Алеша Попович». При этом «поскольку главным героем выведен Добрыня, ему приписаны былинные подвиги Алеша Поповича» [Жорепова 2007б: 168].

Текст второй «богатырской сказки» «Василий Буслаевич» представляет собой контаминацию былины «[Про] Василья Буслаева» из «Древних российских стихотворений» и «Повести о сильном богатыре и Старославенском Князе Василье Богуслаевиче» из сборника В. А. Лёвшина [Бессонов 1863: СХХІХ–СХХХІІІ]. Еще П. А. Бессонов, проведя текстологический анализ сахаровской сказки, сделал вывод, что Сахаров «в увлечении своего творчества» списал «с одного боку былину, с другого сказку Чулкова» [Бессонов 1863: СХХХІІІ]. Напомним, что сказки В. А. Лёвшина в XIX — начале XX в. ошибочно приписывались М. Д. Чулкову.

Нужно иметь в виду, что повесть В. А. Лёвшина о Василье Богуслаевиче, которую использовал Сахаров, близка былинам о Василии Буслаевиче, сохраняет относительное лексическое единство и ритмику на протяжении всего повествования [Курышева 2009: 81–82]. В тексте отсутствуют инородные вставки, каких немало в других произведениях Лёвшина. В то же время лёвшинская повесть значительно больше былин по объему за счет более пространныго стиля

изложения и введения в текст многочисленных диалогов. Все это в совокупности позволило Сахарову создать такую своеобразную контаминацию поэтического и прозаического произведений [Корепова 2007б: 168].

Третья «богатырская сказка» «Илья Муромец» объединяет несколько сказочных и былинных эпизодов. В частности, используются былины «О станишниках или разбойниках» и «Первая поездка Ильи Муромца в Киев» из «Древних российских стихотворений» [Савченко 1914: 129–130; Соколов 1927: 308; Корепова 2007б: 169].

Источники четвертого текста «Акундин» далеко не так очевидны [Корепова 2007б: 169]. В примечаниях к тексту Сахаров упомянул поэму Ф. Н. Глинки «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой» (1830): «Есть много сходного с нашею Сказкою в Олонецких народных преданиях. Любопытные могут видеть заметки об этом Акундине в примечаниях к стихотворению Ф. Н. Глинки: Карелия» [Сахаров 1841а: 273]. Хотя примечание Сахарова отсылает читателя к поэме Ф. Н. Глинки, в последней ничего не говорится об Акундине. Текст Сахарова считается его авторским произведением, ориентированным одновременно на былины, сказки и лубочные повести [Бессонов 1863: СXXXIII–СXLIII]. П. А. Бессонов, который первым проанализировал «Акундина», писал: «...не отрицаем, что в основе нашлись кое-какие предания, подслушанные или прочитанные где-либо Сахаровым, в течение лет, когда он всюду интересовался народной словесностью <...> Но что из этого слеплена перехитренная мозаика и сшит тучный роман, также не подлежит сомнению» [Бессонов 1863: СXXXIV].

Пятый текст «О Ерше Ершове сыне Щетинникове» представляет собой не сказку, а сатирическую повесть, широко распространенную в рукописной традиции [Корепова 2007б: 170]. В примечаниях Сахаров сообщает: «Сказка о Ерше Ершове сыне Щетинникове взята из рукописи, на-

ходящейся в моей библиотеке (смотри Отдел. III. Описание Славяно-Русских рукописей № 150)» [Сахаров 1841а: 271]. В одной из рукописей, принадлежавших Сахарову, действительно имелась сатирическая повесть о Ерше Ершове сыне Щетинникове; в каталоге собрания И. П. Сахарова рукопись описана следующим образом: «№ 174. Сборник. Рукопись писана в 4 д. л. скорописью, в начале XVIII в., на 32 л. Содержит: 1 л. Сказка народная о Ерше Ершовиче» [Сахаров 184-?: 39]. В настоящее время эта рукопись хранится в Государственном историческом музее, в собрании А. С. Уварова; согласно описанию Леонида: «№ 1926 (135). Сборник. Конца XVII и нач. XVIII в.» [Леонид 1894/4: 314–316]. Этот текст при публикации, по-видимому, не подвергся существенному вмешательству Сахарова; стилистически он близок другим вариантам «Повести о Ерше Ершовиче» и заметно отличается от остальных произведений, помещенных Сахаровым в «Русских народных сказках». По классификации В. П. Адриановой-Перетц, данный текст относится к первой редакции «Повести о Ерше Ершовиче». Рукопись из собрания Уварова учтена в текстологическом комментарии к публикации повести в известном издании «Русская демократическая сатира XVII века» [Адрианова-Перетц 1977: 145].

Шестой текст «О семи Семионах, семи родных братьях» действительно представляет собой сказку в современном понимании слова. Сахаров дал новую литературную обработку варианта, опубликованного ранее в сборнике «Лекарство от задумчивости» (1786), который 6 раз переиздавался между 1791 и 1839 гг. [Лупанова 1959:437–439; Корепова 2007б: 170]. В разделе «Сравнения» Сахаров привел на четырех страницах начало лубочной сказки на тот же сюжет [Сахаров 1841а: 264–269]. Текст соответствует в целом редакции сказки, опубликованной в «Лекарстве от задумчивости», до слов царя: «...и бери себе силы войска и золотой казны, сколько тебе надобно» [Лекарство 2001: 90].

В стилистическом отношении все пять текстов, якобы извлеченных из пресловутой «рукописи Бельского», выдержаны в свойственной Сахарову псевдофольклорной манере с ритмизацией повествования, многочисленными эпитетами и повторами. Сахаровская техника работы со сказками напоминает то, как обращались с текстами сочинители и издатели лубочных сказок, которые подновляли сказочные сюжеты, контаминировали их, дополняли новыми эпизодами и подробностями, заимствованными из других произведений (в том числе и литературных), придавали им некоторую правдоподобность, приписывали одному персонажу роль, которую традиционно выполнял другой персонаж, и т. д. [Корепова 2012: 19, 30, 33].

Сахаров изучал лубочную литературу и составил библиографический список лубочных сказок. В то же время он весьма критически оценивал эти издания за их полуграмотный и неряшливый характер. В предисловии к своему изданию сказок он поносил издателей лубочных сказок и поднимал на недосягаемую высоту сказки из «рукописи Бельского», то есть фактически сказки, которые он сам же и сочинил.

В примечаниях к сказке «Добрыня Никитич» Сахаров впервые описал «рукопись Бельского»:

Издавая Песни, я тогда же упомянул о Сказках и при пятой части приложил отрывки из некоторых, тогда же сказал, что как эти Сказки, так и Былины, помещенные в 5 части Песен, взяты из рукописи Бельского. Эта рукопись писана в поллист, скорописью, разными руками в XVIII веке. Впереди всего были, почти без разделения, помещены Былины, а после их Сказки. Бельский, постоянный житель города Тулы, как сам сказывал мне, получил эту рукопись из дома Демидова, и что один рассказ: о Алексее Божиим человеке внесен был им самим в рукопись по напеву слепца. Из этой рукописи Бельского все Былины буквально перепечатаны; Сказки же помещаю теперь. Всех сказок было: 1. Добрыня Никитич, 2. Василий Буслаевич, 3. Илья Муромец, 4. Акундин, 5. О семи Семионах, семи родных братьях, 6. Змей горынчища, 7. Соловей сын го-

стяной Иванович, 8. Иван гостиной сын, 9. Алеша попович, 10. Емеля Дурачок, 11. Шемякин суд, 12. О семи мудрецах и о юноше, 13. О чудных и зело умильных гусях самогудах, 14. О Жар птице и Иване царевиче. Из числа сих сказок: Иван гостиной сын и Шемякин суд не имели окончаний, а в сказке Емеля дурачок не доставало начала. Все эти Сказки, удержавшие вполне наш чистый народный язык, были приняты мною за основание текста. По крайней мере, доселе не видал ничего лучшего ни сам я, ни кто-либо другой [Сахаров 1841а: 269].

Сведения о «рукописи Бельского» в неопубликованной части «Русских народных сказок»

Сахаров подготовил также вторую часть «Русских народных сказок», которая осталась неопубликованной. Сборник включает небольшое предисловие и 7 сказок: «Боярин Ставр Гоудинович», «Мальчик с пальчик, сам с ноготок, борода с локоток», «Алеша Попович», «Собирался князь Роман во поход», «Соловей сын Будимирович», «Иван гостиной сын» и неоконченная сказка о Фомке-воре. Рукопись несет на себе черты творческой правки, а не является буквальной копией с какого-то оригинала [Новиков 1961:43].

Предисловие к сборнику не имеет заглавия; подписано: «И. Сахаров». Н. В. Новиков, который первым описал эту рукопись, пересказал это предисловие, однако опустил при этом важные детали. Приведем этот текст полностью по рукописи:

В 1840 году приступил к изданию Русских народных сказок. Только шесть сказок было тогда издано мною. Другие занятия отвлекли меня от продолжения издания сказок на долгое время. Всех сказок, чисто русских, без всяких поправок, было собрано мною двадцать четыре сказки, в тридцать пять лет моего обозрения России. В это время я пересмотрел более пятидесяти библиотек, казенных и частных, и только в двух встретил сборники с русскими сказками, у Тульских купцов: Бельского и Черникова. Сборник Бельского содержал в себе

*кроме сказок¹, те самые статьи, которые были изданы *прежде² гг. Ключаревым и К.Ф. Калайдовичем под небывалым именем: Кирши Данилова. (Смотри о том «Сказания русского народа», т. 1, книга 1, стр. 28–31.) Этот сборник был составлен в доме дворянина Демидова; копия с него, приобретенная гр. Н. П. Румянцовым, находится ныне в Румянцовском музее. Сборник Бельского поступил после в собрание Тульского купца Дениса Сушкина. Сборник Романа Черникова состоял из летописных отрывков и народных сказок. Где находится *он³ ныне, после смерти Черникова, мне неизвестно. При издании сказок я эти сборники принял за основание и с них издал «Русские сказки» в январе 1841 года. (Смотри о том «Русские народные сказки», кн. 1, стр. 240.) Не говорю о чужих изданиях. Скажу одно, что текст Русских сказок я сохранил во всей целости, не осмелился *к ним⁴ ни прибавить одного слова, ни изменить что-либо по своему. Издаю то, что нашел в этих сборниках, слово в слово. В них драгоценен для нас один сказочный язык, обороты слов, как памятник, забытый от нашей древней литературы (РНБ. Ф. 678, ед. хр. 16. Л. 1).

Датировка предисловия в рукописи отсутствует, однако можно высказать предположение о том, когда оно могло быть написано. Сахаров пишет, что он уже 35 лет занимается «обозрением России». В своих поздних воспоминаниях Сахаров сообщал: «Литературные занятия мои направлены были исключительно с 1825 года на русскую историю...» [Сахаров 1873: 899]. Если принять 1825 г. за точку отсчета, то можно предположить, что Сахаров мог написать это предисловие около 1860 г.

Что касается Романа Черникова, то, очевидно, имеется в виду фабрикант, который проживал в Туле и владел производством по выплавке чугуна и изделий из него [Список 1833: 802]. Рукописный сборник, озаглавленный «Сказки исторические» и включающий выписки из летописей, дей-

¹ Приписано сверху.

² Приписано сверху.

³ Приписано сверху.

⁴ Приписано сверху.

ствительно сохранился в архиве Сахарова, однако нет сведений, что этот сборник как-то связан с Черниковым [Новиков 1961: 44].

Сообщение, что «копия», «приобретенная гр. Н. П. Румянцовым, находится ныне в Румянцовском музее», по-видимому, относится к рукописи СКД, поскольку каких-то других копий с рукописи СКД нам не известно. На самом деле рукопись СКД затерялась после 1818 г. «Она была найдена в 1894 году Н. В. Чеховым в библиотеке кн. М. Р. Долгорукова, к которому попала в числе бумаг А. Ф. Малиновского» [Путилов 1977: 372].

Новым по сравнению с предшествующими текстами Сахарова является сообщение о том, что «сборник Бельского поступил после в собрание Тульского купца Дениса Сушкина». Приведем краткие сведения об этом человеке. Денис Осипович Сушкин (ум. в 1846 г.) принадлежал к старинному тульскому роду посадских, торговых людей, известному с XVII в. Сушкины с конца XVIII в. — тульские купцы: до 1820 — второй, затем первой гильдии, а с 1830-х гг. — потомственные почетные граждане. Денис Осипович был старообрядцем. В 1812 г. внес тысячу рублей на нужды ополчения. В 1819–1834 гг. был купеческим заседателем Тульской палаты уголовного суда. В 1830-х гг. Денис Осипович и его сыновья были владельцами крупнейшего в Туле торгового дома, совершавшего в год сделок на 10 миллионов рублей. Им же принадлежала фабрика по сортировке щетины, которая направлялась в Петербург для продажи за границу, принося десятки тысяч рублей прибыли. В начале 1830-х гг. Д. О. Сушкин дополнительно открыл в Туле воскобелильный завод [Парамонова 2016: 154–156]. Выше уже отмечалось, что предисловие Сахарова было написано, вероятно, около 1860 г., когда прошло уже 14 лет со времени кончины Д. О. Сушкина. На самом деле трудно представить себе, что рукопись с текстами сказок и былин могла храниться в библиотеке старообрядца

Д. О. Сушкина, который был известен своим строгим нравом. Тем не менее было бы полезно поискать сведения о его рукописном собрании и следы его книг в тульских архивах и библиотеках.

Купцы Бельские в Туле

До сих пор никто, кажется, не пытался собрать сведения о том человеке, который мог быть владельцем пресловутой «рукописи Бельского». Более того, как уже отмечалось выше, высказывалось даже мнение, что «тульского купца Бельского не существовало» [Корепова 2007а:13].

Между тем в Туле была целая династия купцов Бельских. Среди них можно найти и того Бельского, которого с определенной долей вероятности имел в виду Сахаров. Одним из возможных претендентов на обладание нашей воображаемой рукописью является Петр Иванович Бельский, который родился 5 октября 1769 г. и умер в декабре 1830 г. Приведем сведения о П. И. Бельском и его ближайших родственниках, опираясь на опубликованные и архивные материалы. Пользуюсь случаем, чтобы выразить благодарность главному архивисту Отдела использования документов ГАТО Ю. В. Колобковой за предоставление архивной справки о купцах Бельских в Туле.

В метрической книге Георгиевской церкви, что в Казенной слободе города Тулы, 5 октября 1769 г. сделана запись о том, что родился «у тульского купца Ивана Иванова сына Бельского сын Петр» (ГАТО. Ф. 1770. Оп. 1. Д. 85. Л. 51).

Согласно ревизской сказке 27 сентября 1782 года в Георгиевском приходе, что в Казенной слободе, проживал Иван Иванов сын большой Бельской (1736–1797), женатый на дочери кузнеца Елене Антоновой (1742–1788), у них были дочь Авдотья (род. 1759), выданная впоследствии замуж за тульского купца, и 6 сыновей: Иван (1761–1764), Александр (род. 1769), Петр (5 октября 1769 — декабрь 1830),

Василий (род. 1774), Федор (1778–1814), Павел (1781–1820) (ГАТО. Ф. 330. Оп. 1. Д. 11. Л. 275).

В ревизской сказке 25 сентября 1811 г. губернского города Тулы значатся три сына умершего в 1797 г. Ивана Иванова: Петр (41 год), Федор (33 года), Павел (30 лет). Сообщается также об их немалом состоянии: «На нынешний 1811 год капиталу объявлено от них Петра, Федора и Павла Ивановых детей Бельских дела торгового и промысла двадцать тысяч рублей» (ГАТО. Ф. 328. Оп. 1. Д. 10. Л. 10). У Петра Иванова, согласно ревизской сказке 11 декабря 1816 г., была жена Елизавета (32 года), дочери Марья (10 лет), Евдокия (8 лет), Александра (6 лет); с ним вместе жили также брат Павел (34 года) и его жена Марья (28 лет) (ГАТО. Ф. 327. Оп. 1. Д. 14. Л. 331 об.–332). Поскольку Федор умер в 1814 г., а Павел в 1820 г., в 1828 г., когда Сахаров, по его словам, знакомился с библиотекой Бельского, в живых оставался только Петр Иванович. В исповедной Святодуховской-Георгиевской на Оружейной стороне церкви города Тулы Тульской губернии за 1830 г. имеется запись: «...кушцы: № 194. Петр Иванов Бельской (имя, отчество и фамилия зачеркнуты), 60 лет — умер в декабре 1830 года, жена его Елисавета Иванова, 51 год, дочь их: Александра, 22 года» (ГАТО. ОАФ. 256. Оп. 1. Д. 2636. Л. 23).

Приведенные выше сведения о тульском кушце П. И. Бельском объясняют некоторые детали сахаровской мистификации. Напомним, что Сахаров в 1839 г. впервые сообщил о том, что познакомился с «рукописью Бельского» в 1828 г., то есть за два года до смерти последнего. Очевидно, что в 1839 г. и позднее никто не смог бы найти в Туле владельца «рукописи Бельского» и задать ему вопросы о ней.

Кстати, в Туле до сих пор сохранился дом, в котором проживал П. И. Бельский со своей семьей, а после смерти мужа — его вдова Елизавета Ивановна с дочерьми. История здания «началась во второй половине XVIII в. до утверждения первого регулярного плана губернского города Тулы в 1779 г.

Об этом говорит то, что самая старая часть здания с массивным центральным ризалитом стоит в глубине участка и под углом к красной линии улицы Мосина» [Струков 2018].

В 1842 г. дом купил купец II гильдии Василий Николаевич Володимеров, который безвозмездно передал его для обустройства в нем сиротского приюта, просуществовавшего до 1918 г. В купчей, заключенной при покупке дома, говорилось, что 17 марта 1842 г. было куплено Василием Володимеровым «дворовое и огородное место с каменным обгорелым двухэтажным домом с мезонином и прочим строением какое есть, всё без остатка, состоящее в городе Туле, 2 градской части, в тридцать третьем квартале, в смежности с дворами» [Сергеева 2004]. При советской власти в доме располагались различные медицинские учреждения. В настоящее время здание не используется и расположено по адресу: ул. Мосина, 25 (фотографии этого здания можно посмотреть в Интернете).

Хотя Петр Иванович остается наиболее вероятным кандидатом на владение «рукописью Бельского», в Туле в это время были и другие купцы Бельские. Об этом можно судить, например, по делу «по прошениям тульских купцов Петра Андреева сына Соколова, Ивана Иванова сына Макаренкова, Андрея Евдокимова сына Бельского и др. об освидетельствовании нежилых помещений в их домах для уменьшения выплаты квартирной повинности» 1826 г. (ГАТО. Ф. 90. Оп. 1. Т. 5. Д. 4992). Воображаемая рукопись в 1828 г. могла храниться и у Петра Ивановича, и у какого-нибудь другого Бельского, а позднее погибнуть в огне (например, во время одного из страшных пожаров, которые произошли в Туле в 1834 г.).

Таким образом, Сахаров мог рассчитывать на то, что даже если кто-нибудь и попытается найти «рукопись Бельского» в Туле и не сможет этого сделать, у мистификатора найдется тому объяснение и разоблачение ему в любом случае не угрожает.

Литература

- Адрианова-Перетц 1977 — [Адрианова-Перетц В. П.] Русская демократическая сатира XVII века / Подг. текстов, статья и коммент. чл.-кор. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Изд. 2, доп. М., 1977.
- Азадовский 2013 — Азадовский М. К. История русской фольклористики. Изд. 2. М., 2013. Т. 1.
- Бессонов 1863 — Бессонов П. А. Заметка // Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1863. Ч. 2. Песни былевые. Вып. 5.
- Виноградов 1905 — Виноградов Н. Н. И. П. Сахаров и его «Русские народные загадки и притчи» // Журн. Министерства народного просвещения. 1905. № 6. Отд. II.
- Иванова 1996 — Иванова Т. Г. Литература о русском фольклоре в 1800–1855 годах // Русский фольклор: Библиографический указатель. 1800–1855. СПб., 1996.
- Козлов 1996 — Козлов В. П. Тайны фальсификации: Анализ подделок исторических источников XVIII–XIX веков. Изд. 2. М., 1996.
- Корепова 2007а — Корепова К. Е. В преддверии научного собрания и публикации сказок // Русские народные сказки. Сборники Б. Бронницына и И. Сахарова / Изд. подг. К. Е. Корепова. СПб., 2007.
- Корепова 2007б — Корепова К. Е. Комментарии // Русские народные сказки. Сборники Б. Бронницына и И. Сахарова / Изд. подг. К. Е. Корепова. СПб., 2007.
- Корепова 2012 — Корепова К. Е. Русская лубочная сказка. М., 2012.
- Курышева 2009 — Курышева Л. А. Повести о богатырях в «Русских сказках» В. А. Лёвшина: сказочно-историческая модель повествования. Новосибирск, 2009.
- Лекарство 2003 — Лекарство от задумчивости: Русская сказка в изданиях 80-х годов XVIII века. СПб., 2003 (Полное собрание русских сказок; Т. 5. Ранние собрания).
- Леонид 1893–1894 — Леонид. Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А. С. Уварова. М, 1893–1894. Ч. 1–4.
- Лобода 1896 — Лобода А. М. Русский богатырский эпос. Киев, 1896.
- Лупанова 1959 — Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959.
- Новиков 1961 — Новиков Н. В. Русская сказка в записи первой половины XIX века // Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века / Сост., вступит. ст. и коммент. Н. В. Новикова. М.; Л., 1961.
- Парамонова 2016 — Парамонова И. Ю. Сушкины, тульские купцы, фабриканты, банкиры (конец XVIII — нач. XX вв.) // Летопись тульского предпринимательства. Тула, 2016.

- Померанцева 1965 — *Померанцева Э. В.* Судьбы русской сказки. М., 1965.
- Путилов 1977 — *Путилов Б. Н.* Сборник Кирши Данилова и его место в русской фольклористике // Кирша Данилов. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Подг. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. Изд. 2, доп. М., 1977.
- Пыпин 1890 — *Пыпин А. Н.* История русской этнографии. СПб., 1890. Т. 1.
- Пыпин 1898 — *Пыпин А. Н.* Подделки рукописей и народных песен. СПб., 1898.
- Савченко 1914 — *Савченко С. В.* Русская народная сказка (История собирания и изучения). Киев, 1914.
- Сахаров 1838–1839 — *Сахаров И. П.* Песни русского народа. СПб., 1838–1839. Ч. 1–5.
- Сахаров 1841а — *Сахаров И. П.* Русские народные сказки. СПб., 1841. Ч. 1.
- Сахаров 1841б — *Сахаров И. П.* Сказания русского народа о семейной жизни своих предков, собранные И. П. Сахаровым. Изд. 3. СПб., 1841. Т. 1. Кн. 1–4.
- Сахаров 184? — *Сахаров И. П.* [Каталог рукописей Библиотеки И. П. Сахарова: 183 рукописи. Изд. 2. СПб., 184-?].
- Сахаров 1873 — *Сахаров И. П.* Мои воспоминания // Для биографии И. П. Сахарова / Сообщено П. И. Савваитовым // Русский архив. 1873. Т. 1.
- Сергеева 2004 — *Сергеева А.* Из истории Николаевского детского приюта // Тульский краеведческий альманах. 2004. № 2(17).
- Соколов 1927 — *Соколов Б.* Былины старинной записи // Этнография. 1927. № 2.
- Список 1832 — Список фабрикантам и заводчикам Российской империи 1832 года. СПб., 1833.
- Струков 2018 — *Струков К.* Исчезающая история. Николаевский приют в Туле // Московское купеческое общество. 2018. 15.02. URL: <https://kupechestvo.livejournal.com/69584.html?ysclid=i4r1z4h3yf844699420> (дата обращения: 28.09.2022).

Сокращения

ГАТО — Государственный архив Тульской области.

РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

А. Л. Топорков

**Мифическая «рукопись
Бельского» — мистификация
И. П. Сахарова**

Аннотация. Иван Петрович Сахаров (1807–1863) был одним из наиболее известных публикаторов фольклора в России 1830–1840-х гг. Со ссылками на рукопись, которая якобы хранилась в Туле у купца Бельского, он публиковал былины и сказки в своих изданиях «Песни русского народа», «Сказки русского народа» и «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков». П. А. Бессонов, а вслед за ним А. Н. Пыпин и другие исследователи установили, что «рукопись Бельского» на самом деле никогда не существовала, а сообщения о ней Сахарова представляют собой литературную мистификацию. Тем не менее до сих пор никто не пытался выяснить, существовал ли в Туле купец Бельский и мог ли он быть владельцем такой рукописи. В настоящей статье впервые обобщены сведения о мифической «рукописи Бельского», приведенные Сахаровым в его многочисленных изданиях. Сообщаются также архивные данные о тульском купце Петре Ивановиче Бельском (1769–1830). Публикуется предисловие к второй части «Сказок русского народа», в котором Сахаров рассказывает о дальнейшей судьбе «рукописи Бельского». Приведенные в статье материалы позволяют значительно более полно описать воображаемую «рукопись Бельского» как своеобразную литературную мистификацию в России 1830-х гг.

Ключевые слова: И. П. Сахаров, «рукопись Бельского», былины, сказки, «Сборник Кириши Данилова», мистификация, стилизация.

Andrey Toporkov

**The mythical *Belsky's manuscript*
as a hoax by I. P. Sakharov**

Summary. Ivan Petrovich Sakharov (1807–1863) was one of the most famous publishers of folklore in Russia in the 1830s–1840s. With references to the manuscript, which was allegedly kept in Tula by the merchant Belsky, he published epics and fairy tales in his publications *Songs of the Russian people*, *Tales of the Russian people* and *Tales of the Russian people about the family life of their ancestors*. P. A. Bessonov, and after him A. N. Pypin and other researchers established that the *Belsky's manuscript* had in fact never existed, and Sakharov's reports about it had been a literary hoax. Nevertheless, so far no one has tried to find out whether the merchant Belsky existed in Tula and whether he could have been the owner of such

a manuscript. This article summarizes for the first time information about the mythical «Belsky's manuscript» given by Sakharov in his numerous editions. Archival data about the Tula merchant Pyotr Ivanovich Belsky (1769–1830) are also reported. A preface to the second part of *Tales of the Russian people* in which Sakharov talks about the fate of the Belsky's manuscript is published. The materials presented in the article brings to the much more complete description of the imaginary «Belsky's manuscript» as a kind of literary hoax in Russia in the 1830s.

Keywords: I. P. Sakharov, «Belsky's manuscript», epics, fairy tales, «Collection of Kirsha Danilov», hoax, stylization.

Попытка мистификации в словенской литературе XIX в.: «Мое путешествие на Триглав» (1897) Янеза Менцингера

Появлению в печати в 1897 г. новой книги словенского писателя Янеза Менцингера (1838–1912), как справедливо полагают исследователи его творчества (Я. Логар и др.), во многом способствовало небывало активное развитие в конце XIX в. в словенских землях альпинистского движения. Созданное в 1893 г. Словенское общество альпинистов уже в первые годы своего существования сразу же включилось в реализацию важных акций: было проложено множество новых маршрутов в Юлийских и Савиньских Альпах и построено несколько горных убежищ для альпинистов. Это способствовало развитию интереса словенцев, в первую очередь горожан, к этому виду досуга и оттеснению немецких альпинистов, до тех пор владевших большинством горных стоянок. В 1895 г. начал выходить основанный Обществом журнал «Планински вестник» (*Planinski vestnik* — «Горный вестник»), на страницах которого уже в первые два года постоянно появлялись публикации об успехах движения альпинистов (открытии новых базовых убежищ: *Aljažev stolp* (башня Аляжа)¹ на Триглаве, *Vodnikova koča* (домик

¹ Башня Аляжа — убежище для альпинистов, построенное в 1895 г. по инициативе и при финансовой поддержке Якоба Аляжа (1845–1927), композитора и литератора, автора работ по истории альпинистского движения, активно выступавшего против попыток придать горному массиву вокруг Триглава «немецкий характер». Благодаря его усилиям и личному участию в этом районе было построено несколько стоянок.

Водника) на Велем поле и др.), печатались статьи по истории движения (например, о покорении Триглава словенским поэтом Валентином Водником (1758–1819), который осуществил восхождение в период своей службы священником во вновь образованном приходе в Копривнике [Logar 1963: 329–330]).

Я. Менцингер с воодушевлением воспринимал эти успехи словенского альпинизма, был подписан на журнал, а в сентябре 1896 г. стал членом Словенского общества альпинистов. Знакомство с материалами журнала, а среди них были статьи о Бохине, жителях региона, а также популярные у читателей путевые заметки о горных восхождениях на Триглав и другие вершины [Kmecl 2004: 439], «породило у писателя желание также описать свое путешествие на Триглав и таким образом прославить родной край, а заодно рассказать о многом другом, о чем он размышлял в эти годы» [Logar 1963: 330]².

Другим импульсом для написания произведения, как признавался сам автор, послужили «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса (1836–1837), которые он читал в то время. Об этом в начальный период работы над текстом Я. Менцингер сделал примечательную запись в своем календаре (запись от 27 ноября 1896 г.): «Pickwickier — на словенский лад!»³. А в письме от 31 января 1898 г. своему другу Ивану Веселу⁴ с приложенным к нему экземпляром

² Этот замысел писателя анонсировал в одном из номеров редактор журнала «Планински вестник» А. Микуш. Однако новая книга Я. Менцингера вышла в Словенской Матице при поддержке ее редактора Ф. Левица [Logar 1963: 330].

³ Словенский историк литературы А. Слодняк рассматривает и возможное влияние на Я. Менцингера (а именно «на его повествовательную технику постоянного отступления от главной темы, как и на формирование ведущей идеи произведения — путешествие, которое никогда не приведет путешественника к цели») романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена» (т. 1–9, 1760–1767) [Slodnjak 1968: 259–260]. Другой словенский ученый Я. Кос также пишет о влиянии на писателя книги Ч. Диккенса и романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768, незаверш.). И в этом исследователь видит развитие традиции европейского просветительского романа и романа предромантизма [Kos 1985: 39–40].

⁴ Весел Иван (1840–1900) — словенский писатель, драматург и переводчик, служил священником в разных словенских приходах. Его прозаические произведе-

только что вышедшей книги писатель благодарил его за то, что он «подал идею и разбудил фантазию» [Logar 1963: 330].

С главным сюжетным мотивом произведения, т. е. с описанием подготовки и начала путешествия на высочайшую гору словенской земли (2863 м), которую (по признанию автора-повествователя в финале произведения) он так и не покорил, Я. Менцингер соединил с воспоминаниями разных периодов своей жизни: от юности до первой любви, от учебы в Венском университете до последнего посещения своей «малой родины» (он называл ее «Бохиньска домовиница») в 1860 г. Вот как он писал о цели своего путешествия:

Это было в августе 1860 года, когда я уже многое повидал в Европе и спустя много лет вновь приехал в отчий дом на школьные каникулы... Мне было в то время 22 года... Я отряхнул с себя книжную пыль и пыль дорог, забыл о безрадостном венском беззаботном житии и снова увидел зеленые горы и белые скалы, пышно заросшие травой поляны и опрятные деревни, блестящую в солнечных лучах рыбу в Саве, пенящиеся волны на глади озера. Я постоянно был на ногах, чтобы обойти и облазить долины и горы, увидеть что-то новое или же посетить незабываемые места, сохранившие для меня столько воспоминаний о незамутненном счастливым детстве. Повсюду был, нигде не остался... А сейчас, когда мои мысли улетают назад, отмечая быстрый бег дней и лет, и в туманном воспоминании о тех каникулах без отдыха мне кажется, что Бохинь был самым приятным уголком на всей земле из тех, что я видел и тогда, и теперь [Mencinger 1963: 19].

С нескрываемой любовью и признательностью Я. Менцингер представил читателям своих друзей — литераторов из круга «ваевцев»⁵, с некоторыми из которых он также со-

ния печатались в журнале «Словенски гласник» (г. Целовец, 1858–1868). Среди его переводов с русского языка: поэзия (стихи А. С. Хомякова, М. Ю. Лермонтова, К. К. Павловой, А. С. Пушкина, П. А. Вяземского), а также драматургия (комедия Н. В. Гоголя «Ревизор», 1884). Подготовил «Русскую антологию в словенских переводах», которую дополнил и издал в 1901 г. А. Ашкерц.

⁵ «Вае» (*Vaje* — «Опыты») — рукописный гимназический журнал, создававшийся группой люблянских школьников в 1854–1855 гг. На его страницах впервые обнародовали свои произведения впоследствии известные словенские авторы.

трудничал в журнале «Словенски гласник» Антона Янежича⁶. Автор смело вводит в повествование как реальных людей (поэта Валентина Водника, своих друзей Франа Эрьявца, Матию Валявца, подругу школьных лет Минку и др.), так и действующих рядом с ними вымышленных героев (учителя Грма, Мелкияда-Млекоеда, крестьянина-проводника и др.).

При описании разных персонажей, попавших в фокус авторского внимания, центральное место отводится образу обособленно живущего в горах под Триглавом местного чудака, собирателя и знатока местной флоры Мелкияда, в доме которого автор и его попутчики (из приморского Триеста) проводят последний день перед восхождением⁷. Однако настигшая их в горах буря становится причиной двух смертей и возвращения героев Я. Менцингера в долину.

Рассказ-воспоминание постоянно уходит в сторону, в него врываются исторические зарисовки или рассказы и предания, подслушанные когда-то во время путешествий по родному краю. Многие страницы книги посвящены истории Бохиня, развитию своеобразного соперничества жителей регионов вокруг двух главных словенских озер — Бохиня и Бледа. Автор активно включает в текст отсылки к поэзии Франце Прешерна⁸ и других словенских поэтов, местные истории и легенды, дает описание повседневных крестьянских работ в горном крае. А на примере развернутой истории жизни Мелкияда-Млекоеда представляет этапы взросле-

Для многих «ваевцев» был характерен устойчивый интерес к России, к реалистической литературе, особенно к творчеству Н. В. Гоголя, влияние которого сказалось в их прозе [Бершадская 1997: 576].

⁶ «Словенски гласник» (*Slovenski glasnik* — «Словенский вестник») — первый подлинно литературный журнал на словенском языке, основанный профессором А. Янежичем (1828–1869) в г. Целовец (1858–1868). Журнал объединил многих молодых литераторов и сыграл важную роль в развитии словенской литературы и критики.

⁷ Как считает А. Слодњак, герой Я. Менцингера, Мелкияд — это своеобразный двойник автора, «носитель эмоционального начала его личности, и поэтому мы имеем дело с одним и тем же героем и с одной и той же историей» [Slodnjak 1968: 259].

⁸ В первую очередь к его поэме «Крещение у Савицы» (1836), основное действие которой разворачивается в горном регионе вокруг озера Блед.

ния словенского крестьянина и раскрывает предрассудки, царящие в этом патриархальном мире, где родившемуся вне закона ребенку (причем из-за глупого упрямства отца невесты) при крещении дают необычное для тех мест имя, которое становится причиной постоянных насмешек, с одной стороны, и неконтролируемых злобных выпадов самого носителя этого имени, Мелкияда-Млекоеда, с другой. И эта несправедливость осложняет его жизнь, превращает в горного отшельника, избегающего общества людей.

Вместе с тем в тексте поднимаются важнейшие и глубинные вопросы общественной-политической и культурной жизни словенцев конца XIX в. В уста своих героев (автора-повествователя, Франа Эрьявца и др.) Я. Менцингер вкладывает пространные рассуждения, посвященные развитию словенской литературы, процессам модернизации, будущей направленности развития просвещения и образования молодого поколения. Так, уже во вступлении к книге он обращается к возможным критикам, отстаивая свое право свободы творчества, а также с иронией выступает против «нового течения» в словенской литературе. Свои патриотические мысли он доверяет высказать сопровождавшему их группу проводнику, а в последней главе вводит объемное рассуждение по вопросам образования и целям общественно-политического развития словенцев, в котором, наряду с учителем Грмом и Ф. Эрьявцем, принимает участие местный пасечник.

Эта многослойность задач, которые автор стремился решить, не могла не повлиять на единство художественного повествования и в определенной степени раздвинула границы заявленного жанра «воспоминаний», что, несмотря на в целом положительные отзывы на книгу, было замечено и обозначено одним из критиков.

Первым с объемной статьей, текст которой был напечатан в четырех номерах газеты «Словенски народ» (*Slovenski narod*) за февраль 1898 г., выступил (под именем Протей)

известный литератор Фран Говекар⁹. Критик признавал значимость обращения автора к истории региона (он называл Менцингера «бохиньским Геродотом»), отмечал красочность художественных описаний Альп, но вместе с тем упрекал писателя за то, что свои «воспоминания» тот полностью выдумал, как и то, что он реально осуществил свое восхождение на Триглав (что в представлении критика абсолютно противоречит требованиям мемуарного жанра). А сам текст отягощен слишком объемным вступлением, неоправданно растянутым жизнеописанием одного из героев, множеством дополнительных историй и зарисовок, уводящих в сторону от основного повествования. Это дало повод автору критической статьи не только дать уничижительную характеристику книге Я. Менцингера — «вещица» (слов. *delce*), но и выразить свое мнение по поводу мистификации жанра произведения: Ф. Говекар убеждает читателей, что вместо ожидаемых традиционных «воспоминаний» перед ними развернут «остроумный литературный конгломерат, пикантная смесь, в которой объединены путевой очерк, жизнеописание, повесть, полемическое эссе, национально-экономическая, зоологическая — филологическая — культурно-политическая статья и т. п.» (цит. по [Logar 1963: 337]).

Против критической статьи Ф. Говекара выступили сразу несколько авторов, в отзывах которых отмечались многие положительные качества нового произведения Я. Менцингера, а одновременно мнение по поводу причины столь резкой оценки.

⁹ Фран Говекар (1871–1949), вождь «нового течения» в словенской литературе рубежа XIX–XX вв., представители которого ратовали за социальную значимость литературы, стремились к правдивому изображению жизни современного общества. «...они не проводили четкой границы между натурализмом и реализмом <...>, трактовали натурализм как “углубленный реализм”». В этом проявлялась попытка «восполнить то, чего не достиг словенский реализм XIX в.» [Рыжова 2010: 194]. Ф. Говекар не раз ссыался на творчество и концепции Э. Золя, но принципы его школы экспериментального романа были освоены словенским писателем лишь частично, а на первый план выдвигались биологические моменты, теория наследственности, что отразилось в программном романе Ф. Говекара «В крови» (1896) [Рыжова 2010: 195].

Так, Антон Кристан в журнале «Нова нада» (*Nova nada* — «Новая надежда», 1898, № 1) отметил, что «за этими воспоминаниями скрыто много прекрасных идей, которые, правда, могут быть поняты лишь после продолжительного размышления». Особо он отметил язык произведения, как «подлинно народный, ядреный, полный духа и здорового юмора», «хотя ему вредит целый ряд некрасивых и неразумных диалектизмов». Критик с удовольствием признавал, что у писателя «искусное перо и прекрасное знание бохиньского крестьянства» (цит. по [Logar 1963: 339]).

С еще большим воодушевлением воспринял новое сочинение Я. Менцингера автор статьи в журнале «Дом ин свет» (*Dom in svet* — «Родина и мир», 1898, 15.02.) д-р Антон Печьяк: «Вот это книга! Золотом не измерить, пусть благодарностью воздаст за нее народ словенский» (цит. по [Logar 1963: 339]). Критик сделал акцент на том, что по содержанию это шуточный, развлекательный и одновременно поучительный текст, что позволит даже менее образованным читателям, которыми глубокие мысли автора не будут восприняты, с пользой обратиться к прекрасной книге. Однако подлинную ценность произведения, убеждает критик, познают лишь те, «кто под съедобной скорлупой обнаружат еще и аппетитное ядро» [Logar 1963: 339].

Отметим, что оба автора упомянутых положительных рецензий¹⁰ не оставили без внимания стиль произведения, точный, образный, насыщенный то тонкой, то едкой иронией, а также дружно выступили против статьи в газете «Словенски народ», определив резкую оценку Ф. Говекара как попытку увести внимание читателя в сторону от критики Я. Менцингером явлений, сложившихся в современной словенской литературе.

¹⁰ К ним можно добавить еще два отклика на новое произведение Я. Менцингера: статью Й. Костаньеваца в журнале «Учительски товариш» (*Učiteljski tovariš* — «Друг учителя») и статью в журнале «Словенка» (*Slovenka*), появившиеся в тот же период [Logar 1963: 341].

Я. Менцингер в ответном письме (на первый критический отклик Ф. Говекара) в редакцию не выразил ни малейшего желая оправдаться перед строгой отповедью, а полусуто-полусерьезно утверждал, что эти «воспоминания» писал «под влиянием уходящего старого судебного порядка 1781 г.», и поэтому «“Мое путешествие на Триглав” — длинная вереница случаев, короткий приговор и окончательные сухие судебные пояснения, всё как в судебных процессах!» (цит. по [Slodnjak 1968: 260]).

И это нежелание Я. Менцингера оправдываться представляется вполне уместным, поскольку необходимое объяснение он дает уже во вступлении к основному тексту своего сочинения, предупредив «внимательного читателя» о том, что эти воспоминания не совсем «истинные», «реальные» [Mencinger 1963: 16].

Однако из переписки Я. Менцингера известно, что как автор он был не вполне доволен своей работой, называл ее «разваленная повесть» (слов. *podrta povest*) и причиной этого считал слишком растянутое вступление и Мелкияда-Млекоеда с его историей. В одном из писем И. Веселу он также обещал, что еще напишет «реальные воспоминания» [Logar 1963: 341]¹¹. Своеобразную дискуссию между автором и критиком завершила новая статья Ф. Говекара, напечатанная без подписи автора в номере ведущего словенского журнала «Люблянски звон» (*Ljubljanski zvon* — «Люблянский колокол») за апрель 1898 г. Хотя в ней автор несколько смягчил тон своей критики и более развернуто представил достоинства текста Менцингера, но все же остался при своем мнении о размытой жанровой форме произведения, ссылаясь на уже высказанный им вывод из статьи в газете «Словенски народ».

¹¹ Спустя годы Я. Менцингер решил представить словенской читательской аудитории образец «истинных» воспоминаний в своей новой книге «Воспоминания об усадьбе Менишко», работу над которой начал спустя 10 лет после предыдущего произведения. Однако текст остался незавершенным (сохранились лишь материалы 4-х глав, которые свидетельствуют о сложившемся общем плане и основных героях книги [Mencinger 1963: 189–326]).

Итак, критические отзывы о новом произведении Я. Менцингера продемонстрировали два вектора оценки. С одной стороны, акцент делался на художественной и патриотической составляющих его сочинения, с другой — внимание сосредотачивалось на его несоответствии признанным и уже хорошо известным образцам подобного жанра¹². Действительно, есть основание согласиться с утверждением Ф. Говекара, что однозначно определить жанр произведения Я. Менцингера достаточно трудно¹³.

Думается, можно с большой долей уверенности предположить, что перед нами литературная мистификация, литературная игра. И у этой мистификации, безусловно, были цель и задача. Писатель дает своему сочинению подзаголовок и называет имя автора предлагаемых «воспоминаний», перенося фокус внимания на него. При этом внимательный читатель получает своеобразные подсказки (анаграмма имени и фамилии в названии, признание во вступлении, что его «воспоминания» будут не совсем «подлинными», «реальными»). Такой подход предоставляет писателю свободу выражения и позволяет (при отсутствии возможности осуществить это на страницах какого-либо периодического издания того времени) высказать волновавшие его в то время идеи. Безусловно, обращение к этому приему носило полемический характер, что отразилось в высказанном им уже во вступлении своеобразном протесте против надвигающейся «новой волны» или словенского варианта натурализма. А вместе с тем в обстановке достаточно активных общественных дебатов конца XIX в., связанных с созданием в словенских землях новых политических партий, подобный прием позволил писателю поднять и тему образования и просвещения как важных условий на пути прогресса (последняя глава).

¹² Ф. Говекар отсылал автора к автобиографической книге И. В. Гете «Поэзия и правда. Из моей жизни» (ч. 1–4, 1811–1833).

¹³ Это отмечают разные исследователи, например, Я. Кос, относящий произведение Я. Менцингера «Абадон» и «Мое путешествие на Триглав» к «наиболее запутанному примеру романа» [Кос 1985: 39–40].

Если рассматривать эту книгу Я. Менцингера с точки зрения места в истории словенской литературы, то, с одной стороны, следует опереться на собственное мнение писателя, которое он высказал уже на первых страницах своего сочинения, достаточно твердо выступив против необходимости для литератора быть причисленным к тому или иному направлению («партии», как он обозначил подобное единство) и, значит, оцениваться с единых для всех его приверженцев художественно-эстетических унифицированных позиций [Mencinger 1963: 14–16]. Иными словами, писатель выступает за свободу творчества и отстаивает ее. Однако в отношении жанра мемуарной или автобиографической прозы возможным предшественником (и даже образцом) для него мог послужить Янез Трдина (1830–1905) и его «Воспоминания». Написанные им в 1867–1868 гг., после вынужденного выхода на пенсию, и основанные на его дневниковых записях, которые он вел со школьных лет, «Воспоминания» первоначально не предназначались для публикации. Как считает словенский исследователь Г. Шмидт, «это объемная и наглядная картина его молодости, а также общественной, культурной и политической жизни революционной поры и первых лет последовавшей за революцией политической реакции»¹⁴.

Несомненный интерес для дальнейшего исследования имеет также рассмотрение аналогичных примеров мистификации в других национальных литературах. Так, на наш взгляд, было бы интересно сравнить своеобразную литературную мистификацию словенского автора в его книге «Мое путешествие на Триглав» с «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина, которые были представлены русскому читателю на страницах основанного им «Московского журнала» (1791–1792) как реальные письма

¹⁴ Впоследствии «Воспоминания» Я. Трдины вышли в первых двух томах его собрания сочинений (1946 и 1948 гг.) [Schmidt 2003: 296]. Однако Я. Менцингера с ними мог познакомить М. Валявец, друг Я. Трдины по работе в г. Вараждин, образ которого выведен в книге «Мое путешествие на Триглав».

с включенными в них впечатлениями от посещений разных европейских стран: Германии, Швейцарии, Франции и Англии.

На самом же деле, как убедительно доказывают исследователи творчества Н. М. Карамзина и авторы комментариев к изданию его произведений (Ю. М. Лотман и Вл. Б. Муравьев), «Письма русского путешественника» «никогда не были реальными письмами, создавались они не в дороге, а после возвращения в Москву...» [Лотман, Муравьев 2007: 733]. Подобный вывод им позволяет сделать и анализ дат, которые упоминаются в произведении, и переписка Н. М. Карамзина тех лет, в том числе и с близкими друзьями (имеются в виду Анастасия Ивановна Плещеева и ее супруг Алексей Александрович). Так, оправдываясь, что не писал им из-за границы, писатель обещал, что сделает это по приезде, тем самым «приглашая принять участие в литературной игре» [Лотман, Муравьев 2007: 735]. Исследователи признают, что Н. М. Карамзин, создавая свое произведение, несомненно, опирался на свои впечатления от поездки по европейским странам предреволюционного и революционного времени. «Однако опубликованный им текст — сложное художественное целое, а не непосредственные записи наивного наблюдателя, маску которого надевает автор» [Лотман, Муравьев 2007: 734]¹⁵.

На основании проведенного исследования ученые делают заключение:

Таким образом, с точки зрения жанра, «Письма» представляют собой не собрание реальных писем, а литературную имитацию такого собрания. Есть основание полагать, что реальное путешествие Карамзина и по маршруту, и по характеру встреч и интересов существенно отличалось от литературного «вояжа» «русского путешественника» [Лотман, Муравьев 2007: 736].

¹⁵ Вернувшись из своего путешествия в 1790 г., Карамзин поселился в доме своих друзей Плещеевых в Брюсовом переулке (дом не сохранился), где, по мнению исследователя, и создавались «Письма...» [Муравьев 2007: 43].

И это было вполне оправдано с учетом сложных условий, в которых проходила его поездка, а также невозможности освещать открыто ряд тем и встреч¹⁶.

Краткое сопоставление этих двух произведений можно продолжить, обратив внимание на образ автора-повествователя, обозначенного их создателями. У Карамзина в этой роли выступает некий Путешественник, наивный наблюдатель, однако, как предупреждают авторы комментариев,

...прямолинейное противопоставление Путешественника и Карамзина было бы упрощением. Лицо Карамзина все время выглядывает из-под маски Путешественника... Более внимательно читателю раскрывается образ «любопытного скифа», «юного Анахарсиса» — представителя молодой цивилизации, наблюдающего «минуты роковые» старого мира [Лотман, Муравьев 2007: 738].

У словенского писателя отсылка к авторству некоего Неяза Немцигрена не более чем ироничная уловка, определенная стратегия, поскольку словенский читатель уже сталкивался с этим созданным в игровой форме образом при чтении романа «Абадон» (1893). Поэтому все идеи, заложенные в произведении, воспринимались как идеи самого Я. Менцингера.

* * *

Итак, мы постарались представить последнюю книгу словенского писателя Я. Менцингера «Мое путешествие на Триглав» с точки зрения литературной игры, мистификации как особой авторской стратегии, в чем проявились и его художественная фантазия, и заявленная во вступлении творческая свобода, позволяющие ему на страницах своего сочинения высказать волновавшие его в то время идеи.

¹⁶ Так, одной из целей поездки была встреча Н. М. Карамзина с его масонским наставником Алексеем Михайловичем Кутузовым (А. Н. Радищев посвятил ему свое произведение «Путешествие из Петербурга в Москву»). Существовала реальная угроза его немедленного ареста при возвращении в Москву, о чем А. М. Кутузова прозрачно предупреждали друзья в России [Лотман, Муравьев 2007: 735].

И словенский читатель (вспомним положительные отзывы в разных словенских изданиях) не ощутил конфликта между двумя тенденциями в прозе Я. Менцингера — сочетанием юмористического повествования с нарастающей по мере развития сюжета тенденцией к риторичности и назиданию. Для него, читателя, все развивалось в русле *патриотического* (выделено нами. — Т. Ч.) письма, посвященного одному из самых значимых для всех словенцев мест и горных вершин, и определялось стремлением известного писателя раскрыть свое понимание перспектив будущего развития словенцев и их земли, высказать публике свои мысли — выношенные, выстраданные и, как полагал автор, бесполезные для нее.

Литература

- Бершадская 1997 — *Бершадская М. Л.* Словенская литература // История литератур западных и южных славян. Т. II. Формирование и развитие литератур Нового времени. Вторая половина XVIII в. — 80-е гг. XIX в. Часть II. Литература 50-х — 80-х гг. XIX в. / Отв. ред. С. В. Никольский. М., 1997. С. 570–599.
- Лотман, Муравьев 2007 — *Лотман Ю. М., Муравьев Вл. Б.* Комментарии // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести. М., 2007. С. 728–799.
- Муравьев 2007 — *Муравьев Вл. Б.* Путем своего века // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести. М., 2007. С. 7–50.
- Рыжова 2010 — *Рыжова М.* Реализм, натурализм, модерн // Словенская литература от истоков до рубежа XIX–XX вв. / Отв. ред. Н. Н. Старикова. М., 2010. С. 187–226.
- Kos 1985 — *Kos J.* Evropski izviri slovenskega romana v 19. stoletju // Slavistična revija. L. 33. 1985. Št. 1. S. 27–50.
- Logar 1963 — *Logar J.* Opombe // Mencinger J. Zbrano delo. Knj. 3. Ljubljana, 1963. S. 327–360.
- Mencinger 1963 — *Mencinger J.* Moja hoja na Triglav. Meniški spomini. Dodatek // Mencinger J. Zbrano delo. Knj. 3. Ljubljana, 1963. S. 5–325.
- Schmidt 2003 — *Schmidt G.* Kratek pregled življenja in dela Janeza Trdine // Trdina J. Če ne lačen, je pa žejen. Izbrana proza. Ljubljana, 2003. S. 283–317.
- Slodnjak 1968 — *Slodnjak A.* Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Ljubljana, 1968.

Т. И. Чепелевская

**Попытка
мистификации в словенской
литературе XIX в.: «Мое путе-
шество на Триглав» (1897)
Янеза Менцингера**

Аннотация. В центре исследования — вопрос об особой форме литературной мистификации, которую в своем произведении 1897 г. осуществил словенский писатель Янез Менцингер (1838–1912). Придав тексту, посвященному виртуальному восхождению на высочайшую вершину (2863 м) в словенских Юлийских Альпах, дополнительное название «Воспоминания Неяза Немцигрена», автор тем самым акцентировал жанр своего сочинения. Вместе с тем, словно приглашая внимательного читателя принять условия литературной игры, в качестве автора этих воспоминаний он предложил уже знакомое (по его роману «Абадон: сказка для стариков», 1893) лицо, используя анаграмму своего имени и фамилии. В статье поднимается вопрос о возможной цели обращения автора к приему литературной мистификации, которой могла быть литературная полемика, своеобразный отклик на появление «нового течения» в словенской литературе рубежа XIX–XX вв. Несомненный интерес для исследования имеет также рассмотрение, в сопоставительном плане, примеров аналогичных форм мистификации (например, в русской литературе — «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина).

Ключевые слова: словенская литература XIX века, литературная мистификация, Янез Менцингер.

Tatiana Chepelevskaia

**An attempt
at mystification in Slovenian
literature of the XIX century:
My Trip to Triglav (1897)
by Janez Mencinger**

Abstract: The research focuses on the question of a special form of literary hoax, which was carried out by the Slovenian writer Janez Mencinger (1838–1912) in his work of 1897. By giving the text dedicated to the virtual ascent to the highest peak (2863 m) in the Slovenian Julian Alps the additional title *Memories of Nejaz Nemcigren*, the author thereby emphasized the genre of his work. At the same time, as if inviting the attentive reader to accept the conditions of the literary game, as the author of these memoirs, he offered a person already familiar (according to his novel *Abadon: a Fairy Tale for Old Men*, 1893), using an anagram of his first and last name.

The article raises the question of the possible purpose of the author's appeal to the reception of literary mystification, which could be a literary polemic, a kind of response to the emergence of a "new trend" in Slovenian literature at the turn of the XIX–XX centuries. Russian literature, for example, N. M. Karamzin's *Letters of a Russian Traveler*, is also of undoubted interest for the study, in comparative terms, examples of similar forms of mystification.

Keywords: Slovenian literature of the 19th century, literary mystification, Janez Menzinger.

 С
(НЕ) ВЕРЬ ГЛАЗАМ
О 
И
М

Мистификация как жест в визуальных практиках авангарда

В основе акта мистификации лежит намеренный обман. Речь идет о коммуникативной стратегии отправителя и статусе получателя; это прагматический уровень сообщения, и в языке авангарда он становится художественным жестом — фокус внимания адресата предполагается направить на код сообщения. В мистификации реализовалось игровое начало раннего исторического авангарда, но позднее она обретала все более широкое поле социально-критических коннотаций. Задача настоящего исследования — соположение форм мистификации как жеста в историческом авангарде 1910-х гг., а также неоавангарде 1960-х и 1990-х гг. на материале русского и югославянского (сербского и хорватского) искусства в наиболее характерных и ярких его проявлениях. Цель состоит в том, чтобы сквозь призму различного рода форм и практик мистификации показать как типологическую общность поэтики авангарда отдаленных друг от друга эпох, так и специфику их бытования в региональных историко-художественных контекстах. Рассматриваемая проблематика будет решаться нами прежде всего на материале изобразительного искусства. Опережая конечные выводы, укажем, что главная ось, по которой происходило смещение модуса этого эстетически мотивированного введения зрителя в заблуждение, состоит в переносе акцента с художественной мистифи-

кации объекта внехудожественного мира в начале XX в. на осознание мистифицированности действительности и в таком виде репрезентации ее как художественного объекта на рубеже нынешних столетий.

Когда речь заходит о мистификации в связи с изобразительным искусством, на ум прежде всего приходит феномен подделок (т. н. «фальшаков» в терминологии коллекционеров и арт-дилеров). Известно, что в наши дни чуть ли не 80 процентов рынка произведений искусства авангарда заполнено ими (ведь все еще легко добыть полотна, краски и другой материал начала прошлого столетия). Между тем эта обширная тема, которой посвящены уже тома исследований, километры кинопленок и столетия юридических практик, в данном эссе рассматриваться не будет. Мнимое авторство и подделки полотен относятся к категории того, что мы бы назвали внешней формой мистификации — в силу своей социально-прагматической обусловленности такого рода явление, как правило, не имеет собственной эстетической задачи и/или художественной специфичности.

В широком смысле к мистификации можно отнести все, что соответствует схеме: А отправляет сообщение Б, используя двойной код, причем оба этих кода известны отправителю, но только один — получателю. Последний между тем допускает наличие множественности кодов (просто в силу многоуровневой природы художественного текста), но должен делать вид, что верит в его единственность. По этим правилам такого рода «игры» к мистификации можно отнести иллюзионизм античной живописи, анаморфические изображения в маньеризме и барокко, барочные обманки (*trompe-l'œil* в натюрмортах), архитектурный иллюзионизм, парадоксальные пространства и всяческие зрительные aberrации в сюрреализме (в живописи и графике С. Дали, М. Эшера, Р. Магритта, *ready-made*'ах М. Дюшана и другое). В том же ряду можно рассматривать и имитацию материалов (в строительстве, архитектуре, дизайне), пре-

следующую одновременно и коммерческую, и эстетическую задачи то повышать, то понижать их семиотический статус¹. К практике мистифицирования можно отнести и синестезийные эксперименты в европейском сюрреализме: в тактильно-зрительной аберрации, лежащей в основе «Мехового чайного прибора» (1936) или «Стола на птичьих ножках» (1939) Мерет Опшенгейм (1939), — подмена/обман области чувственного восприятия. Указанные примеры свидетельствуют о том, что акт мистификации обусловлен установкой барокко и типологически родственного ему авангарда на нарушение ожидания восприятия, что соответствует катахрестической природе обеих художественных формаций [Смирнов 1986]. Катахреза как основа поэтики авангарда в поле коммуникативного статуса сообщения — это и есть мистификация как художественный жест.

В исследовании искусства нового времени основной фокус внимания, как известно, обычно направлен на интерпретацию произведения, в отличие от старого искусства, главной проблемой изучения которого является атрибуция памятника, наряду с «рукой» мастера, кругом его учеников, «школой», устанавливающими историческую достоверность произведения. Особая ситуация возникает в случае, когда в искусстве XX в. мы сталкиваемся с фактом ложной авторской датировки. Задачи атрибуции и интерпретации накладываются друг на друга, и возникает проблема прочтения датировки как компонента художественной стратегии, как заложенного в эстетическую программу принципа.

Мистификаторами в искусстве XX–XXI вв. выступали (и выступают) как участники радикальных начинаний в ис-

¹ В книге замечательной американской исследовательницы Пэмелы Симпсон рассказывается о том, как на рубеже XIX и XX вв. и во времена Великой депрессии в США 1920-х гг. искусственные и естественные материалы в дизайне интерьеров то и дело брали верх, попеременно замещая друг друга (так, иногда пластик подражал благородному мрамору, а в другие времена, наоборот, паркетные полы имитировали ламинат и т. п.) — см. [Simpson 1999] и рецензию на эту книгу [Злыднева 2001].

кусстве, так и их оппоненты, чему посвящен содержательный обзор в статье польского искусствоведа Г. Бобилевич [Бобилевич 2018]. Предметами мистификации становились несуществующие сборники и пародии на футуристов. Известен и случай провидческой мистификации Михаила Ларионова в связи с ожидающимся приездом в Москву главы итальянских футуристов Филиппо Томмазо Маринетти: художник мистифицировал сотрудника газеты «Голос Москвы», «заявив ему в интервью, будто с приездом Маринетти произошел курьез — <...> он оказался в компании людей, ничего общего с футуризмом не имеющих. <...> правдоподобность ларионовской мистификации превзошла все ожидания», ибо это полностью подтвердилось в реальной жизни спустя несколько дней [Крусанов 1996: 166]. Имели место и хронологические обманки/сдвиги назад: так, знаменитый сборник «Садок судей I» в листовке «Пощечина общественному вкусу» 1913 г. был отнесен к 1910 г. Это было сделано с чисто практической целью — чтобы обозначить новизну русского футуризма по отношению к футуризму итальянскому.

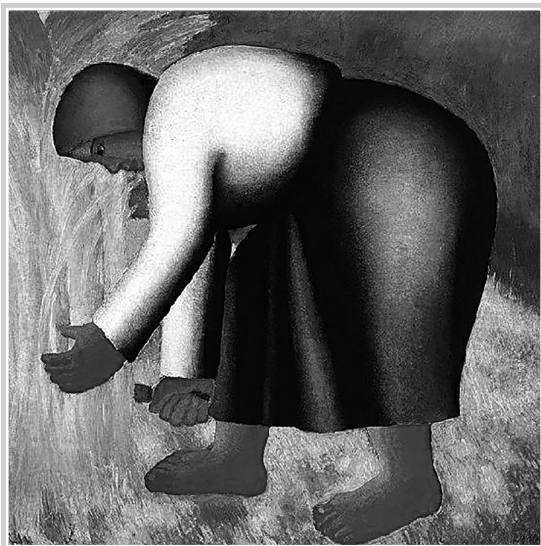
На грани прагматики и семантики — различные мистификации Казимира Малевича. Склонность к ним этого художника общеизвестна: он изменял дату своего рождения, датировку стихотворений и картин. Одним из примеров может служить авторский комментарий на обороте доски, на которой была написана картина «Корова и скрипка»: «Алогическое сопоставление двух форм “скрипка и корова” как момент борьбы алогизма с естественностью, мещанским смыслом и предрассудком. К. Малевич. 1911 год». Между тем, по авторитетному свидетельству, эта «доска обрела бессмертие в 1913 году на даче в Кунцево», а надпись имела целью утвердить изобретательский приоритет автора [Шатских 2000: 12]. Другим случаем мистификации является перенос датировки стихотворения Малевича «Художник» опять же на более ранний срок: по свидетель-

ству А. С. Шатских, «дата 1913. июль, поставленная после заголовка стихотворения, использована Малевичем для преднамеренного сдвига времени создания стихотворения на более ранний срок». Настоящая дата, согласно первому публикатору текста Т. Андерсену, — 1915 год [Шатских 2000: 167].

Наиболее яркая мистификация Малевича, вошедшая в историю искусства как специфический и малообъяснимый казус, — это сдвиг датировки в так называемом позднем Крестьянском цикле: написанные в 1927–1929 гг. полотна мастер намеренно датировал более ранним временем — 1905–1907 гг. Стилистически отличить друг от друга раннюю и позднюю серии довольно трудно, мотивировка подмены дат тоже не очень ясна. Одно из объяснений может опираться на семантику изображений. Сюжеты и той, и другой группы картин касаются преимущественно конца (или кульминации) аграрного цикла, ориентированного на лунный календарь: жатвы или — по аналогии — рубки деревьев (ср. названия полотен: «Жница», «Уборка ржи», «Лесоруб» в ранней серии — и «Жница», «На сенокосе», «На жатву (Марфа и Ванька)», «Жатва» в позднем цикле), из чего следует вывод: «актом датировки Малевич реализовал ритуальную практику обновления через возвращение к старому аналогичному (илл. 1). Акт ложной авторской датировки может быть трактован как супрематическая акция обозначения невидимых, но постигаемых взаимной пространственно-временной проекцией миров. Супрематизм в форме ритуального действия — это выход в незримое, в четвертое измерение», ведь «это пункт народного календаря, когда круговое движение достигает наибольшей полноты, задающей динамику перехода» [Злыднева 2013: 202]. Основания для смещения датировки цикла полотен художника следует, видимо, искать в антиномическом переживании времени авангардом одновременно и как циклического, и как линейного, устрем-



Илл. 1а. К. Малевич. Жница. 1912. Масло/холст



Илл. 1б. К. Малевич. Жница. 1928–1929. Масло/холст

ленного в будущее на гребне излюбленного авангардом концепта новизны. Стилистически и сюжетно повторяя свой ранний цикл через два десятилетия, Малевич — совершенно в духе архаических мистерий — обосновывает переход в последние годы жизни к постсупрематической фигурации, окрашенной в мистические тона (здесь и обилие символов, и загадочные персонажи). По свидетельству Ивана Ключа, «мистика в супрематизме Малевича особенно ярко стала проявляться в последние годы его жизни» [Ключ 1999: 471], а Н. И. Харджиев в разговоре с автором этих строк в 1980-е гг. сообщил о якобы имевшемся у Малевича незадолго до смерти намерении посетить Грецию. Наличие выраженных экспрессионистских черт в позднем творчестве художника (прежде всего имеем в виду картину 1934 г. «Бегущий человек») наводит на мысль, что в культуре древней Эллады художника могла заинтересовать дионисийская, а никак не аполлоническая ветвь традиции, т. е. мифопоэтика умирающего и воскресающего бога природы. Ложная датировка позднего Крестьянского цикла с имплицитной семантикой лунного календаря, смерти и возрождения составляет элемент общей постсимволистической направленности позднего творчества Малевича. Мистификация здесь выступает в форме художественного жеста, ориентированного на мифопоэтическую традицию в рамках прагматики авангарда.

* * *

Опыт мистификации исторического авангарда в известной мере был повторен несколько десятилетий спустя, в неофициальном советском искусстве — отечественном поставангарде 1970-х. Опыт этот зачастую носил метатекстуальный характер, поскольку в игровой форме переосмыслял, комбинировал и рекомбинировал, цитировал и при этом иронически отстранял от себя отечественный прецедент, то есть исторический авангард конца 1910-х — начала

1920-х гг.² Однако стоит отметить и его принципиальную новизну: неоавангард а) использовал исторический авангард как материал; в этом отношении он преднамеренно вторичен, поскольку парафразирует пратекст, это особый тип поэтики — метапоэтика; б) использовал элементы «языка» авангарда как средства негативной акоммуникации, в отличие от исторического авангарда, нацеленного на установление новой, позитивной и/или сверхкоммуникации. Поэтому и мистификационные практики в новых условиях обретают новую прагматику. Их жестовая функция уже не сокрыта в глубинах мифопоэтики, она выходит на первый план средств выражения.

В искусстве постсоветской России наиболее яркими примерами мистификации как художественного жеста стали розыгрыши псевдоавторства Николая Кошелева, который, спрятавшись за псевдонимом символиста-неудачника, некоего Александра Зильхофера, в своих «произведениях» не только иронически обыгрывал стереотипы стилистики символизма, но и создал пародийное подобие ретроспективных музейных экспозиций. Знаменитые основатели соц-арта В. Комар и А. Меламид представили обществу выдуманного художника Апеллеса Зяблова, якобы еще в XVIII в. предвосхитившего беспредметную живопись (илл. 2). Игровой жест этой мистификации также лежит в открытой плоскости. Аналогичный принцип мистифицирования авторства предложил и Игорь Макаревич, придумавший маниакального фотографа-изобретателя Николая Борисова, изначально бухгалтера мебельной фабрики, якобы испытывавшего эротическое влечение ко всему деревянному и вследствие этого изобретавшего машины, позволявшие, например, замедлять дыхание; второй его страстью была фотография в духе Джоэля-Питера Уиткина. «Произведения» этого персонажа, восходящего к Буратино, демон-

² Об опоре советского неофициального искусства на русский авангард 1910–1920-х гг. см. [Бобринская 1994].



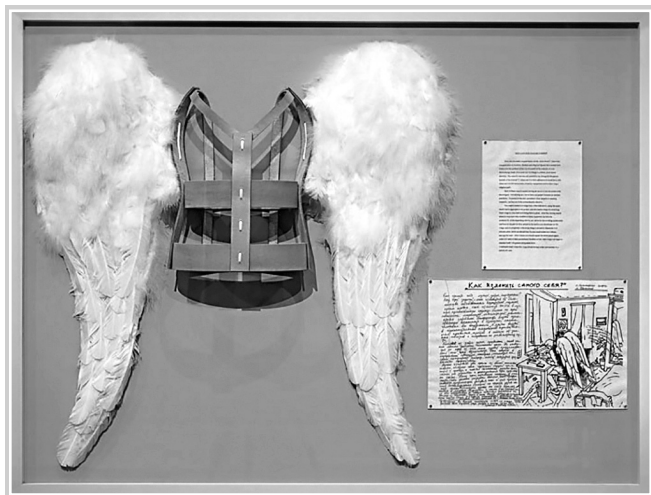
А. ЗЯБЛОВ (17 ?—1978). Их величество «Ничего». 1741. Холст, масло. 70 x 50.
(Одна из картин, исполненных автором для украшения пыточного подвала в Рузском имении Н. Е. Струйского.)

Илл. 2. В. Комар и А. Меламид.
Картина крепостного художника Зяблова.
Мистификация. 1980-е гг.

стрировались на выставке Елены Елагиной и Игоря Макаревича «Обратный отсчет» в Музее современного искусства на Гоголевском бульваре в Москве в марте 2021 г.³

³ Мистификациям в неофициальном советском искусстве и постсоветском авангарде была посвящена состоявшаяся в 2021 г. в Государственной Третьяковской галерее (далее: ГТГ) выставка Н. Кошелева «The Moon Pool. Архив 18+» [The Moon 2021]. В связи с этой выставкой в сетевом журнале «Лаврус» Милена Орлова дала подбор-обзор авторства мистификаций мастеров круга концептуалистов и, шире, художников неоавангардной направленности 1980–1990-х гг., см. [Орлова 2022].

Ролевость авторства, где выдуманный автор выступает персонажем несуществующего литературного произведения, разыграна и в созданной Ильей Кабаковым несуществующей личности художника Шарля Розенталя — авангардиста и мечтателя. Придумав биографию псевдохудожника, Кабаков создал «за него» больше семи десятков произведений, наиболее известным из которых стал ready-made'a «Как изменить самого себя»: объект представлял собой имитацию настоящих крыльев из перьев, насаженных на кожаный ремень, недвусмысленно отсылая к знаменитому «Летатлину» Владимира Татлина (илл. 3). Здесь обращение к наследию исторического авангарда обрело смысл метатекстуального жеста (т. е. отрицания традиции авангардной системы, которая сама базируется на отрицании традиции). Кабаков дал жизнь и другим псевдоличностям — например, некоему Игорю Спиваку и даже подставному «Кабакову». Создавая новых героев проекта «Альтернативная история искусства» (2008), художник действовал в духе литературных мистификаций: «...я сразу решил уже тогда, что “персонаж” — это вполне литературный герой, обрабатываемый темой-состоянием и проживающий эту тему, состояние от начала до конца», — писал он (цит. по [Орлова 2018]). При этом мотивировка создания мистификаций как бы отсылает к истокам мимезиса — подражанию природе в древнем иллюзионизме, только в данном случае «природой» выступает лицемерная сущность советского режима, ведь, по признанию художника, «нашим рекламам, призывам, объяснениям, указаниям, расписаниям — все это знают — никогда, нигде и ничто не соответствует в реальности» [Орлова 2018]. В полемическом отталкивании от русского авангарда («Не знаешь даже, что сказать о Малевиче. Великий художник. Вселяет ужас. Большой начальник» [Орлова 2018]) возникает игровая стратегия персонажности автора в совокупности с радикальным жестом авангарда — сбрасыванием с парохода современности авторитетов



Илл. 3. И. Кабаков. Как изменить самого себя.
1988. Инсталляция

прошлого (в данном случае авторитетной фигуры самого авангарда) — она к авангарду же и отсылает. Получается сложная метаконструкция, которую сам Кабаков называет игрой жизни внутри текста как такового, заставляя обратиться к идеям Витгенштейна. Но — от себя добавим — это в то же время и основа мистификаций, нулевой уровень коммуникации (адресанта).

Игровой характер вымышленных мистифицированных авторов и постоянные отсылки к игре в мистификацию в историческом авангарде (в более явной, как у Кабакова и Комара/Меламида, или в более прикровенной форме, как у Макаревича и Кошелева) позволяют говорить о том, что мы имеем дело с художественным жестом, риторическая стратегия которого направлена на выявление социального и художественного контекста авангардных практик, обретающего как бы собственный голос.

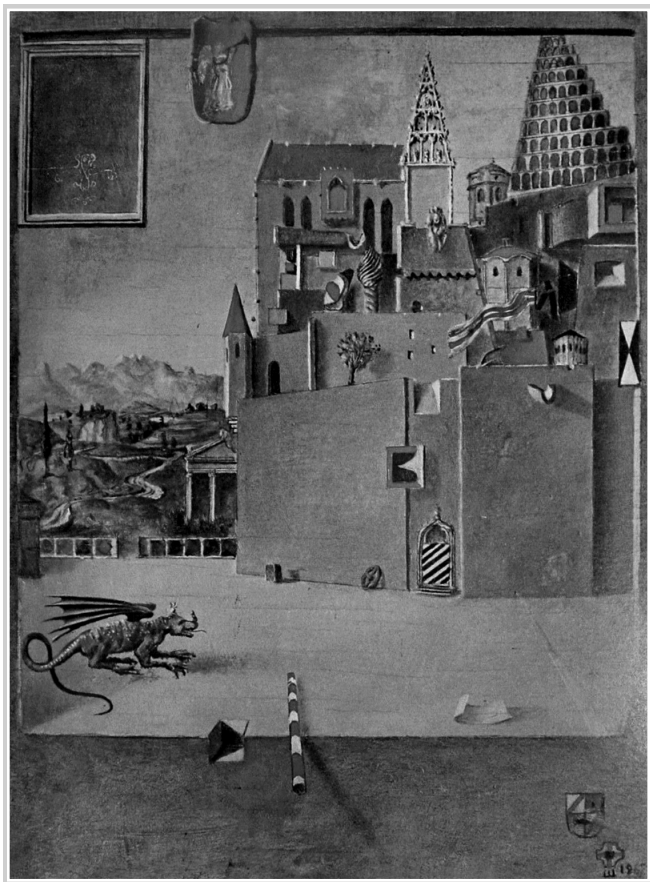
* * *

Нечто аналогичное явлениям в искусстве России происходило и в Югославии. Рассмотрим примеры различных форм и «назначений» мистификации здесь в широком хронологическом диапазоне — от 1960-х гг., времени позднего модернизма, до начала нынешнего столетия, то есть эпохи уже свершившегося распада страны и вхождения в широкое поле художественных исканий, обозначаемых расплывчатым термином «постмодернизм».

В 1960-е гг. практики мистифицирования нашли воплощение, прежде всего, в деятельности белградской художественной группы «Медиала»⁴. В это объединение вошли художники разного опыта, темперамента и творческих наклонностей. Однако общим было стремление, в самой своей сути содержащее утопическое лицедейство, а именно стать медиатором между удаленными художественными эпохами: европейским Ренессансом и авангардом XX в. Эта установка на диахроническую коммуникацию неизбежно вовлекала элементы мистицизма и эклектики: она состояла в создании т. н. «интегральной картины», т. е. произведения живописи, которое должно было «проговорить» на языке ушедшего времени, присовокупив знаки авангарда. Так, в пределах одного полотна могли встретиться узнаваемые черты живописи Леонардо и Малевича, Вермеера и де Кирико (илл. 4). Тезис о необходимости соединения несоединимого был выдвинут идейным вождем группы художником Леонидом Шейкой (1932–1970). Человек креативный, обладающий буйной фантазией и свободой творческой самореализации, он приписал идею интегральности трем выдуманному персонажам: фотографу Регу Талботу, географу и живописцу Леону Лешу и т. н. *классификатору* Леониду Трофимовичу Шейке. По свидетельству авторитетного сербского искусствоведа Ирины Суботич,

в мистифицированном интервью с ними на вопрос, как он определяет живопись, первый из этой троицы отвечает с точ-

⁴ Подробнее о группе см. [Суботич 2019].



Илл. 4. Л. Шейка. Великий Вавилон пал. 1967.
Масло/дерево

ки зрения объективного, рационалистического подхода в духе англиканского или протестантского происхождения «автора» и базируясь на техническом оборудовании, которым располагает любой фотомастер (сам Шейка занимался фотографией как концептуальным искусством). <...> В личности Леона Леша он выразил другую область своих интересов — связать науку и искусство. <...> Фамилию Леш он напрямую связал с тем метафизическим препарированием идей, которое пытал-

ся делать на практике⁵. Что же касается ответа Шейки-классификатора, автора «Манифеста классификатора», он гласил: «Не считаю нужным обогащать ризницу непреходящих шедевров мировой живописи новыми произведениями, однако в ее хаотическое состояние необходимо внести долю порядка, показать разнообразие проявлений жизни, их закономерность, распределить шедевры по видам и уровням, охватив все категории действительности — это может стать главной задачей современной живописи» [Суботич 2019: 220].

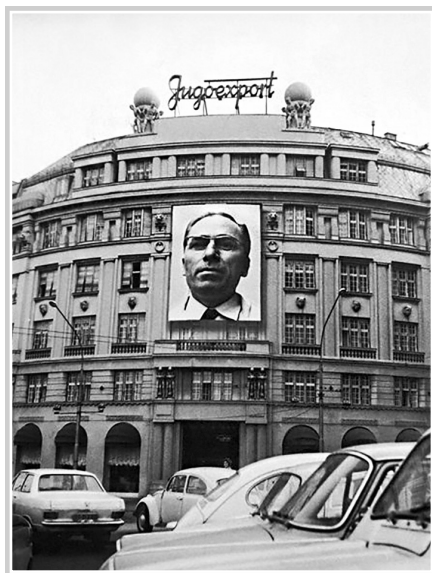
Наряду с тремя квазиавторами интегрального субъекта, представлявшими личность Л. Шейки, мистификаторские устремления группы проявились в типе художественного поведения: «бесцельно» (хотя в бесцельности и состояла задача!) шатавшиеся по улицам молодые люди своим богемным видом эпатировали прохожих, подбирали с тротуара случайные предметы (со свалки истории!), всей гурьбой ходили на кладбище, чтобы проникнуться духом предков. Эта ретроспективная утопия носила между тем характер сугубо авангардный, оппозиционный по отношению к насаждаемому официальной идеологией конформистскому модернизму и тем самым выступала как художественный жест. Устремление к подмене современности прошлым, к псевдоавторству, к созданию атмосферы ирреального в повседневности нашло отражение и в поисках метафизических основ бытия, и они (поиски) поляризовали сообщество «Медиаль». Так, примкнувший к группе художник и композитор Владан Радованович (р. 1932) в те годы был увлечен идеями «четвертого измерения» и сверхчувственного начала, занимаясь синестезийными экспериментами в соединении звуковых, цветовых и тактильных ощущений, а позднее стал основателем электронной музыки в Югославии. А его товарищ молодости, Милич Станкович (псевдоним — Милич из Мачвы, 1934–2000), встал на путь ремифологизации сербской истории и поисков ее мессиан-

⁵ *Leš* по-сербски означает 'труп'. — прим. пер.

ского содержания, что с неизбежностью завело его в тупик правого крыла национализма.

Сходным путем шли примерно в те же годы и хорватские художники, продвинувшиеся дальше своих сербских коллег: практики мистификации в загребской группе «Горгона» (1959—1963) можно считать предвосхищением постмодернизма [Denegri 1986]. Программа этой группы носила чрезвычайно размытый характер, а состав был очень непостоянным. В качестве идеологического ядра условно можно вычленилть сочетание восточной философии дзен с западным индивидуализмом, противопоставившим себя коллективизму социалистической идеологии. Отсюда настроения меланхолии, пустоты, отказа от позитивного действия, свойственные умунастроениям этих художников. «Горгона» стояла на позициях антиискусства, для которого мистификацией объявлялась сама реальная действительность, а назначением художественной деятельности было лишь отражать ее. Последняя (деятельность) сводилась не к производству артефактов, предметов (живописи, скульптуры, ready-made'ов), а к эстетизации поведения, самого повседневного существования, «жизни» как таковой. Издавался одноименный антижурнал «Горгона», хранящий материальные следы (не плоды!) этой деятельности — например, описания работы «комиссии по проверке веснь», совместных прогулок с «эзотерическими» целями и других действий. В одном из номеров журнала на множестве страниц была опубликована репродукция «Моны Лизы», которая выступила не только в качестве знака-проблемы соотношения оригинала и репродукции в модернизме (согласно известному тезису Вальтера Беньямина), но и как наиболее распространенная европоцентристская мистификация этого знака. Сам автор так написал об этом: «Я выбрал то, что менее всего стоит публиковать в журнале, ведь репродуцировать “Мону Лизу” — это все равно что оставить пустую страницу» (цит. по [Бриски-Узелац 2019: 190]).

Деятельность «Горгоны» оставила значимый отпечаток на всем последующем искусстве Хорватии. Десятилетием позже ею вдохновился художник-акционист Брацо Димитриевич (р. 1948), произведший акцию «Случайный прохожий» (1971/1989): на стену одного из домов в Загребе была вывешена увеличенная фотография анонимной личности; прохожие задавались вопросом: «Какие-то перемены в руководстве страны?» (илл. 5). Присваивая язык власти, пародируя обычай размещения на зданиях городов портретов политических вождей, эта акция разоблачала выхолощенность смыслов официальной пропаганды, разрушала иерархию прокламируемых властью ценностей. В этой художественной акции слились воедино мистификация действительности как авангардный жест и ее игровая (постмодернистская) демистификация как социальный протест против навязываемых обществу мнимых ценностей.



Илл. 5. Б. Димитриевич.
Случайный прохожий. Акция

Для Томислава Готоваца (1937–2010), режиссера экспериментального кино и автора провокативных перформансов, правда жизни и мистификация — взаимообратимые понятия. С конца 1960-х до начала 1990-х гг. он устраивал разные акции: громил мебель и кидался ею в публику, побирался в виде бомжа, ходил голышом по Белграду, Загребу и целовал асфальт в знак символического соития с городом, в своих видеороликах сравнивал изображения голливудских звезд с серпом и молотом, тем самым идентифицируя знаки манипулирования массовым сознанием, выставлял свои фотографии в непристойных позах, подражая картинкам из порножурналов, и т. п. (илл. 6). Как пронизательно заметил хорватский критик Т. Миловац, «его художественный дискурс — это глобальная паранойя, посредством которой он осмеивает позиции власти и всех, кто ей служит, независимо от их принадлежности к той или иной политической и социальной системе» [Milovac 2002: 10].



Илл. 6. Т. Готовац.
Акция «Загреб, я люблю тебя!»

Мистификации и Т. Готоваца, и Б. Димитриевича имели целью критику потребительского, ложно-идеологизированного общества и в этом смысле представляли собой жест, типологически сравнимый с жестом исторического авангарда. При этом они органически влились в практики постмодернизма, в которых границы искусства и реальности подвергаются испытанию на прочность в контексте дигитальной коммуникации (самой по себе служащей почвой для мистификации). В творчестве хорватской группы «Weekend Art» начала 2000-х гг. предметом эстетического освоения становятся отношения участников, переход из одного медиа в другой, взаимопроникновение видов искусства и стирание границ между фотографией, перформансом, живописью. Общее между «Горгоной» и «Weekend Art» состояло в их демонстративной деидеологизированности, в центр которой был поставлен минус-поступок во взаимодействии художника с обществом. Сходство можно усмотреть и в уклонении от коммуникации, которое «Горгона» формулирует в своих практиках как решительный отказ от социума, а «Weekend Art» — как перевернутую перспективу взгляда на последний. Мистифицируется природа искусства как такового: так возникает серия «манифестов»-записей на досках и школьных глобусах (художник Мангелос). Практика манифеста отсылает к историческому авангарду, а способ его трансляции — развенчивающий исходное сообщение — к инвертированному в концептуализме, обыгранному и как бы погашенному пафосу авангарда. Таким образом, к началу нынешнего столетия мистификация как художественный жест в хорватском искусстве вообще исчезает — на ее место встает «перевернутая перспектива», когда агенсом мистификации оказывается сама реальность, а идеологические предпосылки таких практик начинают все больше напоминать 1960-е гг. Ярким примером выступает деятельность загребской художницы Сани Ивекович (р. 1949), обратившейся к авангардному приему провокации, граничащей с мисти-

фикацией истории. В своей серии «Ген XX» она представила фотографии героически погибших в годы Второй мировой войны женщин-антифашисток в форме рекламных див из современных глянцевого журналов. Как это свойственно искусству, смысл такого рода послания имеет много векторов: здесь можно различить и реконтекстуализацию исторических реалий, и протест против навязанных идеологических штампов, и испытание пределов художественности.

И для «Горгоны», и для группы «Weekend Art», а также для вышеописанных постконцептуалистских акций значима бессобытийность — искусство становится чем-то второстепенным. На первый план выходит опыт стирания границ между искусством и жизнью. И хотя авангард, будучи проектом эпохи модернизма, принадлежит прошлому, искусство как сфера переустройства общества остается актуальным, просто утопический идеал «великих нарративов» сменяется микроутопиями маленьких сообществ, а мечта о переустройстве — тихим сопротивлением внутри своего замкнутого мира. Отличие от мистификации исторического авангарда и московских концептуалистов (во многом, пусть и с обратным знаком, ориентированных на русский опыт в его пародийной трактовке) состоит в перемене вектора *отправитель/получатель*: мистификацией становится действительность, а художественное сообщение, содержащее свидетельство о мистифицированной действительности, ретранслирует эту действительность. Тем самым искусство как бы отождествляется с реальностью. Парадокс состоит в том, что такой прагматический вектор был намечен именно в свергаемом этой группой с пьедестала историческом авангарде. В этом состоит антиномия современной постистории, во многом созвучная специфике балканского региона. Балканское коммуникативное пространство, соединившее в себе множество языков и традиций, изначально проникнуто парадоксом, велик и мистический потенциал коллективного бессознательного. Мистика и мистификация здесь — больше, чем просто тождество морфем.

Литература

- Бобилевич 2018 — *Бобилевич Г.* Арт-мистификация в пространстве мировой культуры XX–XXI вв. // Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым / Отв. ред. Н. М. Куренная. М., 2018. С. 327–363.
- Бобринская 1994 — *Бобринская Е. А.* Концептуализм. М., 1994.
- Бриски-Узелац 2019 — *Бриски-Узелац С.* Загреб в шестидесятые // Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке. М., 2019. С. 169–194.
- Злыднева 2001 — *Злыднева Н. В.* Рец. на кн.: Pamela H. Simpson. Cheap, Quick & Easy. Imitative Architectural Materials, 1870–1930. The University of Tennessee Press / Knoxville, 1999. 285 pp. [Пэмела Х. Симпсон. Дешево, быстро и просто. Имитационные строительные материалы, 1870–1930. Издательство университета Теннесси, Ноксвилл, 1999. 285 с.] // Искусствознание. 2001. № 2. С. 611–614.
- Злыднева 2013 — *Злыднева Н. В.* «Все врут календари»: об одной авторской мистификации датировки // Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013. С. 195–204.
- Клюн 1999 — *Клюн И. В.* Казимир Северинович Малевич. Воспоминания // Клюн И. В. Мой путь в искусстве. М., 1999.
- Крусанов 1996 — *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932. (Исторический обзор). Т. I. Боевое десятилетие. СПб., 1996.
- Орлова 2018 — *Орлова М.* Шесть тезисов Ильи Кабакова // The Art Newspaper Russia. 2018. 16.04. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5590/> (дата обращения: 15.01.2023).
- Орлова 2022 — *Орлова М.* Текст от чужого лица или, вымышленные художники // Лаврус. 16 марта 2022 г. URL: <https://lavrus.tretyakov.ru/publications/array-ot-chuzhogo-litsa-ili-vy-mysh-len-nye-khudozhniki/> (дата обращения: 10.01.2023).
- Смирнов 1986 — *Смирнов И. П.* Катахреза // Russian Literature. 1986. No 1. P. 57–64.
- Суботич 2019 — *Суботич И.* Группа «Медиала» и ее парадоксы // Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке. М., 2019. С. 195–228.
- Шатских 2000 — *Шатских А. С.* Казимир Малевич и поэзия // Казимир Малевич. Поэзия / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. М., 2000. С. 9–61.
- Denegri 1986 — *Denegri J.* Gorgona and After // Marijan Jevsovar, Julije Knifer, Djuro Seder, Josip Vanista. Galerija SKC: Exhibition Catalogue. Belgrade, 1986. URL: Museum of avant-garde. <https://www.avantgarde-museum.>

com/en/jesa-denegri-gorgona-and-after-english~no6573/ (дата обращения: 17.01.2023).

Milovac 2002 — *Milovac T.* The Misfits // The Misfits — Neprilagodjeni. Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art. Zagreb, 2002. S. 7–17.

The Moon 2021 — Николай Кошелев. The Moon Pool. Архив 18+ // Государственная Третьяковская галерея. 2021. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/nikolay-koshelev-moon-pool-arkhiv/> (дата обращения: 15.01.2023).

Simpson 1999 — *Simpson P.* Cheap, Quick & Easy. Imitative Architectural Materials, 1870–1930. Knoxville, 1999.

Н. В. Злыднева

Мистификация как жест в визуальных практиках авангарда

Аннотация. На материале изобразительного искусства XX века (от живописи до перформанса) в статье рассматривается поэтика и прагматика мистификации. Привлекается материал русского авангарда 1910-х годов (Малевич), советского концептуализма (Комар & Меламид, Кабаков и др.) и неоавангарда Югославии 1970–1990-х гг. (группа «Горгона» и др.). Типологическое сравнение форм и функций мистификации как жеста позволяет проследить ее историческую эволюцию от мифотворческого и игрового поведения до социального протеста.

Ключевые слова: мистификация, жест, авангард, живопись, перформанс, игровое поведение.

Nataliya Zlydneva

Hoax as a gesture in avant-garde visual practice

Summary. Based on the 20th century painting and performance the article examines the poetics and pragmatics of mystification. The cases of the Russian avant-garde of the 1910s (Malevich), Soviet conceptualism of the 1980s (Komar & Melamid, Kabakov, etc.) and the neo-avant-garde of Yugoslavia of the 1970–1990s (Meduza, Gorgon and Weekend Art groups) are examined. The typological comparison of the forms and functions of mystification as a gesture makes it possible to trace its historical evolution from myth-making and playful behavior to social protest.

Keywords: hoax, gesture, avant-garde, painting, performance, play behavior.

Между симуляцией и подлогом: плакат «День молодежи» в Югославии (*Neue Slowenische Kunst*, 1987)

В 1987 г. художники группы «Новый коллективизм» (*Novi kolektivizem*), входящей в движение *Neue Slowenische Kunst* (сокращенно — NSK, «Новое словенское искусство»), создали плакат «День молодежи» к одноименному общегосударственному празднику. На конкурсе, приуроченном к празднику, плакат завоевал первое место — поначалу никто не заметил, что в основе этого произведения лежал видоизмененный плакат 1936 г. «Третий Рейх», созданный нацистским немецким художником Рихардом Кляйном. Раскрытый «подлог» привел к громкому скандалу. Наше исследование могло бы закончиться на следующей констатации: молодые художники используют технику «*mise en abyme*» («принцип матрешки», картина в картине) для осуждения политической системы, демонстрации того, как нацистская и коммунистическая идеологии вдохновлялись одними и теми же авторитарными источниками. Данный анализ был проделан уже тысячекратно, и такого рода интерпретация лежит на поверхности¹, если принять во внимание лишь малое число элементов, а именно использование нацистского изображения и контекст югославского

¹ См., например, [Bartolj 2014].



Илл. 1. Плакат «День молодежи». 1987

социализма по случаю прославления диктатора Тито. Однако как только комментаторы данного эпизода из культурной истории Словении и в целом Югославии начинают уточнять свои мысли по поводу случившегося, интерпретации² становятся уже не столь упрощенными, даже вопрос об отсылке к тоталитарной идеологии становится неоднозначным; сама по себе проблема цитирования тоже не проста, а задаваться вопросом о целях трудно ввиду неясного предшествующего контекста. Все это объясняется тем, что здесь переплелись сразу несколько уровней толкований — авторы плаката, вероятно, сами этого не осознавали [Čufer 2022], хотя вполне определенно можно сказать, что членам NSK были прекрасно известны многочисленные художественные и политические дискуссии, которые формировали культурное поле того времени, в частности, в Восточной Европе, Германии, Франции и США. В итоге «мистификация» плаката «Новым коллективизмом» кристаллизовала дебаты о политических, идеологических, социальных, культурных и художественных мистификациях, которые имели место с 1930-х по 1970-е гг., и выступила провозвестницей конца исторической мистификации, наступивший между 1989 и 1991 гг. вместе с падением Берлинской стены и распадом Советского Союза.

Более углубленный анализ вскрывает несколько пластов мистификации, возникавших на протяжении XX в., и в итоге оказывается, что плакат 1987 г. — это не просто игра в провокацию, а кульминация сложной рефлексии, которая уходит корнями в самые разные размышления культуры о марксизме.

² Что касается близости и прежде всего различий между нацистским и сталинским тоталитаризмом, то тут зачастую приводится текст Славоя Жижека [Žižek 2005]; напомним, что он входил в NSK, в частности, был членом «Отдела теоретической и прикладной философии», являющегося частью организации. Более широко вопрос тоталитаризмов был рассмотрен Жижеком в работе «Кто-то сказал “тоталитаризм”? пять эссе о (не)использовании понятия» [Žižek 2011], но он всего лишь самый известный автор среди других словенских философов, которые разделяют одну и ту же точку зрения и входят в знаменитую Люблянскую школу. О словенской школе философии см. [Kesel 2004].

Художник социализма в ловушке противоречий между Адорно и Лукачем

Первичный уровень интерпретации заставляет обратиться к немецкой традиции марксизма. Карл Маркс был критиком промышленной революции, социального положения рабочих, отчуждения масс, власти денег, соотношения силовых структур и диктата властей в обществе. Попросту говоря, он показывал буржуазную систему как мистификацию. Выбирая буржуазию в качестве объекта критики (а не аристократию или крупных землевладельцев), он оспаривает идею, согласно которой честный человек становится экономически независимым благодаря собственному труду и нравственным устоям.

Теодор Адорно, во многом основываясь на Марксе, предложил свои теории, касающиеся массового производства произведений искусства, и ввел понятия оригинального произведения и копии. Философ выдвинул идею ауры, своего рода нематериальной составляющей, которая образует уникальность некоторых произведений искусства. В XXI в. все цитируют Адорно, но лишь немногие внимательно прочли его тексты. Именно в рамках конвенционального и стереотипного понимания Адорно некоторые усматривают в его тезисах об оригинале и копии в искусстве мысль об иллюзии, другие же — о мистификации. Нас, однако, больше всего интересует идея Адорно об автономии, согласно которой вся сила произведения в авангарде заключается в его автономности, а его ценность неразрывно связана с творческим потенциалом отдельного художника.

Другие выдающиеся марксисты пытались возразить Адорно именно на основе идеи автономии. Так, Дьердь Лукач видел в автономии буржуазную идеологию, в то время как искусство и художники, по его мнению, напротив, должны быть полностью интегрированы в социальные и

государственные институции. Художник — это профессия, которая должна быть признана и оплачиваема, а одинокий «автономный» творец — иллюзия и вредная утопия. Поэтому в искусстве авангарда Лукач видел упадок, так как художник утрачивал связь с обществом и институциями, — абсолютно противоположное тому, что у Адорно. В 1970-е гг. эти две противоположные точки зрения были рассмотрены Петером Бюргером и вызвали бурные дискуссии [Bürger 1974].

В этой связи любопытно отметить тот факт, что на философском отделении Люблянского университета возникли сразу две школы левой направленности: одна из них тяготеет к идее автономии искусства (скорее, с точки зрения психоанализа) и больше интересуется современным искусством (Славой Жижек, Младен Долар и др.)³, а вторая его отрицает (например, Цветка Тот, которая напрямую наследует традиции Лукача)⁴. И действительно, социалистическая Югославия так и не сделала свой выбор между этими двумя интерпретациями марксизма. Противоречия были настолько вопиющи, что в 1974 г. страна принимает новую конституцию. В ней, одной из самых длинных конституций в мире, речь неоднократно заходит о художниках и культуре. Разумеется, там сказано, что культура подчиняется «интересам рабочего класса и социалистического общества», а также «глобальным интересам» Югославии⁵, но в то же время провозглашается, что художественное творчество является свободным («*Naučno i umetničko stvaranje je slobodno*», статьи 169 и 202) и что работники культуры обладают теми же правами, что и все остальные работники

³ Публикации, касающиеся искусства, столь многочисленны, что не имеет смысла здесь задерживаться на этом пункте.

⁴ Ц. Тот всю жизнь интересовалась искусством сквозь призму эстетики немецкоязычных философов, в частности Адорно и Лукача, а также Гегеля и Шопенгауэра. См. [Tóth 1975; Tóth 1999].

⁵ Принципы, сформулированные в разделе III длинного введения; см. Конституцию СФРЮ, с. 5–8, URL: <http://mojustav.rs/wp-content/uploads/2013/04/Ustav-SFRJ-iz-1974.pdf> (дата обращения: 15.01.2023).

при таком социализме, который поощряет свободное предпринимательство (статья 31).

Возникает следующий вопрос: является ли художник по факту абсолютно свободным или же он должен подчиняться государственным интересам? И не противоречит ли марксистским принципам свободное экономическое предпринимательство, признаваемое за художниками? Мы увидим, что это «не-решение» в отношении автономии деятелей искусства имело большое влияние на художественные процессы начиная с 1970-х гг., что проявилось сначала в Белграде, в творчестве Горана Джорджевича, а затем в Загребе и Любляне. Однако позволим себе небольшое отступление.

Мистификация «эстетики администрирования»

Первое замечание может показаться далеким от нашей темы. Речь идет об американском концептуализме 1960-х гг., отношения которого с его протагонистами, авторами-марксистами, а затем с NSK видятся весьма непрочными. Следует напомнить о двух особенностях концептуализма: во-первых, концептуализм отрицает два модуса производства — искусство в студии (художник в своей мастерской) и искусство на потребителя (столь модный тогда поп-арт); во-вторых, это искусство по-новому ставит вопрос об отношениях между художником и институциями: речь идет не о власти одних над другими, а скорее о взаимобмене, основанном на эстетических представлениях. «Парадоксальным образом оказалось, что концептуальное искусство привело к самому значительному парадигматическому сдвигу в послевоенной художественной продукции» [Vichloh 1990: 142]. Это объясняется тем, что концептуализм вдохновлялся двумя источниками, одновременно близкими друг другу и антагонистическими. С одной стороны, течение черпает силы в философии освобождения Герберта

Маркузе, который много писал об искусстве, а также демонстрировал связь с идеями Лукача и активно ссылаясь на Адорно. С другой стороны, художники-концептуалисты дистанцируются от радикальных социальных движений и активного участия в общественной жизни, как это делает Даниэл Белл, который поначалу определял себя как «социалиста в экономике, либерала в политике и консерватора в искусстве» [Robbins 1999: 29], однако с 1960-х гг. отстаивает концепцию «конца идеологии» [Bell 1960]. В первое время тем, кто регулярно берется за перо, чтобы объяснить свою позицию, выступает художник Роберт Моррис, который не прибегает к полемике, а просто дает подробное описание развития искусства начиная с Марселя Дюшана [Morris 1995]. Он вводит в художественную критику новые критерии — что поведение художника имеет большее значение, чем мастерство (художником можно быть и без профессиональных навыков), и что искусство является таким же средством выражения, как и язык. Слово «эстетика» возникает лишь в одном из текстов Морриса!

Джозеф Кошут, младший современник Морриса, часто обращался к термину «эстетика», чтобы отделить его от понятия «искусство»; в результате именно он стал главным популяризатором концептуального искусства, снабжая свои тексты такими громкими заглавиями, как, например, «Искусство после философии» [Kosuth 1991]. Желая порвать с «традицией» и «эстетикой», Кошут утверждает, что искусство в наши дни стало абсолютно автономным языком. Это свидетельствует о глубинном недоверии к «данным институтам, которые определяют такие условия культурного потребления, при которых художественная продукция преобразуется в инструмент идеологического контроля и культурной легитимизации»⁶. Тем самым Моррис и Кошут

⁶ «These institutions, which determine the conditions of cultural consumption, are the very ones in which artistic production is transformed into a tool of ideological control and cultural legitimation» [Buchloh 1990: 143].

присоединяются к Адорно и Франкфуртской школе в целом и к идее «тотально административного общества» — в частности. Искусство по большей части — не что иное, как мистификация, и Бухло называет это «эстетикой администрирования» [Buchloh 1990: 105]. Если вдуматься в данные идеи, мы обнаружим ряд точек их соприкосновения с плакатом «Нового коллективизма» 1987 г.: эстетика подозрительна так же, как и институции, и, как отметили некоторые югославские критики, плакат ведь совершенно некрасивый, т. е. эстетический момент в итоге оказывается несущественным. Используя технику коллажа (к плакату Рихарда Кляйна добавлен ряд элементов), чтобы выразить разоблачение государства, словенские художники, как мы видим, передают идею о том, что искусство — это дискурс, строящийся по тем же принципам, что и язык. Наконец, здесь сформулирован и тезис о новой темпоральности, которая в 1960-е гг. выглядит пока еще очень расплывчато. Но если Кошут говорит о том, что наступило время «после философии», то NSK наоборот — «ретроградно» осуществляет возврат к авангарду и другим художественным течениям, которые власть игнорирует. Каждый по-своему, эти художники отвергают идею о том, что история официального искусства диктуется государством, и именно концептуализм положил начало данной рефлексии.

Возникает проблема чисто стилистического характера: на первый взгляд, между концептуальным искусством и NSK мало общего — однако мы можем показать, что некоторая связь между ними все же существует. Одним из таких мостиков стал хорватский журнал «Праксис» (*Praxis*), его международные выпуски 1963–1967 гг. и летний семинар на острове Корчула, где, например, Маркузе познакомился со многими югославскими интеллектуалами (среди которых были и словенцы, позднее сблизившиеся с NSK). Не только югославские художники имели доступ к текстам и могли познакомиться с людьми, игравшими

видную роль на международной художественной сцене, но и западные интеллектуалы расширяли свой кругозор благодаря общению с коллегами из Восточной Европы [Wilson 2018: 14–15]. Позднее к концептуализму стали примыкать и художественные группы из небольших городов, в своих текстах чаще всего ссылающиеся на Джозефа Кошута. Так его идеи успешно распространились по всей территории Югославии, при этом в центре, как правило, лишь отдельные художники указывали на свою близость к концептуальному искусству. В 1969–1976 гг. в Суботице активную деятельность развивала группа *Bosch+Bosch* [Szombathy 1978], с апреля 1970 по март 1971 г. — группа *KÔD* в Нови-Саде [Radojičić 1978]; их творчество доказывает, что американские дискуссии об искусстве, эстетике, истории и языке были хорошо усвоены в Югославии.

От тоталитарного мифа к «индивидуальной мифологии»

Для понимания плаката «День молодежи» следует учитывать несколько факторов, которые возникают после Второй мировой войны. В Югославии формируется новое официальное искусство, которое позиционирует себя как социалистическое, но отрицающее опыт предыдущих художественных направлений. Происходит переосмысление русского и советского авангарда, и именно благодаря такому повторному открытию Малевича Горан Джорджевич после учебы на физическом факультете отказывается работать по профессии и полностью отдается искусству. Малевич окажет фундаментальное влияние и на эстетику группы «Новое словенское искусство»: это возвращение к авангарду прошлого в Словении получило свое теоретическое осмысление, основанное на концепте «ретроградности». Последнее стало проявлением более общей тенденции — аналогичное происходило и по другую сторону

Атлантики: Б. Бухло отмечал, что все художники-концептуалисты 1960-х гг., а он много беседовал с ними, считали очень значимой для себя книгу Камиллы Грей «Великий эксперимент: Русское искусство 1863–1922» (*The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*), вышедшей в 1962 г. [Buchloh 1990: 140].

Интерес к художественной эпохе, которая была изъята из официального дискурса, а затем получила свою легитимизацию в практике художников следующего поколения, характерен и для Германии. Ханс Бельтинг показал, что миф немецкого искусства — не более, чем интеллектуальный продукт, который получает распространение на различных политических этапах строительства (и разделения) страны. В главе под названием «Немецкое немецкое искусство» [Belting 1998: 90–102] он подробно описывает оживленные дискуссии критиков о том, как оценивать художников, которых можно отнести к послевоенному неоэкспрессионизму. В конечном счете речь идет о стремлении восстановить связи с искусством, оказавшимся под запретом во времена национал-социализма, и дистанцироваться от катастрофы 1933–1945 гг., чем, в частности, объясняется успех работ Георга Базелица [Belting 1998: 95].

Таким образом, когда художники «Нового коллективизма» цитируют довоенные произведения, то делают это, помимо всего прочего, чтобы поговорить о «мистификации истории» со стороны югославского государства, т. е. об избирательной памяти при конструировании своего собственного национального дискурса, своего мифа. Неслучайно и то, что изображение Рихарда Кляйна («Третий Рейх», 1936) заимствовано не из издания о Второй мировой войне, но из книги «От Сараево до Потсдама» (1966) британского журналиста А. Дж. П. Тейлора, в которой анализируется межвоенный период [Taylor 1966]. И название книги, как мы видим, указывает на ассоциацию, которая возникла между югославским городом и нацизмом. Наконец, отметим, что

Тейлор часто прибегал к конспирологии, чтобы объяснить крупные исторические события XX в. — это способствовало успеху книги у широкой публики по всей Европе и возбудило бурную полемику. Компоненты конспирологии сопровождают и полемику вокруг плаката «День молодежи».

Второе обстоятельство, которое возникло после Второй мировой войны, — это, наоборот, не стирание истории, но процесс над ней. Не спор искусствоведов о художественных пристрастиях, но самый что ни на есть настоящий судебный процесс. В Германии мы становимся свидетелями процессов денацификации, определявших ответственность некоторых художников за гибель миллионов людей. Среди таких художников был Генрих Гофман, автор многочисленных фотопортретов Гитлера⁷. В документальном фильме, прослеживающем творческий путь Йозефа Бойса, представлены кадры с красноречивой сценой из процесса над Гофманом, когда адвокат говорит ему: «Ваши произведения безусловно мастерские, но психоз немецкого народа многим обязан вашему проекту прославления. Мы видели, что Гитлер представлен в образе великого и прекрасного человека. Но реальность имела **совсем другое лицо**. И вы во многом потворствовали **обману** народа» (выделение наше. — Д. К.) [Veiel 2017]. Это лишь еще больше подчеркивает мощь и парадоксы искусства, его способность быть одновременно иллюзией и реальностью, служить и прекрасному, и безобразному. В связи с упомянутой сценой судебного процесса хотелось бы поделиться двумя наблюдениями. Югославское государство в 1987 г. предпримет в свою очередь такую же, пусть и не слишком радикальную, попытку по отношению к молодым художникам из «Нового коллективизма», о чем речь пойдет ниже. Кроме того, такие процессы еще раз демонстрируют значимость правовой стороны искусства, и это важный этап в формировании

⁷ Более подробный анализ важной роли Генриха Гофмана и механизмов пропаганды, все еще действующих и сегодня, см. в [Sayag 2018].

вкуса и эстетики, по крайней мере в рефлексии, к которой побуждает концептуальное искусство.

Отметим, наконец, что существует еще один уровень мистификации, который отсылает к 1930–1940-м гг.: в коллажах «Нового коллективизма» нередки обращения к классическим образцам, подобно тому, как это бывало в официальном искусстве диктаторских режимов, где эстетические каноны прекрасного и гармонического были призваны поддерживать общество в состоянии умиротворения. Давид Рубенштейн проанализировал эту составляющую на примере искусства итальянского фашизма; название его диссертации звучит вполне однозначно: «Мистификация реальности: искусство при итальянском фашизме» [Rubinstein 1978].

Мы понимаем, что Германия сыграла центральную роль в осмыслении искусства после 1945 г. — лишь углубленное знакомство с тогдашними дискуссиями и проблемами позволяет понять творческую энергию молодых художников, чей талант зрел в этой атмосфере. Среди них Йозеф Бойс: переживший серьезный психический кризис в 1955–1957 гг., он пришел к отречению от всего, что было прежде, и принялся выстраивать заново и творчество, и политическое видение мира, и даже историю собственной жизни. Широкую известность получила автобиографическая мистификация Бойса: художник рассказывал, что его самолет люфтваффе якобы был сбит на территории Крыма, а сам он был спасен татарами, которые нашли и вывели его, смазывая ожоги животным жиром. Бойс так ни разу и не признался, что вся эта история была чистой выдумкой, но и не предпринимал никаких усилий, чтобы убедить публику в ее правдивости, хотя всегда настаивал на том, что все его творчество определялось этим событием. Создаваемое вне всяческих институций, свое искусство, проникнутое автобиографическими аллюзиями и историческими метафорами, художник сам по праву называл «личной мифологией».

Миф о месте художника в обществе и ответственности перед самим собой

Слава Бойса росла, и в 1974 г. его пригласили в Белград. Лекция, которую он прочел там в Студенческом культурном центре, произвела большое впечатление и во многом повлияла на искусство художников, сперва на Горана Джорджевича, а затем на художников по всей Югославии [Renz 2014]. Стоит отметить, что крест, который мы находим в произведениях NSK, помимо живописи Малевича, уходит корнями и в творчество Йозефа Бойса.

Отношения между Бойсом и югославскими художниками заслуживают отдельного внимания, и, хотя эта тема выходит за рамки настоящей статьи, стоит остановиться лишь на одном моменте — на вторжении немецких текстов в марксистскую дискуссию о месте художника в продолжение спора между Адорно и Лукачем. Для Горана Джорджевича, Сани Ивекович и Далибора Мартиниса последний, несомненно, отсылает к двум уровням «мистификации». Первый уровень касается места художника в социалистическом обществе: в соответствии с официальной идеологией Югославии, статус «работника культуры» определяется сопутствующими социальными атрибутами (зарплата, социальная защита, пенсия). Но существует ли на самом деле такой социальный класс и есть ли тут место оригинальному творцу? Вопреки посулам властей, ответ, конечно же, «нет» — так возникает вопрос о мистификации художественного творчества. Речь идет не только о лицемерии или слишком пристрастном выборе между «настоящими художниками» и «любителями, занимающимися искусством», дело в том, что сами художники порой теряются, когда необходимо определиться, кто они — «работники социалистического государства» или все же «художники». Для концептуалиста Сани Ивекович речь идет о том, что

работа художника не признана государством и оценивается очень низко; в лице художников мы сталкиваемся с категорией как бы не существующих работников, подобных домохозяйкам [Praznik 2021: 79]. Можно говорить о мистификации на уровне официального дискурса.

Второй уровень мистификации касается искусства как такового. Горан Джорджевич «отмечал, что выступления концептуальных художников не возымели действия на функционирование культурных институций и арт рынка» [Praznik 2021: 78], а ведь от по-настоящему новаторского искусства мы вправе ожидать решительных перемен в восприятии искусства, реакции со стороны всей образовательной и экономической системы. Новое искусство призвано преобразовать не только деятельность других художников, но и общество на всех его уровнях. Такого рода критика концептуализма Джорджевичем представляется крайне занятой, ведь она отмечает парадокс: югославские художники считают нужным опираться на тексты Кошута, но при этом не следуют соответствующей художественной практике.

Нонконформистскими художниками на самом деле движет желание «своего самоутверждения в области культуры» и «выражения партикуляристских устремлений, которые либо полностью исключают, либо отодвигают на второй план стремление к общечеловеческой эмансипации» [Praznik 2021: 89]. Последний пункт — эмансипация человека — позволяет вновь обратиться к плакату NSK, на котором монументальная фигура человека освещает дорогу миру и будущему. Здесь иронически сталкиваются достойное похвалы устремление и система, которая претендует на его реализацию. Становится понятнее, насколько дискретен выбор NSK в использовании данного мотива и почему он достигает своей цели. Ведь художники «Нового коллективизма» могут сказать в свою защиту, что плакат как раз и выступает за свободу и эмансипацию — тем, что устраняет нацистские символы. Высказанные Г. Джорджевичем идеи

не получили признания в среде югославских художников. Своего рода ответом на них явилась деятельность загребской группы *Podroom*, основанной в 1978 г. Ее члены, среди которых были Саня Ивекович и Далибор Мартинис, обращаются к теме классовой борьбы, но при этом отказываются от антиискусства Г. Джорджевича [Praznik 2021: 92].

И все же тезис о том, что художники должны рассматриваться как отдельный социальный класс, который необходимо включить в государственную экосистему, привела к определенным результатам. На Генеральной конференции ЮНЕСКО, которая состоялась в Белграде в 1980 г., были приняты Рекомендации о статусе художников⁸.

Обман NSK и реакция на него государства — это просто театр

В начале 1980-х гг. в Словении появляется сразу несколько групп: «Лайбах» — в 1982, «Театр сестер Сципиона Назики» (*Gledališče sester Scipion Nasice*) — в 1983, «Новый коллективизм» — в 1984 г. и ряд других. В 1985 г. все они объединились в движение *Neue Slowenische Kunst* («Новое словенское искусство»), главным принципом которого становится отрицание индивидуального творчества. И, чтобы показать свою приверженность к институциям как способу организации, театральная группа «Театр сестер Сципиона Назики» в момент своего основания в октябре 1983 г. заявляет: «Театр — это Государство». Что касается NSK, то начало его существования зафиксировано посредством его собственной Конституции. Именно в это время и вспыхивает скандал с нашим плакатом. Принцип игры между искусством, плакатом и политикой не нов, он находится в центре художественной практики студенческой револю-

⁸ Полный текст см. в Интернете: <https://en.unesco.org/creativity/publications/unesco-recommendation-concerning-status-artist-1980> (дата обращения: 17.01.2023).

ции 1968 г. на Западе, а затем и во многих социалистических странах. Тему взаимоотношений между классами, экономической эксплуатации «незаметной» работы мы находим также у немца Клауса Штека, который обращается к «Борьбе с реакционными мистификациями» в 1982 г. [Staeck 1982: 5–6].

Когда югославские власти узнают о том, что именно послужило основой для плаката, который они выбрали в феврале 1987 г. для празднования Дня молодежи 25 мая, разражается огромный скандал. Подлог раскрывает инженер Никола Груевич и публикует на эту тему статью в одной из сараевских газет [Badovinac 2015: 79]. По иронии судьбы плакат и его нацистский прообраз расходятся по всем югославским газетам миллионными тиражами, и это заставляет вновь вспомнить об Адорно. Об обмане говорится, например, в статье газеты «Дело» от 1 мая 1987 г.: «Теперь очевидно, что речь идет о страшном обмане, за который кто-то должен ответить» [NSK 1991: 197]. Бросается в глаза конец фразы: «кто-то должен ответить». И правда, кто? Эта фраза в газете была написана спонтанно, без задних мыслей, но определение «кто-то» решает, «кто есть кто» в югославском обществе — вот центральный вопрос в данной мистификации, и в этой связи интересно отметить колебания власти, которая не знает, кого наказать в этой истории — художников, группу, жюри или еще кого-то. Ведь общегосударственный праздник День молодежи должен иметь отношение ко всем, начиная с отдельного гражданина и заканчивая представителями власти — теперь же все поставлены перед лицом важности той роли, которую они играют в югославском обществе.

В статье приводится фрагмент заключения Республиканской конференции Союза социалистической молодежи Словении: «перенесение вины на авторов, членов студии дизайна “Новый Коллективизм”, — это понтипилатовское умывание рук» [NSK 1991: 197]. Обсудив ситуацию, вер-

ховные власти в конечном итоге удовлетворились объяснением молодых художников. В газете «Дело» от 10 февраля 1988 г. читаем: «они не использовали нацистские символы, а, напротив, устранили их» [NSK 1991: 197]. В итоге суд прибег к тем же аргументам и вынес приговор о том, что речь идет о «художественном творчестве» согласно «принципам ретроградности»⁹. Далее в тексте говорится: «Большинство участников дискуссии на вчерашнем заседании руководства РК ССМС согласилось, что в итоговом заключении необходимо строго отделять художественную точку зрения от политической» [NSK 1991: 197]. Последнее также крайне любопытно. Эти люди стараются рассматривать искусство и политику отдельно, по крайней мере для общественности, хотя при этом понимают, что они взаимосвязаны и что данный плакат на самом деле ставит под сомнение ряд основ политики Югославии. В отзывах югославской прессы возмущение вызывает прежде всего критика внутреннего единства Югославии, а вовсе не нацистская модель [Badovinac 2015: 79].

На самом деле марксистские идеи социальной мистификации, которые являются главными для понимания генезиса этого плаката, не были упомянуты в 1987 г., они были лишь частью «интеллектуального контекста», и этим объясняется то, что художники избежали наказания.

Однако закончить на этом было бы слишком просто. Ведь на самом деле, то, что произошло 25 мая 1987 г., было задумано еще в 1983 г. В программе труппы «Театр сестер Сципиона Назики» было четко прописано, что ею предусмотрено самоуничтожение [NSK 1991: 180], которое произойдет в мае 1987 г., а это как раз в День молодежи! Записано там и такое: «неизвестное, которое притворяет-

⁹ «Перевесило профессиональное объяснение, речь не идет об оскорблении СФРЮ, но о способе художественного выражения», «и со стороны обвинения также перевесили объяснения специалистов о ретрогардистских принципах в искусстве» [NSK 1991: 197].

ся известным, всегда продуктивно»¹⁰. Тем самым постулируется идея, что вся деятельность группы, которая мыслится как государство, является симуляцией. Да и само государство как таковое — не что иное, как симуляция. Далее следует такая фраза: «В этом проекте лицемерие отношений между Театром и Государством и Театром как Государством достигло своего апогея» [NSK 1991: 180], и следствием становится самоуничтожение группы, так как более высоких целей уже нет и быть не может.

Театральная группа планировала подготовить выступление ко Дню молодежи 25 мая 1987 г., и даже была проведена генеральная репетиция — на понтоне посреди озера Бохинь перед представителями югославской молодежи. Но тут разразился скандал с плакатом, и представление в Белграде «Акта саморазрушения» так никогда и не состоялось [Badovinac 2015: 67].

Конец исторической мистификации

Из всего вышеизложенного может создаться впечатление, что целью плаката «День молодежи» было продемонстрировать мистификацию Югославии как страны, в которой якобы существует равенство всех социальных слоев, и стоило лишь достичь этой художественной цели, как тут же возникли бы и сами институции, и их исчезновение — так по крайней мере это виделось Г. Джорджевичу.

Исходя из гегельянской точки зрения (с Гегелем очень хорошо знакомы словенские философы, которые причисляют себя к лакановской и франкфуртской школам), в этом также можно усматривать конец *исторического повествования* Югославии, и в то же время — конец *повествования*

¹⁰ «Единственный пункт этой программы, который можно было заранее предвидеть, исходил из проверенной на практике политической идеи о том, что неизвестное, которое притворяется известным, всегда продуктивно, ведь его можно контролировать и направлять в желаемом русле» [NSK 1991: 180].

об искусстве в Югославии и в западной культуре в целом. В подтверждение напомним, что художественные критики уже давно рассуждают о конце искусства — вспомним идеи Джозефа Кошута, Артура Данто и Ханса Бельтинга, а также идеи Даниэла Белла о конце идеологии и Фрэнсиса Фукуямы о конце истории [Kosuth 1991; Danto 1998; Belting 1983; Bell 1960; Fukuyama 1992]. «Акт саморазрушения» должен рассматриваться именно в этом контексте. Если опять обратиться к Жижеку, согласно которому, система существует лишь при условии веры в нее [Žižek 2005], NSK, словно опираясь на идею о конце истории, предвещает последовавшие события: падение Берлинской стены в 1989 г. и исчезновение СССР в 1991 г., причиной которых явилось неверие политического руководства в олицетворяемую им систему. Между тем возникает новое верование, а именно вера в независимое государство: Словения организывает свой референдум о независимости 23 декабря 1990 г. и получает признание со стороны ООН 22 мая 1992 г.

Литература

- Badovinac 2015 — *Badovinac Z.* NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst — an Event of the Final Decade of Yugoslavia / Ed. Z. Badovinac. Exhibition guide, 11.05.–16.08.2015, Moderna galerija, Ljubljana, 2015.
- Bartolj 2014 — *Bartolj J.* A Slovenian poster challenged Yugoslavia's Communist orthodoxy // MMC RTV SLO. Ljubljana, 12.08.2014. URL: <https://www.rtv slo.si/news-in-english/slovenia-revealed/a-slovenian-poster-challenged-yugoslavia-s-communist-orthodoxy/326571> (дата обращения: 10.01.2023).
- Bell 1960 — *Bell D.* The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties. Glencoe, 1960.
- Belting 1983 — *Belting H.* Das Ende der Kunstgeschichte? Berlin; München, 1983.
- Belting 1998 — *Belting H.* The Germans and their Art: A Troublesome Relationship. New Haven, 1998.
- Buchloh 1990 — *Buchloh B. H. D.* Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. Vol. 55 (Winter). P. 105–143.

- Bürger 1974 — *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974.
- Čufer 2022 — *Čufer E.* Behind the Poster: “Day of Youth”. Brussels, 2022. URL: <https://historia-europa.ep.eu/en/focus/behind-poster-day-youth> (дата обращения: 10.01.2023).
- Danto 1998 — *Danto A. C.* The End of Art: A Philosophical Defense // History and Theory. 1998. 37/4. P. 127–43.
- Dorđević 1976 — *Dorđević G.* On the Class Character of Art // The Fox. New York, 1976. P. 163–165; переиздание: *Dorđević G.* On the Class Character of Art // Prelom: Journal for Images and Politics. Beograd, 2006. P. 236–240. URL: <https://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom08.pdf#page=236> (дата обращения: 15.01.2023).
- Fukuyama 1992 — *Fukuyama F.* The end of history and the last man. New York, 1992.
- Kesel 2004 — *De Kesel M.* Act without Denial: Slavoj Žižek on Totalitarianism, Revolution and Political Act // Studies in East European Thought. 2004. No. 4. The Many Faces of Slavoj Žižek’s Radicalism. P. 299–334.
- Kosuth 1991 — *Kosuth J.* Art After Philosophy // Kosuth J. Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990. Cambridge, 1991. P. 13–32.
- Marcuse 2007 — *Marcuse H.* Art and Liberation. Collected papers of Herbert Marcuse. Vol. 4 / Ed. D. Kellner. London; New York, 2007.
- Morris 1995 — *Morris R.* Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. Cambridge, 1995. P. 71–93.
- NSK 1991 — Neue Slowenische Kunst. Zagreb, 1991.
- Praznik 2021 — *Praznik K.* Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism. Toronto; Buffalo; London, 2021.
- Radojičić 1978 — *Radojičić M.* Activity of the Group KŌD, Novi Sad // The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978 / Ed. M. Susovski. Documents 3–6. Zagreb, 1978. P. 38–47, 115–121.
- Renz 2014 — *Renz S.* «Art and Revolution» — The Student Cultural Center in Belgrade as a Place between Affirmation and Critique // kunsttexte.de — E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte. 2014. 3. S. 1–13. URL: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8216> (дата обращения: 10.01.2023).
- Robbins 1999 — *Robbins B.* Disjoining the Left: Cultural Contradictions of Anticapitalism // Boundary 2. 1999. Vol. 26/3 (Autumn). P. 29–38.
- Rubinstein 1978 — *Rubinstein D.* The Mystification of Reality: Art Under Italian Fascism. Doctoral thesis. New York University: Faculty of the Graduate School of Arts and Science, Department of History, manuscript. 1978. URL: <https://www.proquest.com/openview/d68a3483eaa7461245ddf23c4b3f9448/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (дата обращения: 11.12.2022).
- Sayag 2018 — *Sayag A.* Un dictateur en images: Photographies de Heinrich Hoffmann, catalogue de l’exposition du 27.06 au 16.09.2018 au Pavillon Populaire de Montpellier. Paris, 2018.

- Staeck 1982 — *Staeck K.* Lutte contre les mystifications réactionnaires // Intervention. 1982. 17. P. 5–6. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/intervention/1982-n17-intervention1080807/57408ac/> (дата обращения: 11.12.2022).
- Szombathy 1978 — *Szombathy B.* Landmarks in the Work of the Group Bosch+ Bosch, Subotica // *The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978* / Ed. M. Susovski. Documents 3–6. Zagreb, 1978. P. 51–53, 123–129.
- Taylor 1966 — *Taylor A. J. P.* From Sarajevo to Potsdam. London, 1966.
- Tóth 1975 — *Tóth C.* Umetnost kot spoznavni problem: vsebinska estetika pri Heglu, Lukacsu in Adornu: magistrska naloga. Ljubljana, 1975.
- Tóth 1999 — *Tóth C.* Osvobajajoča umetnost // *Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved.* 1999. Št. 31/1–3. S. 45–50.
- Wilson 2010 — *Wilson S.* The Visual World of French Theory. London, 2010.
- Wilson 2018 — *Wilson S.* Figurations ± 68 // *Le monde visuel de la French Theory.* Dijon, 2018.
- Žižek 2005 — *Žižek S.* The Two Totalitarianisms // *London Review of Books.* 2005. Vol. 27. No. 6, 17 (March). URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v27/n06/slavoj-zizek/the-two-totalitarianisms> (дата обращения: 10.12.2022).
- Žižek 2011 — *Žižek S.* Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion. New York; London, 2011.

Фильмы:

- Veiel 2017 — *Veiel A.* Veuys. Документальный фильм.
Копродукция SWR/RBB/ARTE, 2017.

Д. Красовец

Между симуляцией и подлогом: плакат «День молодежи» в Югославии (*Neue Slowenische Kunst*, 1987)

Аннотация. В феврале 1987 г. плакат «Нового коллективизма» (группы, входящей в состав объединения *Neue Slowenische Kunst*, сокращенно — NSK) был выбран югославскими властями для празднования Дня молодежи 25 мая. Когда государственное руководство узнало, что моделью послужил нацистский плакат, по всей Югославии разразился большой скандал. Данная мистификация, однако, не является «изолированным актом», напро-

тив, у нее глубокие и множественные корни в искусстве XX в.: русский авангард, тоталитарное искусство, послевоенная реакция, американское концептуальное искусство. В статье речь идет о рефлексии по поводу места художника и искусства в обществе, о Югославии как социалистическом государстве.

Ключевые слова: Neue Slowenische Kunst, NSK, мистификация, концептуальное искусство, художники как социальный класс, Теодор Адорно, Дьердь Лукач.

David Krasovec

**Between simulation and deception:
the affair of the *Youth Day*
in Yugoslavia
(Neue Slowenische Kunst, 1987)**

Summary. In February 1987 the poster of the *Novi Kolektivizem* (the group associated with the *Neue Slowenische Kunst*, NSK) was chosen by the Yugoslav authorities for the event of May 25, The Youth Day. When the authorities realized that the model was a Nazi poster, a huge scandal burst out all around Yugoslavia. Meanwhile this mystification can not be considered an “isolated act”, on the contrary there are deep and multiple roots that can be found in the 20th century art: starting with Russian avant-garde to the totalitarian art, the reactions of artists, American conceptual art. The article deals with the reflection on the place of artists and art in the society, and on Yugoslavia as a socialistic state.

Keywords: Neue Slowenische Kunst, NSK, mystification, conceptual art, artists as social class, Theodor Adorno, Georg Lukács

*Перевод с французского
А. Н. Красовец*

Денис Георгиевич ВИРЕН
(Москва)

DOI 10.31168/7576-0480-0.19

Мокьюментари: стилизация, постановка, обман (в современном польском и чешском кино)¹

Преобладание гибридных явлений в искусстве (и, шире, в культуре) XXI в. стало свершившимся фактом. Это, конечно, не означает, что разного рода смешанные художественные формы возникли лишь в последние десятилетия, однако в современный период развития они вышли на первый план и, кажется, перестали восприниматься как нечто необычное. В кинематографе это заметно, возможно, особенно сильно: никого уже не удивляет игровое кино, снятое *под документ*, как и то, что документальные фильмы все чаще стали напоминать игровые с точки зрения драматургии и различных приемов. Порой бывает трудно без обращения к фильмографическому описанию однозначно ответить на вопрос, к какому виду кино принадлежит та или иная картина.

Устоявшиеся, казалось бы, границы между игровым и документальным не то чтобы окончательно стерлись, но постоянно подвергаются переосмыслению и переоценке. Нельзя не сказать, что на самом деле эти границы всегда были довольно условны: прочно укоренившееся в истории разделение кинематографа на «люмьеровский» (документальный) и «мельесовский» (игровой) типы то и дело стави-

¹ Автор выражает признательность Мачею Виктору за помощь в поиске фильмов для написания этой статьи.

лось под сомнение и сегодня представляется весьма устаревшим. А если вспомнить, что «на периферии» существует анимация, ситуация усложняется еще больше. Не так давно словосочетание «документальная анимация», или анимадок, многим казалось оксюмороном (хотя ее история насчитывает более ста лет), тем не менее сегодня это не просто полноправная, но и очень существенная часть мирового кинопроцесса.

Явление, которому посвящена статья, — лучшее доказательство относительности видовых границ в кинематографе. Псевдодокументалистика, или мокьюментари — пограничная экспериментальная форма киноискусства, смысл которой заключается в игре со зрителем путем введения его в заблуждение. Иными словами, «мокьюменталисты» делают все, чтобы мы поверили в происходящее на экране так, будто это происходило в действительности. Как само определение, так и классификация «мокьюментальных» лент по сей день вызывает споры — стоит признать, что в данном случае любая типология будет априори неточной и неполной. Возможно, правильнее говорить об этом термине как зонтичном, охватывающем значительное число не похожих друг на друга произведений. Польская исследовательница феномена Беата Косиńska-Криппнер подчеркивает: «Фальсификация является здесь не целью, а лишь средством. Цель — рефлексия, к которой подталкивают зрителя пародия, критика и деконструкция, осуществляемые при помощи шуток, манипуляций и мистификаций» [Kosińska-Krippner 2006: 194]. Подразделяя (вслед за австралийско-новозеландскими киноведами Джейн Роско и Крейгом Хайтом) мокьюментари на три уровня — пародию, критику и деконструкцию, она отмечает принципиальную для восприятия вещь:

Необходимым элементом мокьюментари являются сигналы, посылаемые режиссером на протяжении всего фильма, своего рода «подмигивания», позволяющие зрителю осознать

игровой статус произведения. Очень важны для его окончательного распознавания финальные титры — как обнаруживающие, что людей, казавшихся аутентичными героями, играли актеры, так и шутливые комментарии, полностью ставящие под сомнение притворную серьезность действия [Kosińska-Krippner 2006: 195].

Хотя классические мокьюментари датируются 1980–1990-ми гг., и их появление, несомненно, коррелирует с постмодернистскими тенденциями той эпохи с присущими ей отрицанием истинности какого бы то ни было художественного высказывания и гибридность поэтики, истоки этого направления, как ни странно, можно найти еще в немом и раннем звуковом кино. «Желание представить подделку документа в виде киноправды опирается на игровую природу искусства, в целом, и на его провокативную природу, в частности», — справедливо замечает российский киновед Лилия Немченко [Немченко 2018: 139].

Широко известно, например, что картина американского документалиста Роберта Флаэрти «Нанук с севера» (*Nanook of the North*, 1922), вошедшая в историю кино как первый документальный шедевр, содержала немалое количество постановочных, придуманных сцен — при том, что режиссерский метод постулировался как наблюдение за потоком жизни эскимосов и отсутствие вмешательства в события, разворачивающиеся перед камерой. Элементы инсценировки обнаруживаются и в английской документалистике, у представителей так называемой «школы Грирсона» — скажем, в классической короткометражке «Ночная почта» (*Night Mail*, 1936) Гарри Уотта и Бэзила Райта. В ней повествуется о работе сотрудников почты, которые на поездах доставляют письма в самые отдаленные уголки страны в очень сжатые сроки. Вероятно, зрителям 30-х гг. даже не приходило в голову, что значительную часть действия, происходящего во время движения поезда, было практически невозможно снять методом живого и непосредственного

наблюдения, поэтому эти «сценки из жизни» реконструировали, разыгрывали на камеру реальные почтальоны.

Начиная разговор о мокьюментари, мы оказываемся перед очень серьезной проблемой, связанной с существом документалистики как таковой. Не ставя задачу рассматривать ее во всей полноте, напомним, что любое кинематографическое произведение, даже претендующее на максимальное жизнеподобие, все равно остается произведением искусства. Это всегда реальность, пропущенная сквозь объектив камеры, за которой стоит не только оператор, но и режиссер, определяющий, что именно и как именно нужно снимать. Документальность — всегда иллюзия правды, однако если авторы довоенных фильмов прибегали к инсценировкам преимущественно по причине ограниченности технических возможностей и, осмелимся предположить, надеялись, что такого рода «небольшой подлог» останется незамеченным, после войны ситуация радикально изменилась.

Своего рода водоразделом стало присуждение премии «Оскар» за лучший документальный фильм картине британского режиссера Питера Уоткинса «Военная игра» (*The War Game*, 1965), где очень реалистично были представлены последствия ядерного удара по Лондону. Лента художественно осмысляла то, что *могло бы* произойти в результате Карибского кризиса, но результат получился ошеломляющим.

Скандалное решение жюри, безусловно, расширяло как границы жанра, так и представления о достоверности в неигровом кино, — рассуждает киновед Даниил Смолев. — Отныне домысел, художественное допущение могли в полной мере считаться документом без документа, ведь за изящной мистификацией стояло нечто непреложное и объективно существующее, а именно — повальный страх, царящий в западном обществе. Казус Уоткинса позволил конституировать манипуляцию в качестве приема документалиста и, в сущности, дать последнему карт-бланш [Смолев 2020: 356].

Любопытно, что за десять с лишним лет до появления «Военной игры» произошло еще одно довольно курьезное присуждение «Оскара» за лучшую документальную короткометражку «Соседи» (*Neighbours*, 1952) Нормана Макларена. Этот маленький шедевр канадского классика про невозможность мирного сосуществования (увы, столь актуальный и сегодня) был снят... в анимационно-игровой форме — впрочем, в этом случае автора и Американскую киноакадемию «оправдывает» тот факт, что в документальной номинации тогда рассматривались все экспериментальные ленты. И все же факт начавшегося стирания границ налицо.

Появление «мокьюментари», полностью или частично вымышленного продукта, поддельвающегося под документ, было обусловлено именно тем, что самое понятие «документ» стало бесконечно размытым. Оказалось, что «документальность» — всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции» [Зельвенский 2008], —

размышляет кинокритик Станислав Зельвенский. Следует отметить, что и понятие «мокьюментари» в последние годы несколько размылось, но не стоит слишком расширять его границы. Во многих случаях речь может идти об элементах мокьюментари или даже просто о документальной эстетике (таких примеров немало и в цитируемом выше историческом очерке, и, скажем, у Роско и Хайта, ищущих истоки феномена в творчестве Стэнли Кубрика, Мартина Скорсезе, Роберта Олтмена и других американских режиссеров, что довольно дискуссионно).

Российский киновед Зара Абдуллаева, чуть больше десяти лет назад предложившая называть этап развития современного искусства начиная с 1990-х гг. «постдокументализмом», вносит существенное уточнение: «Престижные награды, выданные мокьюментари по разряду документального кино, свидетельствуют не столько о размывании

границ между фикшн и нонфикшн, модном предмете рефлексий постмодернистской эпохи, сколько о новых функциях одного и другого или о том, как одно выступает в качестве — в роли другого» [Абдуллаева 2021: 466].

К «полноценным» мокьюментари относится целый ряд картин, которые сегодня считаются классикой мирового кино: «Зелиг» (*Zelig*, 1983) Вуди Аллена — портрет человека, обладающего способностями хамелеона в прямом смысле слова, причем достоверность и социально-философский смысл рассказанной истории усиливается здесь участием реальных экспертов, среди которых была, например, Сюзен Зонтаг; «Это Spinal Tap» (*This is Spinal Tap*, 1984) Роба Райнера — «рокументальный» фильм об американском турне незадачливых «легендарных» музыкантов-металлистов из Великобритании, пребывающих в кризисе; «Забывтое серебро» (*Forgotten Silver*, 1995) Питера Джексона о найденных в Новой Зеландии пленках, снятых неведомым режиссером раннего кино и по совместительству первооткрывателем всевозможных художественных приемов; «Первые на Луне» (2005) Алексея Федорченко о лунной экспедиции советских космонавтов, якобы состоявшейся в 1938 г., и другие. Эти картины подробно разбирались, в том числе и в российском киноведении, поэтому останавливаться на них мы не будем, тем более что предметом статьи является мокьюментари в странах Центральной Европы, а точнее, в Польше и Чехии.

Несмотря на то, что в самом понятии исходно заложена насмешка (английское слово *mock*²), мокьюментари — явление провокационное и потому небезопасное. Силу воздействия таких художественных опытов (правда, на материале радиопостановки) доказал еще великий режиссер Орсон Уэллс, когда в 1938 г. на одной из американских радиостанций поставил спектакль по роману Герберта Уэлл-

² Это многозначное слово, которое переводят также и как пародия, имитация, подделка.

са «Война миров», вызвавший нешуточную панику слушателей, которые поверили во вторжение марсиан. Вполне понятно, что в странах соцлагеря подобные провокации было бы трудно себе представить. Впрочем, они не были совсем уж невозможны — скорее, носили иной характер.

В связи с упомянутыми примерами инсценировок в довоенной документалистике можно упомянуть так называемую «черную серию» в польском кино 1950-х гг. Это явление во многом предвосхитило и подготовило рождение «польской киношколы»: документальные фильмы «черной серии» обращали внимание зрителей на социально-экономические проблемы, которые прежде, в эпоху соцреализма, были табуированы на киноэкране. Однако, несмотря на объективную ценность этих лент как с точки зрения обновления поэтики польского кино, так и в плане содержания, которое подчас бывало весьма смелым, необходимо помнить, что многие сцены в этих картинах были постановочными, хотя выдавались за взятые из жизни. Такие игровые вставки отчасти восполняли то, что невозможно было запечатлеть на пленку в реальности, но в какой-то мере служили и пропагандистским целям, от которых «черная серия» не смогла освободиться окончательно. В этих работах всегда присутствовал морализаторский пафос, назидательность и желание направить зрительское восприятие в единственно верном направлении, что особенно подчеркивалось вездесущим закадровым комментарием и отсутствием живой речи людей перед камерой.

Ярким примером критики пропагандистской документалистики с использованием отдельных ее же приемов (конечно, имеется в виду не «черная серия», а соцреалистические поделки) стало творчество Войчеха Вишневого, в особенности его работа «Ванда Гостиминьская, ткачиха» (*Wanda Gościńska, włóknianka*, 1975), повествующая о перипетиях судьбы женщины-передовика соцтруда на протяжении нескольких десятилетий. Звучит банально и мало-

интересно, однако уникальность этого фильма заключается в оригинальной форме, балансирующей на границе документального и игрового³. Режиссер В. Вишневецкий и оператор Збигнев Рыбчиньский (впоследствии знаменитый аниматор, лауреат премии «Оскар») создают образ героини на основе реальных фактов, хотя искушенному зрителю очевидно: то, что он видит на экране, невозможно снять методом отстраненного наблюдения.

«Утверждение, что Вишневецкий инсценирует или вмешивается в снимаемую реальность, было бы эвфемизмом. Он просто творит реальность при помощи сценографии, операторского искусства, режиссуры», — важно, однако, что этот сотворенный мир берет начало в мире совершенно реальном. Чтобы его заметить, требуется определенное зрительское усилие [Jazdon, Pławuszewski 2015: 316], —

пишут польские киноведы Миколай Яздон и Петр Плавусhevский. Здесь надо поставить вопрос, насколько вообще справедливо рассматривать художественные опыты Вишневецкого в контексте мокьюментари. Конечно, они не являются им в полной мере. Более того, для произведений режиссера в польском киноведении был придуман специальный термин — *dokument kreacyjny*, т. е. постановочная, инсценированная документалистика. И «Ванда Гостиминьская...», и некоторые другие ленты, относящиеся к этому направлению, рассказывают о реальных людях и реальных событиях, происходивших с ними, однако очень многие вещи проигрываются героями на камеру. Важно подчеркнуть, что сама Гостиминьская вряд ли осознавала, что в итоге получится на экране, и в известном смысле стала объектом режиссерской манипуляции. Но присутствовала ли здесь авторская мистификация? Если и да, то лишь отчасти. Весьма симптоматично, что девять из двенадцати коротких фильмов Вишневецкого (режиссер умер в возрасте 34 лет, приступив к съемкам полнометражного дебюта) были запрещены

³ Подробнее об этом фильме см. [Вирен 2018: 109–112].

цензурой. И дело совсем не в замысловатом художественном решении (формальные эксперименты в ПНР допускались), а в опасной неоднозначности этих работ, в их провокационном заряде, о чем уже шла речь выше.

Беата Косиньская-Крипшнер подробно анализирует в качестве предтечи польского мокьюментари короткометражную ленту Кшиштофа Градовского «Дежавю, или Откуда нам это известно» (*Deja vu czyli skąd ty to znamy*, 1977), впрочем, в ней уже ироничный пролог наводит на мысли, что перед нами лишь пародия на научпоп [Kosińska-Kripshner 2006a: 68–71]. Когда же появляется титр, сообщающий, что в роли профессора психиатрии выступил знаменитый комик Ян Химильсбах, сомнений не остается. Тогда же, в 1970-е гг., появилась неоднозначная концепция «сгущения реальности»: ее автор, будущий классик документального кино Марцель Лозиньский, считал возможным подталкивать развитие действия во время съемок реальных героев. Авторитетный историк польской документалистики Мирослав Пшилипяк предлагает вести отсчет мокьюментари в Польше лишь с конца 1990-х гг., когда были сняты фильмы «Шаг» (*Krok*, 1997) Марека Пивовского и «Письмо из Аргентины» (*List z Argentyny*, 1997) Гжегожа Пацека [Przyłipiak 2015: 563–565]. Любопытно, однако, что в обоих случаях исследователь выражает известные сомнения относительно принадлежности этих произведений к мокьюментари.

Если проблематичность классификации «Письма из Аргентины» состоит в том, что зрителю до самого конца так и не ясно, с правдой или вымыслом он имел дело, то ситуация с «Шагом» такова: это игровой телефильм, снятый в документальной видеоэстетике (неслучайным видится выбор Яцека Петрицкого, одного из ведущих операторов «кино морального беспокойства», который много работал в обоих видах кино), поначалу действительно кажущийся документальным. Однако заявленная в первые мину-

ты проблема — строевой шаг польских солдат не нравится офицерам НАТО, куда Польша в тот момент собиралась вступать, — не может не вызвать подозрений в серьезности, а уж появление в кадре довольно известных актеров окончательно развеивает иллюзии. Тем не менее это, констатирует Пшилипяк, «возможно, единственный польский фильм того периода, в том числе среди игровых, который демонстрирует всю психосоциальную сложность новой ситуации» [Przyłipiak 2015: 564]. «Какой походкой мы войдем в НАТО?!» — вопрошает генерал в исполнении характерного актера Мирослава Зброевича. Пивовский вошел в историю польского кино благодаря абсурдистской комедии «Рейс» (*Rejs*, 1970), тоже балансировавшей на границе игрового и неигрового, и здесь подтвердил как свое мастерство, так и умение беспощадно высмеивать комплексы соотечественников.

Что касается Чехии — волна мокьюментари возникла здесь в начале нулевых. Если принять во внимание особенности чешской культуры, в которой ирония и игра являются базовыми элементами [Левитова 2005], неудивительно, что мистификация нашла яркое выражение в кинематографе этой страны. Остановимся на двух лентах, ставших настоящими событиями, но позволим себе нарушить хронологию, ибо самый известный образец мокьюментари в Чехии — «Чешская мечта» (*Český sen*, 2004) Вита Клусака и Филипа Ремунды — отчасти перекликается с польским «Шагом», хотя и снят немного позже. При этом «Чешская мечта» сильно отличается от других рассматриваемых в статье фильмов, поскольку представляет собой *документацию мистификации*.

Точкой отсчета для начинающих режиссеров, тогда студентов пражской академии ФАМУ, стала идея разрекламировать несуществующий гипермаркет, устроить торжественное «открытие» и посмотреть, какой будет реакция жителей Праги. Зачем нужны подобные эксперименты?

Фильм должен был ответить на этот напрашивающийся вопрос. Удивительно, что Клусак и Ремунда не только получили на свой психосоциологический проект финансирование от министерства культуры, но смогли также договориться с рекламным агентством о создании логотипа, сайта, «гипергимна», собственного имиджа менеджеров и т. д. Проблематика «Чешской мечты» — таково было название гипермаркета — касается двух взаимосвязанных тем: психологии общества потребления и рекламных стратегий. Несмотря на их универсальность, специфика обусловлена историческим контекстом и некоторыми национальными особенностями.

Интервьюируя членов фокус-групп, авторы убеждаются в том, что для всех них гипермаркет — воплощенный рай на земле, где царят разнообразие, радость и спокойствие. Речь, напомним, идет о начале нулевых, и сегодня результаты подобных опросов, пожалуй, были бы несколько иными.



Илл. 1. Кадр из фильма «Чешская мечта»

Но Клусак и Ремунда документируют исторический момент, когда торгово-развлекательные центры только появились, были в новинку и вызывали неподдельный восторг. Некоторые респонденты, делясь впечатлениями от посещения храмов консюмеризма, вспоминают очереди и дефицит при социализме, и в этом плане проявляется центральноевропейская постсоциалистическая специфика потребления: наконец все стало доступно и в неограниченных количествах. Это понятно и в то же время довольно печально. «Фильм развлекает зрителя — он, конечно, сочувствует, но в то же время ощущает как свое превосходство над будущими жертвами шутки, так и то, что играет с режиссерами в одной команде» [Kosińska-Krippner 2006a: 60], — пишет Косиньская-Криппнер, замечая, однако, что в отдельных моментах и сам зритель становится объектом манипуляции.

Представители рекламного бизнеса, которые разрабатывают промокампанию «Чешской мечты», якобы отстаивают моральные границы. Они придумывают поместить на билбордах надписи «Не приходите», «Не тратьте деньги», «Не торопитесь», дабы спровоцировать потенциальных покупателей. Один из ключевых эпизодов — спор рекламщиков и авторов фильма. Кинематографисты предлагают дополнить плакаты словами, что в день открытия никто не уйдет с пустыми руками. Это вызывает решительный протест рекламщиков, которые ведь «не могут обманывать». Один из них заявляет: «Есть разница между двусмысленностью и ложью. Вы, документалисты, привыкли врать, а мы людям не лжем». Создание рекламной кампании для несуществующего гипермаркета не кажется им этически сомнительным, в отличие от письменных обещаний покупочного улова. Ощущение поразительного лицемерия усиливается в одной из сцен, когда сотрудник агентства признается: реклама управляет миром, и ему приятно ощущать в своих руках власть, возможность влиять на человеческое поведение.

Сегодня в это трудно поверить, но на открытие «Чешской мечты» пришло несколько тысяч человек, причем некоторые занимали очередь с самого утра (снова отзвук поведенческих практик при социализме). Физическим воплощением мистификации стало огромное подобие фасада торгового центра в виде растяжки, установленной в поле на окраине Праги. Кажется, что сомнения у некоторых пришедших рождаются уже при виде этой «стены», находящейся на приличном расстоянии от места торжественного открытия: так зрители мокьюментари начинают подозревать неладное благодаря подсказкам, содержащимся в киноповествовании. Когда обман раскрывается, далеко не все посетители выражают возмущение. Кто-то заявляет, что это был отличный повод выйти из дома и прогуляться, многие рассуждают, что именно такова «чешская мечта» — эффектные обещания, которым все верят, но в итоге оборачивающиеся пустотой. Существенную роль здесь играет политический контекст. Картина снималась незадолго до вступления Чехии в Европейский союз, в связи с чем один из участников открытия раздражается тирадой: «Мы, как телята, вступаем в Европу, как дебилы и идиоты. Стадо скота!». Не отзвук ли это вопроса о том, каким шагом надо входить в НАТО? Жители страны, травмированной социалистическим опытом, готовы поддаться на любые уговоры, сулящие «сладкую жизнь». Они позволяют корпорациям и политикам манипулировать собой (не случайно в фильм включено интервью тогдашнего премьер-министра Владимира Шпидлы) в надежде на быстрые перемены к лучшему.

В «Чешской мечте» упоминается и один из наиболее известных чешских комплексов: «Не нужно мне их европейское море — у меня есть Чехия». Короткометражка Аделы Бабановой «Возвращение в Адрипорт» (*Návrat do Adria-portu*, 2013) рассказывает историю строительства туннеля, который должен был соединить Чехословакию с Адриатическим морем. Такой проект действительно существовал, ему



Илл. 2. Кадр из фильма «Возвращение в Адрипорт»

даже покровительствовал президент страны эпохи социализма Густав Гусак, но проводить раскопки под территорией Австрии было бы нереально, да и технически сложно. Тем не менее, Бабанова при помощи умелого монтажа старых фотографий и архивных кадров создает образ острова Адрипорт, который якобы был открыт для чехословацких туристов летом 1980 г., а затем закрыт. Так мокьюментари не просто напоминает о беспрецедентном замысле инженеров, но и превращает в реальность давнюю мечту чехов о выходе к морю.

В 2002 г. Петр Зеленка, уже довольно известный к тому моменту режиссер, снял картину «Год дьявола» (*Rok ďábla*), главным героем которой стал знаменитый бард Яромир Ногавица. В центре этого музыкального фильма — история знакомства певца с фолк-группой «Чехомор» и их концертного тура. Подобная сюжетная канва заставляет

вспомнить мокьюментари «Это Spinal Tap», но Зеленка усложняет драматургическую конструкцию, благодаря чему «Год дьявола» оказывается не только и не столько фильмом о музыкантах в дороге. Лента открывается репортажными кадрами, снятыми в разных странах и объединенными темой самовозгорания человека. Некие люди рассказывают на камеру, как становились свидетелями таких случаев. Зная любовь П. Зеленки к абсурду и играм со зрителем, нетрудно уже на этом этапе догадаться, что мы имеем дело с мистификацией. После небольшого пролога, который как будто не относится к сюжету, начинается основная история. Несмотря на то, что формально главным героем является Ногавица, здесь еще несколько не менее важных персонажей: голландский режиссер-документалист Ян, который приезжает в Чехию снимать фильм о санатории для алкоголиков и знакомится там с бардом; Карел Плигал, друг и коллега Ногавицы, который внезапно теряет дар речи; музыканты из группы «Чехомор», получающие от барда предложение совместно выступать, поскольку тот верит, что тогда Плигал заговорит; рокер Джек Коулман, предлагающий «чехоморам» играть с ним. Все перечисленные герои, кроме Яна, — реально существующие люди и играют самих себя, однако все происходящее (кроме концертов) было выдуманно режиссером. Эффект мерцающего правдоподобия достигается за счет отдельных реальных фактов, например, того, что Ногавица действительно страдает от алкоголизма. П. Зеленка монтирует основное действие с кадрами, якобы снятыми Яном, и даже придумывает телефильм с клеветой на Ногавицу, но стоит отметить, что качество изображения не так уж сильно отличается — это, скорее, *игра в стилизацию* под документ. А уж когда во время выступления солист «Чехомора» начинает видеть на сцене призраков, голландец отправляется в заброшенный костел на поиски Бога, а затем музыканты участвуют в странном псевдосатанинском ритуале у костра, сомнений



Илл. 3. Кадр из фильма «Год дьявола»

почти не остается. Финальной точкой становится самовозгорание Плигала — «ангела», который помог барду вернуться к нормальной жизни. П. Зеленка предлагает зрителю задуматься о том, что каждый человек хранит тайну, сам по себе является тайной, которую не дано постичь другим, подчас даже самым близким людям.

Интерес к мокьюментари в Польше заметно усилился в начале 2010-х гг. Это можно объяснить приходом в кинематограф нового поколения творцов, мощной финансовой поддержкой со стороны государства (после образования в 2005 г. Польского института киноискусства), а также поощрением формальных экспериментов со стороны профессионального сообщества и критики. Первой ласточкой стал на шумевший фильм «Кролик по-берлински» (*Królik po berlińsku*, 2009) Бартека Конопки и Петра Росоловского, посвященный жизни кроликов на ничьей территории, в «мертвой зоне» у Берлинской стены. Это мастерски смонтированная и озвученная голосом Кристины Чубувны (по-

стоянного комментатора фильмов о природе (наподобие нашего Николая Дроздова) киноаллегория существования в изолированном от внешнего мира пространстве. Параллель между кроликами и обитателями «восточного блока» считывается здесь моментально, поэтому, как правило, картину называют «фальшивым фильмом о животных». Тем не менее черты мокьюментари тут также присутствуют — хотя бы потому, что трудно поверить в то, что все съемки кроликов в картине хроникальные. Авторы ведут со зрителем тонкую игру, позволяя строить разного рода домыслы по поводу использованного в фильме материала.

Следующая работа Конопки и Росоловского «Искусство исчезновения» (*Sztuka znikania*, 2013) уже в полной мере соответствует художественным принципам мокьюментари. Авторы снимали эту картину в рамках проекта «Путеводитель по полякам» (*Przewodnik do Polaków*) Института Адама Мицкевича — государственной организации, отвечающей за популяризацию польской культуры за рубежом. Пожалуй, вклад Конопки и Росоловского в это предприятие оказался наиболее неожиданным и оригинальным. Точкой отсчета в «Искусстве исчезновения» становится история Амона Фремона, жреца культа вуду с Гаити, которого пригласил в Польшу знаменитый театральный режиссер Ежи Гротовский, в тот момент занимавшийся Театром Истоков⁴. На этом реальные факты заканчиваются. Точнее, фильм целиком основан на фактах, но вот их подача и интерпретация представляют собой продукт фантазии авторов. Они выстраивают произведение главным образом из хроники и документальных фильмов конца 1970–1980-х гг., однако этот подчас хорошо знакомый визуальный материал сопровождается закадровым комментарием Фремона. Он принимает решение оставить театральные опыты, чувствуя, что ему предстоит более важная миссия. Таким образом, позднесоциалистическую Польшу мы видим глазами жреца.

⁴ См. об этом, например, [Степанова 2022: 295–296].

Этот драматургический ход открывает перед авторами возможность остроумно представить прошлое страны. Человек, приехавший с Гаити, взирает на происходящее с изумлением и отстраненно. При этом он утверждает, что у него есть польские корни, отсюда возникает желание найти нечто общее: «Польша немного напоминала мне Гаити». Например, праздник урожая на варшавском Стадионе десятилетия с участием партбюро во главе с Эдвардом Герекком он комментирует так: «Я попал на церемонию, во время которой женщины воздавали почести группе жрецов. На трибуне стояли старцы и смотрели спектакль, поставленный в их честь. Перед ними молодые женщины приносили жертвы и совершали ритуальные танцы». Вечные очереди как один из зримых символов социализма он воспринимает по-своему: «Порой люди могли часами стоять на одном месте и безмолвно ждать. Они собирались, чтобы быть вместе, но на самом деле каждый из них стоял отдельно. Я хотел быть с ними, но они отходили от меня». Дворец культуры и науки напоминает Фремону склепы на Гаити, но он не может понять, зачем в них проделаны окна...

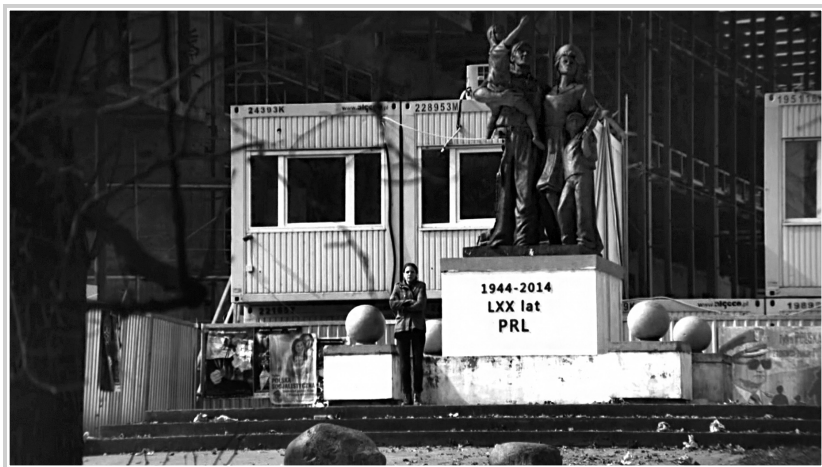
В эпизод на кладбище, куда приходит протагонист, авторы включают фрагменты из фильмов «Свадьба» (*Wesele*, 1972) Анджея Вайды и «Лава. Повесть о “Дзядях”» (*Lawa. Opowieść o Dziadach Adama Mickiewicza*, 1989) Тадеуша Конвицкого. Здесь начинается исторический экскурс в тему борьбы с неволей и страданий поляков, соединяются времена Мицкевича и «Солидарности». Кадры введения военного положения в декабре 1981 г. сопровождаются комментарием: «Силы тьмы вывели на улицы армию зомби» (возникает рифма с ЗОМО — польской милицией). Герой понимает, что должен изгнать из страны злых духов, и прибегает к помощи главного произведения польской литературы, цитируя классические романтические строки: «Глушь повсюду, тьма ложится, / Что-то будет, что случится?»⁵.

⁵ Перевод Л. Мартынова.

В столь причудливой форме Конопка и Росоловский отлично справляются с задачей в сжатом виде рассказать историю крушения социализма в Польше и в то же время провоцируют вопросы, выходящие далеко за рамки просветительского проекта о демократических переменах. «...Такая “экзотизация” польскости приводит к более серьезным рефлексиям. Например, что Польша, возможно, имеет больше общего с постколониальными тропиками, чем с либеральным рациональным Западом, к которому стремится, — провокационно рассуждает критик Якуб Маймуреk. — Вместо того, чтобы рассказывать о пути ко “второй Японии”, <фильм> ставит вопрос, не были ли мы всегда чем-то вроде “второго Гаити”» [Majmurek 2013].

А что, если бы «Солидарность» в итоге проиграла «силам тьмы»? На границе антиутопии и мокьюментари располагается среднеметражная работа Яна Холубека «Открытки из республики абсурда» (*Pocztówki z republiki absurdu*, 2014), действие которой происходит в Польше 2014 г., отмечающей 70-летие Польской Народной Республики. В центре Варшавы теперь стоят уже две сталинские высотки, на одной из них красуется транспарант: «IX пленум ЦК ПОРП приветствует делегатов со всей страны». В короткой хроникальной вставке зрителям рассказывается, что переговоры за круглым столом в 1989 г. завершились демаршем оппозиции, после чего с военной «помощью» советских товарищей в стране был восстановлен прежний порядок.

Лента целиком снята ручной камерой от первого лица, повествование ведет девушка, приехавшая из Швеции узнать, как живет польская молодежь, и снять о ней документальный фильм. Дополнительную аутентичность придают титры на шведском, а также то, что главная героиня говорит на этом языке (а закадровый перевод, как в «Кролике по-берлински», читает Кристина Чубувна). Подчеркнем: картина снималась в современной Варшаве, и, хотя



Илл. 4. Кадр из фильма «Открытки из республики абсурда»

компьютерные эффекты в ней неизбежно присутствуют (например, с тем же «удвоенным» Дворцом культуры и науки), основным средством авторского вмешательства стала цветокоррекция в сторону серо-коричневых блеклых тонов. В остальном польская столица, по сей день сохранившая множество примет социалистической эпохи (главным образом архитектурных), представляет собой благодатное место для съемок подобного кино.

Польша, в которой не произошло демократической трансформации, показана у Холубека как страна чудовищных контрастов. Здесь соседствуют роскошные отели уровня «Мариотта» и обшарпанные панельные дома. Привилегированные варшавяне живут в охраняемом микрорайоне, прозванном в народе «бухтой красных свиней», и закупаются в торговом центре, где цены указаны исключительно в валюте. Остальные приходят туда, как в музей, и вынуждены отстаивать очереди за всеми товарами (например, телефон нужно ждать полтора года, а выдает его только управление телекоммуникации и только совершеннолет-

ним), причем карточки можно получить, лишь сдав определенное количество макулатуры. Обслуживание в кафе напоминает советские традиции: «Сегодня мы подаем только вареники и гуляш». Интернет здесь разрешили восемь лет назад, доступ осуществляется в основном в специальных кафе и по паспорту. Единственная разрешенная социальная сеть называется «Книголицо»: она разработана в Китае, и в ней жители «восточного блока» переписываются по-русски. «Трижды подумай, прежде чем нажать Enter», — гласит плакат в интернет-кафе.

Очевидно, что художественным ориентиром для создателей фильма, выросших уже в свободной Польше, стали визуальные образы позднего социализма. Впрочем, насколько сильно могла измениться страна за тридцать лет, если бы не демократические перемены? Холубек предлагает альтернативную версию истории, *стилизованную* под документ, однако, если абстрагироваться и представить себе, что фильм смотрит человек с другого континента, не слишком разбирающийся в тонкостях постсоциалистического пространства, вполне можно поверить в достоверность этого сюжета. Кроме того, авторы подспудно подводят к размышлениям о тонкой грани, которая отделяет всех нас от такого сценария... Когда на экране телевизора в гостинице возникает репортаж из «Украинской области», где «фашистские и националистические элементы» напали на представителей власти, становится не по себе. Так ли уж далеки мы от республики абсурда, показанной на экране?

Надежда в картине Холубека связана с молодыми людьми, которых опрашивает героиня. Несмотря на то, что вся их жизнь прошла за железным занавесом, а о том, что двадцать пять лет назад был шанс что-то изменить, они краем уха слышали от родителей, они все равно рассуждают о нормальной, свободной жизни, о возможности путешествовать, работать там, где хочется, и говорить то, что думаешь. Глядя на них, понимаешь, что долго такая си-

стема продержаться не может. «Мокьюментари, стилизуя разными способами документальность, а точнее, приемы *восприятия* материала в таком качестве, вскрывает приемы, очертания исторической, субкультурной или повседневной мифологии» [Абдуллаева 2021: 470]. Абдуллаевой вторит Немченко:

Мокьюментари, демифологизируя документы, воспроизводит и конструирует современные мифы. Работа с мифами снимает оппозицию правды / вымысла, ибо миф не предполагает сомнения по поводу предложенной истории или способа ее объяснения.

Предметное поле мокьюментари находится в пространстве прошлого и настоящего, при этом настоящее и прошлое представлено как нереальное, фальсифицированное, но возможное [Немченко 2018: 140].

С этой точки зрения, особый интерес представляют фильмы, повествующие о художественной жизни в различных ее аспектах. Можно сказать, что мокьюментари об искусстве — некий метауровень, пример двойного (или даже тройного?) кодирования. Новаторским для польского кинематографа стал фильм Лукаша Рондуды и Мачея Собецаньского «Перформер» (*Performer*, 2015), в котором известный художник Оскар Давицкий сыграл самого себя, причем повествование в картине выстроено таким образом, что перформансы оказываются интегральной частью основного действия, а граница между жизнью и искусством, между игровым и неигровым постепенно стирается вплоть до пугающего финала — смерти как перформанса. В том же русле находится короткометражка Петра Адамского «Открытие» (*Otwarcie*, 2016), где рассказана вымышленная история курьезного вернисажа: в некоей галерее на обозрение публики «выставлен» процесс умирания художника, лежащего под капельницей. Семантика усложняется за счет того, что в главной роли снялся классик польского контемпорари-арта Збигнев Либер, в работах которого тема смерти является одной из центральных, а его скан-

дальный видеофильм «Интимные обряды» (*Obrzędy intymne*, 1984) посвящен уходу за умирающей бабушкой художника⁶.

Студенческая работа Кордиана Кондзели «Мертвая хватка» (*Szczękościsk*, 2016) начинается с пролога: закадровый голос рассказывает о «легендарной» художественной группе, которую в начале ее пути снимал некий документалист, скончавшийся через несколько месяцев после съемок. И неведомое название группы, и загадочная смерть режиссера, и оттененный иронией монолог сразу заставляют усомниться в достоверности представляемого. Затем следуют «сохранившиеся материалы» — стилизованные под видео начала нулевых сценки из жизни начинающих перформеров. Они мечтают прославиться в мире современного искусства и готовы ради этого на все. Первый шаг на пути к славе — участие в фестивале «Провокации». Конфликт строится на оппозиции двух типов перформанса, интеллектуально-рефлексивного и шокирующего, основанного на самодеструкции. В результате неизбежных споров и конфликтов один из героев выводит формулу «идеального перформанса» (соотношение членовредительства, наготы, крови, огня, апокалиптических мотивов), и это позволяет группе «Мертвая хватка» выиграть конкурс. Авторская ирония состоит в том, что зритель так и не увидит выступления, прославившего ребят, а рассказчик из пролога окажется пожилым рабочим по имени Иренеуш. Теперь, когда участников группы разбросало по свету, он — свидетель их ранних художественных опытов — раздает интервью и сам становится перформером. Фильм завершается сценой в арт-пространстве, где рабочий красит батарею, а в левом нижнем углу кадра, как в предыдущих сценах-перформансах, появляется титр: «Зебра. Иренеуш Печара. 2009». Фильм балансирует на грани веры в реаль-

⁶ Подробнее о «Перформере» и «Открытии» см. [Вирен 2019: 167–171].



Илл. 5. Кадр из фильма «Мертвая хватка»

ность персонажей и ощущение мистификации, раскрываемой в финале. Режиссер, очевидно, с недоверием относится к современному искусству, однако не издевается над его адептами, а скорее, приглашает к размышлению.

Особое место в этом ряду принадлежит ленте Анны Баумгарт «Покорители солнца» (*Conquerors of the Sun*, 2011), представляющей собой фиктивное расследование истории агитпоезда, который в 1920 г. якобы выехал из Москвы в Берлин через Польшу и в какой-то момент затерялся в районе городка Колюшки, а затем при невыясненных обстоятельствах взорвался. В качестве главного спикера в фильме выступает известный польский искусствовед, специалист по русскому авангарду Анджей Туровский. Он рассказывает, как однажды был в Москве в гостях у друзей, и некий таинственный человек, узнав о его занятиях, предоставил ему доступ к секретным документам, касающимся поезда. Уникальность и ценность последнего состояла в том, что состав вез в Европу произведения авангардного искусства, а «комплектацией» занимались Казимир Малевич, Эль Лисицкий, Катажина Кобро и Владислав Стржеминский, впоследствии ставший основателем Музея

современного искусства в Лодзи. Интервью в «Покорителях солнца» перемежаются с фрагментами советской хроники, немецких и польских авангардных фильмов, погружающих зрителя в атмосферу эпохи. Вся рассказанная история основана на предположениях, слухах и домыслах, но сама по себе идея поезда с революционным искусством кажется столь же привлекательной, сколь и реальной для бурных двадцатых. «Автор дает зрителю возможность верификации предложенной информации. Это говорит о том, что цель — не обмануть зрителя, а скорее вовлечь его в детективную работу следователя»⁷, — отмечает Эва Доманьская. Действительно, фильм Баумгарт предлагает зрителю игру на материале истории искусства, и пусть убедится в том, что перед нами искусствоведческая мистификация, не составляет труда, никто не запрещает верить в вероятность такой прекрасной и сумасшедшей идеи в духе времени.

Эстетические границы мокьюментари весьма широки и простираются от стилизации до обмана. Широта этой проблемы связана не только с особенностями документального кино, но и с эстетикой кинематографа как такового. В Центральной Европе подъем интереса к исследуемому феномену наблюдается преимущественно в переходные исторические моменты и связан также с изменениями зрительского восприятия, все менее подверженного манипуляциям. Любопытно понаблюдать, как будет эволюционировать мокьюментари в ближайшие годы, но поскольку оно так или иначе связано со смехом, а нынешняя реальность не дает поводов для иронии, трансформация явления может вывести его на некий новый уровень.

⁷ Цит. по [Kucharska 2012].

Литература

- Абдуллаева 2021 — *Абдуллаева З.* Постдок-2: Игровое/неигровое. М., 2021.
- Вирен 2018 — *Вирен Д. Г.* Эксперимент в польском кино 1970-х. М., 2018.
- Вирен 2019 — *Вирен Д. Г.* Современное искусство в объективе польских кинематографистов // *Художественная культура.* 2019. № 2. С. 160–174.
- Зельвенский 2008 — *Зельвенский С.* Mocumentary: история вопроса // Сеанс. 2008. № 32. URL: <https://seance.ru/articles/mocumentary/> (дата обращения: 11.01.2023).
- Левитова 2005 — *Левитова В. С.* Традиции иронии в чешском кино: от народного смеха к модернистской ироничности // *Киноведческие записки.* 2005. № 76. С. 213–253.
- Немченко 2018 — *Немченко Л. М.* Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого) // *Филологический класс.* 2018. № 1 (151). С. 138–143.
- Смолев 2020 — *Круглый стол «Советское киноискусство второй половины 1950-х — 1970-х в европейском контексте. Поиски нового киноязыка» // Я могу говорить. Кино и музыка оттепели / Ред.-сост. З. Кошелева. М., 2020.*
- Степанова 2022 — *Степанова П. М.* Антропологический театр и мировой кинематограф: эстетика и методология исследования: дис. ... д. иск. / Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения. СПб., 2022.
- Jazdon, Pławuszcwski 2015 — *Jazdon M., Pławuszcwski P.* Polski film dokumentalny lat siedemdziesiątych. Nic o nas bez nas // *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014) / Red. naukowa M. Hendrykowska. Poznań, 2015.*
- Kosińska-Krippner 2006 — *Kosińska-Krippner B.* Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa // *Kwartalnik Filmowy.* 2006. № 54–55. S. 190–210.
- Kosińska-Krippner 2006a — *Kosińska-Krippner B.* Parodystyczna natura przywłaszczeń kodów fakualnych i konwencji w mock-dokumentach // *Kwartalnik Filmowy.* 2006. № 56. S. 47–72.
- Kucharska 2012 — *Kucharska P.* Andrzej Turowski “Parowóz dziejów” + Anna Baumgart “Zdobycy słońca” // *Culture.pl.* 2012. URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-turowski-parowoz-dziejow-anna-baumgart-zdobycy-slonca> (дата обращения: 18.01.2023).
- Majmurek 2013 — *Majmurek J.* Polska drugim Haiti // *Krytyka Polityczna.* 2013. 22.07. URL: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/polska-drugim-haiti/> (дата обращения: 17.01.2023).
- Przyłipiak 2015 — *Przyłipiak M.* Dokument polski lat dziewięćdziesiątych // *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014) / Red. naukowa M. Hendrykowska. Poznań, 2015.*

Д. Г. Вирен

Мокьюментари: стилизация, постановка, обман (в современном польском и чешском кино)

Аннотация. Мокьюментари — пограничная экспериментальная форма киноискусства, смысл которой заключается в игре со зрителем путем введения его в заблуждение. Истоки этого феномена можно найти еще в немом кино, а затем в 1960-е гг. В статье рассмотрены польские и чешские мокьюментари последних двадцати лет, а также проводится небольшой экскурс в историю вопроса. Эстетические границы этого направления весьма широки, поскольку мы можем иметь дело с хроникальными съемками, помещенными в абсурдный контекст («Искусство исчезновения», 2013, реж. Бартек Конопка и Петр Росоловский), с очевидной фантазией и стилизацией («Открытки из республики абсурда», 2014, реж. Ян Холубек) или же документацией мистификации («Чешская мечта», 2004, реж. Вит Клусак и Филип Ремунда). Порой с некоторым недоверием наблюдаем за неизвестными людьми («Мертвая хватка», 2016, реж. Кордиан Кондзеля) или же видим на экране звезд и дезориентированы происходящими с ними событиями («Год дьявола», 2002, реж. Петр Зеленка). Автор делает попытку выявить художественную специфику и особенности бытования мокьюментари на центральноевропейской почве. Особое место уделено фильмам об искусстве, которые предлагают зрителю сложную интеллектуальную игру.

Ключевые слова: мокьюментари, польское кино, чешское кино, гибридные формы, фильмы об искусстве.

Denis Viren

Mockumentary: stylization, dramatization, fake (in contemporary Polish and Czech cinema)

Summary. Mockumentary is a hybrid experimental form of cinema, the meaning of which is to play with the audience by misleading them. The origins of this phenomenon can be found in silent films, and then in the 1960s. The article discusses Polish and Czech mockumentaries of the last twenty years, and also provides a short digression into the history of the issue. The aesthetic boundaries of this direction are very wide, since we can deal with newsreels placed in an absurd context (*The Art of Disappearing*, 2013 by Bartek Konopka and Piotr Rosołowski), with obvious fantasy and stylization (*Postcards from the Republic of Absurd*, 2014 by Jan Holoubek) or documentation of the mystification (*Czech Dream*, 2004 by Vít Klusák

and Filip Remunda). Sometimes we observe unknown people with some distrust (*Lockjaw*, 2016 by Kordian Kaździela) or we see stars on the screen and are disoriented by the events taking place with them (*Year of the Devil*, 2002 by Petr Zelenka). The author makes an attempt to identify the artistic specifics and features of the existence of mockumentary in Central Europe. A special place is given to films about art, which offer the viewer a complex intellectual game.

Keywords: mockumentary, Polish cinema, Czech cinema, hybrid forms, films about art.

DOI 10.31168/7576-0480-0.20

«Хьюстон, у нас проблема!» (2016): между мокьюментари и докуфикшн

В 2016 г. на кинофестивале «Трайбека» в Нью-Йорке состоялась мировая премьера документально-игрового фильма словенского кинорежиссера Жиги Вирца (р. 1987) «Хьюстон, у нас проблема!» (*Houston, imamo problem!*). Картина имитирует документалистику и обозначена сразу двумя ее разновидностями — докуфикшн и мокьюментари. Режиссер эксплуатирует благодатную почву так называемого «лунного заговора» и вводит его в контекст Югославии, где якобы существовала секретная космическая программа, которую югославский лидер Иосип Броз Тито (1892–1980) смог успешно продать США в 1961 г. Это, согласно сюжету, и позволило американцам осуществить их знаменитый полет на Луну 20 июля 1969 г. Фильм сделан настолько профессионально и убедительно, что действительно позволяет поверить в предложенную мистификацию, а именно в конспирологическую теорию. Цели, которые при этом преследовал Вирц и съемочная группа фильма, вполне соответствуют сложившемуся жанру мокьюментари и при этом позволяют создать цельное и комплексное произведение, призывающее зрителя к углубленной рефлексии.

Картина представляет собой копродукцию нескольких стран — Словении, Хорватии, Германии, Чехии и Катара, что во многом определило ее выдающееся художественное качество и способствовало узнаваемости на международной

арене. Это первый фильм из т. н. Адриатического региона, в финансировании которого также участвовала американская кабельная и спутниковая телевизионная сеть HBO, и это первый словенский фильм, предлагаемый на стриминговом сервисе «Netflix»: смотреть его можно на 25 языках. Премьера на одном из главных фестивалей независимого кино «Трайбека», который был учрежден Робертом де Ниро и его партнерами в 2002 г., также свидетельствует о высоком уровне: картина вошла в официальную программу, в категорию «Точки зрения», будучи отобранной из 6626 фильмов со всего мира [Grgič 2016: 20]. Ряд кинокритиков отметили фильм как один из лучших на фестивале [D'Arcy 2016; Bloom 2016].

Название фильма — знаменитая фраза американских астронавтов Джона Леонарда Суайгерта и Джеймса Артура Ловелла, сообщивших на Землю о том, что на космическом корабле «Аполлон-13», выполнявшем полет на Луну (в 1970 г.), возникли неполадки. Сюжет, таким образом, построен вокруг секретной космической программы, которую якобы разрабатывали в Югославии в послевоенные годы. Фильм представлен как сбор информации режиссером, ради этого он и съемочная группа приезжают в США, вместе с американским историком и исследователем Роджером МакМилланом работают в архивах, берут интервью у американских астронавтов, а также у инженера югославской космической программы Ивана Павича, роль которого сыграл хорватский актер Божидар Смилянич (1936–2018). Сюжетная линия с личной историей Павича, вынужденно покинувшего родную страну для работы в НАСА, вносит в картину важную интимную и человеческую ноту. Мы становимся свидетелями того, как спустя 50 лет он возвращается в Загреб, на своем родном острове Паг встречается с дочерью, которую никогда не видел и которая не знала, что он остался в живых. Павич показывает членам съемочной группы т. н. «Базу 505» в Сербии, где якобы прохо-

HBO EUROPE IS PROUD TO PRESENT ITS FIRST FILM FROM THE ADRIA REGION

KENNEDY ★ NIXON ★ JOHNSON ★ CARTER ★ CLINTON ★ TITO

YUGOSLAV

SPACE

PROGRAM:

MYTH OR REALITY?

HOUSTON
— WE HAVE A —
PROBLEM

TRIBECA FILM FESTIVAL 2016

HBO
EUROPE

DIRECTOR BY ŽIGA VIBIC, WRITER BY BOŠTJAN VIBIC & ŽIGA VIBIC, PRODUCER BOŠTJAN VIBIC, SINIŠA JURIČIĆ, INEMAR TROŠT, DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ANDREJ VIBIC, EDITOR VLADIMIR GOJUN
FEATURING SLAVOJ ŽIZEK, JOSIP BROZ TITO, JOHN F. KENNEDY, LYNDON B. JOHNSON, RICHARD NIXON, JAMES EARL RAY, JIMMY CARTER, WILLIAM JEFFERSON CLINTON

STUDIO CITY PRODUCTIONS
SLOTOR KOLONIKO
HBO EUROPE
WDR
Eurosport
Cineplex

www.houstonfilm.net | HoustonWeHaveAProblemTheMovie

Илл. 1. «Хьюстон, у нас проблема!». Плакат кинофильма

дила разработка секретной государственной программы, некоего варианта американской военной базы «Зона 51». Большое количество мастерски смонтированных архивных кадров придает фильму дополнительную достоверность и видимость документальности.

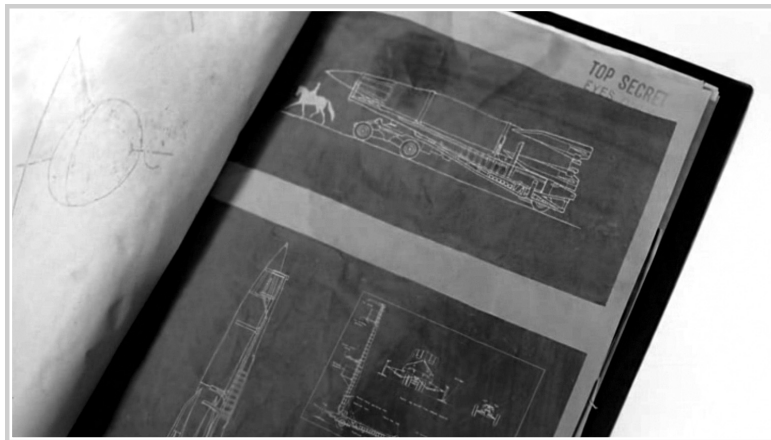
Авторами сценария выступили режиссер Жига Вирц и его дядя Боштьян Вирц, ставший также продюсером фильма, отец режиссера Андрей Вирц был оператором-постановщиком картины. Семья Вирц — владельцы собственного продюсерского центра, где они также снимают кино. Сценаристы упорно работали в архивах в поисках идеи, пока не натолкнулись на любопытный исторический факт: в октябре 1963 г. президент Югославии Тито нанес визит американскому президенту Джону Кеннеди. Жига Вирц задался вопросом, почему первый визит Тито состоялся именно тогда? Доподлинно известно, что Тито получил тогда от США 2,5 миллиарда долларов финансовой помощи — с учетом инфляции эта сумма сегодня составила бы 19 миллиардов долларов; причина столь значительной ссуды со стороны Америки так никогда и не была прояснена. Такого рода материальная поддержка была впервые оказана в начале 1960-х гг. еще при президенте Эйзенхауэре и продолжилась во времена правления Джона Кеннеди (вызвав большое недовольство со стороны правых политических кругов в США), что позволило повысить уровень жизни в Югославии и усилить позиции титовского режима. Тито был также последним государственным лидером, который посетил Кеннеди незадолго до убийства последнего 22 ноября 1963 г. [Houston, imamo problem!].

Объяснением всему этому в фильме становится американская выплата за продажу югославской космической программы США в 1961 г. Холодная война в самом разгаре, так же, как и гонка с Советским Союзом за освоение космоса. Таким образом, история с секретной космической программой может рассматриваться не только как миф или леген-



Илл. 2. «Хьюстон, у нас проблема!». Кадр из кинофильма

да, но и как плод конспирологической теории. Однако, как это принято в балканских анекдотах, построенных на самоиронии, проданная американцам программа не работает; выясняется, что она никогда и не могла бы работать. Кризис, постепенно охватывающий Югославию, здесь показан через призму осложняющихся отношений с США, и одной из попыток погасить внешний долг становятся поставки за океан югославских легковых автомобилей «Юго». Мы видим стареющего и плохо владеющего ситуацией Тито, видим его смерть, страну, погруженную в скорбь во время его похорон, попытки США повлиять на смену югославского социалистического режима в сторону демократизации путем раздела страны, распад Югославии как федерации и сопровождающие его войны. В качестве финального аккорда — визит в 1999 г. Билла Клинтона в Словению и обещание поддержки демократических процессов со стороны американского капитала.

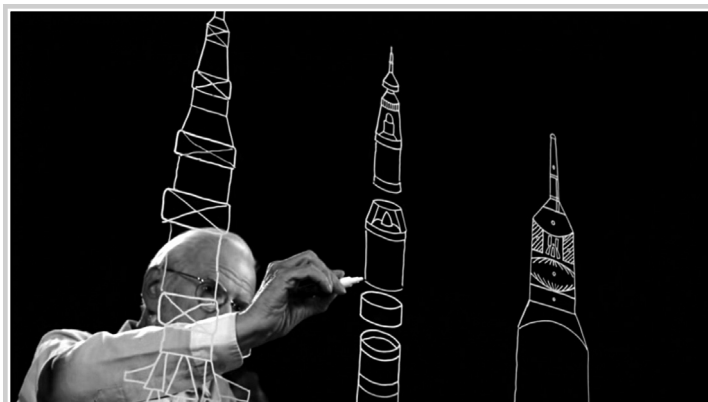


Илл. 3. «Хьюстон, у нас проблема!». Кадр из кинофильма

Хотя сюжет фильма и выдуманный, он все же имеет под собой достоверную основу. В качестве такого источника выступила легендарная книга «Проблема преодоления космического пространства. Ракетный двигатель», которую написал и в 1929 г. опубликовал в Берлине ракетный инженер из Австро-Венгрии, один из пионеров космонавтики, словенец по национальности Герман Поточник Нордунг (1892–1929). В своем труде Поточник подробно описал будущие искусственные спутники и космические станции, а также подсчитал, что геостационарные спутники будут постоянно висеть над определенной точкой Земли на высоте 36000 км. Все это было осуществлено 30 лет спустя в виде телекоммуникационного спутника НАСА «Syncom-2», который занял именно такое положение, которое было рассчитано Поточником¹. Книга Поточника была переведена на

¹ Отметим, что изучение космоса является частью словенской культуры. Так, фигура Германа Поточника Нордунга и его книга вдохновили в 1980-е гг. словенского театрального режиссера Драгана Живадинова (р. 1960) к созданию т. н. «постривитационного» искусства. Драматург является одним из основателей и членом художественного объединения *Neue Slowenische Kunst*, NSK — «Новое словенское искусство»), в частности одной из входящих в него групп — театральной труппы, получившей имя словенского инженера, *Noordung Cosmokinetic Cabinet* (1983),

русский уже в 1935 г., труд стал известен К. Э. Циолковскому и С. П. Королеву и мог оказать влияние на их научную деятельность. При НАСА также работал ряд югославских специалистов. Инженеры Майк Милойко Вуцелич и Данило Бойич даже были удостоены американских наград, а Вуцелича СМИ называли отцом программы «Аполлон», т. к. он был одним из ее директоров. В НАСА в 1970-е гг. работал словенец Антон Мавзетич, который в 2012 г. посетил Словению: он принял участие в открытии Культурного



Илл. 4. «Хьюстон, у нас проблема!». Кадр из кинофильма

она же — компания «Театр сестер Сципиона Назики». Один из проектов режиссера — спектакль «Нордунг: 1995–2045» — задуман им как представление, которое должно повторяться с одними и теми же актерами каждые 10 лет вплоть до 2045 г. Премьера состоялась в Любляне в 1995 г., второе исполнение прошло в 2005 г. в гидролаборатории с моделью МКС в Звездном городке в городе Королеве, в третий раз спектакль был сыгран в Культурном центре Европейских космических технологий (*Kulturno središče Evropskih vesoljskih tehnologij*, KSEVT) в 2015 г. в деревне Витанье в Словении (о «постгравитационном» искусстве Живадинова см. [Толстова 2020]). Данный центр существовал в 2012–2017 гг. в здании, построенном специально для него, в деревне, откуда происходит семья Поточник. Живадинов выступил одним из инициаторов этого впечатляющего проекта, возникшего как результат сотрудничества Любляны, Вашингтона, Москвы и Брюсселя и нацеленного на «окультуривание космоса», т. е. на осознание космоса как пространства культуры, искусства и гуманитарных наук. Здание выполнено в футуристическом стиле и повторяет рисунки космической станции в форме кольца из книги Германа Нордунга, став плодом сотрудничества нескольких люблянских архитектурных бюро (существует предположение, что рисунки Нордунга повлияли также на фильм С. Кубрика «Космическая одиссея 2001 года» [Lechner 2012]). Сегодня в этом здании находится Центр космических технологий имени Германа Поточника Нордунга, функционирующий преимущественно как музейное пространство.

центра Европейских космических технологий в Витанье и рассказал, что продолжает участвовать в новых проектах НАСА. Долгие годы там также работал словенец Душан Петрач, который вошел в команду астронавтов-дублеров в качестве ученого [Grgič 2016: 20].

Итогом работы ученых и инженеров стали события 20 июля 1969 г., когда весь мир в прямом эфире наблюдал, как Нил Армстронг первым из землян ступил на поверхность Луны. Вместе с ним среди членов экипажа были Майкл Коллинз и Эдвин Юджин Олдрин. Малоизвестен тот факт, что астронавты имели при себе также флаг СФРЮ, который теперь вместе с лунным камнем, подаренным Никсоном Тито в 1971 г. во время посещения югославским лидером Америки (тогда же Тито и его супруга Йованка посетили НАСА), хранится в Музее истории Югославии в Белграде [Houston, imamo problem!]. По случаю шестой годовщины визита Тито к Кеннеди знаменитые астронавты побывали в гостях у югославского президента, где Тито удостоил их орденом Югославской звезды с лентой. Таким образом, Югославия стала одной из первых стран (в числе 25 других) и единственным социалистическим государством, которое посетили астронавты во время своего мирового турне [Grgič 2016: 20]. В дальнейшем американские астронавты (в частности члены экипажей «Аполлон»-8, 9 и 11) регулярно приезжали в Югославию.

На сайте «База словенских фильмов», на странице, посвященной данному фильму, в качестве фактов, легших в основу мифа о югославской космической программе, указывается, что СФРЮ обладала высокими технологическими возможностями и их обеспечивал прежде всего Военно-технический институт в Белграде: во взаимодействии с югославскими и иностранными предприятиями им было разработано несколько ядерных реакторов, производились военные реактивные самолеты, подводные лодки, а также велась работа по созданию сверхзвукового самолета. Между

США и СФРЮ было налажено и активное научное сотрудничество. 26 сентября 1967 г. в Белграде состоялся первый международный симпозиум, посвященный изучению космоса (*First steps toward space*), второй симпозиум был проведен 16 октября 1968 г. в Нью-Йорке. 27 июня 1971 г. в Белграде была организована выставка космических технологий, в которой приняли участие как американские, так и советские специалисты, так что именно Тито приписывают заслуги в посредничестве по осуществлению американско-советского сотрудничества в области изучения космоса [Houston, imamo problem!], которое, несмотря ни на что, длится по сей день.

Нас, однако, в первую очередь интересует жанр картины и то, почему создатели обратились именно к нему. Сами они утверждают, что выбрали «художественно-документальную» форму — но данное определение нам представляется слишком расплывчатым. Фильм построен на комбинации архивных кадров, которые при монтаже превратились в мистификацию с якобы реальными, а на самом деле фиктивными, игровыми сценами. В этой сложной структуре — главное очарование фильма. Некоторые критики даже утверждают, что режиссеру удалось создать новую форму



Илл. 5. «Хьюстон, у нас проблема!». Кадр из кинофильма

документалистики. Вирц отмечает: «Игра с фикцией и документальностью не является чем-то новым. Правда в том, что мы, по всей видимости, при этом сделали еще один шаг и открыто пригласили зрителя критически отнестись к его содержанию» (цит. по [Bernik 2016: 14]). Эта критическая составляющая представлена в виде вставных сцен со Славоем Жижекком (р. 1949): словенский философ сидит перед старым телевизором и комментирует происходящее на экране, таким образом сразу предупреждая, что если речь идет о мифах и конспирологии, то мы неминуемо имеем дело с манипуляцией, а стоит ли в нее верить — личный выбор каждого.

В СМИ фильм фигурирует или как мокьюментари, или как докуфикшн, или же под двумя этими обозначениями одновременно. И то, и другое представляет собой разновидности документального кино, речь здесь, однако, прежде всего идет о жанрах, обыгрывающих методы и приемы документального кино. Докуфикшн (англ. *documentary* 'документальный' и *fiction* 'художественный') — гибридный жанр, сочетающий документальное и художественное. При этом фильм стремится запечатлеть реальность, прибегая к художественным способам воздействия, что позволяет больше привлечь интерес зрителя и посредством субъективной перспективы пробудить у него сопереживание происходящему на экране. В определении жанра также подчеркивается, что речь идет о реальных людях в реальных обстоятельствах, тогда как само действие — постановка. Еще дальше от документалистики как таковой отошел жанр мокьюментари (англ. *mock* 'подделывать, издеваться', *documentary* 'документальный'), или псевдодокументальный фильм, представляющий собой жанр игрового кино с претензией на документальность, его неотъемлемые составляющие — мистификация и фальсификация, иногда обретающие форму пародии, которая может доходить до абсурда и быть нацелена на провокацию.

Внешне вполне соответствующие канонам документального фильма, эти картины специально маскируют предмет изображения под действительность либо выбирают в качестве такового и вовсе вымышленное лицо или явление. <...> Жанр мокьюментари появился в 1950-е годы в ответ на «коммерциализацию документального кино», подразумевающую явную дезинформацию и множество постановочных сцен [Керимова, Абдуллаев 2020: 333].

Кинокритик С. Зельвенский, рассуждая о зарождении жанра, отмечает трансформации, произошедшие с восприятием документа как такового, — его обесценивание и бесконечную размытость самого понятия:

Оказалось, что «документальность» — всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции. <...> Иногда «мокьюментари» с самого начала раскрывает правила игры, иногда — вплоть до финальных титров пытается обманывать зрителя («Забутые негативы» Питера Джексона). Иногда жульнически использует хронику, иногда подделывает и ее. Иногда, через 60 лет после «Войны миров» [Орсона Уэллса. — А. К.], еще способно вызвать некоторый общественный переполох («Операция “Луна”» [Уильяма Карела. — А. К.]). Иногда становится инструментом политической пропаганды («Смерть президента» [Гэбриела Рэйнджа. — А. К.]). Пугает факты и подменяет понятия, дурачит собственных героев и блефует, склеивает несоединяемое и разрезает монолитное. Иначе говоря, делает все то же самое, что и обычное документальное кино — но этого не стесняется [Зельвенский 2008].

Кинокритик, таким образом, выделяет ключевое свойство любого медиапродукта, в частности кино. Данное свойство является чем-то очевидным для тех, кто вовлечен в кинематографическое производство, но слабо осознается потребителями — зрителями, а именно то, что документальность является чем-то иллюзорным, любая репрезентация — это уже селекция, влекущая за собой субъективность и потенциальную манипуляцию. Мокьюментари, открыто прибегая к мистификации, призывает зрителя критически относиться к сообщениям медиа.

Фильм «Хьюстон, у нас проблема!» можно квалифицировать как докуфикшн в плане комбинирования документального и игрового кино, однако речь не идет о постановке и реконструкции реально произошедших событий. Напротив, структура и концепция однозначно больше соответствуют жанру мокьюментари, зачастую используемого для анализа некоторых сущностных явлений современности посредством вымышленного предмета фильма; именно в этом ключе мы рассмотрим картину словенского режиссера.

«Хьюстон, у нас проблема!» любопытным образом встраивается в ряд мокьюментари, посвященных путешествию на Луну. Больше всего шума наделал фильм французского режиссера Уильяма Карела «Темная сторона Луны» 2002 г. (С. Зельвенский в вышеприведенной цитате дословно переводит название фильма с французского «Операция “Луна”» — *Opération Lune*, официальное же название по-русски копирует английское название фильма *Dark side of the Moon*), снятый по заказу франко-германского телевизионного канала «Arte» в рамках дискуссии о манипуляции сознанием зрителя при помощи изображения; показ псевдодокументального фильма на канале состоялся 1 апреля 2004 г. Автор выстраивает мистификацию с опорой на полемику о предположительно сфальсифицированных кадрах первых шагов человека на Луне, не ставя при этом под сомнение сам факт путешествия: администрация Никсона якобы пожелала подстраховаться в случае неудачной миссии «Аполлона-11», заранее засняв в студии режиссера Стэнли Кубрика высадку астронавтов на естественный спутник Земли. Используя кадры интервью для своих предыдущих фильмов, а также дополнив их новыми, которые были сняты якобы в рамках фильма о Стэнли Кубрике, режиссер смонтировал мокьюментари, имея целью продемонстрировать, что можно серьезнейшим образом доказать заведомо конспирологический тезис, опираясь при этом на вполне реальные изображения. Важно, однако, помнить, что фильм

в первую очередь был задуман как шутка и дает на это некоторые намеки. Сам Карел признается, что, работая над картиной, он и его команда не думали, что это может представлять какую-либо опасность, однако почти двадцать лет спустя в наши дни, охваченные безумием фейк-новостей, режиссер, по собственному признанию, не решился бы на нечто подобное (цит. по [Berrod 2019]).

Упоминания заслуживают еще два псевдодокументальных фильма о путешествии человека на Луну — российско- и турецкого режиссеров, иллюстрирующих, как их соотечественники якобы осуществили такого рода полет задолго до американцев или же предпринимали такие попытки. В фильме-дебюте «Первые на Луне» (2005), жанр которого обозначен как «постмодернистская мистификация», режиссер Алексей Федорченко в стилистике советской документальной хроники и киножурнала повествует о полете советских «космолетчиков» на Луну в обстановке строжайшей секретности в 1938 г. (фильм был отмечен премией на Венецианском кинофестивале в 2005 г.), изображая «поколение Титанов» и то, «как государство ломает своих лучших сыновей и дочерей» (цит. по [Ковалов 2007])². «Путешествие на Луну» (2009) турецкого режиссера Э. Кутлуг Атамана рисует попытки четырех жителей деревни на западе Турции совершить путешествие на Луну в 1957 г., это сопровождается рассказами очевидцев и черно-белыми фотографиями, в результате перед зрителем предстает Турция 1950-х гг. и некоторые ее культурные аспекты.

Мокьюментари словенского режиссера выступает вполне органичным преемником художественных приемов вышеупомянутых картин и целей, которые ставили перед собой их авторы. Режиссер Вирц мастерски использует архивные съемки и выступления государственных лиц в подтверж-

² Федорченко возвращается к жанру мокьюментари в своем последнем фильме 2022 г. «Большие змеи Улли-Кале», который на сей раз посвящен отношениям России и Кавказа, в частности насильственной колонизаторской политике России, опирающейся на подразумеваемое превосходство и величие ее культуры.

дение выдвинутой им конспирологической идеи, причем ему удается тонко лавировать между серьезной и ироничной интонациями, что делает фильм временами вдобавок и очень смешным. Как и у Федорченко, речь идет о безжалостной к отдельно взятому человеку государственной машине. В свою очередь, с картиной Кутлуг Атамана фильм «Хьюстон, у нас проблема!» сближает желание таким нестандартным способом изобразить некое уникальное культурное пространство и его время.

Словенский режиссер, однако, решает усложнить структуру своего фильма и с самого начала предлагает зрителю задуматься о «теориях заговора» как таковых, о характере их функционирования и о причинах распространенности данного явления. Именно комментарий Жижека, по сути, сразу предупреждающий, что речь идет о мифе, придает картине дополнительную рефлексию и философическое измерение. Вирц мастерски смешивает фикцию и реальность, так что в большинстве случаев сложно разделить одно от другого, на что фильм, как и любое художественное произведение, имеет право. Документальный жанр, напоминает нам режиссер таким образом, не только документирует реальность, но и инсценирует ее, что свойственно любым медиа, которые так или иначе нацелены на определенное конструирование реальности; автор предлагает задуматься об этой важной составляющей информационных продуктов, которые ежедневно и массово поглощаются людьми (см. интервью с режиссером: [Bernik 2016: 14–15]).

О масштабах работы над фильмом говорят как пять лет, ушедшие на его создание, так и множественность локаций, где велась съемка — страны бывшей Югославии (Словения, Хорватия, Сербия), Австрия, Словакия, Марокко и США (Хьюстон, Даллас, Вашингтон, Нью-Йорк). Огромная работа была проделана авторами в многочисленных архивах Сербии и США, среди которых Космический центр Кеннеди во Флориде, Национальный музей воздухоплавания и

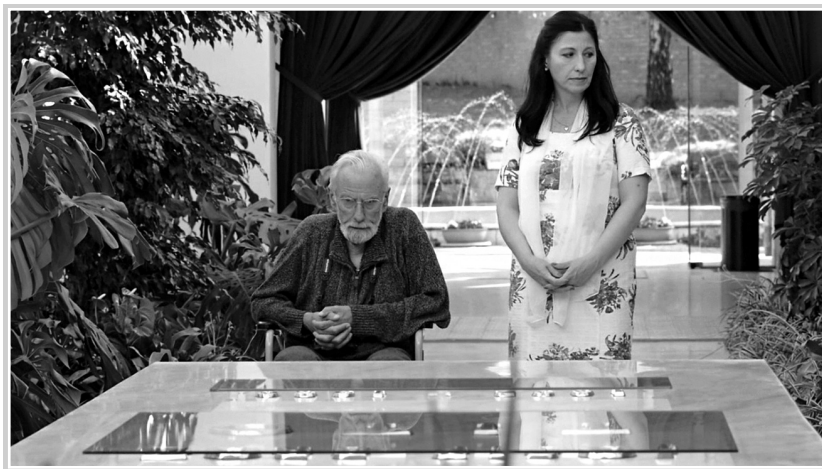
астронавтики в Вашингтоне. Правда, создателям удалось попасть не во все хранилища: НАСА отклонила их заявку, бюрократические сложности не позволили посетить архив бывшей Югославской народной армии в Белграде. Исключительно интересный визуальный материал был найден в архиве программы «Киноновости» (*Filmske novosti*) в Белграде. Благодаря любезности работников последнего в фильме показаны неизвестные, до сих пор нигде не демонстрировавшиеся и исключительно интересные кадры из частной жизни Тито. Словенские кинематографисты стали первыми иностранцами, которых пустили в архив, где хранятся километры пленок с участием президента; некоторые из этих документов все еще под грифом секретности. Во времена Югославии «Киноновости» играли роль орудия пропаганды, работая на создание мифа о Тито и мистифицируя его как личность. Любопытен парадоксальный факт, что наибольший скепсис у зрителей вызвали как раз архивные кадры, абсолютно реальные и фактографичные [Bernik 2016: 15]. Режиссер, однако, позволил себе в обращении с ними полную свободу, манипулируя ими по своему усмотрению.

Главным героем фильма, по сути, стал Иосип Броз Тито: сделать из него кинематографический персонаж и была одна из задач авторов. Вопреки очевидной мистификации, «Хьюстон, у нас проблемы!» является документом времен титовской Югославии, а также отношений Югославии с США. Показаны как светлые, так и темные стороны личности маршала и выстроенной им системы. Крайне важны, однако, и комические, забавные составляющие. Мы видим, как Тито смешно говорит с президентами США на своем условном английском, как на надувном матрасе купает своих собак, как фотографируется после охоты на кабанов со своими трофеями, как выходит из моря по красной дорожке и т. д. Фильм — это и истории встреч Тито с американскими президентами, мы их также видим на афише — это Джон

Кеннеди, Джонсон, Никсон, Картер и Клинтон (уже не заставший Тито). Югославский лидер выступает в роли своего рода моста между восточным и западным политическими блоками, олицетворяя собой пример взаимодействия социалистической и капиталистической систем. Так, Тито рассказывает, как в беседе с Кеннеди заявил, что не очень воодушевлен американской демократией, что президент у них не всесильный, его избирают, «так что не все так просто». И, действительно, мы видим, что американские президенты сменяют друг друга, Тито же остается на прежнем месте. В последних кадрах показан Павич со своей дочерью на могиле Тито, в финальной фразе космический инженер посылает югославского маршала бранными словами куда подальше. Когда Вирца спросили, что он имел в виду, тот не пожелал дать однозначного ответа. Картина старается нащупать тонкий баланс в крайне сложном портретировании югославской эпохи, и речь в ней идет прежде всего о чем-то субверсивном. Автор и его команда решили, что сделают фильм, который до конца будет следовать выбранной ими логике, с тем чтобы люди действительно начали задаваться вопросами о Тито и титовском режиме [Bernik 2016: 16]. Наряду с неким восхвалением, зачастую с ироничным подтекстом, здесь высвечиваются многие отрицательные стороны жизни в Югославии. По словам режиссера, эмоциональное заявление Павича в финале, прямое обращение того самого маленького человека, который был перемолот жерновами созданной Тито системы, также говорит о многом [Bernik 2016: 16].

Наряду с Тито важным персонажем фильма стал и словенский философ Славој Жижек — он также в некотором роде продукт югославской системы, работавший при этом на ее подрыв изнутри. Подтверждением особого положения интеллектуалов в социалистической Югославии, обладавших довольно большой свободой и доступом к любой европейской и мировой литературе, стала его книга «Воз-

вышенный объект идеологии» (1989), принеся философу международную известность. В ней предлагается новое понимание идеологии и ее современных форм — результат усвоенного Жижекком учения Жака Лакана наряду с марксизмом и, безусловно, опыта проживания в Югославии, оказавшейся на пограничье между двумя политическими полюсами — восточным и западным блоками. Люблянская школа психоанализа, одним из основателей которой в 1970-е гг. стал Жижек, и которая строит свой анализ философии, искусства и культуры, а также идеологии и власти на соединении лакановской теории, немецкого идеализма и марксизма, — явление международного формата и при этом плод югославской системы. В 1980-е гг. Жижек стал также членом «Отдела теоретической и прикладной философии», входящего в уже упоминавшееся выше оппозиционно настроенное художественное объединение *Neue Slowenische Kunst* (NSK, «Новое словенское искусство»). В фильме «Хьюстон, у нас проблема!» философ, как уже было упомянуто выше, дает ряд комментариев, в которых рассматривает явления мифа и теории заговора. Его точка



Илл. 6. «Хьюстон, у нас проблема!». Кадр из кинофильма

зрения, как всегда, нетривиальна: он утверждает, что парадоксальным способом маскировки настоящего заговора является представление его в качестве теории заговора и расчет на то, что ее никто не воспримет всерьез. Рассуждения философа сопровождают зрителя на протяжении всего фильма и предлагают ему сделать выбор — поверить в рассказываемую историю или же отказаться от нее как от очередной теории заговора. Миф как таковой и конспирологические теории — это, по словам Жижека, идеологии для недалеких людей, упрощенное объяснение чего-то, что само по себе крайне сложно и хаотично. Его финальное утверждение гласит, что простой лжи не бывает, любой фейк многое говорит о социальной реальности, в которой мы живем. Некоторые вещи реальны, «даже если и не произошли на самом деле», и в этом, пожалуй, главный смысл фильма. Мысль философа сводится в конечном счете к тому, что то, во что мы верим, приобретает реальную силу. И даже если показано нечто абсолютно нереальное, оно все же может свидетельствовать о чем-то, что важнее произошедшего в действительности. На основе интересного материала, который сам по себе не составляет тайны, авторы фильма смогли рассказать захватывающую историю с четкой драматургией — завязкой, кульминацией и развязкой. «Хьюстон, у нас проблема!» — это символическая история о расцвете и распаде Югославии, представленная посредством мифа о югославской космической программе, и миф здесь скорее выступает как «техникалия» [Horvat 2016: 53], позволяющая захватить внимание зрителя. Этот миф увлекателен еще и потому, что, по словам Вирца, рассказывает, как на самом деле функционировала Югославия. И, возможно, из этого фильма мы узнаем о стране гораздо больше, чем узнали бы из какого-нибудь классического документального фильма о Тито и его режиме [Vernik 2016: 16]. Таково преимущество искусства перед лицом науки, стремящейся отразить реальное положение вещей,

но при этом сложной для массового восприятия, ввиду чего наука чаще всего подвергается манипуляциям в массовой культуре. Таков и своеобразный авторский подход к рассмотрению исторических тем, которые для режиссера являются своего рода «переработкой истории» и преобразованием исторических фактов в некий «исторический роман» с более глубоким содержанием.

В итоге возникает вопрос и о югоностальгии. Вирц говорит, что ему лично она не свойственна, так как он не рос в Югославии (родился за четыре года до ее распада, в 1987 г.). Зрители и критики, имеющие каждый свой взгляд на проблемы Югославии, воспринимают фильм по-разному: кто-то видит в нем антиюгоностальгию, кто-то — легитимизацию югоностальгии, иронию в ее адрес, а кто-то — в равной мере ироничность, юмор, критичность и ностальгию [Bernik 2016: 15]. Очевидно одно: постмодернистский модус здесь доминирует, предлагая зрителю самому найти ответы на поставленные вопросы.

Литература

- Зельвенский 2008 — *Зельвенский С.* Mocumentary: история вопроса // Сеанс. 2008. № 32. URL: <https://seance.ru/articles/mocumentary/> (дата обращения: 21.10.2022).
- Керимова, Абдуллаев 2020 — *Керимова Д. Ф., Абдуллаев С. А.* Мокьюментари как разновидность документального фильма // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 1 (80). С. 332–334.
- Ковалов 2007 — *Ковалов О.* Великая иллюзия // Сеанс. 2007. № 32. URL: <https://seance.ru/articles/velikaja-illuzija/> (дата обращения: 02.11.2022).
- Толстова 2020 — *Толстова А.* «Кто-то ставит Шекспира, кто-то ставит Чехова, а я ставлю Малевича». Драган Живадинов о театре в невесомости и искусстве информанса // Коммерсантъ Weekend. 2020.11.12. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4595330> (дата обращения: 09.12.2022).
- Bernik 2016 — *Bernik T.* Žiga Virč režiser filma «Houston, imamo problem!» Naša glavna naloga je bila ta, da iz Tita naredimo filmski lik // Objektiv. 2016.23.04. S. 14–16.

- Berrod 2019 — *Berrod N.* L'incroyable histoire d'«Opération Lune», le «documentaire» français qui a bluffé tout le monde // *Le Parisien*. 2019. 15.07. URL: <https://www.leparisien.fr/societe/l-incroyable-histoire-d-operation-lune-le-documenteur-francais-qui-a-bluffe-tout-le-monde-15-07-2019-8117421.php> (дата обращения: 02.11.2022).
- Bloom 2016 — *Bloom B.* Review: Tribeca Film Festival celebrates 15 years, showcases best of industry // *The Daily Free Press*. 2016.22.04. URL: <https://dailyfreepress.com/2016/04/22/tribeca-film-festival-15-film-review/> (дата обращения: 17.10.2022).
- D'Arcy 2016 — *D'Arcy D.* Tribeca — Parting Thoughts // *Blouinartinfo blogs*. 2016.24.04. URL: <https://web.archive.org/web/20160629030122/http://blogs.artinfo.com/outtakes/2016/04/24/tribeca-parting-thoughts/> (дата обращения: 17.10.2022).
- Grgič 2016 — *Grgič J.* Houston, imamo problem! // *Delo. Sobotna priloga*. 2016.16.04. S. 20–21.
- Horvat 2016 — *Horvat M.* Žiga Virč. Filmski režiser. Avtor filma Houston, imamo problem // *Mladina*. 2016.13.05.
- Houston, imamo problem! // *Baza slovenskih filmov*. URL: <https://bsf.si/sl/film/houston-imamo-problem/> (дата обращения: 17.10.2022).
- Lechner 2012 — *Lechner M.* Le KSEVT, vaisseau spécial // *Libération*. 2012.19.09. URL: https://www.liberation.fr/design/2012/09/19/le-ksevt-vaisseau-special_847476 (дата обращения: 20.10.2022).

ФИЛЬМЫ:

- «Первые на Луне» (реж. А. Федорченко, 2005).
- «Путешествие на Луну» (*Aya Seyahat*, реж. Э. Кутлуг Атаман, 2009).
- «Темная сторона Луны» (*Opération Lune*, реж. У. Карел, 2002).
- «Хьюстон, у нас проблема!» (*Houston, imamo problem!*, реж. Ж. Вирц, 2016).

А. Н. Красовец

«Хьюстон, у нас проблема!» (2016): между мокьюментари и докуфикшн

Аннотация. Фильм словенского кинорежиссера Жиги Вирца «Хьюстон, у нас проблема!» (2016), снятый в жанре мокьюментари с элементами докуфикшн, инсценирует миф о существовании югослав-

ской космической программы, которая якобы была продана Тито Соединенным Штатам Америки и позволила осуществить полет астронавтов на Луну в 1970 г. Имитация документального жанра создается при помощи монтажа кадров реальной хроники и «расследования» режиссера, центральная часть которого — интервью с инженером югославской космической программы. Комментарии словенского философа Славоя Жижека придают фильму аналитическую составляющую и предлагают задуматься о явлениях мифа, теории заговора и функционирования медиа как таковых. Жанр мокьюментари, опираясь на мистификацию, предоставляет автору интригующий способ обратиться к историко-культурному пространству Югославии, ее лидеру и выстроенной им системе, что требует от зрителя более углубленной рефлексии.

Ключевые слова: словенское кино, Югославия, освоение космоса, мокьюментари, докуфикшн.

Aleksandra Krasovec

***Houston,
We Have a Problem! (2016):
between mockumentary
and docufiction***

Summary. The movie shot by Slovenian film director Žiga Virč *Houston, we have a problem!* (2016), represent the mockumentary genre with some elements of docufiction. It dramatizes the myth of the existence of the Yugoslav space program, which was allegedly sold by Tito to the United States and consequently allowed astronauts to fly to the Moon in 1970. The imitation of the documentary genre is produced by means of montaging real footage with the director's "investigation". The latter is focused on the interview with engineer of the Yugoslav space program. Comments by Slovenian philosopher Slavoj Žižek give the film an analytical dimension and invite reflection on the phenomena of myth, conspiracy theory and the functioning of the media as such. The mockumentary genre, relying on mystification, provides the author with an intriguing way to turn to the historical and cultural realm of Yugoslavia, to the Yugoslavian leader and the system built by him, which inevitably requires some more in-depth reflections of the viewer.

Keywords: Slovenian cinema, Yugoslavia, space exploration, mockumentary, docufiction.

Сведения об авторах

Байдалова Екатерина Викторовна — младший научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН, Москва, Россия. Область научных интересов: украинская литература, литература и культура XX в.

Бенчич-Примц Жива — доктор филологии, заслуженный профессор в области русской литературы; философский факультет Загребского университета, Хорватия.

Божич Рафаэла — доктор филологии, профессор, Отделение русистики Задарского университета, Задар, Хорватия. Область научных интересов: художественный перевод, поэтический синтаксис, стилистика, литературная антиутопия.

Вирен Денис Георгиевич — кандидат философских наук, заведующий сектором современного искусства Запада Государственного института искусствознания, старший научный сотрудник отдела истории культур славянских народов Института славяноведения РАН, Москва, Россия. Область научных интересов: история и современное состояние кинематографий Восточно-Центральной Европы, прежде всего Польши, польское искусство и литература второй половины XX в., культура центрально-европейского пространства.

Егорова Ксения Борисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской и западноевропейской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета, Россия. Область научных интересов: чешско-русские культурные взаимосвязи, польско-русские культурные взаимосвязи XIX в., культурный трансфер, сравнительное литературоведение.

Злыднева Наталия Витальевна — доктор искусствоведения, заведующая отделом истории культур славянских народов Института славяноведения РАН, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва, Россия. Область научных интересов: культура и искусство балканских народов, русская литература и искусства XX в., семиотика культуры.

Колянов Алексей Юрьевич — доцент Гуманитарного факультета Санкт-Петербургского электротехнического университета, Россия. Круг научных интересов: богемистика, переводоведение, чешский декаданс, славянский готический роман.

Королькова Полина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центральноевропейских исследований Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия. Область научных интересов: хорватская литература и культура XIX–XXI вв., славянская авторская сказка, культура южных славян.

Красовец Александра Николаевна — кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, Москва, Россия. Область научных интересов — словенская литература XX и XXI вв., русский исторический авангард, теория перевода, теория и история культуры.

Красовец Давид — доктор искусствоведения, Франция. Область научных интересов: искусство Центральной Европы XVI–XVIII вв., современное искусство, семиотика.

Куренная Наталия Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории культур славянских народов Института славяноведения РАН, Москва, Россия. Область научных интересов: венгерская и белорусская литература и искусство XX–XXI вв.

ЛУГАРИЧ-ВУКАС ДАНИЭЛА — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры восточнославянских языков и литератур факультета гуманитарных и социальных наук Загребского университета, Хорватия; директор Института литературоведения. Область научных интересов: литература и культура развитого социализма в советской России, творчество Льва Толстого, женщины-прозаики, травма, память и литература, стратегии документализма в литературе, русская критическая теория и постколониальное прочтение постсоветской культуры.

СОЛОВЬЁВА ЕЛЕНА ВАСИЛЬВНА — кандидат филологических наук, доцент Московского государственного лингвистического университета, Россия. Область научных интересов: философия языка и мышления, семантика и прагматика текста, творческого воображения, сатира, стилистика и лингвистика текста.

СТРОЕВ АЛЕКСАНДР ФЁДОРОВИЧ — доктор филологических наук, профессор общего и сравнительного литературоведения (Париж, Франция). Область научных интересов — русско-французские литературные и культурные связи XVIII–XX вв.

ТОПОРКОВ АНДРЕЙ ЛЬВОВИЧ — член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела фольклора Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва, Россия. Область научных интересов: фольклор, история русской литературы, история филологической науки, русский символизм.

ТРАХТЕНБЕРГ ЛЕВ АРКАДЬЕВИЧ — доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы МГУ им. М. В. Ломоносова. Сфера научных интересов — поэтика и международные связи русской литературы XVIII–XIX вв.

ХЕТЕНИ ЖУЖА — литературовед, профессор кафедры русской литературы и русского языка Будапештского уни-

верситета ЕЛТЕ, Венгрия, доктор Венгерской академии наук, художественный переводчик, беллетрист. Автор книги о Набокове «Сдвиги» (2022). Область исследований: русская проза XX века, двуязычные авторы, семиотика города, проблемы идентичности в тексте, русско-еврейская проза 1860–1940 гг., литература Шоа; проблемы художественного перевода. Публикации: <https://vm.mtmt.hu/www/index.php?AuthorID=10007324>.

ЧЕПЕЛЕВСКАЯ ТАТЬЯНА ИВАНОВНА — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института славяноведения РАН, Москва, Россия. Область научных интересов — словенская литература и искусство XIX–XXI вв.

ШАТЬКО ЕВГЕНИЯ ВИКТОРОВНА — кандидат филологических наук, научный сотрудник Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН, Москва, Россия. Область научных интересов — современная литература и культура Сербии.

ЩУКИН ВАСИЛИЙ ГЕОРГИЕВИЧ — доктор филологических наук, ординарный профессор Ягеллонского университета, Краков, Польша. Область научных интересов: история русской литературы XIX и XX вв., геокulturология, геопоэтика, мифопоэтика, семиотика культуры, компаративистика, история русской мысли XIX века.

Information about authors

BAIDALOVA, EKATERINA — Junior research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: Ukrainian literature, literature and culture of the 20th century.

BENČIĆ-PRIMC, ŽIVA — Doctor of Philology, Professor Emeritus; Faculty of Humanities and Social Sciences; University of Zagreb, Croatia.

BOŽIĆ, RAFAELA — Doctor of Philology, Professor at the University of Zadar, Department of Russian Studies, Zadar, Croatia. Research interests: literary translation, poetic syntax, stylistics, literary dystopia.

CHEPELEVSKAYA, TATYANA — PhD in Philology, Senior research fellow in the Department for History of Slavic Cultures, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: Slovenian literature and art of the 19th–21st centuries.

EGOROVA, KSENIA — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of the History of Russian and Western European Culture, Institute of History, St. Petersburg State University. Research interests: Czech-Russian cultural relations, Polish-Russian cultural relations of the 19th century, cultural transfer, comparative literature.

HETÉNYI, ZSUZSA — a literary scholar, Professor at the Department of Russian Literature and Russian Language, ELTE University of Budapest (Hungary), doctor of the Hungarian Academy of Sciences, translator, writer. Her research interests include Russian prose of the 20th century, semiotics of the city, bilingual authors, problems of identity, Rus-

sian-Jewish prose, Shoah literature, and the practice of literary translation. Publications: <https://vm.mtmt.hu/www/index.php?AuthorID=10007324>.

KOLIANOV, ALEXEY — Associate Professor of the Faculty of Humanities, St. Petersburg Electrotechnical University, Russia. Research interests: Bohemian studies, translatology, Czech decadence, Slavic Gothic novel.

KOROLKOVA, POLINA — PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Slavic and Central European Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation. Research interests: Croatian literature and culture of the 19th–21st centuries, Slavic author's fairy tale, culture of the South Slavs.

KRASOVEC, ALEKSANDRA — PhD in Philology, Research fellow in the Department for History of Slavic Cultures, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: Slovenian literature of the 20th–21st centuries, Russian historical avant-garde, translatology, theory and history of culture.

KRASOVEC, DAVID — PhD in Art History, France. Research interests: Central European art of the 16th–18th centuries, contemporary art, semiotics.

KURENNAYA, NATALIYA — PhD in Philology (hab.), Leading research fellow in the Department for History of Slavic Cultures, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: Hungarian and Belarusian literature and art of the 20th–21st centuries.

LUGARIĆ VUKAS, DANIJELA — PhD in Philology. She teaches at the Department of East-Slavic languages and literatures, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia. She is also a director of the Institute of Lite-

rary Studies, where she edits *Biblioteka L* monographs on literary criticism. Her research interests include literature and culture of late socialism in the Soviet Russia, the works of Leo Tolstoy, female prose, trauma, memory and literature, strategies of documentary in literature, Russian critical theory and postcolonial readings of the post-Soviet cultures.

SHAT'KO, EVGENIA — PhD in Philology, Research fellow in the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: modern literature and culture of Serbia.

SOLOVYEVA, ELENA — PhD in Philology, Associate Professor, Moscow State Linguistic University, Russia. Research interests: the philosophy of language and thinking, semantics and pragmatics of the text, creative imagination, satire, stylistics and linguistics of the text.

STROEV, ALEXANDRE — PhD in Philology (hab.), Professor of comparative literature (Paris, France). Research interests — French literature of the 18th–20th centuries, Russian-French literary and cultural ties.

SZCZUKIN, WASILIJ — PhD in Philology (hab.), Ordinary Professor of the Jagiellonian University, Krakow, Poland. Research interests: history of Russian literature of the 19th and 20th centuries, geoculturology, geopoetics, mythopoeitics, semiotics of culture, comparative studies, history of Russian thought of the 19th century.

TOPORKOV, ANDREY — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, PhD in Philology (hab.), Chief Researcher of the Department of Folklore of the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: folklore, history of Russian literature, history of philology, Russian symbolism.

TRAKHTENBERG, LEV — PhD (hab.) in Philology, Associate Professor at the Department of Russian Literature History, Lomonosov Moscow State University, Russia. Research interests: poetics and international links of Russian literature in the 18th–19th centuries.

VIREN, DENIS — PhD in Philosophy, Head of Department of Contemporary Western Art, the State Institute of Art Studies; Senior research fellow at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. Research interests: history and current state of cinematography in East-Central Europe, especially Poland, Polish art and literature of the second half of the 20th century, culture of the Central European space.

ZLYDNEVA, NATALIYA — PhD in Art History (hab.), Head of the Department for History of Slavic Cultures, the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Sciences; Leading Research Fellow at the State Institute of Art Studies, Moscow, Russia. Research interests: visual semiotics, Balkan art, Russian literature and art of the 20th century.

Список иллюстраций

К СТАТЬЕ Д. Г. ВИРЕНА

- Илл. 1. Кадр из фильма «Чешская мечта».
- Илл. 2. Кадр из фильма «Возвращение в Адрипорт».
- Илл. 3. Кадр из фильма «Год дьявола».
- Илл. 4. Кадр из фильма «Открытки из республики абсурда».
- Илл. 5. Кадр из фильма «Мертвая хватка».

К СТАТЬЕ Н. В. ЗЛЫДНЕВОЙ

- Илл. 1а. Казимир Малевич. Жница. 1912. Масло/холст.
- Илл. 1б. Казимир Малевич. Жница. 1928–1929. Масло/холст.
- Илл. 2. Виталий Комар и Алик Меламид. Картина крепостного художника Зяблова. Мистификация. 1980-е гг.
- Илл. 3. Илья Кабаков. Как изменить самого себя. 1988. Инсталляция.
- Илл. 4. Леонид Шейка. Великий Вавилон пал. 1967. Масло/дерево.
- Илл. 5. Брацо Димитриевич. Случайный прохожий. 1970-е гг. Фотография, акция.
- Илл. 6. Томислав Готовац. Загреб, я люблю тебя! 1981. Фотография, акция.

К СТАТЬЕ А. Н. КРАСОВЕЦ

- Илл. 1. «Хьюстон, у нас проблема!». Плакат кинофильма.
- Илл. 2–6. «Хьюстон, у нас проблема!». Кадры из кинофильма.

К СТАТЬЕ **Д. КРАСОВЦА**

Илл. 1. Плакат «День молодежи». 1987.

К СТАТЬЕ **В. Г. ЩУКИНА**

Илл. 1. Николай Александрович Спешнев.

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

КАТЕГОРИИ И МЕХАНИЗМЫ
СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

**МИСТИФИКАЦИЯ В СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ:
ПОЭТИКА И ПРАКТИКИ**

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Ответственный редактор:

Н. В. Злыднева

Редактор:

Д. К. Поляков

Компьютерная верстка:

П. Н. Морозов

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32-А, корп. «В»

Адрес электронной почты:

inslav@inslav.ru

Подписано в печать 00.07.2023. Формат 60×84^{1/16}.
Гарнитура Century Schoolbook. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 24,41.

Объем 26,25 печ. л.

Заказ № 28.

Тираж 500 экз.