

63.3/2)6
790

АЛЕКСАНДР ЭТКИНД

КРИВОЕ ГОРЕ

библиотека
журнала

Память
о непогребенных

АНТРОПОЛОГИЯ ФИЛОСОФИЯ ПОЛИТОЛОГИЯ ИСТОРИЯ

неприкосновенный
запас



Alexander Etkind

WARPED MOURNING

Stories of the Undead in the Land of Unburied

STANFORD, CALIFORNIA:
STANFORD UNIVERSITY PRESS, 2013

Александр Эткинд

КРИВОЕ ГОРЕ

Память о непогребенных

Авторизованный перевод с английского Владимира Макарова

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА *2016

УДК 930.85(47+57)Т95/20"

ББК 71.08

Э90

*В оформлении обложки и пользован фрагмент скульптурной композиции
Григория Брускина «Рождение героя»*

Редактор серии *И. Калинин*

Эткинд, А.

Э90 Кривое горе: Память о непогребенных / Александр Эткинд; авториз. пер. с англ. В. Макарова. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 328 с.: ил. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»)

ISBN 978-5-4448-0508-4

ISSN 1815-7912

Это книга о горе по жертвам советских репрессий, о культурных механизмах памяти и скорби. Работа горя воспроизводит прошлое в воображении, текстах и ритуалах; она возвращает мертвых к жизни, но это не совсем жизнь. Культурная память после социальной катастрофы — сложная среда, в которой сосуществуют жертвы, палачи и свидетели преступлений. Среди них живут и совсем странные существа — вампиры, зомби, призраки. От «Дела историков» до шедевров советского кино, от памятников жертвам ГУЛАГа до постсоветского «магического историзма», новая книга Александра Эткинда рисует причудливую панораму посткатастрофической культуры.

УДК 930.85(47+57)Т95/20"

ББК 71.08

Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied by Alexander Etkind was originally published in English by Stanford University Press.

© 2013 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University. All rights reserved. This translation is published by arrangement with Stanford University Press, www.sup.org.

© Григорий Брускин, «Рождение героя», крашенная бронза, 1987

© В. Макаров, пер. с английского, 2016

© ООО «Новое литературное обозрение». Оформление, 2016

Благодарности

Эта книга уходит корнями в мою собственную историю — прошлое семьи Эткинд и бывшей советской интеллигенции. Много лет назад мой отец, историк искусства Марк Эткинд, рассказал мне, что хотел бы написать книгу о художниках, погибших в годы сталинского террора; заглавие было готово — «Невинно убиенные». Это желание не осуществилось: вскоре после этого разговора отец умер. Работая над некоторыми страницами этой книги, я думал о том, что они могли бы, кажется, быть написаны им. На многие идеи меня вдохновил мой дядя Ефим Эткинд. Я часто обращаюсь здесь к его блестящим трудам — и к научным работам, и к воспоминаниям, — хоть и не так часто, как следовало бы. Эта моя книга — работа горя по отцу и дяде, и еще по моему отчиму Моисею Кагану, выдающемуся философу. Он был участником Второй мировой войны, пережил идеологические чистки, написал прекрасные книги и прожил достаточно долго для того, чтобы разочароваться в советском режиме, но не в марксизме. Кроме членов моей семьи, я не знал почти никого из героев «Кривого горя». В 1986 году, однако, Дмитрий Лихачев помог мне выиграть судебное дело против моих тогдашних начальников, которое казалось безнадежным. Позже его научные труды и воспоминания помогли мне разобраться в собственных противоречивых идеях. Я знаком и с замечательным ученым, бывшим лагерником Львом Клейном: получилось так, что много лет назад он опубликовал мою самую первую статью. У меня нет причин ожидать, что эти люди согласились бы со мной, если бы прочитали эту книгу: работа горя подражательна, но непокорна. Однако я тешу себя надеждой, что они поддержали бы мои усилия, и, больше того, в свое время они это сделали.

Задумать эту книгу мне когда-то помогли беседы с создателями петербургского отделения общества «Мемориал» Вениамином Иофе и Ириной Флиге. Позже, в 1999 году, в берлинском Институте перспективных исследований (*Wissenschaftskolleg*) я общался с Алейдой Асман, ведущим специалистом в области культурной памяти, и крупнейшим шекспироведом Стивеном Гринблаттом; их влияние было очень важно для меня. В 2001 году я получил грант на работу в Открытом архиве Центрально-Европейского университета. Благодаря заведующему этим архивом Иштвану Реву (он и не подозревал о таком способе расходования гранта) мы с моей женой Элизабет Рузвельт Мур провели часть медового месяца на Русском Севере, в местах бывших лагерей, а другую часть на бывших плантациях Американского Юга. Многие мои мысли родились в этом паломничестве с Элизабет, когда мы пытались понять трудное наследство, доставшееся каждому из нас, и объяснить его друг другу. В 2006 году я получил стипендию Дэвисовского центра исторических исследований в Принстонском университете. Я благодарен Гаяну Пракашу, Майклу Ф. Лаффану, Ансону Рабинбаху и Стивену Коткину за многие плодотворные беседы. Внимательный читатель заметит в моей книге влияние Рональда Шехтера; мы вместе были стипендиатами Дэвисовского центра.

В 2010 году я получил большой грант от HERA (*Humanities in the European Research Area*) на коллективное исследование «Войны памяти: культурная динамика в Польше, России и Украине» («Memory at War: Cultural Dynamics in Poland, Russia, and Ukraine»). Кафедра славистики Кембриджского университета помогла мне создать уникальную среду для исследований памяти и горя во всей Восточной Европе. Мои кембриджские коллеги Саймон Франклин, Рори Финнин и Эмма Уиддис помогли успеху «Войн памяти», и я хочу еще раз поблагодарить их на этих страницах. Участники этого проекта были для меня источником и вдохновения, и обратной связи. Я особенно благодарен Джули Федор, Уильму Блэкеру, Эллен Руттен, Сандеру Брауеру, Галине Никипорец-Такигава и Джилл Гэйтер. В более широкой перспективе особенно ценными для меня были беседы с Джейем Уинтером, Анджеем Новаком, Андрием Портновым и Марком Липовецким.

Ценные вопросы и критику я получил после выступления на исследовательском семинаре кафедры славистики в Принстоне (2008);

БЛАГОДАРНОСТИ

на конференции «Finding a Place in the Soviet Empire» в Университете штата Иллинойс (Урбана-Шампейн, 2011); на конференции «Memory and Theory in Eastern Europe» (Кингс-колледж, Кембридж, 2011) и на совместном семинаре «Memory and Literature after Auschwitz and the Gulag», который мы с Домиником Ла Капрой вели в Университете Колорадо (Болдер, 2011). Сформулировать некоторые идеи мне помогли междисциплинарные семинары, посвященные памяти в Восточной Европе, которые мы с политологом Харалдом Выдрой вели в Кембриджском центре исследований по гуманитарным и социальным наукам (*CRASSH*).

Я обсуждал отдельные главы этой книги со многими друзьями и коллегами, но особенно обязан Яне Хаулетт за важные замечания к главе 3 и Майе Туровской за бесценные комментарии к главе 7. Написать главу 7 мне также помогли советы Лилии Кагановской, Сьюзен Ларсен и Саймона Льюиса. Идея главы 5 пришла ко мне во время посещения Музея изобразительных искусств имени Циммерли в Нью-Брунсуике, в котором хранится большая часть наследия Бориса Свешникова. За помощь в работе с коллекциями Циммерли я благодарен Джейн Шарп и Йохену Хелльбеку. Аллисон Ли-Перлман была моим гидом по коллекции Свешникова, а потом прочитала эту главу и помогла ее улучшить. Комментарии Эрика Наймана, Кэрил Эмерсон и Тима Портиса были важны для главы 11. На последней стадии работы над книгой меня вдохновили беседы с Дмитрием Быковым. Прочтя рукопись, Нэнси Конди и Юлия Вайнгурт помогли мне исправить некоторые ошибки и уточнить аргументы. Мария Братищева прочла рукопись русского перевода; спасибо ей за работу над моими ошибками.

Наука устроена так, что ученый часто не соглашается с друзьями; но очень важно, чтобы дружба продолжалась вопреки спорам. Скрыто или открыто я полемизирую в «Кривом горе» с Алексеем Юрчаком, Юрием Слезкиным, Леонидом Гозманом, Илаем Зарецки, Мишей Габовичем, Натаном Снайдером, Олегом Хархординим, Ильей Калининим, Кевином Платтом, Кэролайн Хамфри, Дирком Уффельманом и Ильей Кукулиным. Спасибо им всем, и я надеюсь, что наши дискуссии еще разрешатся. Но среди моих друзей и любимых оппонентов есть те, кого уже нет, а беседы с ними продолжаются. Я говорю о Светлане Бойм и Григории Дашевском.

Я очень признателен Джули Федор, которая прочитала и отредактировала английский текст этой книги и помогла мне исправить разнобразные ошибки формы и содержания.

* * *

Некоторые главы «Кривого горя» были первоначально опубликованы в виде журнальных статей. Глава 3 под названием «A Parable of Misrecognition: Anagnorisis and the Return of the Repressed from the Gulag» была первоначально опубликована в журнале «Russian Review» (2009. № 68: 623—640). Глава 6 под названием «Седло Синявского: лагерная критика в культурной истории советского периода» появилась в «Новом литературном обозрении» (2010. № 101: 280—303). Первоначальная версия главы 8 — «The Tale of Two Turns: *Khrustalev, My Car!* and the Cinematic Memory of the Soviet Past» — была опубликована в журнале «Studies in Russian and Soviet Cinema» (2010. Vol. 4. № 1: 45—63). Фрагменты главы 9 были опубликованы в виде статей: «Время сравнивать камни: культура политической скорби в современной России» (Ab Imperio. 2004. № 2: 33—76) и «Hard and Soft in Cultural Memory: Political Mourning in Russia and Germany» (Grey Room 16. Summer 2004: 36—59). Часть главы 10 — под названием «Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror» в журнале «Constellations» (2009. Vol. 16. № 1: 182—200). Части главы 11 — под названием «Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction» в журнале «Slavic Review» (2009. Vol. 68. № 3: 631—658) и «Magical Historicism: From Fiction to Non-Fiction» в журнале East European Memory Studies (2011. №: 2—5). Я благодарен редакторам этих журналов — Ирине Прохоровой, Марку Стайнбергу, Майклу Горэму, Марине Могильнер, Биргит Боймере, Александру Скидану, Фелисити Д. Скотт и Иэну Закерману — за редакторскую правку и комментарии.

Русский перевод этой книги осуществлен по инициативе Ирины Прохоровой, главного редактора издательского дома «Новое литературное обозрение», и Ильи Калинина, редактора книжной серии «Библио-

БЛАГОДАРНОСТИ

тека журнала “Неприкосновенный запас”». Это моя пятая книга, которую издает «Новое литературное обозрение». Я хочу выразить здесь глубокую благодарность этому замечательному издательству, необратимо изменившему интеллектуальную жизнь России. Владимир Макаров, переводчик этой книги и специалист по английской литературе, много сделал для того, чтобы ее текст со всеми цитатами и ссылками правильно читался по-русски. Это вторая книга, которую мы делаем вместе, и я искренне благодарен Владимиру за труд, точность и понимание.

Введение

После Французской революции родственники казненных регулярно собирались на «балы жертв» (*Bals des victimes*). Женщины стригли волосы так, как это делал палач, обнажая шею, и носили на шее красную ленту там, куда падал нож. Приглашая дам, мужчины не кивали головой, а дергали ею, подражая движению тела в момент удара гильотины. Танцую и флиртуя, участники этих жутких балов разделяли горе по погибшим.

Возможно, впрочем, что «балы жертв» — легенда, созданная романтическими писателями эпохи Реставрации; впоследствии многие авторы обращались к этой истории, как это сейчас делаю и я¹. Собирались ли французские аристократы постреволюционного поколения на эти «балы жертв» или нет, мы наверняка знаем, что они фантазировали о них и передали свои фантазии младшим поколениям, а те следующим и так далее, вплоть до наших дней. Эти легендарные балы — классический случай того, что я называю «миметическим горем» и определяю как повторяющуюся реакцию на потерю, которая символически воспро-

¹ *Schechter R.* Gothic Thermidor: The Bals des victimes, the Fantastic, and the Production of Historical Knowledge in Post-Terror France // *Representations*. 1998. № 61. P. 78—94; *Clarke J.* Commemorating the Dead in Revolutionary France: Revolution and Remembrance, 1789—1799. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Об интеллектуальной истории Франции после эпохи террора см. также: *Jainchill J.* Reimagining Politics after the Terror: The Republican Origins of French Liberalism. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2008. Ch. 2. Более широко практики памяти и горя раскрываются в работах: *Connerton P.* How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press, 1989; *Idem.* The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ВВЕДЕНИЕ

изводит саму потерю¹. В миметической работе памяти и воображения состоит сама сущность горя. Как это случилось? Где и когда? Почему все произошло именно так? Могло ли оно обернуться иначе? Мог ли я что-то сделать, чтобы предотвратить потерю? Скорбящий задает эти вопросы себе и другим, делая их и себя рассказчиками и свидетелями, которые обмениваются правдой или фантазиями о сущности и обстоятельствах утраты. Независимо от того, есть ли у скорбящего факты и свидетельства, говорящие о том, что произошло, или его воспоминания — плод одной фантазии, работа горя неизменно воспроизводит прошлое в воображении, тексте, общении или спектакле. Репрезентация прошлого делает его настоящим, хоть и в обезвреженной, сравнительно безопасной для субъекта форме: предки погибли на гильотине, а потомки, танцующая и дергаясь, воспроизводят лишь отдельные и слабые следы их участи. Работа горя возвращает мертвых к жизни, но это не совсем жизнь.

Нарративы террора состоят из двух ветвей — восходящей, которая состоит из истории и утрат, и нисходящей, которая складывается из памяти и горя. Первая говорит о массовых убийствах и одинокой смерти, вторая — о разделенном опыте и коллективном трауре. И странным образом поэзия, юмор и даже удовольствие важны для этих «балах жертв» и других траурных игрищ. Потомки тех, кто погиб в период террора, находили удовлетворение в том, чтобы танцевать на «балах жертв», сочинять истории о жертвах и балах, рассказывать их своим ровесникам и потомкам. В отличие от позднейших идей — таких, как фрейдовское «навязчивое повторение» и связанные с ним концепции травмы и посттравматического, — рассказы о «балах жертв» подразумевают, что их участники действовали в полном сознании, отлично

¹ Рут Лис в книге «Генеалогия травмы» (*Ley's R. Trauma: A Genealogy*. Chicago: Chicago University Press, 2000) различает миметические и антимиметические теории травмы, доказывая, что миметические теории травмы не выдерживают критического анализа. В настоящей книге я утверждаю, что скорбь нельзя сводить к травме, хотя некоторые элементы теории травмы и помогают понять горе. Моя концепция «миметического горя» одновременно схожа с «травматическим реализмом» Майкла Ротберга и отлична от него; я подчеркиваю горе, а не травму, и перформативность, а не реализм (см.: *Rothberg M. Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

понимая и характер своих личных потерь, и природу совместного горя. Разделение опыта с другими является источником наслаждения, и поэтому мы, пересказывая подобные истории, тоже испытываем некоторое остаточное удовольствие.

В историях «балов жертв» участники физически собирались вместе, чтобы участвовать в ритуале коллективного траура и разделить груз прошлого. Такое поведение мы часто наблюдаем у тех, кто сам пережил социальную катастрофу, и в первом поколении их потомков. Люди следующих поколений продолжают скорбеть и разделять это чувство с другими, но не ощущают необходимости входить в физический контакт с товарищами по несчастью. Идут года, поколения сменяют друг друга, и миметическое горе перемещается все дальше в виртуальные пространства искусства, музыки, театра, литературы, а впоследствии — в кино, телешоу и социальные сети. Свою роль в этом процессе играет и научная историография.

Моя книга — часть этого долгосрочного процесса. Я рассказываю здесь о том, что в культуре позднесоветского и постсоветского периода, преследуемой непогребенным прошлым, возникли оригинальные практики памяти, которые заслуживают подробного изучения. Американский историк Стивен Коткин увидел в постсоветской трансформации «шекспировские черты». Неудивительно, что и сами участники этого процесса прибегают к сильным метафорам, частично придумывая и частично заимствуя их, чтобы понять, что произошло с их цивилизацией¹. На самом деле культурные жанры памяти в России основаны скорее на поэтике Гоголя, чем Шекспира. Они демонстрируют необычные и, может быть, даже извращенные — кривые — формы горя по прошлому, которые связаны с подобными же способами понимания настоящего.

Независимо друг от друга и на разных континентах два ведущих исследователя культуры сформулировали идею об «эффекте пятидесяти лет». Столько времени нужно литературе, чтобы «остранить» трагическое прошлое, обдумать его опыт и создать убедительный нарратив, получающий широкое, а может быть, и всеобщее одобрение современников. Стивен Гринблатт писал об «эффекте пятидесяти лет» в своем

¹ *Kotkin S. Armageddon Averted: The Soviet Collapse, 1970—2000. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 182.*

ВВЕДЕНИЕ

исследовании, посвященном тому, как пьесы Шекспира, и в частности «Гамлет», связаны с предшествовавшей им Реформацией¹, Ту же идею Дмитрий Быков применил к русской исторической прозе, от Льва Толстого до Солженицына, в ее отношении к реальностям, которые она описывала². Согласно этим, неизбежно приблизительным, оценкам, нужно пятьдесят лет — два поколения, — чтобы работа горя стала культурно продуктивной. Мертвые травмы не знают, ее переживают выжившие. Исторические процессы катастрофического масштаба наносят травму первому поколению потомков. Их сыновья и дочери — внуки жертв, преступников и свидетелей — испытывают уже не травму, а горе по своим дедам и бабкам. Моя трехступенчатая схема обманчиво проста. Поколению террора достаются массовые захоронения, первому поколению после катастрофы — травма, а второму и последующим — горе.

Эта книга в основном рассматривает культурные события 1950-х и 1960-х, продуктивного периода постсталинизма, который определил многие хорошие и плохие черты последовавшего за ним постсоциализма. Но в культуре любое ограничение дает повод его нарушить, и моя книга выходит далеко за рамки событий пятидесятилетней давности. В первых главах я рассматриваю опыт авторов, которые в 1930-х были репрессированы, а в 1950-х писали научные и ненаучные труды, сочиняли музыку или рисовали так, что я вижу в их работах следы травмы. Последующие главы рассказывают о горе тех, чьи родители погибли или были арестованы в 1930-х, причем некоторые из скорбящих сами пережили опыт тюрьмы в 1960-х. Заключительные главы обращают читателя к трудам нынешнего поколения писателей и кинематографистов, которые смотрят на ужасное прошлое своих предков и учителей с расстояния в пятьдесят лет или более. И конечно, их взгляд меняется с каждым прошедшим годом.

«Кривое горе» рассказывает о многих культурных жанрах, от фильмов до мемориалов, но основной фокус этой книги направлен на литературу. Книга открывается рассуждением о том, в каких отношениях горе состоит с другими культурными и психологическими процесса-

¹ *Greenblatt S. Hamlet in Purgatory. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001. P. 248.*

² *Быков Д. Календарь 2: Споры о беспорном. М.: Астрель, 2012. С. 133—134.*

ми — травмой, повторением, мстью и юмором. В главе 2 я доказываю, что горе по прошлому часто связано с предостережением о будущем. Эта связь наиболее явна в последствиях — и предчувствиях — произведенных человеком катастроф. Действие книги начинается в темные годы между 1930-ми и 1950-ми, когда граждан Советского Союза арестовывали и отправляли в лагеря, а потом многие из них возвращались, чтобы снова встретиться с семьей и коллегами. Как показано в главе 3, у этих встреч были важные и необычные последствия. В темные времена, когда режим отказывался признавать, что применял насилие к своим гражданам, траур по его жертвам был политическим шагом — важным, а иногда и основным механизмом сопротивления этому режиму. Затем книга переносит читателя в 1956 год, когда Хрущев обвинил покойного Сталина в «необоснованных репрессиях», а после этого — в «оттепель» начала 1960-х, которую я трактую как советский вариант «балов жертв». В отличие от периода Реставрации во Франции эти советские игры происходили, когда режим оставался прежним и реставрации его были внутренними, хотя и тоже неполными. В главе 4 я обращаюсь к глубоким, хотя и замаскированным, историям травмы и горя, возвращая в исторический контекст те знаменитые или малоизвестные сочинения, которые профессиональные историки и выжившие жертвы террора писали после выхода из лагеря или возвращения из ссылки. В главе 5 фокус переносится на другие культурные жанры — визуальные искусства и поэзию. Глава 6 переносит нас в середину 1960-х, когда интеллектуалы играли с советскими судами в новые меланхолические игры. Комбинация миметического горя и политического сопротивления нередко приводила скорбящих в главные места памяти о советском терроре — в лагеря. В главах 7 и 8 я рассматриваю, как миметическое горе проявляется в российских фильмах позднесоветского и постсоветского периодов. Глава 9 посвящена памятникам жертвам советского режима и тому, как они соотносятся с поэтическими и прозаическими текстами. Из глав 10 и 11 читатель узнает о нынешнем состоянии постсоветского горя. Оно и сейчас кривое.

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

Гражданам России и гостям страны отлично знаком этот образ: 500-рублевая банкнота, которая находится в обращении уже без малого двадцать лет. На ней изображен Соловецкий монастырь — святыня Православной церкви. Но присмотритесь внимательнее, и вы обнаружите странную деталь: вместо луковичных куполов башни собора увенчаны деревянными пирамидами.

В долгой истории этого монастыря был период, когда крыши собора перекрыли голые доски: конец 1920-х — начало 1930-х годов, когда он использовался в качестве гигантского барака для лагеря, разместившегося в монастыре¹. Заключенные сломали протекавшие купола и построили пирамидальную крышу, которая сохранилась до 1980-х, когда в монастыре началась реконструкция. Соловецкий лагерь был первым и «образцовым» лагерем в системе ГУЛАГа, которая определила судьбу России в XX веке. Для культурной памяти Соловки работают как методика всех советских лагерей — часть, которая замещает собой целое и включает в себя весь ужас и страдания жертв советского террора. Название великой книги Александра Солженицына «Архипелаг ГУЛАг» отсылает, среди прочего, к Соловецкому архипелагу. Памятники-валуны, поставленные в память о жертвах сталинизма на центральных площадях Москвы и Санкт-Петербурга, оба были привезены с этих далеких островов.

¹ Документальные кадры Соловецкого лагеря (1927—1928), на которых видны пирамидальные башенки на бывшем монастырском соборе, см. в фильме Марины Голдовской «Власть Соловецкая» (1988).

В XXI веке собор Соловецкого монастыря полностью восстановил луковичные купола и другие детали своего древнего прошлого. В стенах монастыря находился и исторический музей, который рассказывал, пусть и неполно, о лагере, который когда-то находился здесь. Однако после многих лет борьбы между монастырем и музеем, в 2011 году правительство России решило, что музей должен переехать с острова на материк. Кривую историю Соловков было решено выпрямить: одна часть прошлого должна стать целым, а другая будет вырезана и отправлена подальше, в Кемь. Вскоре после этого Центральный банк России принял решение пересмотреть изображение на купюре достоинством 500 рублей. В сентябре 2011 года банк выпустил новую версию банкноты, на которой теперь можно любоваться луковичными куполами Соловецкого монастыря. Банк не стал объяснять эти изменения, но их смысл очевиден: на российских деньгах нет места памяти о государственном терроре.

Постсоветская серия российских банкнот представляет не вызывающие споров места национальной славы, от памятника Тысячелетия России до Большого театра. Странно представить себе, что в один ряд с этими символами был сознательно включен концентрационный лагерь. Но и в трудном 2015 году 500-рублевая банкнота с пирамидальными башенками все еще находится в обращении. Именно в этой версии, как мемориал Соловецкому лагерю, а не Соловецкому монастырю, банкнота достоинством 500 рублей печаталась и перепечатывалась с 1995 по 2011 год. Размноженный в миллионах копий, этот образ концентрационного лагеря пережил несколько модификаций, в том числе деноминацию 1997 года, когда банкноту в 500 тысяч рублей сменили на соответствующую банкноту в 500 рублей. Но изображение Соловецкого лагеря все это время оставалось на российских деньгах¹.

Знают россияне об этом или нет, они ежедневно держат в руках, носят в карманах, трогают, пересчитывают, отдают и получают образы ГУЛАГа. Это место памяти столь же кривое, сколь и общеизвестное. Возможно, купюра в 500 рублей имеет двойное значение: для боль-

¹ См.: *Золотарев А.* Новые 500 рублей: Исправлена существенная ошибка // F5 Blog. 2011. 19 ноября (<http://f5.ru/zolotorcv/post/378446>).

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

шинства это Соловецкий монастырь, а для некоторых — Соловецкий лагерь. С его массовым оборотом, этот двойной символ иллюстрирует многоуровневость скорби по жертвам советской эпохи. Конечно, было бы дерзостью подозревать должностных лиц Центрального банка в заговоре, и уж тем более я не смею приписывать им бессознательные мотивации. Пожалуй, наиболее простой и, думаю, верный способ понять эту удивительную банкноту состоит в том, чтобы увидеть в ней что-то вроде привидения. И правда, культурная роль этой банкноты очень близка к роли призрака. Неизвестно, кто произвел ее на свет, и то же верно для духов. Изображение напоминает посвященным о скрытой тайне прошлого, а это — специальность призраков. Так к нам сегодня и являются привидения: теперь они обитают не в аристократических усадьбах и заброшенных кладбищах, а в публичной сфере, массовой культуре и деловом обороте.

Я не знаю имени тех, кто создал изображение на 500-рублевой банкноте и провел его через многочисленные согласования. Но зато мне известно, кто опознал черты лагерного барака на купюре в своем бумажнике. Это был Юрий Бродский, знаток Соловков, один из тех, кто посвятил годы жизни борьбе за сохранение памяти Соловецкого лагеря от двух видов забвения — советского и церковного. Он заметил необычные башенки на купюре, определил, что они относятся к периоду ГУЛАГа и рассказал об этом в своем исследовании¹. В результате его толкования привычное значение массового артефакта радикально изменилось: вместо национального самовосхваления мы находим в своих кошельках внятный и уместный знак горя.

¹ *Бродский Ю.А.* Соловки: двадцать лет особого назначения. М.: РОССПЭН, 2002. См. также: *Лаушкин А.* 500 рублей с ошибками // Родина. 2004. № 6. Богатый информацией сайт «Соловки. Энциклопедия» содержит статью о 500 рублях (<http://www.solovki.ca/vsiako-razno/moncy.php>), которая ссылается на несколько газетных публикаций 1997 года, обсуждавших новую тогда купюру и видевших в ней указание на Соловецкий лагерь. Я писал об этой купюре в: *Эткинд А.* Время сравнивать камни: Постреволюционная культура политической скорби в современной России // *Ab Imperio*. 2004. № 2; а также в: *Etkind A.* Remembering the Gulag // Project Syndicate. 2004. 17 June (<http://www.project-syndicate.org/commentary/etkind2/English>) (эта статья, в которой я популяризировал открытие Ю.А. Бродского, была опубликована на восьми языках).

СЛИШКОМ МНОГО ПАМЯТИ?

В отличие от нацистского террора, который проводил кристально ясную границу между преступником и жертвой, советский террор был нацелен на многие этнические, профессиональные и территориальные группы. Хотя некоторые волны террора сильнее затронули поляков или украинцев, чеченцев или евреев, другие волны поражали в основном русских. В одних случаях удар наносился по крестьянам, в других — по интеллигенции, но были периоды, когда особенно тяжелый урон несли сотрудники государственного и партийного аппарата. Скорее правилом, чем исключением, было то, что исполнители предыдущей волны террора становились жертвами следующей. Хотя в каждом отдельном акте государственного насилия палач и жертва были разделены огромной дистанцией, — вероятно, самой большой дистанцией, какая только может существовать между людьми, — через несколько месяцев или лет палач сам мог оказаться в положении жертвы. Жертвы не знали, конечно, что за них отомстит та же система, что убивает их; не вполне удастся понять эту бессмысленную ситуацию и потомкам. Такая ротация затрудняет любое рациональное — историческое, философское или богословское — понимание террора. Следователь Николай Шиваров, который заставил Осипа Мандельштама и еще нескольких поэтов и писателей признать их «преступный умысел» против советской власти, покончил с собой в 1940 году, оказавшись заключенным ГУЛАГа¹. После того как сотни тысяч погибли на строительстве Беломорканала, начальник этого строительства Семен Фирин был осужден и расстрелян в 1937 году. После того как в ГУЛАГе погибли миллионы, его создатель и руководитель Матвей Берман был осужден и расстрелян в 1939 году. Тысячи исполнителей террора были подвергнуты чисткам, арестованы, прошли через пытки и погибли в волнах репрессий, поглощавших сотрудников столичных и провинциальных органов НКВД и коммунистической партии, которые несли ответственность за репрессии предыдущей волны. Палачи и жертвы принадлежали к одним и тем же этническим группам, сообществам и классам. Они могли жить в одном

¹ *Нерлер П.* Слово и «дело» Осипа Мандельштама: книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М.: Петровский парк, 2010. С. 29.

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

доме; иногда они встречались в одном бараке. В Москве, Ленинграде и других российских городах эта ситуация воспринималась иначе, чем во внешних и внутренних колониях социалистической империи. В Украине, на Балтике и в других колониальных владениях местное население чувствовало угнетение со стороны иностранной державы и пыталось сопротивляться ему. Крестьяне в российских деревнях тоже воспринимали коллективизацию как насаждение чуждого им городского порядка. Напротив, многие жертвы из среды советской интеллигенции не могли сопротивляться террору именно потому, что он совершался людьми, во многих отношениях такими же, как они сами. Во время Московского процесса 1992 года, которому не удалось запретить коммунистическую партию как преступную организацию, ее адвокаты выдвинули аргумент, беспрецедентный в расследованиях массовых убийств: поскольку коммунисты пострадали от «репрессий» сильнее других, эту партию нельзя обвинять в этих преступлениях, хотя она их сама организовала. А поскольку она сама уже наказала некоторых организаторов репрессий, нет необходимости наказывать их снова.

Если нацистский Холокост уничтожал Другого, то советский террор был похож на самоубийство. Такая, обращенная на саму себя, природа советского террора затрудняет работу тех механизмов, что действуют в обществе, пережившем катастрофу: сознательного стремления узнать о том, что произошло; эмоционального порыва скорбеть о жертвах; активного желания добиться правосудия и отомстить виновным. Как в шекспировском «Гамлете», эти три импульса — познание, горе и месть — состязаются за ограниченные ресурсы меланхолического сознания. Самоубийственная природа советских злодеяний затрудняет месть и ограничивает познание; ведь познать самого себя всегда было труднейшей из задач. Зато у горя — третьей посткатастрофической силы — нет границ.

Не существует единого термина для того, чтобы охватить все ветви и институты советского террора. В культурной памяти Соловецкий лагерь означает систему ГУЛАГа, а ГУЛАГ олицетворяет собой советский террор. Но советские люди страдали и от других институтов криминального государства. Арестовывая свои жертвы, оно врвалось в их дома, обыскивало их жилища, отрывало жертв от их семей. В следственных

тюрьмах государство применяло к ним бесчеловечные и незаконные, по его же собственному законодательству, пытки. «Административная ссылка» и разные формы «спецпереселения» разрушали человеческие судьбы, заставляя переселяться в далекие, опасные для жизни пространства. Масштабные социальные эксперименты — такие, как коллективизация и насильственная индустриализация, — вели к голоду и обнищанию. У дисциплинарной власти были и другие институты: психиатрические больницы, детские дома и, наконец, советская армия с ее всеобщей воинской обязанностью и повсеместным насилием¹.

Ужас советской пенитенциарной системы хорошо передан в популярном слове «зона». Огороженное пространство лагеря или тюрьмы, «зона» — это антоним «свободы», которой считалась жизнь вне зоны. В сущности, «зона» — это ГУЛАГ с точки зрения человека, заключенного в нем и ничего, кроме зоны, не видевшего. В историческом отношении, слово «ГУЛАГ» — аббревиатура Главного управления лагерей в сталинский период; и в этом строгом смысле ГУЛАГ был ликвидирован в 1960 году. Но я следую традиции обобщать в этом неточном, но удобном термине все разнообразие пенитенциарных институтов советской эпохи². Самый яркий интеллектуал среди основателей общества «Мемориал», Вениамин Иофе, определял ГУЛАГ как символ советского насилия во всех его видах. «У наших соотечественников ГУЛАГ все еще внутри», — писал Иофе в 2001 году³. С учетом разно-

¹ Ведущий российский эксперт по экономической истории ГУЛАГа утверждает, что по уровню смертности и общим условиям «катастрофичности» в деревне периода коллективизации жилось хуже, чем в ГУЛАГе. См.: *Соколов А.К.* Принуждение к труду в советской экономике // *ГУЛАГ: Экономика принудительного труда*. М.: РОССПЭН, 2005.

² Кристина Ватулеску предполагает, что эту функцию могут исполнить два западных по происхождению термина: «полиция» и «полицейское государство». См.: *Vatulescu C.* *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010. P. 3. Используя термин «ГУЛАГ» в его широком значении, мы придаем ему противоположную функцию, подчеркивая уникальность советской катастрофы.

³ *Иофе В.* Грани смысла. СПб.: Мемориал, 2002. С. 17. «Мемориал» стал одной из основных правозащитных организаций России, что привело к сложному и часто враждебному отношению к нему со стороны государства. Из западных авторов к истории «Мемориала» обращались: *Adler N.* *Victims of Soviet Terror: The Story of the Memorial*

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

образия определений неудивительно, что нельзя точно установить число жертв ГУЛАГа: имеющиеся оценки варьируются от 5 до 30 миллионов. Неизвестно даже число официально «реабилитированных» жертв: по разным оценкам, оно составляет от 1,2 до 4,5 миллиона. Единственное, что мы знаем о советской катастрофе, кроме ее масштаба, — это ее неопределенность. У нас нет полного списка погибших, нет полного списка палачей и недостаточно мемориалов, музеев и воспоминаний, которые бы могли оформить понимание этих событий для будущих поколений.

В отличие от нацистских чиновников в Германии бывшие вожди Коммунистической партии СССР, не говоря уже о ее рядовых членах, не подвергались запрету на профессию. Официально «реабилитированным» жертвам репрессий выплатили незначительную компенсацию. Другие жертвы советского режима, включая миллионы колхозников, чьи судьбы мало отличались от судеб заключенных ГУЛАГа, так и не увидели никакой компенсации. Эта незаконченность — одна из причин того, почему недавнее прошлое упорно возвращается в российскую политику и культуру. Справедливость была восстановлена не внешней силой, с помощью оккупационной власти или международного суда, но политическим решением, принятым советскими правителями с целью своего собственного самооправдания. В России не было серьезных споров — религиозных или светских — о проблемах коллективной вины, памяти и идентичности. Несмотря на то что в начале 1990-х попытку начать такую дискуссию предпринял историк и бывший заключенный Дмитрий Лихачев (см. главу 4), российские интеллектуалы не написали ничего подобного «Проблеме вины» Карла Ясперса¹. В Германии отрицание Холокоста уголовно наказуемо, в России же политик или ученый может без малейшего риска пропагандировать советское прошлое, отрицая его преступления. Пока в Европе и США

Movement. Westport, Colo.: Praeger, 1993; *White A.* The Memorial Society in the Russian Provinces // *Europe-Asia Studies*. 1995. Vol. 47. № 8. P. 1343—1366; *Smith K.E.* Remembering Stalin's Victims: Popular Memory and the End of the USSR. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1996.

¹ *Jaspers K.* Die Schuldfrage. Von der politischen Haftung Deutschlands. Miinchen: Piper, 1965.

говорят о «мнемоническом веке», «буме памяти» и растущей «одержимости прошлым», российские авторы жалуются на «историческую амнезию». Другим модным словом и важным элементом постсоветской культуры стала «ностальгия»¹. Ссылки на прошлое составляют значительную часть политического настоящего России. Политические оппоненты здесь сильнее всего отличаются друг от друга не тем, как они понимают экономические реформы или международные отношения, а тем, как они интерпретируют историю. Обсуждение текущих политических вопросов редко обходится без исторических аллюзий. Такие понятия, как «сталинизм», «культ личности», «политические репрессии», используются в политической риторике столь же часто, как и современные правовые или экономические термины. События середины XX века не перестали быть живым и спорным опытом, который угрожает повториться и оттого выглядит пугающим и необъяснимым (см. главы 10 и 11). Едва оправившись после побоев, которые сами по себе живо напоминали советское прошлое, один из самых популярных российских журналистов Олег Кашин писал: Сталин «спит третьим в постели у каждого из нас... Наполеон давно стал маркой коньяка, сталинским должен называться шашлык или сорт табака, а... мы постоянно тащим его из могилы»².

Постсоветская память — живая комбинация различных символов, периодов и мнений, которые переживаются совместно и одновременно. Настоящее перенасыщено прошлым, и этот раствор не отстаивается и не дает осадка. По словам историка Тони Джадта, если проблема Западной Европы — нехватка памяти, то в Восточной Европе и в России «слишком много памяти, слишком много прошлого, к которому обращаются люди»³. Слишком много тут памяти или слишком мало, ясно одно: и природа советского террора, и эволюция постсоветского общества затрудняют понимание прошлого, память о нем и увековечение его

¹ См.: *Boym S.* The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001.

² *Кашин О., Прилепин З.* Ад и прогрессивные тенденции в нем // Русский журнал. 2011. 11 сентября (<http://www.russ.ru/pole/Ad-i-progressivnye-tendencii-v-nem>).

³ *Judt T.* The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe // *Daedalus*. 1992. Vol. 21. № 4. P. 99; см. также: *Esbenshade R.S.* Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe // *Representations*. 1995. Vol. 49. P. 72—96.

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

жертв. Для исследователей сталинизма нет более чуждой идеи, чем немецко-еврейское представление об уникальности Холокоста, его несравнимости с другими социальными катастрофами XX века. Причиной тому не только желание, чтобы жертвы сталинизма были признаны равными жертвам нацизма, но и интуитивное понимание множественности геноцидов и демоцидов, которые составляют сталинизм¹. У репрессий было много волн, и большинство из них были хаотичными, неожиданными и бессмысленными. Потомки выживших не только не разделяют идей, которые вдохновляли палачей и оказались фатальными для жертв, но и не понимают их; даже те, кто сегодня чувствует восторг перед свершениями Советской империи, очень далеки от марксистских идей, которые вдохновляли эти подвиги. «Кулаков», «буржуазию», «социальных паразитов», «антисоветские элементы» и других «классовых врагов» истребляли за принадлежность к категориям, которые для нас уже не имеют смысла.

В катастрофах, созданных человеком, невероятны и страдания жертв, и намерения преступников. У тех, кто читает сегодня документы и воспоминания о советском терроре, постоянно возникает недоверие к тому, что такое могло происходить «на самом деле». Это продуктивное чувство, и его должен поддержать любой учебник советской истории. Историк Холокоста Сол Фридендер писал, что глубокое недоверие — отказ от веры в реальность происходящего — было частым ответом на нацистский террор. Общей целью многих историков стало «приручить недоверие и избавиться от него с помощью объяснений», но исследователи Холокоста должны противостоять такому соблазну, считает Фрид-

¹ Геноцид — массовое уничтожение этнической, национальной или религиозной группы другой группой или правительством, а демоцид — массовое уничтожение правительством любой группы. Об истории понятия «геноцид» см.: *Rabinbach A. The Challenge of the Unprecedented: Raphael Lemkin and the Concept of Genocide // Simon Dubnow Institute Yearbook. 2005. Vol. 4. P. 397—420; Sznajder N. Jewish Memory and the Cosmopolitan Order. Cambridge: Polity Press, 2011. Ch. 6; обзор геноцида в СССР см. в: Naimark N.M. Stalins Genocides. Princeton: Princeton University Press, 2010; о понятии «демоцид» и его статистике см.: *Rummel R.J. Democide: Nazi Genocide and Mass Murder. New York: Transaction Publishers, 1992; Idem. Lethal Politics: Soviet Genocide and Mass Murder since 1917. New York: Transaction Publishers, 1996.**

лендер¹. Исследователи советского террора должны стремиться к тому же. Самым неподходящим ответом является искупительный нарратив, призванный найти оправдание террору, демонстрируя его функциональность². Писать историю не означает выпрямлять ее противоречия, сводя их к стройному рассказу о жертвах, принесенных во имя высшей цели. Для того чтобы хранить память о прошлом, не нужно разделять его странные представления; важно скорее обратное — умение почувствовать странность прошлого, его отличие от настоящего. Не обязательно понимать мотивы убийцы, чтобы скорбеть о его жертве, хотя многим скорбящим свойственно желание понять, что произошло и почему и что это все означает.

В конце XX века многие влиятельные мыслители, прежде всего экономисты, предположили, что между советским террором и социалистическими идеями существует логическая связь. Они доказывали, что борьба за полное равенство и всеобщую справедливость логически ведет к государственному террору. Но в историях колоний, как, впрочем, и метрополий, мы знаем достаточно случаев террора, предпринятого во имя частной собственности. Вел ли социализм непременно к сталинизму или последний был результатом несчастного стечения обстоятельств, несомненно одно: советский опыт глубоко и, возможно, необратимо скомпрометировал идею социализма. В результате скорбь по жертвам советского эксперимента сосуществует со скорбью по идеям и идеалам, похороненным вместе с этим экспериментом. Это двойное горе: по людям, убитым ради идей, и по идеям, которые были убиты насилем над людьми.

Работа горя

Надежда Мандельштам много раз видела во сне один и тот же болезненный кошмар: она стоит в очереди за продуктами и ее муж Осип

¹ *Friedlander S. The Years of Extermination. Nazi Germany and the Jews. New York: Harper Collins, 2007. P. xxvi.*

² Критику искупительного нарратива о Холокосте см. в: *Langer L. Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory. New Haven: Yale University Press, 1991; LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.*

стоит позади; но когда она оглядывается, его уже нет. Он уходит, не узнав ее и не сказав ей ни слова. Она бежит, чтобы «спросить, что с ним “там” делают»¹, но он не отвечает. Важно, что слово «там» в тексте стоит в кавычках, как будто эти кавычки Надежда видела во сне. У нее не было другого способа представить это «там», куда забрали ее мужа, кроме неопределенного грамматического маркера, который она с долей самоиронии передала кавычками.

В основе горя лежит не боль, которую приносит знание, но желание знать, «что с ним “там” делают» или уже сделали. Желание знать — это одновременно и желание разделить бремя этого знания, выразить его в ясных словах или символах, рассказать, что с ним «там» сделали, вначале закрытому сообществу равных, а потом и остальным. На этой стадии «балы жертв» становятся текстуальными: другими словами, коммуникативная память об ужасном прошлом перетекает в культурную память, где и остается на неопределенный срок². В похожем смысле Вальтер Беньямин говорил, что «память не инструмент для изучения прошлого, но его подмостки... Тот, кто стремится приблизиться к своему погребенному прошлому, должен вести себя как кладоискатель»³. Две едва совместимые метафоры — театра и раскопок — выявляют проблему горя. Человек, который роется в своем прошлом, одновременно и актер, исполняющий свою роль перед обществом. Копаются ли он в земле, в архиве или в продуктах популярной культуры — это практическая деятельность, работа горя. Эта работа не заканчивается, когда останки прошлого выкопаны и очищены от примесей настоящего. Только когда они преданы публичности, как на сцене театра, эти раскопки завершают работу горя.

От пушкинского «Бориса Годунова» (1825) и «Евгения Онегина» (1833), где анализируется раскаяние за неоправданное убийство, до «Преступления и наказания» Достоевского (1866) и «Возмездия»

¹ *Мандельштам Н.* Воспоминания. Кн. 1. М.: Сogласие, 1999. С. 433.

² О различии между коммуникативной и культурной памятью см.: *Assmann A.* Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory // *Representations*. 1996. № 56. P. 123—134; *Eadem.* Transformations between History and Memory // *Social Research*. 2008. Vol. 75. № 1. P. 49—72.

³ *Беньямин В.* Берлинская хроника, цит. по: *Павлов Е.* Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М., 2005. С. 182—183.

Александра Блока (1919) русская классическая литература представила великие образцы горя, стыда и покаяния. Открыв для себя эти классические образцы после долгого периода революционного энтузиазма, позднесоветская культура создала свои способы примирения с ужасным прошлым. Советское горе работало в трех культурных жанрах: литературе, музыке и кинематографе. В литературе миметическое горе и политический протест слились в «Докторе Живаго» Бориса Пастернака (роман был опубликован на Западе в 1957 году, а в России — только в 1988-м), «Реквиеме» Анны Ахматовой (1963; 1987), воспоминаниях Надежды Мандельштам (1970—1972; 1999), «Архипелаге ГУЛаг» Александра Солженицына (1973; 1989), «Колымских рассказах» Варлала Шаламова (1978; 1987) и «Жизни и судьбе» Василия Гроссмана (1980; 1988). Другим ведущим жанром стала музыка — традиционное пространство горя, у которого было дополнительное преимущество, непроницаемость для цензоров. Серию работ, в которых звучит скорбь по жертвам советской эпохи, создал Дмитрий Шостакович — от его «Ленинградской» Седьмой симфонии (1942) до поздних произведений (1962—1972), в которых музыка сочеталась с политической поэзией. К этому пантеону принадлежит и ряд известных советских фильмов (см. главу 7).

Я полагаюсь на понятие горя в большей степени, чем на другие предложенные в этом контексте теоретические концепции, особенно понятие травмы¹. Согласно классическому определению Фрейда, работа горя является активным, реалистичным и здоровым процессом. Она имеет свои пределы по длительности и интенсивности переживания. Вечный спутник горя — меланхолия, хотя граница между ними не всегда ясна. В последние годы жизни Фрейд много писал о горе, и это понятие заняло важное место в его мысли рядом с другим, отличным от него,

¹ Среди исследований горя хотелось бы отметить оказавшиеся наиболее полезными для меня работы: *Winter J. Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005; *Homans P.* (ed.). *Symbolic Loss: The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000; *Leader D.* *The New Black. Mourning, Melancholia, and Depression*. New York: Penguin, 2008; *Butler J.* *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

понятием травмы. Травма является ответом на состояние, в котором оказался Я; горе является ответом на состояние Другого. Индивидуальный субъект, который пережил травму — например, контузию, — не способен репрезентировать травматическую ситуацию, и этот провал репрезентации является именно тем, что определяет травму¹. В отличие от травмы горе миметично; оно само является репрезентацией особого рода. Надежда Мандельштам прекрасно знала, кого она потеряла, когда она его видела в последний раз и каковы были обстоятельства этой потери; и она целеустремленно пыталась узнать то, чего она не знала. В состоянии травмы такого знания не возникает.

Вспоминая о своих потерях, посткатастрофическая культура живет в последующих поколениях. Борясь со своими травмами, выжившие уступают место потомкам, скорбящим по жертвам катастрофы. Мы скорбим по нашим дедам, помним мы их или нет, и по жертвам Холокоста, Русской или Французской революций, которых не можем помнить. Поэтому концепцию «постпамяти» Марианны Хирш легче понять в терминах горя, чем травмы или категории посттравматического². Из поколения в поколение горе передается культурой. Альтернативная идея, состоящая в том, что травма с ее тонкой психологической динамикой может передаваться из поколения в поколение по внекультурным поведенческим каналам, намного сложнее и труднопроверяема.

Различные в своем отношении к представлению (репрезентации), эти два состояния — горе и травма — схожи в том, что касается повторения (репетиции). В обоих состояниях, в горе и в травме, субъект

¹ См.: *Felman S., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York; London: Routledge, 1992; *Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996; *Lambek M., Antze P.* (eds.). *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. London: Routledge, 1996; *Leyz R. Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000; *Kaplan E.A. Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005; *Ball K. Traumatizing Theory: The Cultural Politics of Affect in and beyond Psychoanalysis*. New York: Other Press, 2007; *Leyz R. From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

² *Hirsch M. The Generation of Postmemory // Poetics Today*. 2008. Vol. 29. № 1. P. 103—128; *Idem. The Generation of Postmemory: Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

упорно возвращается к прошлому опыту, и эти возвращения мешают его способности жить в настоящем. Если, по словам Фрейда, субъект теряет способность «любить и работать», эта одержимость прошлым становится патологической. Но она может быть временной и обратимой. После Первой мировой войны и последовавших за ней революций Фрейд сформулировал свое новое открытие — «навязчивое повторение». Если действие приносило наслаждение, его повторение легко объяснить через принцип удовольствия. Но повторение становилось загадкой, когда этот процесс был для субъекта мучителен. Дело было не только в том, что болезненный опыт прошлого превращался в неприятные воспоминания, переживаемые в настоящем. Фрейд обнаружил уникальную способность прошлого заражать настоящее. Чтобы описать этот анахроничный феномен, Фрейд пересмотрел всю свою систему, заглянув далеко (хотя и не так далеко, как хотелось бы) за пределы принципа удовольствия.

Повторение переносит черты прошлого в настоящее. Благодаря Шекспиру, Кольриджу и другим знатокам горя английский язык лучше передает эти вневременные процессы, чем немецкий или русский, где нет точного эквивалента английской приставки «ге» с ее универсальным, но глубоким значением. Действительно, само слово «*ge-representation*» (репрезентация) блестяще передает механизм того, как прошлое становится релевантным для настоящего. Термин «*ge-remembering*» («воспоминание») более ярко, чем это доступно теориям, выражает воссоединение потерянного с равными ему сочленами группы — взаимоотношения между вос-созданием сообщества и возвращением его «блудных», репрессированных элементов.

Как отмечает Фрейд, его пациенты были склонны «*повторять* вытесненное в качестве нынешнего переживания, вместо того чтобы *вспоминать* его, как того бы хотелось врачу, как часть прошлого». Врач хотел бы видеть воспоминание, но, подобно его далеким коллегам-историкам, он часто видит повторение. В воспоминании прошлое и настоящее различны, в повторении они слиты воедино, так что прошлое мешает субъекту видеть настоящее. Долг врача — прервать эти циклические реверберации прошлого, помогая пациенту «заново пережить часть забытой жизни», чтобы ее стало можно не воспроизводить, а вспоминать. «Отношение, которое устанавливается между воспоминанием и воспроизведением, в каждом случае различается», но пациенту нужно

понять, что «мнимая реальность» его навязчивостей — всего лишь «отражение забытого прошлого». Комментируя эту идею, антрополог Майкл Тауссиг утверждает ценность «двойного действия»: субъект и заново переживает прошлое, и отдаляется от него, он одновременно внутри и вне этого прошлого. Именно в этот момент субъект понимает, что столкнулся «не с прошлым, а с воспоминанием»¹.

В предисловии к немецкому переводу «Братьев Карамазовых» Фрейд приводит сложный и интересный пример миметической природы горя. Интерпретируя эпилептические припадки Достоевского, он заявляет: «Мы знаем содержание и устремление таких припадков смерти. Они означают отождествление с покойником — с человеком, действительно умершим или еще живущим, но которому желают смерти»². Хотя горе обычно стремится заново оживить прошлое, оно может и превосходить будущее: субъект воображает или готовится к будущему ужасу, к тому, чего он опасается, или к тому, что он может вызвать своими греховными желаниями. В этом замечательном пассаже

¹ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3: Психология бессознательного. М.: Фирма СТД, 2006. С. 242—243. Здесь и далее, если не указано иначе, тексты Фрейда цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы. *Taussig M.* Walter Benjamin's Grave. Chicago: University of Chicago Press, 2006. P. 63; см. также: *Dufresne T.* Tales from the Freudian Crypt: The Death Drive in Text and Context. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2000; *Davis C.* Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead. London: Palgrave Macmillan, 2007.

² Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 288. Я использую идею мимесиса в широком аристотелевском смысле, как ее определяли французские теоретики Рене Жирар и Миккель Борш-Якобсен. Генеалогию этого концепта у Жирара см. в: *Gebauer G., Wulf Ch.* Mimesis. Berkeley: University of California Press, 1995; мое прочтение Жирара см. в: *Эткинд А.М.* Внутренняя колонизация: Имперский опыт России. М.: Новое литературное обозрение, 2013. Гл. 12. Как показал Борш-Якобсен, идея мимесиса структурирует многие тексты Фрейда, хотя сам Фрейд этого мог и не признавать. Согласно Борш-Якобсену, мимесис укоренен во фрейдовском интуитивном чувстве сострадания к другим или идентификации с другими. Возможно, поэтому Фрейд не испытывал необходимости объяснять свое понятие горя, которое выступает в некоторых его текстах как первичная мотивация. См.: *Borch-Jacobsen M.* The Emotional Tie: Psychoanalysis, Mimesis, and Affect. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993. О мимесисе и антимимесисе как концептуальных измерениях в теории травмы см.: *Leyz R.* Trauma.

Фрейд оставляет место для возможности перенаправить энергию горя на другие цели — месть, бунт или предупреждение.

Дихотомия повторения и воспоминания необходима для Фрейда, но границы этих процессов размыты культурой. Только «импульс к воспоминанию», пишет Фрейд, может преодолеть «принуждение к повторению», а силы сопротивления мешают этому процессу: «Чем сильнее сопротивление, тем обильнее воспоминание заменяется проигрыванием (повторением)»¹. Страхась неопределенности будущего, мы часто представляем себе будущее как повторение прошлого. На подмостках посткатастрофической памяти диалектика повторения и воспоминания создает искривленные образы, в которых сознательное исследование прошлого сочетается с его воспроизводством в превращенных формах. Духи, призраки, демоны и другие создания сплавляют проигрывание с воспоминанием в различных творческих сочетаниях — наивных или изощренных, регрессивных или продуктивных, типических или необыкновенных.

Хотя Фрейд не разъяснил общую логику своих работ о повторении, горе и жутком, написанных после Первой мировой войны, ее можно сформулировать в нескольких словах. Если страдание не вспоминается, оно повторится. Если не оплакать мертвых, они, как привидения, будут страшить живых. Если не признать утрату, она угрожает вернуться в странных формах; это особенное сочетание старого и странного есть жуткое. Третья часть знаменитого фрейдовского эссе «Жуткое» (1919) открывается утверждением, что жуткое — это «скрытное-родное, подвергшееся вытеснению и вернувшееся из него». Отчужденный от душевной жизни «лишь вследствие процесса вытеснения», образ становится жутким и, более того, пугающим, когда он возвращается к субъекту, пишет Фрейд. Анализируя литературные тексты, Фрейд подчеркивает особенный способ передачи жуткого опыта, который ученые позднее назовут «метонимическим». Он отмечает, что в рассказах и повестях Э.Т.А. Гофмана и других мистических романтиков часто фигурируют «оторванные члены, отсеченная голова, отрубленная

¹ Фрейд З. Воспоминание, повторение и проработка. Дальнейшие советы по технике психоанализа II // Фрейд З. Собрание сочинений: В 10 т. Дополнительный том. С. 210—211.

от плеча рука» и другие телесные метонимии¹. Опыт жуткого зависит от потерянных и обретенных членов человеческого тела, которые иногда выступают как автономные сущности, а иногда включаются в другие, монструозные тела. Именно так люди представляют себе смерть и загробный мир — как творческие комбинации живых и мертвых частей тел человека и животных. Михаил Бахтин называл этот метод «готическим реализмом» (см. главу 4). Когда живая или восставшая из мертвых часть репрезентирует умершее целое, это переживается как жуткое. Прошлое огромно, целостно и самодостаточно, а то, что вернулось из прошлого, — расплыено, фрагментировано и пугающе. Фрейдовская формулировка определяет жуткое как особую форму памяти, тесно связанную со страхом. Именно сочетание памяти и страха и составляет жуткое. Чем сильнее энергия забывания, тем страшнее ужас воспоминания. Когда призраки говорят с нами, как «тень отца» с Гамлетом, они подменяют собой кого-то известного нам: говорят их голосом, рассказывают их секреты и завершают их оставшиеся незаконченными дела. Но, как это остро чувствовал Гамлет, акт узнавания не лишает призрак его странности и инаковости. Жуткое — это странное, ставшее знакомым, а призрачное — это родное, ставшее чужим.

Говоря о горе и меланхолии, Фрейд обосновывал различие между болезнью и здоровьем, опираясь на способности здорового субъекта признать реальность потери. Но такое различие не могло работать в эпоху террора. Миллионы жертв были приговорены к длительному заключению «без права переписки». За арестами следовало долгое молчание. Многие были расстреляны в тюрьме, так и не попав в лагерь; другие возвращались спустя месяцы, годы или десятилетия. Для их друзей и родственников эта неопределенность была внешней и реальной, а не внутренней и патологической. Миллионы заключенных вернулись

¹ Фрейд 3. Жуткое // Фрейд 3. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4: Психологические сочинения. С. 290, 286, 288. Анализ этой теории см. в: *Derrida J. The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; *Dollimore J. Death, Desire, and Loss in Western Culture*. London: Penguin, 1998; *Didier A. Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001; *Royle N. The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press, 2003; *Энумейн М. Жуткое и странное: о теоретической встрече 3. Фрейда и В. Шкловского* // Эпштейн М. Из Америки. Т. 2. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.

из лагерей раньше или позже той даты, когда должен был закончиться их срок. Многие умерли в тюрьмах и лагерях, но вести об их смерти могли дойти до родных и друзей лишь спустя годы или десятилетия. Многих доходяг, наоборот, освобождали до истечения срока, чтобы они не портили лагерной статистики. Приговор не имел предсказательной силы. Источник репрессий — государство — был и единственным источником информации¹. Патологическое состояние неопределенной потери возникало всякий раз, когда близкий человек исчезал по непонятным причинам; когда он мог оказаться жив и, возможно, мог еще вернуться; когда информации о нем не было или она была недостоверной. Но у нас нет теоретических инструментов для описания того, что происходит с горем и меланхолией в состоянии неопределенности, вызванном неизвестностью. Мы знаем только, что это состояние разрушительно как для жизни выживших, так и для памяти о мертвых. Как заметил Жак Деррида, «нет ничего хуже для работы горя, чем сумбур или сомнение; нужно точно знать, кто погребен и где... Пусть он там и остается и больше не двигается!»².

¹ Давать родственникам жертв неверную информацию — такова была последовательная политика бюрократии эпохи террора. В декабре 1962 года глава КГБ Владимир Семичастный докладывал ЦК КПСС, что неверную информацию о смерти их родственников получило большинство проинформированных. Эта практика была введена с началом реабилитации в 1955 году и уже перестала быть необходимой, писал Семичастный. Он предложил устно сообщать родственникам реальные обстоятельства смерти репрессированных и ставить на свидетельстве о смерти реальную дату, но оставлять пустой графу «причина смерти». Тем, кому уже сообщили о смерти реабилитированного родственника, новой информации давать не предполагалось. Если информацию о реабилитации нужно было отправлять за границу, дата и причина смерти должны были оставаться фальшивыми (Davies R.W Soviet History in the Yeltsin Era. London: Macmillan, 1997. P. 160—161).

² Derrida J. Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International. New York: Routledge, 1994. P. 9. В психоаналитических терминах эта ситуация горя проанализирована в работах: Pelento M.L. Mourning for «Missing People» // Fiorini L.G., Bokanowski T, Lewkowicz S. (eds.). On Freud's «Mourning and Melancholia». London: Karnac, 2009. P. 56—70. Ревизионистские прочтения трудов Фрейда о горе и меланхолии подчеркивают непатологический характер непрекращающегося горя или, в терминах Жака Деррида, «междускорби» (*midmourning*) (см. также: Clewell T. Mourning beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss // Journal of the American Psychoanalytic Association. 2004. Vol. 52. № 1. P. 43—67; EngD.L., Kazanjian D. (eds.). Loss: The Politics of Mourning.

Психоаналитические исследования посттравматического синдрома в Германии предполагают, что травматический опыт передается между поколениями. Второе и даже третье поколение, живущее после социальной катастрофы, демонстрирует «субнормальное» психологическое здоровье и социальное функционирование. Это верно в отношении как потомков жертв, так и потомков преступников¹. Вслед за классическим исследованием «фантомов», основанным на расшифровке тайного языка, который создал русский пациент Фрейда Сергей Панкеев, некоторые ученые верят, что такие же тонкие и тайные механизмы управляют передачей межпоколенческой памяти². Я считаю, что, прежде чем формулировать такие сложные гипотезы, нужно посмотреть на то, что лежит на виду в высокой и массовой культуре. В современном мире романы, фильмы, школьные учебники, музеи, памятники, путеводители и, наконец, исторические труды представляют множество нарративов о прошлом, передавая эти нарративы от поколения к поколению³. Хотя эта книга задействует некоторые идеи психоанализа и деконструкции, она прежде всего — упражнение в культуральных исследованиях, которые я практикую как историческую дисциплину.

Berkeley: University of California Press, 2003; *Ricciardi A.* The Ends of Mourning: Psychoanalysis, Literature, Film. Stanford: Stanford University Press, 2003. Однако авторы некоторых работ придерживаются фрейдовского концептуального разграничения, см., например: *Gilroy P.* After Empire. Melancholia or Convivial Culture. London: Routledge, 2004; *Matthy J.-Ph.* Melancholy Politics: Loss, Mourning, and Politics in Late Modern France. Philadelphia: Penn State University Press, 2011.

¹ См.: *Volkan VD., Ast G., Greer W.* The Third Reich in the Unconscious: Transgenerational Transmission and Its Consequences. New York: Brunner, 2002; *Schwab G.* Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma. New York: Columbia University Press, 2010.

² См.: *Abraham N, Torok M.* The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; *Abraham N., Torok M.* The Shell and the Kernel. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Критику концепции см. в: *Davis C.* Hauntology, Spectres and Phantoms // *French Studies*. 2005. Vol. 59. № 3. P. 373—379.

³ О психологическом подходе, который подчеркивает переговоры между поколениями и роль младшего поколения, см.: *Tschuggnall K., Welzer H.* Rewriting Memories: Family Recollections of the National Socialist Past in Germany // *Culture & Psychology*. 2002. Vol. 8. № 1. P. 130—*GPY, Markowitsch H.J., Welzer H.* The Development of Autobiographical Memory. New York: Psychology Press, 2010.

Россия — страна, где миллионы остались непогребенными и репрессированные возвращаются как зомби, не вполне ожившие мертвецы. Это происходит в романах, фильмах и других формах культуры, которые несут память и владеют ею. Жуткие видения, приходящие к российским писателям и режиссерам, распространяют работу горя на те пространства, где не действуют более рациональные способы понимания прошлого. Навязчиво возвращаясь к прошлому в тревожной растерянности перед настоящим, меланхолическая диалектика воспроизводства и остранения порождает богатую, но таинственную образность.

Клоринда

Анализируя аллегорический мир *Trauerspiel* — немецких барочных драм, известных как «игры скорби», — Вальтер Беньямин назвал «вдумчивость» их отличительной чертой. В других эмоциях «притяжение нередко перемежается с отчуждением»; горе уникально, так как «способно на постоянное нарастание» без обычной для эмоций амбивалентности¹. У горя есть необычная способность углублять контакт с реальностью, но лишь с той, которой не существует. Как и Фрейд в его исследовании работы горя (*Trauerarbeit*), Беньямин в работе об «игре скорби» (*Trauerspiel*) соединяет наблюдение за фактами, личный опыт горя и способы его облегчения. Фрейд пишет: «Меланхолическая заторможенность производит на нас впечатление таинственности лишь потому, что мы не можем понять, чем же настолько поглощены больные»². Вероятно, Беньямин имел в виду именно этот ключевой текст Фрейда, утверждая, что «теория скорби... может быть развернута... лишь в описании мира, открывающегося взгляду меланхолика». Дополняя Фрейда, Беньямин предложил риторическую концепцию аллегории как ключ к миру меланхолика. «Волю к аллегории» он рассматривал как особого рода первичное желание, которое заключено в структуре

¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 141.

² Фрейд З. Печаль и меланхолия // Фрейд З. Собрание сочинений. Т. 3. С. 213—214.

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

меланхолии: аллегория — единственное развлечение, доступное меланхолику, писал Беньямин¹.

Выкапывая прошлое, погребенное в настоящем, исследователь видит, как память превращается в воображение. В посткатастрофическом состоянии многих авторов и читателей объединяет желание поэтически воспроизвести катастрофическое прошлое, и это происходит в литературных текстах. В работе «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейд заимствует поразительный пример этого процесса у итальянского поэта XVI века Торквато Тассо. В его поэме о Первом крестовом походе рыцарь Танкред в бою убивает свою возлюбленную Клоринду, не узнав ее, одетую во вражеские доспехи. После ее погребения он оказывается в зачарованном лесу, внушающем рыцарю ужас. На пике горя он рубит мечом дерево, из него течет кровь, и голос Клоринды упрекает Танкреда в том, что он снова ранил свою возлюбленную².

Клоринда — я; и не одна я в этом
Лесу теперь живу, и христиане,
И мусульмане [...]
Сюда заключены; здесь все деревья,
Что видишь ты кругом, живут и дышат;
Во всем лесу не сможешь ты срубить
И ветки, чтоб не сделаться убийцей³.

Фрейд видит в действиях Танкреда «принуждение к повторению»: движимый этим принуждением, Танкред повторяет насилие, и этот процесс бесконечно, циклически повторяется. Этот фрейдовский анализ истории Танкреда стал важным элементом теории травмы⁴. Но и Фрейд,

¹ Беньямин В. Указ. соч. С. 140, 199, 194. Русский перевод местами неудачен, поэтому я передаю мысли Беньямина своими словами.

² Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия... С. 246.

³ Тассо Т. Освобожденный Иерусалим. XIII: 43 / Пер. В.С. Лихачева. СПб.: Наука, 2007. С. 392.

⁴ Кэти Кэрут в своем классическом исследовании травмы добавляет к фрейдовскому прочтению Тассо некоторые важные детали, например греческую этимологию слова «травма» — «рана». В критическом ответе на работу Кэрут, Рут Лис отмечает, что

и его последователи, разработавшие теорию травмы, прошли мимо некоторых примечательных деталей в поэме Тассо. Когда Танкред нанес Клоринде новый удар, она уже претерпела свое посмертное — магическое и необратимое — преобразование из живой женщины в ее отдаленный символ — дерево. Танкред — все тот же крестоносец, но Клоринда изменилась: она сама говорит, что «была Клориндой». В волшебном лесу, по словам рассказчика, Танкреду встретилось «наводящее страх чудовище». Благородная дикарка, жертва слепого насилия и теперь чудовищный симулякр, Клоринда — намного более интересный персонаж, чем Танкред¹. Но о ее посмертном опыте мы узнаем именно от Танкреда. Наш рыцарь жив; он полон вины, ужаса и горя, но не похоже, чтобы он был травмирован. Он не забыл слов Клоринды, но передает их как услышал — в кавычках. Горе Танкреда принимает поэтическую форму возлюбленной, которая превращена в дерево и говорит как привидение, заключенное в ужасном теле, но обладающее родным, узнаваемым голосом. Танкред, скорбящий преступник, действительно испытывает навязчивое стремление, но это не принуждение повторить убийство. Скорее он навязчиво вспоминает, наделяет жизнью свою потерянную возлюбленную, а это можно сделать только магическим способом. В данном примере фрейдовская идея «принуждения к повторению» работает, только если мы предположим, что Танкред выполняет «двойное действие»: он физически воспроизводит прошлое и магически дистанцируется от него, признает свою потерю и перевоплощает ее,

у Тассо рану нанесли Клоринде, а травму переживает Танкред. Я думаю, что понятие горя бросает новый свет на этот спор. Горе возникает как отношение одного субъекта к другому, а травма остается внутри опыта одного и того же субъекта. Язык травмы размывает ключевое различие между нанесшим ее агентом (Танкредом) и переживающим ее субъектом (Клориндой). В языке горя это различие сохраняется. См.: *Caruth C. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. P. 2—9; Leys R. Trauma: A Genealogy. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. P. 292—297; см. подробнее: Эткинд А. Железный август, или Память двойного назначения // Новое литературное обозрение. 2012. № 116. С. 337—359.*

¹ Рожденная христианкой и воспитанная в мусульманской традиции, эта белая эфиопка, женщина-воин — очень интересный персонаж, в котором заключена «масса накладывающихся друг на друга и противоречивых идентичностей». См.: *Quint D. Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993. P. 244.*

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

превращая чувственную реальность возлюбленной Клоринды в жуткий образ монстра-человекодерева. Для охваченного горем Танкреда Клоринда выходит за рамки оппозиций, которые определяли их земную жизнь, — дихотомий друга и врага, мужчины и женщины, живого и мертвого. Его скорбь по утраченной Клоринде-девушке создает чудовищный образ Клоринды-дерева, который стал частицей воображения Танкреда. Его личное горе отражает коллективные чувства, которыми одержимы его соратники-крестоносцы: вину и страх, гендерную амбивалентность и экзотизирующее желание. Отражая и обнажая основные проблемы своей культуры, скорбящие следуют за Танкредом, превращая горе в продуктивный опыт, который обогащает культуру невиданными плодами воображения.

Это важное отношение между горем и производством различий можно определить, используя основную идею школы русского формализма — *остранение*. Как творческая вариация повторяющегося прошлого, остранение противостоит фрейдовской воле к смерти и способно победить связанный с ней механизм вечного повторения травматической памяти. По словам Иосифа Бродского, искусство «тем и отличается от жизни, что всегда бежит повторения»¹. Хотя Танкред вновь и вновь воображает себе волшебный лес, каждый раз этот лес предстает перед героем странным и непохожим на прежний. Именно остранение спасает жизнь скорбящего от эксцессов миметического горя: когда спектакль горя, воспроизводя потерю, слишком приближается к реальности, это может привести к убийству или самоубийству. Память обезвреживает повторение; здоровое воспоминание избегает риска. Миметическое горе подражает потере, но не воспроизводит ее. Различия между утраченным прошлым и его миметической моделью не менее важны, чем их сходства. С помощью магии, культуры или анализа скорбящий создает *маркеры различия*, которые помогают варьировать серийные /[^]-презентации прошлого.

Я считаю, что постсоветскую память можно продуктивно исследовать на перекрестке трех эпистемологий. Первая из них — фрейдовский психоанализ горя, вторая — идея Вальтера Беньямина о том, что рели-

¹ Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И.А. Сочинения. СПб., 2000. Т. 6. С. 47.

гиозные символы получают вторую жизнь в продуктах массовой культуры, а третья — русский формализм с его идеей остранения. У скорбящих есть три набора инструментов, из которых они могут заимствовать маркеры различия: магия, искусство и юмор. Это странное соседство, но тесная связь юмора, воображения и горя становится ясна каждый раз, когда скорбящие встречаются на поминках, пишут некрологи или рассказывают истории о призраках. Кольридж считал, что «ужасное, по закону человеческой природы, всегда стоит близко к смехотворному»¹. Беньямин заметил, что «комизм — вернее, чистая шутка — является обязательной изнанкой скорби, время от времени оказывающейся снаружи, как изнанка в одежде показывается на отвороте или кайме»². Если юмор — изнанка горя, его наружная сторона принимает форму памятника. Шутка защищает скорбящего от миметических излишеств, разрушающих его субъектность, а монумент отмечает это различие с церемониальной серьезностью.

На месте бывших нацистских концлагерей, а теперь и в местах, связанных с историей ГУЛАГа, появились музеи. Создатели и сотрудники этих музеев стремятся реконструировать жизнь в лагере и его мир до мельчайших деталей, с максимально возможной исторической точностью. Историки, кураторы и архитекторы делают все, чтобы воспроизвести материальные черты лагеря: забор, бараки, сторожевые вышки. Но в центре этой мрачной и печальной зоны те же кураторы, архитекторы и историки почти всегда возводят памятник — обелиск или статую, узнаваемую и видимую, насколько возможно, из каждого уголка мемориальной зоны. Эта двойная структура заметна в мемориалах, созданных разными культурами на месте концлагерей в Германии и Польше, на полях сражений Гражданской войны и восстаний рабов в США, на полях битв 1812 и 1941—1945 годов в России. Хотя исторические части этих музеев и мемориалов различны, монументальные элементы более однородны, если не сказать — поразительно одинаковы. Когда на этих полях шли битвы, а в лагерях мучились люди, там не было обелисков; после превращения в музеи обелиски стали их неотъемлемой частью.

¹ Цит. по: *Greenblatt S. Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press, 2001. P. 207.

² *Беньямин В. Указ. соч.* С. 124.

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

Наше историзирующее стремление воспроизвести ужас прошлого доходит до предела точно в центре каждого места памяти, и этот предел отмечен так, что все это место искривлено, вздыблено его присутствием. Воспроизводя прошлое ради того, чтобы испытать горе, мы нуждаемся в маркере различия, который бы мощно напомнил нам, еще и еще раз заверил, что это только подражание, а не оригинал. Такой обелиск — функциональный аналог кавычек, так же доминирующий в поле зрения, как кавычки в тексте. Все цитаты различны, но знаки, которые отмечают их границы, одинаковы¹. Нам — скорбящим — нужно видеть все детали исторического лагеря, но мы не хотим возвращаться в настоящий лагерь, не хотим видеть его настоящим: это было бы самоубийством. Как кавычки, обелиск подчеркивает различие между прошлым и настоящим, между копией и оригиналом, между проигрыванием действия и самим действием. Обелиск придает нам уверенность, «благодаря которой мнимая реальность все-таки снова и снова распознается как отражение забытого прошлого»². Отметим это фрейдовское «все-таки»: оно обозначает стремление скорбящего — его смертное желание — повторять, вновь проигрывать, заново воображать. Во многих случаях только юмор — вещь ниже обелисков, но сильнее их — защищает субъекта, острая прошлое.

Кавычки, монументы, юмор и интерпретация — вот неотъемлемые элементы культурной памяти, которых раньше, когда события происходили впервые и по-настоящему, просто не было. По отношению к прошлому претензии на истину текучи, как и их связи с этическими и политическими проблемами настоящего. Российская история щедра на примеры того, что вчерашняя истина может отличаться от сегодняшней. Культурная память — живая среда, которая меняется вместе с историей. Литературные произведения, не претендующие на истину (например, исторические романы), или жанры с неопределенной валидностью (например, мемуары) являются ключевыми формами памяти. В демократическом обществе различные институты соревнуются за право патрулировать границы между мифом и истиной в репрезента-

¹ О схожей интуиции см.: *Boym S. Death in Quotation Marks: Cultural Myths of a Modern Poet.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

² *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия... С. 243.

ции прошлого. По мере того как одни поколения сменяются другими, границы мифов и истин изгибаются и сдвигаются. Эти перемещения истины по пространству памяти, в свою очередь, составляют важную часть культурной истории.

Потомки жертв живут сейчас в условиях, очень далеких от тех, в которых мучились и умирали их предки. Те, кто сейчас определяет культурные репрезентации нацистского Холокоста и сталинского террора, принадлежат к третьему поколению после катастрофы. У них часто нет устной истории и семейных фотографий, но все они действуют в публичной сфере с ее многообразием разнородных культурных продуктов¹. В Европе после Холокоста процесс горя охватывает потомков как жертв, так и преступников: поколения уходят, и взаимная ненависть сменяется соучастием в горе. Для третьего поколения после катастрофы совместное горе имеет примирительный, космополитичный потенциал. Если воспоминания о Холокосте помогли создать новую, панъевропейскую культуру прав человека, то воспоминания о ГУЛАГе, голодоморе и других зверствах социализма также способствовали созданию и признанию идей о человеческих правах². Но эти идеи теряют четкость, если перешагнуть хорошо охраняемые границы, разделяющие Европу на Западную и Восточную. На Востоке память о коммунистическом терроре вездесуща и активна, как и воспоминания о Второй мировой войне. Общие воспоминания об общих страданиях могли бы сплотить людей Украины, России, Казахстана, Латвии и других стран, примерно в равной степени пострадавших от советского террора. Если бы это

¹ Исследуя «постпамять» о Холокосте, Марианна Хирш подчеркивает релевантность личных артефактов, например фотографий и семейных альбомов, для опыта поколения, которое не застало катастрофу. См.: *Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative, and Post-Memory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

² О космополитичной памяти см.: *Levy D., Sznajder N. Holocaust Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press, 2006; *Sznajder N. Jewish Memory and Cosmopolitan Order*. Cambridge: Polity, 2011. Схожую концепцию разнонаправленной памяти см.: *Rothberg M. Multidirectional Memory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009. О поколениях XX века см.: *Roseman M. (ed.). Generations in Conflict*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; *Lovell S. (ed.). Generation in Twentieth-Century Europe*. Basingstoke: Palgrave, 2007; *Fulbrook M. Dissonant Lives: Generations and Violence through the German Dictatorships*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

1. МИМЕСИС И ПОДРЫВ

случилось, постсоветское пространство было бы гораздо больше похоже на Европейский союз, построенный на памяти о жертвах войны и на убеждении, что «это не должно повториться». Но этого не случилось. Советский режим рухнул на сорок пять лет позже, чем нацистский, и это произошло совершенно по-другому (см. главу 10). В этой части света трагические истории социалистического прошлого разделили общество сильнее, чем экономические или политические проблемы настоящего. Нынешнее поколение вспоминает повторяющиеся катастрофы «настоящего социализма» и переживает никогда не заканчивающийся переход в другое и новое состояние, до которого все еще столь же далеко, как до горизонта. Вместо того чтобы разделить друг с другом опыт страдания и освобождения, различные группы — этнические, поколенческие и даже профессиональные — культивируют собственные версии прошлого. Эти версии формируют их идентичности, определяют друзей и врагов и придают смысл меняющимся мирам этих групп. В такой динамичной ситуации войны памяти неизбежны. Их ведут те, кто призывает к состраданию к жертвам, против тех, кто настаивает на своей преемственности в деле их мучителей. Войны памяти ведут национальные государства, политические партии, историки и писатели. Рождая новую культуру, эти войны ведут и к новым интерпретациям хорошо известных артефактов — таких, как купюра с изображением Соловецкого лагеря.

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Осип Мандельштам — поэт и человек поразительного мужества — был арестован в 1934 году, после того как он написал сатирическое стихотворение о Сталине, что сам Мандельштам считал формой самоубийства. Приговор, однако, был мягким: поэта отправили в ссылку, а его жене Надежде в виде исключения разрешили сопровождать мужа. Несколько лет спустя, в 1937-м, Мандельштам написал оду Сталину — сложное, но восторженное стихотворение во славу вождя¹. Поэта вновь арестовали и, оторвав от семьи, отправили в Восточную Сибирь, где его ждали компания уголовников, тяжкий труд, голод и отсутствие медицинской помощи. Тяжко оскорбив советского лидера, поэт получил необычно легкое наказание; за его прославление он был приговорен к неминуемой смерти. Неизвестно, читал ли Сталин первую поэму-карикатуру и вторую поэму-оду²; скорее всего, эта история была, подобно множеству других современных ей историй, бессмысленной, немотивированной, абсурдной. О судьбе Мандельштама почти ничего не было известно до коллапса ГУЛАГа в середине 1950-х, когда выжившие вернулись из

¹ Иосиф Бродский считал, что ода Сталину — «самые грандиозные стихи, которые когда-либо написал Мандельштам», и вообще лучшее, что написано о Сталине. «После “Оды”, будь я Сталин, я бы Мандельштама тотчас зарезал», — говорил Бродский. См.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 33. Интерпретацией оды занимались Михаил Гаспаров и Светлана Бойм: *Гаспаров М.Л.* О Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996; *Boym S.* Another Freedom: The Alternative History of an Idea. Chicago: University of Chicago Press, 2010. P. 70—73.

² Свидетельства об этом собрал и проанализировал Павел Нерлер: *Нерлер П.* Слово и «дело» Осипа Мандельштама. М.: Петровский парк, 2010.

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

лагерей, чтобы рассказать свои полуправдивые-полуфантастические истории о погибших/Литературовед Юлиан Оксман, переживший десятилетнее заключение тоже в лагерях Восточной Сибири (хоть это и было за тысячи километров от места смерти Мандельштама), писал в Калифорнию коллеге-эмигранту в 1962-м:

Еще в этапе он (Мандельштам. — А.Э.) стал обнаруживать признаки помешательства. Подозревая, что начальство (этапный караул) получило из Москвы распоряжение его отравить, он отказывался от принятия пищи... Соседи уличили его в хищениях хлеба («пайка») — его зверски избивали, пока не убедились в его безумии. На Владивостокской транзитке безумие О.Э. приняло еще более острые формы. Он боялся отравления, похищал продукты у соседей по бараку (их пайки не были отравлены, по его мнению), подвергался зверским избиениям. Его выбросили из барака, он жил около сорных ям, питался отбросами. Грязный, заросший седыми волосами, длиннородый, в лохмотьях, безумный — он превратился в лагерное пугало. Изредка его подкармливали врачи из лагерного медпункта¹.

В Освенциме таких людей называли *Muselmanner* — «мусульмане»², а в советских лагерях — «доходяги»³. По всем свидетельствам, в лагерях их было много. В системе ГУЛАГа не было эквивалента нацистской процедуры «селекции», уничтожавшей больных и слабых, поэтому многие из жертв ГУЛАГа были такими доходягами, потерявшими человеческий облик за несколько недель или месяцев до смерти⁴. Доходяги мешали

¹ Из архива Гуверовского института. Письма Ю.Г. Оксмана к Г.П. Струве / Публикация Л. Флейшмана // *Stanford Slavic Studies*. 1987. № 1. P. 23—24. По сравнению с другими современниками Оксман драматизировал мучения Мандельштама, но детали, приведенные в письме, подтверждаются другими свидетельствами.

² *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011. С. 235. *Он же.* Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2012. С. 42—91.

³ *Солженицын А.* Архипелаг ГУЛАг // Солженицын А. Малое собрание сочинений: В 7 т. М.: Инком НВ, 1991. Т. 6. Ч. 3. Гл. 7. С. 136—139.

⁴ Начиная с 1948 года заключенные ГУЛАГа получили право на заработную плату, установленную в размере 30% от окладов в соответствующей отрасли промышленности.

лагерю, на них расходовались еда и другие скудные ресурсы. Официальных рекомендаций о том, что делать с этой никогда не уменьшавшейся группой, не было. Отдельных доходяг могли убить или вылечить, но любая программа их последовательного уничтожения — или, наоборот, медицинской помощи — была бы наказуема. Помочь доходягам могли только лагерные медики, но их возможности были ограничены. Иногда доходяг отпускали на волю «по состоянию здоровья», что помогало улучшить лагерные показатели смертности. Но чаще всего их оставляли умирать в лагере¹. Доходяги, которых плодил лагерь, стали символом отвратительного лагерного мира, его «идеальным типом», если позаимствовать выражение из социальных наук. Юлия Кристева определяла отвратительное (*abject*) как «грубое и резкое вторжение чужеродного... тяжесть бессмыслицы... на границе несуществования и галлюцинации»². Эти слова неплохо описывают конец Мандельштама, который он сам пророчески описал в 1931 году: «И меня только равный убьет»³. Его портрет в письме Оксмана — коллективный портрет миллионов равных ему жертв ГУЛАГа.

Выжив в лагере, Солженицын считал, что лагерь функционирует по аналогии с телом, которое не может не избавляться от продуктов распада. Так и ГУЛАГ «отделяет на дно свой главный отброс — доходяг». Подобно Примо Леви, Солженицын писал, что свидетелей, которые могли бы передать ужас этого главного, типического феномена лагерной

Однако в 1953-м только 61,8% заключенных получали плату за свой труд, остальные были либо слишком больны, либо не способны выполнить заданную работу, либо отказывались работать по религиозным или другим причинам. См.: *Соколов А.К.* Принуждение к труду в советской экономике. С. 63—64.

¹ Согласно статистике центрального аппарата ГУЛАГа, уровень смертности в лагерях превышал в четыре раза средний по стране. Иногда, однако, различие было десятикратным. См.: *Wheatcroft S.G.* The Scale and Nature of Stalinist Repression and Its Demographic Significance // *Europe-Asia Studies*. 2000. Vol. 52. № 6. P. 1143—1159. На строительстве Беломорского канала (1932—1933) смертность в шесть раз превышала средний уровень. См.: *Соколов А.К.* Указ. соч. С. 22.

² *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 37. Доходяги были не единственной категорией, вызывавшей отвращение в лагерях. См.: *Kuntsman A.* «With a Shade of Disgust»: Affective Politics of Sexuality and Class in Memoirs of the Stalinist Gulag // *Slavic Review*. 2009. Vol. 68. № 2. P. 308—328.

³ Строка из стихотворения Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...».

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

жизни, просто нет: «Философы, психологи, медики и писатели могли бы в наших лагерях как нигде наблюдать... особый процесс... снижения человека до животного и процесс умирания заживо. Но психологам, попадавшим в лагеря, большей частью было не до наблюдений: они сами угождали в ту же струю, смывающую личность в кал и прах»¹.

Пытка переделки

Анализируя первые рассказы выживших в нацистских и советских лагерях, Ханна Арендт обнаружила у повествователей общность тона, которую она определила как «любопытное ощущение нереальности». Арендт интересовала именно непостижимость лагерного опыта, который заключенные описывали как кошмар. С точки зрения здравого смысла, «и сам лагерь... и его политическая роль совершенно неразумны». Ничто не противоречит здравому смыслу сильнее, писала Арендт, чем «полная бессмысленность лагерей», где невинные страдают сильнее преступников, труд не приносит плодов, а преступление — выгоды. Это царство чистого насилия нуждается в объяснении, но дать его «чрезвычайно трудно». Пытаясь разгадать загадку лагерей, Арендт представляет их как «лаборатории, где ставились эксперименты тотального доминирования». Этой цели можно достичь, сделав лагерь «рукотворным адом», заключала Арендт².

Не логика производства, а логика пытки определяла жизнь и работу ГУЛАГа. Следственные пытки стали одной из самых памятных черт сталинского террора, но их применяли в тюрьмах, а не в лагерях. Миллионы заключенных ГУЛАГа переживали другой вид пытки. В лагерях одновременное воздействие голода, тяжелого труда, холода, болезней, отрыва от семьи, изоляции от мира и насилия со стороны других заключенных сливалось в невыносимую боль. Эту боль, которую режим намеренно причинял своим жертвам, тоже следует считать формой пытки. Как указывает Элейн Скэрри в классической работе о боли, «пытка

¹ *Солженицын А.* Архипелаг ГУЛаг. Т. 6. С. 136.

² *Arendt H.* Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps [1950] // *Arendt H.* Essays in Understanding. New York: Schocken, 1994. P. 233, 240—241.

включает в себя действия, которые дают боли возможность разрушить человеческий мир». У боли, считает Скэрри, есть особенная способность разрушать язык и мир, низводя речь до звуков, предшествовавших языку. Если боль просто разрушает мир жертвы, то в пытке есть еще один элемент: она дарит палачу чувство собственной власти. Боль, испытываемая при пытке, разрушает границу между внутренним и внешним, сливает частное с публичным и замещает свободу жертвы свободой палача: «^палача растет по мере того, как он усиливает боль жертвы»¹.

Советские лагеря не были лагерями смерти; они были лагерями пыток. В них умерли миллионы, но происходило это в результате естественной убыли, умноженной пренебрежением. Говоря терминами Арндт и Скэрри, ГУЛАГ работал не для того, чтобы уничтожать заключенных, а для того, чтобы разрушать их язык и их мир. Скэрри показывает, что потребность в информации часто являлась ложным мотивом следственных пыток, у которых на самом деле были другие цели. Схожим образом, экономические нужды Советского государства были ложным оправданием для лагерных пыток, у которых тоже были иные цели. Производительность лагерного труда составляла около 50% от среднего уровня в тех же отраслях промышленности; хуже того, эта цифра не учитывает те лагеря и тюрьмы, где тысячи заключенных вообще не работали. Многие проекты ГУЛАГа невозможно обосновать экономической рациональностью. Некоторые из них так и не были закончены, а если и были (как, например, Беломорканал), оказались бесполезны. Постоянной проблемой администрации ГУЛАГа была не нехватка, а избыток рабочей силы. Аресты шли не для того, чтобы набрать рабочих для гугаговских проектов; наоборот, проекты придумывали, чтобы чем-то занять заключенных². Режим отчасти признавал неутилитар-

¹ *Scarry E. The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. New York: Oxford University Press, 1985. P. 56; см. также: Murav H. Russia's Legal Fictions. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. P. 172.* Палач обычно считает пытку средством, а не целью, но тот, кто ей подвергается, а также его друзья и потомки могут придерживаться противоположного мнения. В своем определении лагерей пыток я стремлюсь сформулировать взгляд жертв.

² *Соколов А.К. Указ, соч.; Khlevniuk O. The History of the Gulag: From Collectivization to the Great Terror. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2004.* Крайний пример

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

ную природу лагерей, говоря об их идеологической, образовательной и психологической функциях — одним словом, об их центральной роли в переделке советского человека¹. Быстрая деградация Мандельштама в пересыльном лагере демонстрирует особую эффективность этого низкотехнологичного метода. Лагеря пыток переделывали природу человека в масштабах всей страны. Повсеместное применение пытки в советских тюрьмах и лагерях превращало тех, кто был щедро наделен языком, творческой способностью и тем, что Арендт называла «миром», в доходяг, безразличных ко всему, кроме пайки хлеба и иерархии в лагерном бараке.

неэффективности ГУЛАГа см. в: *Werth N.* Cannibal Island: Death in a Siberian Gulag. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007. Новый взгляд на насилие в лагерях см. в *Alexopoulos G.* A Torture Memo: Reading Violence in the Gulag // Alexopoulos G., Hessler J., Tomoff K. (Eds.). Writing the Stalin Era: Sheila Fitzpatrick and Soviet Historiography. New York: Palgrave, 2011. P. 157—176.

¹ См.: *Герасимов И.* Перед приходом тьмы: (Пере)ковка нового советского человека в 1920-х годах: свидетельства участников // *Ab Imperio.* 2002. № 3. С. 297—320; *Applebaum A.* Gulag: A History of the Soviet Camps. London: Allen Lane, 2003. P. 23; *Barnes S.A.* Death and Redemption: The GULAG and the Shaping of Soviet Society. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011. P. 36—41; *Draskoczy J.* The «Put» of Perekovka: Transforming Lives at Stalin's White Sea-Baltic Canal // *Russian Review.* 2012. Vol. 71. P. 30—48. Другие методы психологической трансформации см. в: *Halpin I.* From Darkness to Light: Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2000; *Volkov V.* The Concept of «Kul'turnost»: Notes on the Stalinist Civilizing Process // Fitzpatrick Sh. (Ed.). Stalinism: New Directions. London: Routledge, 2000. P. 210—230; *Hellbeck J.* Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006. Об инструментальном использовании государственного насилия как средства идеологической и эстетической трансформации населения см.: *Weiner A.* Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001. P. 26—30, 82—126; *Holquist P.* State Violence as Technique: The Logic of Violence in Soviet Totalitarianism // Weiner A. (ed.). Landscaping the Human Garden. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003. P. 19—45; *Gerlach Ch., Werth N.* State Violence — Violent Societies // Geyer M., Fitzpatrick Sh. (eds.). Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 133—179. О недооцененных глубинах трансформации человека в Советском Союзе см.: *Эткинд А.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. М., 1993; об особенно странном проекте см.: *Эткинд, А.* Beyond Eugenics: The Forgotten Scandal of Hybridizing Humans and Apes // *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences.* 2008. Vol. 39. P. 205—210.

Пытаясь найти способ передать ужас нацистских концлагерей, итальянский философ Джорджо Агамбен разработал понятие *homo sacer*, которое обозначает человекаоказавшегося за гранью «голой жизни» — «жизни, подлежащей убийству, но не подлежащей жертвоприношению»¹. Действительно, в жертву можно принести только ту жизнь, которая имеет ценность. Напротив, голая жизнь доходяги заполняет ничейное пространство и время между социальной и биологической смертью. Не определяемая законом, обычаем или верой, голая жизнь входит в прямое отношение к суверену: тот, кто может объявлять чрезвычайное положение, может также определять, кого из подданных можно произвольно уничтожить. Агамбен доказывает, что концлагеря были постоянными зонами исключения из области права и потому лагерную жизнь нельзя описать в терминах, которые имели бы смысл вне таких зон. Архивы могут сохранить следы любой жизни, кроме голой жизни. Такая жизнь, в которой едва теплилось сознание из-за унижения, голода и болезней, оказывается забыта.

Однако в контексте сталинского режима анализ, данный Агамбеном, выглядит неполным. Идея жертвоприношения покоится на религиозных представлениях древних греков и римлян. Для современного человека это очень двусмысленная идея². На светском языке «жертвоприношение» — например, гибель солдат на войне или пожарных при исполнении долга — можно определить как соединение добровольного участия с признанием в публичной сфере. Другими словами, жертвоприношение добровольно, публично и надделено смыслом. Напротив, массовое убийство в газовой камере, смерть от организованного государством голода или гибель в советском лагере не подходят под это определение, так как не являются ни добровольными, ни публичными.

Основанные на понятии жертвоприношения, агамбеновское определение «голой жизни» и его архаическое понятие *homo sacer* нужно серь-

¹ Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. С. 96; *Он же*. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. Критику анализа «мусульман», голой жизни и роли свидетеля см. в: *LaCapra D. Approaching Limit Events: Siting Agamben // Agamben G. Sovereignty and Life. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2007. P. 126—162; Davis C. Haunted Subjects. P. 119—126; Mazower M. Foucault, Agamben: Theory and the Nazis // boundary 2. 2008. Vol. 35. № 1. P. 23—34.*

² О жертве и ее современном понимании см.: *Boym S. Another Freedom. P. 37—68.*

езно скорректировать, прежде чем применять к ГУЛАГу. Переосмысляя теорию Агамбена, Эрик Сантнер предлагает концепцию «тварной жизни» *{maturely life}*, которая отражает «онтологическую уязвимость» человека. Согласно Сантнеру, защищая своих членов от угроз, социальные институты часто делают их еще более уязвимыми и рассматривают вверенную им в защиту «тварную жизнь» как не вполне «голую», но и не вполне суверенную¹. Но Сантнер полагает, что тварная жизнь имеет свои, хотя и ограниченные права, а институты безопасности как-то подчинены закону, хоть и постоянно нарушают его. Развивая идеи Сантнера, Агамбена и Скэрри, я предлагаю другую формулу — «мучимая жизнь» *{tortured life}*. Это жизнь, лишённая смысла, речи и памяти под действием пытки. Как и тварная, такая жизнь создается угрозами, несчастьем и болью, но все это не имеет отношения к безопасности государства и законности его институтов. Как и голая жизнь, мучимая жизнь прямо соотносится с сувереном, потому что пытку ведут от его лица. Высокие цели переделки человека непременно упираются в низкие средства, которыми оказываются разнообразные способы пыток. Мучимая жизнь — временное состояние, но умелые пытки могут растянуть его. Под пыткой можно выжить, но посттравматические последствия неизбежны.

Население СССР было не просто объектом идеологических манипуляций и насильственного принуждения со стороны институтов власти; оно же было и их субъектом. Институты насилия создавали и ими управляли люди той же природы — классовой, этнической и человеческой, — как и у тех, кого они убивали, пытали, переделывали. Это подлинный парадокс советской власти, который всегда ускользал от тех историков, чьи взгляды формировались в противостоянии колониальному, расовому и классовому насилию. В историографии сталинизма существует давний спор между так называемой «тоталитарной школой» и «ревизионистами». В западных университетах в 1990-х годах победа осталась за ревизионистами, но в постсоветской России возобладала «тоталитарная модель». На деле эти модели дополняют друг друга: сторонники

¹ Santner E.L. *Hie Royal Remains: The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. P. 6.

тоталитарной теории раскрывают механизмы вертикального контроля и идущего сверху вниз принуждения, в то время как ревизионисты обращают внимание на самостоятельность населения и активность низовых структур государства. Модифицируя ревизионистскую традицию после распада СССР, новое поколение историков перенесло свое внимание на практики самодисциплины, которые сформировались в умах и сердцах советских граждан, — практики, которые эти историки рассматривают как конструирование особой субъективности¹. Одним из последствий этого направления исследований стала маргинализация массового насилия, которое перестало фигурировать в этих работах как определяющая черта сталинизма. Ханна Арендт и вслед за ней Цветан Тодоров считали террор сущностью тоталитарного государства². Историография новой волны, напротив, сосредотачивает внимание на таких проявлениях субъективности, в которых свобода сохраняется даже во время террора, — дневниках, автобиографиях и снах.

Сосредотачиваясь на насилии и дискурсе, эти подходы ждут творческой интеграции. Массовое и все увеличивавшееся, государственное насилие сталинского периода (1928—1953) приучало граждан к практикам самодисциплины, таким как дневники. На советской «воле» эти практики распространялись только потому, что их фоном была лагерная зона, где дисциплина навязывалась извне, дневники были запрещены, а человеческая жизнь возвращалась к животным истокам. В этот период любой член советской элиты мог быть уволен, арестован, подвергнут пыткам и убит в любой момент и по множеству причин, в том числе из-за недостаточной лояльности. Для анализа идеологии, культуры и дискурсивных практик советской эпохи нужно понять господствовавшую в ней среду принуждения, насилия и неопределенности. Эта

¹ *Halpin I.* (ed.). *Language and Revolution: Making Modern Political Identities*. London: Frank Cass, 2002; *Hellbeck J.* *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006; *Etkind A.* *Soviet Subjectivity: Torture for the Sake of Salvation?* // *Kritika*. 2005. Vol. 6. № 1. P. 171—186; *Chatterjee Ch., Petrone K.* *Models of Selfhood and Subjectivity: The Soviet Case in Historical Perspective* // *Slavic Review*. 2008. Vol. 67. № 4. P. 967—986.

² См.: *Арендт Х.* *Истоки тоталитаризма*. М.: Центр Ком, 1996; *Todorov T.* *Facing the Extreme: Moral Life in Concentration Camps*. New York: Holt, 1996. P. 28.

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

среда порождала комплекс таких эмоций, как страх, замешательство, возмущение, сострадание и горе, которые сопровождали жизнь в СССР. С теоретической точки зрения игнорировать насилие в СССР так же необоснованно, как и с исторической. Мишель Фуко, чьи труды вдохновляют историков советской субъективности, не игнорировал насилие как исторический феномен, а, напротив, подчеркивал его роль¹.

Тем не менее недостаток внимания к советскому насилию стал заметной тенденцией, которую можно найти даже в лучших работах о советской жизни. Поучительные примеры этой тенденции дает книга антрополога Алексея Юрчака, посвященная «последнему советскому поколению», но неизбежно начинающаяся с предыдущего периода. Юрчак разработал оригинальную методологию, которая рассматривает идеологические действия как речевые акты, и сталинизм описан им исключительно в дискурсивных терминах, как господство «официальной речи». Юрчак называет Сталина «господствующей фигурой» идеологического дискурса, его «редактором», «имеющим уникальный доступ к внешней объективной истине»². Но Юрчак не объясняет, как на практике работал этот парадоксальный механизм контроля над идеологическими спорами с помощью неидеологических средств.

С «внешней позиции», только насилие — угрозы, чистки, аресты, пытки, показательные процессы, казни и лагеря — могло сдвинуть в нужном направлении идеологические споры. Сталин мог контролировать или, в терминах Юрчака, «редактировать» высказывания других участников политического процесса потому, что в его руках были не только инструменты дискурсивной власти, но и физическая сила. Один из интересных примеров, к которым обращается Юрчак, — судьба книги «История Гражданской войны в СССР»³. Само название этой работы поразительно: в ней рассказывается история гражданской войны

¹ *Plumper J. Foucault's Gulag // Kritika. 2002. Vol. 3. № 2. P. 255—280.* Взгляд на антропологию насилия см. в: *Das V. (ed.). Violence and Subjectivity. Berkeley: University of California Press, 2000; Idem. Life and Words: Violence and Descent into the Ordinary. Berkeley: University of California Press, 2007.*

² *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 51.

³ История Гражданской войны в СССР. М.: ОГИЗ, 1936.

совсем не в СССР, а в России и на прилегающих к ней территориях в 1918—1922 годах, то есть до создания СССР. Конечно, в ней нет ни слова о последовавшем потом советском терроре, который и был, собственно говоря, «Гражданской войной в СССР». Ссылаясь на свои источники, Юрчак пишет, что Сталин «тщательно редактировал текст книги», предложив более 700 правок, принятых редакторами; в итоге первый том запланированного многотомника вышел в 1936 году тиражом в полмиллиона. Но Юрчак умалчивает о том, что произошло дальше. В течение года после выхода этого тома двое из восьми членов редколлегии и восемь из восемнадцати членов авторского коллектива были репрессированы: восемь из них были арестованы или убиты, один покончил самоубийством, боясь ареста, и еще один бежал за границу. Последующие тома так и не вышли в свет. Эта типичная для эпохи история раскрывает механизмы сталинского «метадискурса». В недалеком прошлом многие из авторов и редакторов этой книги были героическими полководцами и известными политиками; физическое насилие превратило их в стадо овец, которые рабски принимали сотни «поправок», менявших их собственную историю и память. Типичным был и итог этой истории: люди погибли, книги остались ненаписанными или неопубликованными, гражданская война в СССР продолжалась. Как писала Арндт, насилие не создает власть, а разрушает ее¹. Символизированное ГУЛАГом и реализованное в нем насилие стало и катализатором советского дискурса, и механизмом его распада.

Бумеранги насилия

«Все течет», — писал Василий Гроссман. В советской России этот поток истории был искривлен и завихрен, как в водовороте. Политические модели, основанные на постоянном и массовом насилии, распространялись из центра к культурной и географической периферии, а потом вновь возвращались в центр, легитимированные и обогащенные свежим опытом. Сравнивая нацизм со сталинизмом и оба этих режима с колониализмом, Ханна Арндт описала «эффект бумеранга», который

¹ Арндт Х. О насилии. М.: Новое издательство, 2014.

состоял в переносе практик колониального правления обратно в имперскую метрополию¹. Со своим экзотическим названием, «эффект бумеранга» воплощал старый, присущий еще Канту, страх того, что европейскими народами будут управлять так, как если бы они были дикарями, неспособными к самоуправлению. Вслед за Арендт антропологи подчеркивают роль колоний как «лабораторий модерности», где европейские империи испытывали новые технологии власти, чтобы потом применить их дома². Напротив, волны и циклы советского террора обычно представляются центробежными, идущими из центра на периферию. Исполнители террора, посланные из Москвы во все уголки огромной страны, разрабатывали локальные способы убийств и пыток на основе цифровых «квот». За исполнением предписаний следила Москва, а местные власти выполняли их, часто прося при этом увеличить цифры массовых убийств.

Я постараюсь показать, что примерно в те же годы, что и Арендт, Гроссман предложил собственное и более сложное понимание террора. Главный герой его повести «Все течет» (1955—1963), Иван Григорьевич, возвращается из северных лагерей, где он провел двадцать девять лет. Посетив города своей юности — Москву и Ленинград, он поселяется в южном провинциальном городке. Хотя действие повести не выходит за пределы СССР, повествование удивительно космополитично. В лагерных сценах показано многонациональное население лагерей; здесь русские и евреи, поляки и крымские татары. Основные, детально описанные сцены происходят с главным героем не в лагере, а за тысячи километров от него, во время голода в Украине, который показан в этих главах лучше, чем в любом другом произведении, написанном на русском языке. Но работа горя ведет Ивана Григорьевича и нас, читателей, еще дальше. Герой родился на Кавказе, где была еще свежа память о его колонизации Российской империей. В снах, рассказанных Гроссманом, герой часто возвращается в детство. Там, где стоял родительский дом

¹ *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. С. 225, 287. Анализ арендтовского «эффекта бумеранга» см. в: *Rothberg M.* Multidirectional Memory. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009; *Эткинд А.М.* Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М.: НЛО, 2013. Гл. 1.

² *Stoler A.L.* Race and Education of Sexuality. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995. P. 17.

Ивана Григорьевича, жили черкесы — один из кавказских народов, противостоявших Российской империи. Тысячи черкесов погибли во время колонизации Кавказа; в середине XIX века многие из выживших были высланы в Турцию. Выросший среди руин погибшей цивилизации, юный Иван часто набредал на остатки черкесских садов и кладбищ посреди российских полей и дорог. Придя однажды домой с такой прогулки, Иван заплакал: «Ему казалось, в лесном сумраке кто-то жалуются, ищет исчезнувших людей, заглядывает за деревья, прислушивается к голосам черкесских пастухов, плачу младенцев...»¹ Иван попросил отца объяснить, что здесь произошло, и отец ответил ему поговоркой, которой часто объясняли сталинский террор: «Лес рубят — щепки летят». Здесь она применена к черкесам, гибель которых стала платой за имперскую славу России, а позже — СССР.

Размышляя о проведенном в колониальных землях детстве, Иван Григорьевич рассказывает о стыде за прошлое и предчувствии будущих бедствий. Это сочетание политической вины, сентиментальной ностальгии и апокалиптических настроений типично для детских воспоминаний тех, кто вырос в имперских колониях. Сам Гроссман родился и рос в Бердичеве, одном из центров еврейской черты оседлости — колониального института Российской империи, которая установила и поддерживала в течение двухсот лет режим апартеида. Опыт Гроссмана был противоположен опыту Ивана Григорьевича: первый родился как дискриминируемая жертва апартеида на одном краю империи, второй был потомком колонистов, господствовавших на другом ее краю.

Придумав такое происхождение своему герою, этническому русскому и жертве сталинизма, Гроссман создал живую версию арендтовского бумеранга. В своем возвратном действии полет этого имперского орудия превратил потомка колонизаторов в жертву внутреннего насилия. Эту конструкцию усиливает финал повести, в котором Иван Григорьевич совершает паломничество на свою кавказскую родину и испытывает там что-то вроде озарения (см. главу 3). Его семейного дома больше нет, и действие заканчивается на этом месте памяти, описав полный круг, подобный бумерангу.

¹ Гроссман В. Все течет // Он же. Собрание сочинений. М.: Вагриус; Аграф, 1998. Т. 4. С. 282.

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Этому финалу предшествуют долгие рассуждения о характерной для России несвободе. Согласно Гроссману, прогресс и рабство в России скованы одной цепью. Он понимает ужасы коллективизации, массового голода и ГУЛАГа как возрождение крепостного права¹. В XX веке, рассуждает писатель, Советское государство распространило крепостное право на те социальные и этнические группы, которые в прошлом его не знали, — например, на донских казаков или крымских татар. Оба крепостных права, старое царское и новое советское, Гроссман объясняет «трагической огромностью» российского пространства. Как и Арндт, Гроссман видит сходство между советским и нацистским тоталитаризмом в «соединенном скрежете колючей проволоки, что натягивали в сибирской тайге и вокруг Освенцима». Ощущение этого сходства и, более того, единства очень важно для великого романа Гроссмана «Жизнь и судьба».

В философском мире Гроссмана крепостное рабство — проявление российской несвободы, которая продолжается столетиями. В его поэтическом мире имперское детство Ивана Григорьевича предвосхищает гулаговский опыт героя. Один бумеранг летит обратно в ГУЛАГ из мест внешней колонизации, в данном случае с Кавказа. Другой возвращается туда из российской внутренней колонии, крепостных поместий. В этой исторической панораме соединятся два центростремительных движения, которые направлены с географической и социальной периферии России в ее единый центр, каким и был ГУЛАГ.

Первый коллапс

Можно только предполагать, что бы произошло, если бы нацистская Германия выиграла Вторую мировую войну: осудил ли бы преемник Гитлера Холокост? В Советском Союзе те же люди и институты, кото-

¹ Параллельно Гроссману, Фридрих Хайек назвал свою книгу — классическую апологию либерализма, написанную в ответ защитникам государственной собственности, «The Road to Serfdom»: в оригинале — «Дорога к крепостному праву», в русском переводе — «Дорога к рабству». Используя конкретный термин «крепостное право», Хайек выводит генеалогию советского и мирового социализма из имперского порядка царской России. См.: *Hayek F. The Road to Serfdom. London: Routledge, 1944.*

рые организовали массовое насилие, позже разоблачили его. Ирония советской истории была в том, что основное достижение Сталина — военная мощь СССР — создало уникальную ситуацию, в которой преступному режиму пришлось развенчивать самого себя, заниматься самоанализом и, в конечном счете, саморазрушением. Потому что больше сделать это было некому.

В 1956 году Хрущев начал процесс десталинизации. Нет сомнений, что он сам был виновен в том, что назвал «репрессиями». Он руководил ими в течение десятилетий, будучи партийным главой «кровавых земель» Украины и Москвы¹. Ничто не побуждало Хрущева признать свою вину, кроме памяти о терроре и страха перед его повторением². Этот автономный, добровольный характер хрущевских откровений делает их уникальными, даже беспрецедентными для истории насилия в XX веке.

В 1953 году в СССР было 166 трудовых лагерей плюс множество пенитенциарных институтов других типов, от тюрем до спецпоселений. В них на тот момент отбывали срок около 10 миллионов заключенных, и почти все были выпущены на свободу между 1954 и 1956 годами³. Огромная система ГУЛАГа рухнула с поразительной легкостью, предвосхищая распад Советского Союза, произошедший спустя несколько десятилетий. К моменту своего знаменитого доклада на XX съезде КПСС в 1956 году Хрущев был в зените власти. Но, как вспоминал его сын, «к Сталину отец возвращался постоянно, он, казалось, был отравлен Сталиным, старался вытравить его из себя и не мог»⁴. Что двигало частичным разоблачением Сталина — личное покаяние или политический расчет? Сам Хрущев объяснял свой поступок с помощью гегелевской и отчасти фрейдовской идеи: преступление надо признать, чтобы оно не произошло снова. В его докладе на XX съезде и в более поздних ме-

¹ О «кровавых землях» см.: *Snyder T. Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin. New York: Basic Books, 2010.*

² Убедить Хрущева в том, что систему больше не удастся поддерживать, могли также восстания, начавшиеся в ГУЛАГе в 1953 году. См.: *Applebaum A. Gulag: A History. London: Doubleday, 2003. P. 484—507; Чубайс И. Реформатор поневоле // Независимая газета. 2009. 21 апреля.*

³ *Соколов А.К. Принуждение к труду в советской экономике. С. 65*

⁴ *Хрущев С.Н. Никита Хрущев. М.: Новости, 1994. Гл. 4.*

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

муарах звучит один и тот же лейтмотив: «Это не должно повториться!» Горе и предостережение взаимосвязаны в этой риторике: первое представляет факты и аргументы, второе — мотивировки и оправдания. Хрущев предупреждал коллег по партийной элите: вы можете не каяться, от вас не требуется признаваться в преступлениях, но если вы не будете скорбеть по их жертвам, то унаследуете ту же судьбу. И действительно, Хрущеву удалось настолько трансформировать партийную верхушку, что он избежал худшего. Смещенный в 1964 году, бывший советский лидер прожил еще почти десять лет, успел продиктовать мемуары и был похоронен своей семьей. В Советском Союзе существовало популярное выражение: «Его судьба была счастливой — он умер в своей постели». В случае Хрущева эта роскошь была вполне заслуженной.

Нуждаясь в концептуальном аппарате, который ему не могли дать ни марксистская теория, ни наследие сталинизма, Хрущев придумал два собственных и довольно действенных понятия: «необоснованные репрессии» (что означало массовые аресты, пытки, убийства и лагеря) и «культ личности» (это понятие описывало идеологические практики, сопровождающие насилие). Оба понятия превращали Сталина в козла отпущения. «Необоснованные репрессии» предполагали, что предыдущий вождь стал причиной бессмысленной и немотивированной катастрофы. Квазирелигиозная идея «культа личности» обвиняла Сталина в том, что он нарушил марксистские нормы атеизма, рациональности и равенства. Хрущевский язык продолжает использоваться и в современной России.

Если нацистскому Холокосту положили конец посторонние ему люди и институты, то разоблачение советского террора было делом рук его бывших творцов и потенциальных жертв. Для говорящего, как и для исследователя, самоприменимые понятия таят серьезные эпистемологические проблемы. Я подозреваю, что многие из политических затруднений Хрущева связаны именно с парадоксальной логикой самоописания, которую когда-то, за 600 лет до нашей эры, раскрыл критский мудрец Эпименид. Этому критянину принадлежит знаменитый парадокс: «Все критяне — лжецы». Если это так, то и само утверждение ложно. Если все коммунисты верили в ложь, кто мог ее разоблачить? Хрущев опирался скорее на диалектику, чем на логику; и все же хрущевский метод

самоприменения до сих пор мешает нам понять, представить и помнить советский террор. В ретроспективе его палачи и жертвы оказываются смешаны между собой, действие размазано, цели непонятны, а причины развивались по кругу. В итоге отказ от террора был и остается неполным.

Хрущевское и фрейдовское значения термина «репрессии» связаны между собой в их жуткой семантике. После смерти Сталина выжившие встречали тех, кто возвращался из лагерей, со смешанными чувствами — от ужаса до сострадания, от безразличия до враждебности. Возвращаясь, они приносили с собой опыт насилия, унижения и боли, который намного превосходил масштабы того, что испытывали их семьи, друзья и соседи «на воле». Знакомые и чужие, возвращенцы казались жуткими. Согласно знаменитому фрейдовскому определению, жуткое — это возвращение репрессированного, «скрытное-родное, подвергшееся вытеснению и вернувшееся из него»¹. Палачи видели в уцелевших жертвах страшных мертвецов, вернувшихся, чтобы отомстить. Остальные воображали себе судьбу репрессированных в ужасных деталях, где смешивались устная история, собственные страхи и литературные образцы (см. главу 3). Вся страна превратилась в «зону контакта» между невинными жертвами ГУЛАГа и теми, кто был виновен хотя бы в том, что не попал туда². В 1956 году Анна Ахматова сказала: «Теперь... две России взглянут друг другу в глаза — та, что сажала, и та, которую посадили»³. Обе России знали, что существует и третья — Россия погибших. Эта трехсторонняя связь, создав зону неразличения между голой жизнью и государственным правом, между репрессией и реабилитацией и, наконец, между горем и забвением, сформировала культурную динамику позднесоветского периода.

Следы неизбежного горя и навязчивого воспоминания запечатлелись во многих образцах позднесоветской (а потом и постсоветской) культуры. Ее невозможно нормализовать; пытаюсь понять ее, ученые

¹ Фрейд 3. Жуткое. С. 290.

² Термин «зона контакта» (*contact zone*) был выдвинут в постколониальных исследованиях, чтобы описать встречи и конфликты между колонизаторами и колонизируемыми. См.: Pratt M.L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Acculturation*. London: Routledge, 1992.

³ Ахматова произнесла эту фразу 4 марта 1956 года, через неделю после окончания XX съезда КПСС. См.: Чуковская Л. Записки об Ахматовой. М.: Согласие, 1997. Т. 2. С. 190.

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

должны научиться чувствительности к жуткому, исковерканному, призрачному. Заслуживающий доверия свидетель — профессиональный историк, диссидент и впоследствии ведущая правозащитница Людмила Алексеева вспоминает, что в 1953 году московская публика была привычна к таким историям:

У моего двоюродного брата на работе одна женщина замужем за генералом МГБ. Она рассказывала, что как-то ночью проснулась от крика. Ее муж, весь в холодном поту, кричал во сне: «Простите меня, Дмитрий Иванович!» Она стала его трясти, разбудила и спрашивает, кто такой Дмитрий Иванович. Но генерал ничего не ответил. С тех пор каждую ночь генерал метался во сне и кричал, так что даже стал бояться ложиться спать. Через несколько недель он начал уже наяву разговаривать с невидимым Дмитрием Ивановичем. В конце концов его поместили в психушку. Жена у всех спрашивала, кто такой Дмитрий Иванович. Оказалось, это тот человек, которого в тридцать седьмом году генерал расстрелял из собственного револьвера¹.

Более слабые, но сходные ощущения, свойственные запоздалому раскаянию, ощущали в это время те, кто раньше приветствовал советский социализм. Выйдя из Коммунистической партии Франции в 1956 году, писатель и политик, родившийся на Мартинике, Эме Сезар писал:

Хрущевские разоблачения Сталина достаточны для того, чтобы каждый, кто в какой-либо степени участвовал в коммунистической деятельности, погрузился в бездну шока, боли и стыда... Мертвые, запятанные, казненные — нет... это не те призраки, которых можно отогнать механической фразой. Теперь они будут водяными знаками... навязчивой идеей... болезнью... раной в самом сердце нашего сознания².

Несмотря на всю разницу между преступным советским генералом и постколониальным интеллектуалом, оба видят призраки прошлого,

¹ Алексеева Л., Гольдберг П. Поколение оттепели. М.: Захаров, 2006. С. 78—79.

² Césaire A. Lettre a Maurice Thorez // Social Text. 2010. Vol. 28. № 2. P. 145—152. Благодарю Нэнси Конди за указание на этот документ.

боятся их и пользуются сходными способами для выражения своего опыта. Разница в том, что интеллектual вполне осознает метафорический характер своего языка, а генерал кричит во сне и наяву о своих видениях.

Призавшему к покаянию Хрущеву не удалось собрать достаточную поддержку в партии. Среди его сторонников из интеллигенции, многочисленной в технократическом и амбициозном Советском Союзе, были тысячи выживших в ГУЛАГе. Но это удивительное время закончилось в 1964-м, когда протест КПСС против непредсказуемых реформ привел к отставке Хрущева¹. Илья Эренбург назвал этот период «оттепелью» — метафорой, выражавшей не только тепло и весеннюю радость, но и трагическую скоротечность этого времени года. В долгие годы застоя (1964—1985) власти вновь пытались ускользнуть от памяти о сталинизме. Полагаясь на оба значения слова «репрессия», психоаналитическое и советское, я называю этот период «репрессией репрессий». И все же эти непоследовательные шаги демонстрировали больше, чем скрывали. Изгнанная из политики и нашедшая прибежище в культуре, работа горя стала самой чувствительной из идеологических проблем позднесоветского периода. Трагически незавершенная, хрущевская «оттепель» оказалась самым успешным из российских проектов десталинизации. Коллективная скорбь выдвинула своих лидеров, которыми закономерно оказались поэты и писатели; их популярность в годы «оттепели» и после нее была беспрецедентной. Менее чем через десять лет после смерти Сталина Хрущев осуществил перформативное действие огромной важности — вынос его тела из мавзолея на Красной

¹ Сюрреалистическую образность, характерную для этого периода, использовал, например, Александр Твардовский в поэме «Теркин на том свете» (1954—1963). О культуре «оттепели» см.: *Condee N. Cultural Codes of the Thaw // Taubman et al. (eds.). Nikita Khrushchev. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000 P. 160—176; Plamper J. Cultural Production, Cultural Consumption: Post-Stalin Hybrids // Kritika. 2005. Vol. 6. № 4. P. 755—762; Reid S. The Soviet Art World in the Early Thaw // Third Text. 2006. Vol. 20. № 2. P. 161 —175; Jones P. (ed.). The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era. London: Routledge, 2006; Eadem. Memories of Terror or Terrorizing Memories? // Slavic and East European Journal. 2008. Vol. 86. № 2. P. 346—371; Zubok V. Zhivago's Children: The Last Russian Intelligentsia. Cambridge, Mass.: Belknap 2009; Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели. СПб.: Академический проект, 2008.*

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

площади (1961). Новость воспринималась как чудо и утешение; я помню, как родители обсуждали эту новость с друзьями. Возможно, в этом состоял мой первый политический опыт.

Космополитичная память?

Периоды, которые в СССР назывались «оттепелью» и «застоем», совпали с тем, что в памяти всего мира останется как центральная фаза холодной войны. В это время память о ГУЛАГе сохраняли американские и европейские историки, активисты, писатели и политики, а в СССР — диссиденты и мемуаристы. Как ясно из наследия Ханны Арендт, Исайи Берлина и многих других, борьба против советской экспансии в период холодной войны была также борьбой за память о жертвах советских репрессий. Интеллектуальные бойцы холодной войны нелегально вывозили из СССР, переводили и публиковали рукописи Солженицына, Гроссмана, Осипа и Надежды Мандельштам и многих других. Они создавали научные труды — такие как «Истоки тоталитаризма» Ханны Арендт (1951) и «Большой террор» Роберта Конквеста (1968), или собирали коллекции советского искусства, как это делал, например, Нортон Додж (см. главу 5).

После завершения социальных катастроф глобальная память дополняет национальную, служит для нее катализатором или заменяет ее. Известный историк Холокоста Дэн Динер недавно вновь исследовал эту проблему. Отгалкиваясь от классической теории Мориса Хальбвакса, согласно которой коллективная память нуждается во вспоминающем коллективе, Динер пришел к выводу, что память могут сохранять только этнические общности, но не другие социальные группы (например, классы). Динер утверждает, что преступления нацистов «вошли в этнизированную память» немцев потому, что режим уничтожал «членов другого исторического и культурного коллектива» — евреев. Напротив, советский режим считал и жертв, и палачей «частью одного исторического мнемонического коллектива»¹. Поэтому, заключает Динер,

¹ *Diner D. Beyond the Conceivable: Studies on Germany, Nazism, and the Holocaust.* Berkeley: University of California Press, 2000. P. 191 —192.

немецкая вина и еврейское горе передались следующим поколениям, а советские преступления исчезли из памяти.

Натурализуя этнические различия, Динер отрицает способность неэтнических групп структурировать «мнемонические коллективы» и совместно помнить свои потери; на это способны, по его мнению, только этнические группы. Я полагаю, этот аргумент сомнителен даже в отношении немцев и евреев. Евреи не были «фундаментально отличны» от немцев до того, как нацисты приложили огромные усилия, чтобы сделать их своим национальным «Другим». Тезис Динера о «фундаментальном различии» между этническими и другими группами недооценивает те типы солидарности, которые выходят за рамки национальных границ. Если верить Динеру, репрессии против «кулаков» или «нэпманов» не могли остаться и не остались в коллективной памяти либо потому, что эти группы были идеологической фикцией, созданной большевиками с их теорией классовой борьбы, либо потому, что они были полностью уничтожены и не оставили потомков. Динер считает такие преступления подлежащими историческому описанию, но недоступными культурной памяти. При этом Динер делает исключение для тех групп в советском обществе, что были репрессированы по этническому принципу. Среди них он называет лишь украинцев, хотя мог бы привести и множество других примеров — чеченцев, крымских татар или тех же евреев после Второй мировой войны. Однако мой основной вопрос к Динеру не об этих случаях этнических репрессий, а о том, является ли осуществленная им национализация памяти — идентификация мнемонического коллектива с этнической группой — исторически верной и морально оправданной? Я считаю, что нет. Задуманная с целью утвердить уникальность Холокоста в сравнении с другими примерами массовых убийств, эта концепция коллективной памяти делает невозможными сами эти сравнения. Динер упрощает различия между двумя типами коллективов — нацией и классом. Попытки марксистов придать социальным группам функцию самосознания («класс для себя») не кажутся Динеру убедительными, но национальную идентичность он воспринимает как данность.

На деле коллективы не могут чувствовать вину или печаль; на это способны только индивиды. У последних, однако, есть возможность

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

передавать свои чувства другим людям. Инструменты для этого дает культура, позволяющая людям обмениваться опытом и передавать его. Разные формы, средства и жанры культуры сохраняют и искажают память, которая передается между отдельными людьми, сообществами и поколениями. С помощью текстов, образов и других символических инструментов некоторые люди могут даже создавать новые группы и коллективы. Кроме наций и классов, существует третий тип коллективов — ассоциации, которые впервые описал Алексис де Токвиль¹. Постсоветская трансформация произошла не в бесструктурном обществе, лишенном классов, наций и субъектности. Она стала результатом борьбы множества коллективных субъектов, которые конструировали себя на основе множества принципов — как этнические, политические, поколенческие, мнемонические или иные коллективы. В борьбе между такими коллективами и формируются их идентичности.

Культурная память близка коллективной памяти, но значительно шире ее²; в отличие от последней, культурная память не предполагает наличия мнемонического коллектива. В современном мире сообщества поклонников того или иного артиста, подписчиков на журнал или участников онлайн-чата играют роли таких «мнемонических коллективов», идентичность которых исчезающе слаба, а культурная общность, наоборот, сильна и многомерна. Поворот от «коллективной памяти» к «культурной памяти» переносит акцент со вспоминающего коллектива на культурные жанры и искусственно созданные конструкции, из которых состоит память. Это поворот от социологии памяти, инициированной Морисом Хальбваксом, к культуральным исследованиям памяти, начало которым положил Вальтер Беньямин. Мультимедийные коллажи культурной памяти включают множество типов означающих: от мемуаров до мемориалов, от трудов по истории до исторических романов, от

¹ Об ассоциациях и демократии у Токвиля см.: *Skocpol Th., Fiorina M.P.* (eds.). *Civic Engagement in American Democracy*. Washington, D.C.: Brookings Institution Press, 1999; *Putnam R.D.* *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon and Schuster, 2000; *Warren M.E.* *Democracy and Association*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001. P. 29—30.

² См.: *Assmann A.* *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

семейных альбомов до музеев и архивов, от народных песен до фильмов и Интернета¹. Типично токвилевская ассоциация — общество «Мемориал» — играла и продолжает играть ведущую роль в сохранении памяти о жертвах Советской эпохи, контроле за соблюдением прав человека и в борьбе за демократизацию России. «Мемориал» и воплощает в себе постсоветский тип мнемонического коллектива, и свидетельствует о важной роли памяти в структурировании социального пространства.

В середине 1980-х Михаил Горбачев объявил кампанию «гласности», которая рассказала о советском прошлом больше, чем о российском настоящем. Опубликованные мемуары, архивные находки и популярные книги по истории обнажили процессы, институты и фигуры участников террора². Великие книги «оттепели», которые еще оставались неизданными в России, — произведения Солженицына, Шаламова, Гроссмана — вышли в свет огромными тиражами. Сотни воспоминаний и автобиографий, опубликованных в 1980-х, рассказывали о страданиях, пережитых советскими людьми. В 1993 году литературовед и тогдашний советник президента Ельцина Мариэтта Чудакова писала, что эти книги выполняют функцию «российского Нюрнбергского процесса», который пройдет не в зале суда, как в Германии, а на страницах мемуаров³.

Этой надежде не суждено было сбыться. Историки и журналисты часто жалуются на цинизм постсоветского общества. Вместо того чтобы научиться плюрализму, оно усвоило печальный урок о том, как историческая правда зависит от интересов властей предрежащих. Хотя память о социальной катастрофе живет долго, пережившие ощущают ее не так,

¹ *Kansteiner* GI Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies // *History and Theory*. 2002. Vol. 41. P. 179—197.

² См.: *Smith K.E.* Remembering Stalin's Victims: Popular Memory and the End of the USSR. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996; *Toker L.* Return from the Archipelago: Narratives of GULAG Survivors. Bloomington: Indiana University Press, 2000; *Merridale C.* Night of Stone: Death and Memory in Twentieth-Century Russia. London: Granta, 2000. В последние годы больше внимания обращают на автобиографии, чем на другие формы передачи опыта памяти. См.: *Garros V., Korenevskaya N., Lahusen Th.* (eds.). Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s. New York: New Press, 1995; *Paperno I.* Personal Accounts of the Soviet Experience // *Kritika*. 2002. № 3—4. P. 577—610; *Hellbeck J.* (ed.). Autobiographical Practices in Russia/Autobiographische Praktiken in Russland. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

³ *Чудакова М.* Под скрип уключин // *Новый мир*. 1993. № 4. С. 136.

2. ГОРЕ И ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

как их дети, а последние — не так, как второе или третье поколение после катастрофы. Так называемая «вторая десталинизация» России, начавшаяся в 1985-м, задохнулась в новом застое, который сгустился к началу 2000-х.

Маргинализованная российская интеллигенция начала XXI века лишилась экономической и политической релевантности. Контролируемое государством телевидение сознательно насаждает ностальгию по советскому прошлому. Ее проявления все чаще попадают в книги и на экран компьютера. В исторических романах, биографиях, художественных и документальных фильмах все большую роль играют пропаганда и теории заговора, которые отрицают или, чаще, оправдывают преступления советского периода. Светлана Бойм противопоставила два типа ностальгии, реставрационную и рефлексивную; этот, второй тип ностальгии, в ее определении, близок к тому, что я здесь называю горем¹. Но и «реставрационная ностальгия» вряд ли выражает искреннюю тоску по коммунальным квартирам, колхозам или ГУЛАГу. Тоска по прошлому часто коренится в неприятии настоящего, и популярность Сталина в России росла тогда, когда ее лидеры лишались политической поддержки. В современной ситуации рост влияния социальных медиа и их решающая роль в политике 2010-х подтверждают правоту Токвиля, который писал в 1830-х годах:

Среди законов, управляющих человеческим обществом, есть один, абсолютно непреложный и точный. Для того чтобы люди оставались или становились цивилизованными, необходимо, чтобы их умение объединяться в союзы развивалось и совершенствовалось с той же самой быстротой, с какой среди них устанавливается равенство условий существования².

Нет сомнений, что в своем безграничном консюмеризме российское общество испытывает меньший интерес к вине Советского Союза, чем пятьдесят или даже двадцать лет назад. Тем не менее отсылки к советско-

¹ Критическую теорию ностальгии см. в: *Wojt S. The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

² *Токвиль А. де. Демократия в Америке*. М.: Прогресс, 1992. С. 381.

му наследию поразительно живучи в политических спорах и культурном производстве постсоветской эпохи. За время после распада СССР появилось много оригинальных и важных романов и фильмов, решающих сложную задачу — разобраться в советском прошлом (см. главу 11). Примерно в 2010 году интеллектуалы начали разговор о третьей волне десталинизации. Поддержанная президентом Медведевым, эта инициатива привела к ряду встреч и деклараций, но идея создания национальных музеев «тоталитарного террора» в Москве и Петербурге осталась нереализованной. Вероятно, понадобится следующая, четвертая, волна десталинизации, чтобы эти замыслы осуществились¹.

Основой советского режима было его непогрешимое право на собственное определение истины. Начав сомневаться в этом праве, Советский Союз рухнул. XXI век демонстрирует болезненную сложность посткатастрофической ситуации. Прошлое преследует россиян, разделяет общество и ограничивает политический выбор. Если второе и третье поколение живут на той же территории, где произошла катастрофа; если политический режим на этой территории хоть и прошел множественные трансформации, но уклоняется от ясного, ответственного понимания прошедшей катастрофы; если палачи не осуждены, потерпевшим не возмещены убытки, не запрещены преступные институты и не возведены памятники жертвам, то память о катастрофе приобретает особые формы. Когда прошлое длится в настоящем, это еще не *постпамять*. Горе в такой ситуации неотличимо от страха перед тем, что история повторится в новых формах; ужас перед будущим принимает форму навязчивых рассуждений о прошлом и творческих воспоминаний о нем. Переживание сливается с предупреждением, создавая временную зону неразличения, в которой прошлое и будущее соединяются в совместных усилиях затмить настоящее.

¹ С 2001 года небольшой Музей истории ГУЛАГа работает в Москве, на Петровке. В его экспозиции — фото известных заключенных, внутренний вид барака, модель сторужековой вышки во дворе и некоторые интересные произведения искусства, созданные бывшими узниками ГУЛАГа.

3. ПРИТЧА НЕУЗНАВАНИЯ

1930 году Григория Эткинда арестовали в его ленинградской квартире. Пять месяцев спустя его сын, придя из школы, наткнулся на человека с седой бородой, сидящего на лестнице.

В «Подвиньтесь, пожалуйста», — попросил мальчик и услышал в ответ: «Фима, это я». Ночью отец рассказал двенадцатилетнему Ефиму, что с ним произошло. Как и сотни других «нэпманов», открывших несколькими годами ранее свой маленький бизнес, Эткинда арестовали за то, что он не мог заплатить огромный налог. Их держали в переполненных камерах, лишали сна, пытали духотой, ослепительным светом и постоянными допросами¹. Через несколько месяцев офицер объявил перед строем, что четверо, и среди них Эткинд, будут расстреляны. Их вывели и посадили в автозак. Эткинда не расстреляли: из машины его выбросили на тротуар около дома, где он жил. Он сел на лестнице и стал ждать, что кто-нибудь вернется домой; он боялся, что вся семья тоже арестована. Наконец он увидел Ефима и понял, что его сын не узнал его. На следующее утро Григорий Эткинд пошел к парикмахеру, сел в кресло и попросил «полного ремонта». Но психическая травма ремонту не подлежала. Ефим Григорьевич писал, что отец так и не оправился от заключения².

¹ «Отец рассказывал: толпы заключенных сгоняли в небольшую камеру, где из-за тесноты можно было только стоять и где царила жара, усиленная прожектором, который круглые сутки вертелся, слепя людей или, как точнее выражался отец, сжигая им глаза. Так — день за днем, неделя за неделей» (*Эткинд Е. Записки незаговорщика. Барселонская проза. СПб.: Академический проект, 2001. С. 315*).

² Григорий Эткинд умер от голода двенадцать лет спустя, во время блокады Ленинграда.

Глубокий ученый и точный мемуарист, Ефим Эткинд знал, как начать свой рассказ так, чтобы чувство ужаса не отпускало читателя. Он начал со сцены на лестнице, с того, как мальчик однажды пришел из школы и не узнал собственного отца. Для усиления эффекта Ефим добавил в свой рассказ два литературных примера. Он сравнил переживания своего отца — моего деда — с инсценированной казнью, которую пришлось испытать Достоевскому в 1849 году. Ефим говорил, что и в 1990-х годах, когда он писал о Достоевском, он все еще думал о невероятном чувстве, которое пережил его отец. Другая книга, которую вспомнил Ефим, — «Страшная месть» Гоголя: «Все, что я услышал, показалось мне еще страшнее, чем гоголевская “Страшная месть”. Можно ли было жить с этим? Не помню, как я справился с отращением к миру»¹.

Если вчитаться в эту повесть, реакции двенадцатилетнего Фимы окажутся понятнее. «Страшная месть» (1832) повествует о магии, убийстве и инцесте. Колдун соблазняет собственную дочь, мертвецы встают из могил, земля трясется, как живая. Под конец зло наказано очередным вмешательством магических сил и побеждает добро. Начало повести, однако, перекликается с ужасным и неотмщенным опытом Григория и Ефима. Повесть открывается сценой свадьбы, на которую колдун приходит переодетым, так что его не узнает даже собственная дочь. Вид чужака пугает гостей, но им кажется, что они его уже где-то видели. Может быть, он явился из ада? Неузнанный отец — родное, ставшее незнакомым и страшным. Это и есть фрейдовское жуткое.

Григорий Эткинд не был колдуном. Он был мелким предпринимателем, который перерабатывал старые книги и журналы в оберточную бумагу. Обращение, которому он подвергся в советской тюрьме, изменило его до неузнаваемости. Я стал собирать подобные истории и не без удивления обнаружил, что они не так уж редко встречаются в рассказах о возвращении из ГУЛАГа. Одни истории неузнавания похожи на правду, другие — определенно вымышлены. В большей их части, вероятно, память смешана с воображением.

¹

Эткинд Е. Записки незаговорщика. С. 316.

Почему неузнавание?

После 1953 года миллионы возвращались из лагерей домой, хотя мало у кого был дом¹. Те, кто никогда не видел ГУЛАГа, смотрели на возвращенцев со смешанным чувством. В этой главе мы услышим несколько историй, в которых вернувшихся из ГУЛАГа не узнавали близкие. Я не хочу сказать, что такое неузнавание постоянно случалось в реальной жизни; но этот мотив часто встречается в мемуарах, литературе и фильмах о ГУЛАГе. Этим он и интересен для исследователя².

Узнавание — концепт классической поэтики, который заимствовали философия и политическая теория. К проблеме индивидуального и коллективного узнавания, развитой Гегелем, а впоследствии — франко-русским философом Александром Кожевным (Кожевниковым), возвращались Чарльз Тейлор, Пьер Бурдьё и другие философы³. По-русски эта проблема осложнена наличием двух разных слов — «узнавание» и «признание», — которые в других языках часто совпадают в одном более общем понятии (например, английское *recognition*). Нэнси Фрэнзер и Аксель Хоннет сопоставляют борьбу за узнавание/признание, которая направлена на уважение культурных различий, и борьбу за перераспределение, которая ставит целью экономическое и правовое

¹ За сталинские десятилетия из ГУЛАГа живыми вернулось около 20 миллионов человек; в 1954—1957 годах из лагерей, тюрем и поселений были освобождены еще 2,5 миллиона человек. См.: *Соколов А.К.* Принуждение к труду в советской экономике, С. 38, 65.

² Исследования мемуаров людей, переживших ГУЛАГ, см.: *Merridale C.* *Night of Stone*; *Toker L.* *Return from the Archipelago*; *Figes O.* *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*. New York: Metropolitan Books, 2007. Сахаровский центр в Москве опубликовал 1505 воспоминаний о ГУЛАГе: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/list.xhtml>. О постсоветских мемуарах как жанре см.: *Paperno I.* *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2009, а также мою рецензию на эту книгу в: *Times Literary Supplement*, 11.07.2010.

³ *Taylor Ch.* *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994; *Bourdieu P.* *Marginalia: Some Additional Notes on the Gift* // *Schrift A.* (eds.) *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. London: Routledge, 1997. P. 231—241; *Ricoeur P.* *The Course of Recognition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005. Критический анализ понятия см. в: *Markell P.* *Bound by Recognition*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003.

равенство¹. Применение этих идей к социалистическим обществам пока не обсуждалось.

Аристотель в «Поэтике» определял узнавание как «перемену от незнания к знанию, [а тем самым] или к дружбе, или к вражде [лиц], назначенных к счастью или к несчастью»². В зависимости от случившегося счастья или несчастья неузнавание играет разные роли в трагедии и комедии. В комедии неузнавание («анагноризис» у Аристотеля) изменяет статус героев и деконструирует социальный порядок³. В трагедии неузнавание не является, как в комедии, двигателем сюжета, но помогает рефлексии над происходящим, а иногда обеспечивает кульминацию. Если акт неузнавания происходит в кругу семьи или среди друзей, он демонстрирует силу трагического рока, который оказывается сильнее любви. Судьба меняет героя до неузнаваемости: его не могут узнать даже те, кто его любит, как это произошло с женой и сыном Одиссея, в отличие от узнавших его старой няньки и верного пса. Танкред убивает Клоринду, не узнав ее. Эдип не узнает отца, которого он раньше никогда не видел. Гамлет колеблется, прежде чем признать отца в Призраке. Неузнавание, помимо прочего, порождает феномен самозванчества, построенного на отрицании идентичности собственного существования, которому предпочитается чужое. В пушкинском «Борисе Годунове» есть трогательная сцена, когда Самозванец, заставив всех поверить в свое царское происхождение, открывается той, которую любит. Только когда все признали ложную идентичность, которую создал себе Самозванец, он понимает свое глубинное желание: оно состоит в том, чтобы было

¹ *Fraser N. Justice Interruptus. London: Routledge, 1997; Fraser N, Honneth A. Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange. London: Verso, 2003.* Критику см. в: *Thompson S. The Political Theory of Recognition: A Critical Introduction. London: Polity, 2006; McNay L. Against Recognition. London: Polity, 2008; Lovell T. (ed.). (Mis) recognition, Social Inequality and Social Justice: Nancy Fraser and Pierre Bourdieu. London: Routledge, 2007.*

² *Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 657.*

³ Там же; пример анализа «узнавания» см. в.: *Cave T. Recognitions: A Study in Poetics. Oxford: Clarendon Press, 1988.* О сходстве ситуаций неузнавания и явления призраков в комедиях Шекспира см.: *Greenblatt S. Hamlet in Purgatory. P. 15—162.* Истории неузнавания есть и в советских фильмах, например в таких популярных комедиях, как «Бриллиантовая рука» (Леонид Гайдай, 1968) и «Ирония судьбы» (Эльдар Рязанов, 1975).

3. ПРИТЧА НЕУЗНАВАНИЯ

признано его истинное Я. Самозванчество, свойственное феодальной России, сыграло необычно важную роль и в советской истории¹. Тому был ряд причин, и в частности то, что самозванцы создают необычайно выразительные аллегории для важнейших идей об идентичности, власти и узнавании.

В 1919 году юный Осип Мандельштам сказал своей будущей жене, что две самые важные для него темы — это смерть и узнавание. Спустя десятилетия Надежда Мандельштам вспоминала: «Он думал не только о процессе, то есть о том, как протекает узнавание того, что мы уже видели и знали, но о вспышке, которая сопровождает узнавание до сих пор скрытого от нас, еще неизвестного, но возникающего в единственно нужную минуту, как судьба»². Определение узнавания как осознания судьбы связано с мандельштамовским пониманием смерти: «У меня создалось впечатление, будто для него смерть не конец, а как бы оправдание жизни»³. Но одинокая смерть Осипа в дальневосточном лагере — типичная смерть доходяги — была далека от «оправдания жизни». Доходяги — полутрупы, чье страдание лишало их достоинства, надежды и памяти (см. подробнее в главе 2); до некоторой степени все советские люди были такими доходягами, писала Надежда: «И снаружи, и за колючей оградой все мы потеряли память»⁴. Однако по разные стороны колючей проволоки эта трансформация проходила по-разному, в результате чего возникали непонимание, провал в коммуникации, взаимное неузнавание.

Воспоминания Надежды Мандельштам — замечательный текст об узнавании, непревзойденный памятник Другому и, возможно, самое важное свидетельство горя из многих, созданных в Советскую эпоху. Герой этих мемуаров — бессмысленная жертва режима; он один из тех

¹ *Fitzpatrick Sb.* *Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005.

² *Мандельштам Н.* Вторая книга. Париж: YMCA-Press, 1972. С. 22. Об аресте Осипа Мандельштама и поисках, предпринятых его женой, см.: *Шенталинский В.* Рабы свободы: в литературных архивах КГБ. М.: Парус, 1995. С. 222—256; *Нерлер П.* Введение // *Мандельштам Н. Об Ахматовой.* М.: Новое издательство, 2007.

³ *Мандельштам Н.* Вторая книга. С. 22.

⁴ Там же. С. 208.

многих, кого можно было убить, но кем нельзя было пожертвовать, потому что, умирая, он не представлял ценности для убийц. Автор и читатели признают в Мандельштаме великого поэта и уникальную личность, но знают безличный, нежертвенный характер его медленной смерти в лагере. Его жена описывает вызов, брошенный им властям, но она не стремится интерпретировать смерть Мандельштама как самопожертвование. Терпеливо и старательно, будто частный детектив, Надежда выясняет обстоятельства гибели мужа. Риторический эффект в ее воспоминаниях создается контрастом между любовью автора, к которой присоединяется читатель, и бессмысленностью того, как был уничтожен Мандельштам. В воспоминаниях Надежды Мандельштам этот эффект накладывается на важную черту советского горя — неизвестность, окружавшую смерть тех, кто стал жертвой режима. Время, место и обстоятельства их гибели оставались неузнанными, как будто эта гибель одновременно была государственной тайной и неважной деталью, которую не стоило и упоминать. Неопределенность потери означала, что главной характеристикой работы горя стала ее незавершенность.

Историю неузнавания я считаю тропом, который означает больше, чем в нем говорится. Мой интерес к этому тропу — одновременно риторический и исторический. Историки знают, что, возвращаясь из лагеря к своим семьям, жертвы лагерей испытывали множество личных и социальных проблем¹. Прямо Леви окончил жизнь самоубийством через много лет после того, как описал свою жизнь в нацистских концлагерях. Менее известна агония Варлама Шаламова (см. главу 5). Историки литературы о Холокосте считают, что «лишь немногие из выживших в лагере думали, что, несмотря на все испытания, они остались “собой”»². В воспоминаниях жертв ГУЛАГа и их родственников нередко повторяется то же клише: из лагеря жертва «вернулась другим человеком». Потеря идентичности выжившего — он все еще жив, но это уже «другой человек» — становится видимой и ужасает свидетелей. Если

¹ См.: *Adler N.* The Gulag Survivor: Beyond the Soviet System. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2002; *Cohen S.F.* The Victims Return: Survivors of the Gulag after Stalin. New York: Tauris, 2011.

² *Clendinnen I.* Reading the Holocaust. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 36.

внутренний взгляд на эту трансформацию неясен и невыразим, то акт неузнавания выжившего его семьей воплощает потерю идентичности в кратком и ясном сюжете. Горькая ирония состоит в том, что этот же сюжет демонстрирует победу государства: оно добилось своей цели, «переделав» человека до неузнаваемости. Одновременно сюжет неузнавания передает отчаяние выжившего и его семьи: они ощущают взаимное отчуждение в тот самый момент, когда состоялась их долгожданная встреча. Подчеркивая внешние, физические перемены в теле, лице, осанке, одежде и цвете волос, история неузнавания становится притчей о глубинном чувстве внутренней, психологической перемены. В культурной памяти притча неузнавания выражает ужас перед лагерями, вину тех, кто их избежал, и провал в коммуникации между двумя частями советского общества.

Неузнавание вернувшегося

В 1985 году Булат Окуджава написал рассказ «Девушка моей мечты», отрефлексировав в нем свои воспоминания о том, как в 1947 году из ГУЛАГа вернулась его мать¹. Главный герой рассказа — двадцатидвухлетний студент, чья мать провела в лагере десять лет. Бедный и одинокий студент изучает творчество Пушкина в Тбилисском университете и живет «без отчаяния» в коммунальной квартире. У студента осталось несколько фотографий матери: «Я любил этот потухающий образ, страдал в разлуке, но был он для меня не более чем символ, милый и призрачный, высокопарный и неконкретный»². Определенную роль в рассказе играет

¹ *Окуджава Б.* Девушка моей мечты: Автобиографические повествования. М.: Московский рабочий, 1988. С. 107—121. Хотя описанные в рассказе события близки к тому, что произошло с самим Окуджавой, это художественное произведение, написанное в виде рассказа от первого лица. Тем не менее Окуджава включил его в сборник «автобиографических повествований», что позволяет прочитывать его как личное воспоминание.

² Похожая история в реальной жизни произошла с Варленом Рябоконом и его матерью Анной Абрикуной. Здесь мы находим схожее сочетание тоски сына по матери и беспокойства, что он не узнает ее после многих лет в лагере. Варлену было двенадцать лет, когда его мать арестовали (1937). Как и мать героя Окуджавы, Абрикунину отправили в Казахстан, в женский лагерь под Карагандой. В 1946 году ее освободили и она снова

сосед юноши, Меладзе, «пожилой, грузный, с растопыренными ушами, из которых лезла седая шерсть». Сосед не разговаривает со студентом и не смотрит ему в глаза. Постепенно герой понимает, что сосед недавно вернулся из лагерей. Теперь он кажется студенту призраком: «Никто не видел его входящим в двери. Сейчас мне кажется, что он влетал в форточку...» Вдруг приходит телеграмма от матери: ее освободили, она едет к сыну на поезде из Казахстана. Студент охвачен внезапным ужасом, что не узнает мать: а вдруг она стала седой, сгорбленной старухой? Еще больший ужас доставляет ему мысль, что мать поймет, что сын ее не узнал, и оттого ее страдания станут еще тяжелее. Студент отгоняет этот двойной ужас мыслями о том, как счастливы они будут вместе и как они будут говорить о разлуке и о том, что с ними за эти годы произошло.

Встретившись на вокзале, мать и сын сразу узнали друг друга. Внешне мать почти не изменилась, она осталась молодой и сильной. Дома сын пытался спросить у матери, как она жила в лагере, но глаза ее «были сухими и отрешенными», а лицо «застыло, окаменело». Она не отвечала на вопросы, которые задавал ей сын, но повторяла их, как эхо («Ты любишь черешню?» — «Что?» — «Черешню ты любишь? Любишь черешню?» — «Я?»). Зато, когда в комнату сына и матери зашел в гости старый лагерник Меладзе, мать стала говорить с ним так, что сын их не понимал. Общааясь странными словами и жестами, двое бывших заключенных рассказывали и сравнивали свой лагерный опыт. В их речи мелькали географические названия, непонятные сыну. Они будто говорили на тайном языке, неизвестном герою рассказа.

Пытаясь вернуть мать к жизни, сын повел ее в кино на свой любимый трофейный фильм «Девушка моей мечты»¹. Для студента этот

встретилась с сыном, который тогда служил в армии. В 1949-м Варлен писал матери: «Можешь ли сейчас представить меня хотя бы смутно? У меня не сохранилось ни одной твоей фотографии». Получив фотографию в сентябре 1947 года («Ты у меня совсем молодая и выглядишь хорошо»), Варлен признается: «Все равно не могу тебя представить такой, какая ты есть на самом деле. На любой фотографии я только угадываю и вспоминаю уже стертые временем черты лица моей мамы — «образца» 1937 г. Впрочем, ты еще более не знаешь меня» {*Рябокони Е.В.* Письма издалека // База данных «Воспоминания о ГУЛаге и их авторы» на сайте Сахаровского центра (<http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=8553>)}.

¹ Фильм был снят в Берлине в 1944 году под личным контролем Геббельса и стал киносхитом военного времени. В главной роли снялась Марика Рёкк, «несомненно, ведущая

3. ПРИТЧА НЕУЗНАВАНИЯ

фильм был как «драгоценный камень»; героиня в исполнении Марики Рёкк «танцевала в счастливом неведении» на берегах голубого Дуная. Сын надеялся, что фильм произведет на мать такое же действие, как на него самого: «чудо, которое можно прописать вместо лекарства». Но мать не могла вынести это «яркое, шумное шоу» и ушла в середине сеанса. Так между матерью и сыном легло трагическое отчуждение. В кинотеатре у сына мелькнула «неправдоподобная мысль, что невозможно совместить те обстоятельства с этим ослепительным австрийским карнавалом на берегах прекрасного голубого Дуная» (интересно, что эта верная мысль кажется ему неправдоподобной).

В начале рассказа мы узнаем, что двадцатидвухлетний герой не был готов к отношениям со своими ровесниками: ему мешала «тайна черного цвета» — арест матери. Но когда она вышла на свободу, чувства вины и стыда только усилились. Теперь любовь к другой женщине стала бы предательством матери уже не потому, что она его мать, а потому, что она вернулась из ГУЛАГа. Кинематографическая «девушка моей мечты» в рассказе выступает как переходный объект влечения, к которому можно тянуться, не предавая матери. Немецкая кинозвезда Марика Рёкк, сыгравшая главную роль в фильме, казалась герою неотразимой; она ведь была недоступной иностранкой. Студент чувствовал, что его восхищение Марикой разделял тогда весь Тбилиси: «все сходили с ума» по «девушке моей мечты». Но со своими мечтами о прекрасной иностранке и сочувствием к многострадальной матери студент остается одинок, может быть, навсегда. Неустоявшаяся смесь этих чувств позже проявится в несовместимых друг с другом культурных явлениях «оттепели», которым Окуджава дал свой голос. Другой знаменитый бард и поэт — Владимир Высоцкий — на самом деле женился на иностранной кинозвезде, которую впервые увидел на экране.

Неспособность матери и сына восстановить то, что их связывало, — трагедия. Внутренняя трансформация, которую мать пережила за десять лет в ГУЛАГе, настолько глубока, что мать стала «какая-то совсем другая», — с ужасом говорит герой своему соседу. Тот, сам

танцовщица национал-социалистского кинематографа». См.: *Kreimeier K. The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company 1918—1945. New York: Hill, 1996.* Много лет спустя Окуджава все еще помнил имя актрисы и вставил его в рассказ.

бывший ээк, понимает, что произошло; автор и читатель, не имеющие лагерного опыта, могут только сочувствовать тем, кто его пережил. Этот разрыв особенно болезнен потому, что проходит через отношения матери и сына; необычно хорошее физическое состояние матери делает эти отношения еще более невыносимыми. Мать не может рассказать сыну о том, что произошло с ней, и у них нет способа преодолеть их взаимное отчуждение. Наказанный ее холодностью, сын больше не задает вопросов: «Я хотел спросить, как ей там жилось, но испугался». Две жизни — в лагере и «на свободе» — несопоставимы¹.

В «Крутом маршруте» Евгении Гинзбург есть симметричная история с неузнаванием. Анагноризис здесь стал игрой, в которой хозяева лагеря для развлечения причиняют дополнительную боль измученной матери. В 1948 году будущий автор этих воспоминаний жила в ссылке на Колыме. Сложными путями ей удалось вызвать к себе шестнадцатилетнего сына — будущего писателя Василия Аксенова. Сын не видел мать одиннадцать лет. Теперь они встретились в доме большого магаданского начальника — бухгалтера Дальстроя. Хозяйка дома многое сделала для того, чтобы помочь Васе воссоединиться с матерью. В этот вечер у нее была вечеринка, и, чтобы развлечь гостей, она предложила Васе узнать, кто из двух пришедших женщин его мать. Мать и сын узнали друг друга, но Гинзбург назвала сына именем его покойного старшего брата, Алеши. Васю она помнила только четырехлетним, и, хотя она знала, что перед ней не Алеша, а Вася, и вполне контролировала себя, в миг встречи у нее «непроизвольно» вырвалось: «Алешенька!» На мгновение горе по сыну, погибшему в блокаду, перевесило радость встречи с другим, живым сыном².

Этот эпизод воспоминаний Гинзбург относится к тому же историческому моменту, что и «Девушка моей мечты» Окуджавы. Окуджава пишет рассказ, включая в него автобиографические элементы, а Гинз-

¹ История семьи самого Окуджавы вдохновила его на исторические романы и воспоминания; но того, что случилось с матерью в лагере, он нигде не касался. В «семейной хронике» «Упраздненный театр» (1995) Окуджава описывает события, предшествовавшие аресту его родителей в 1937 году, включая визит его матери к Берии. Его мать Ашхен Налбандян вернулась из Карагандинских лагерей в Тбилиси только в 1955 году. См. также: *Быков Д.* Булат Окуджава. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 142—143.

² *Гинзбург Е.* Крутой маршрут. М.: Советский писатель, 1990. С. 219.

3. ПРИТЧА НЕУЗНАВАНИЯ

бург — воспоминания, то есть правдивую историю о прошлом с некоторой долей преувеличения или отбора эпизодов. В обоих нарративах будущие герои «оттепели» встречаются с репрессированными матерями. В обоих нарративах есть момент неузнавания. Рассказ Окуджавы написан с точки зрения сына, воображающего (хотя бы на мгновение), что не узнает мать после долгой разлуки. В рассказе Гинзбург мать (хотя бы на мгновение) не узнает сына после долгой разлуки. Анагноризис здесь стал социальной игрой: многострадальные жертвы должны (не) узнать друг друга для развлечения благосклонных к ним хозяев. Но самое важное в сравнении двух этих нарративов — то, что произошло после неузнавания. Герой Окуджавы остается отчужден от матери; в его случае страх неузнавания предвосхитил отчуждение в реальной жизни. Напротив, Гинзбург и Аксенов сразу преодолели взаимное отчуждение. В первую же ночь мать рассказала сыну о своем аресте и жизни в лагере, и, как говорит Гинзбург, этот устный рассказ стал первой версией ее будущих воспоминаний. В обоих нарративах момент неузнавания выражает масштаб перемены, случившейся со всеми, кто стал его участником. Само неузнавание не определяет, однако, как эти отношения будут развиваться в дальнейшем.

Неузнавание вернувшимся

Героя повести Василия Гроссмана «Все течет» (1955—1963) Ивана Григорьевича арестовали, когда он был студентом. Двадцать девять лет он провел в лагере. Невеста и друзья долго помнили его, но у всякой памяти есть предел. Гроссман анализирует забывание близкого человека с помощью советского понятия прописки, обогащая его фрейдовской психологической теорией и сказочной жутью: «Человек сперва выписался из жизни, перекочевал в память к людям, потом и в памяти потерял прописку, ушел в подсознание и теперь возникал редко, как ванька-встанька, пугал неожиданностью своего внезапного, секундного появления»¹. Вина выживших проявляется в страхе или даже враждебности к жертве, пока ее еще помнят.

¹ Гроссман В. Все течет // Собрание сочинений. Т. 4. С. 275.

Самого Ивана Григорьевича постоянно беспокоит проблема узнавания. После освобождения из лагеря в 1955 году он увидел во сне покойную мать. Она шла вдоль лагерной дороги, забитой тракторами и грузовиками. «Мама, мама», — звал Иван, но она не слышала его за гулом моторов. «Он не сомневался, что она в суতোлке дороги узнает в седом лагернике своего сына, только бы услышала, только бы оглянулась, но она не слышала его, не оглянулась». Страх измениться до неузнаваемости, измениться так, что его не узнает даже мать, скоро осуществится в реальности его возвращения. Двоюродный брат Ивана, успешный ученый Николай Андреевич, узнает его как физического индивида, но не признает его как моральную личность. Тридцать лет назад братья были близки, но при встрече в Москве оба ощущают дискомфорт. Николай хочет спросить Ивана о его жизни в лагере и повиниться в тех компромиссах, на которые ему, типичному советскому интеллигенту, пришлось идти ради выживания «на свободе». Но он не может заставить себя ни спрашивать, ни признаваться. Оба брата выжили, оба чувствуют вину за это, но чувства их столь же различны, как и способы выживания. Теперь они не готовы обсуждать катастрофический разрыв в их опыте. Чтобы передать этот разрыв, Гроссман прибегает к поразительной метафоре: теперь эти братья друг для друга как иностранцы. Лицо Ивана кажется Николаю «чужим, недобрым, враждебным», и «такое чувство возникало у него во время заграничных поездок. За границей ему казалось невысказанным, невозможным говорить с холеными иностранцами о своих сомнениях, делиться с ними горечью пережитого». Где, однако, холеные иностранцы и где старый зэк? Но и Иван Григорьевич тоже не хочет делиться с двоюродным братом своими болью и горем: «Иван Григорьевич представил себе, как... он стал бы рассказывать о людях, ушедших в вечную тьму. Судьба многих из них казалась так пронзительно печальна, и даже самое нежное, самое тихое и доброе слово о них было бы как прикосновение шершавой, тупой руки к обнажившемуся растерзанному сердцу. Нельзя было касаться их». Чтобы не вдаваться в обсуждение своего горя по лагерным друзьям — единственной темы, которая теперь для него важна, — он выбирает для лагерного опыта экзотизирующие метафоры: говорить о нем — все равно что рассказывать «сказки тысячи и одной полярной ночи».

3. ПРИТЧА НЕУЗНАВАНИЯ

Иван Григорьевич и Николай Андреевич внешне узнают друг друга. Они не отрицают, что остались родственниками, сохранившими взаимную память с того времени, когда знали и любили друг друга. Однако они не признают друг друга как собеседников, способных разделить совместные чувства. Оба переживают перемены, произошедшие с другим, не просто как дальнейшее развитие и старение того же самого человека, но как радикальную трансформацию идентичности: как будто человека, которого помнишь, подменил собой незнакомец, иностранец или даже самозванец. «Где же он, Коля?..» — спрашивает себя Иван Григорьевич; кто из них настоящий — тот Коля, которого он помнит, или тот, что стоит сейчас перед ним? Гроссман несколько раз подчеркивает, что оба брата в конце концов сказали друг другу «прямо противоположное» тому, что намеревались сказать. От некогда любимого двоюродного брата бедствие неузнавания переносится на некогда любимый, но тоже не вполне родной город. Иван Григорьевич едет в Ленинград, где жил до ареста, и чувствует, что одновременно «узнавал и не узнавал город»¹. Он видит на его улицах мертвых товарищей по лагерю, ему кажется, что они приветствуют его из-за угла, и он чувствует «дух лагерной казармы», который, как ему кажется, распространился отсюда на всю страну.

Отныне Иван Григорьевич будет бороться с навязчивым желанием вернуться в свой лагерь или то, что от него осталось. По ходу повести он, впрочем, обретает работу, комнату и женщину. Она вскоре умирает, но он продолжает говорить с ней о любви, истории и лагерях. Повесть заканчивается поездкой Ивана Григорьевича на Кавказ, туда, где стоял родительский дом (см. главу 2). Дома на этом месте уже нет, но Иван вознагражден: ему показалось, что руки покойной матери коснулись его головы. Подобно таинственным пилигримам, описанным в одном из первых стихотворений Бродского (см. главу 5), в конце своего паломничества Иван Григорьевич находит утешение в неизменности своего жизненного мира. Несмотря на все усилия государства переделать людей, вещи и страну до неузнаваемости, «мир останется прежним, да, останется прежним», — писал Бродский в 1958 году². «Все же тот же,

¹ Гроссман В. Все течет. С. 276, 195—196, 285.

² Бродский И. Пилигримы // Бродский И. Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. Т. 1. С. 21.

неизменный» — такими словами Гроссман заканчивает повесть об Иване Григорьевиче. Все течет, но он остался узнаваем, и в этом его победа.

Многообразие неузнаваний

Узнавание, как и идентичность, развертывается на многих уровнях. Модест Платонович, один из героев «Пушкинского дома» Андрея Битова (завершен в 1971 году, опубликован в 1978-м), достиг славы как литературовед в 1920-х годах, потом в 1929-м попал в ГУЛАГ и был освобожден только в 1950-х. Проведя в лагерях двадцать семь лет, он выжил, но оставил науку. Вернувшись в Ленинград, он проводил теперь время, выпивая с бывшим начальником своего лагеря¹. Все, чего он хотел теперь, — вернуться назад в лагерь или по крайней мере на место, где он стоял. Его внук, молодой литературовед Лева, очень хотел встретиться со знаменитым дедом, которого видел только на фотографиях, снятых до ареста. Зато Лева читал работы деда и восхищался ими. Он хотел стать последователем и преемником Модеста Платоновича: «Лева гордо чувствовал в своем — лицо деда»². Но когда Лева наконец пришел к нему в гости и Модест Платонович открыл ему дверь, Лева не мог понять, кто этот бритый человек в ватнике. У него было обветренное и задубевшее лицо, красная шея и неподвижное выражение лица. Таким его дед быть не мог. Даже его собутыльник — бывший начлаг — выглядел более интеллигентным. «Я стал другим человеком», — говорит дед внуку.

¹ Похожее событие встречается в жизни поэта Николая Заболоцкого. В начале 1950-х к нему в гости приходил бывший начальник участка, на котором Заболоцкий провел значительную часть лагерного срока (он был в заключении в 1938—1945 годах). Гость пил с Заболоцким водку и даже оставался у поэта ночевать. Более того, в 1946 году Заболоцкий встретил в ресторане критика Н.В. Лесючевского, чей донос послужил основанием для ареста поэта. Они узнали друг друга и поужинали вместе. Рассказывая эту историю друзьям, Заболоцкий говорил: «Вот и решайте сами психологическую задачу, зачем ему понадобилось подсаживаться ко мне. По-видимому, ему хотелось убедиться воочию, что я не призрак и даже настолько реален, что ем суп». См.: *Заболоцкий Н. Жизнь Н.А. Заболоцкого*. М.: Согласие, 1998. С. 321,361. Андрей Битов называет Заболоцкого своим «любимым поэтом». См.: *Битов А. О литературных репутациях // Октябрь*. 2006. № 8.

² *Битов А. Пушкинский дом*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1978. С. 49.

Лагерная травма превратила глубокого ученого и знаменитого эрудита в хамоватого алкоголика. Модест Платонович стремится воспроизвести свою травму, он одержим саморазрушением и скоро добьется своего. Как признавался сам Битов, он создал этого героя на основе судеб реальных ученых, которые провели много лет в ссылке или заключении (см. главу 4)¹. В конце концов старик исчез, и семья решила, что он поехал умирать туда, где стоял его лагерь. Теперь, когда его не стало, Институт русской литературы создает культ вокруг его имени. В этом деле находит себя и Лева.

Подвиг воображения Битова поразителен. Создавая роман без автобиографической основы, он пользуется свободой художника с силой и яркостью, которые недоступны настоящим воспоминаниям. Восхищенный внук не узнает деда, а тому противен внук, восторги которого отрицают то, что сделала с дедом история. На этот раз добровольно, дед уезжает обратно, чтобы умереть там, где лежат его непогребенные друзья. Внук пользуется надежным теперь отсутствием деда, чтобы создать живое место его памяти.

¹ В 1952 году еще один будущий лидер «оттепели», Андрей Синявский, встречал своего отца Доната после девятимесячного тюремного заключения. Прямо от ворот тюрьмы, располагавшейся на окраине городка, отец повел сына в лес — поговорить. Он рассказал Андрею, что в тюрьме стал жертвой научного эксперимента. Его подсоединили к электрическому аппарату, и поэтому «они» теперь могут контролировать его слова и даже мысли: это что-то вроде «радарной установки с двусторонней связью». Поскольку отец верил, что благодаря этой установке «они» могут слышать и этот разговор в лесу, он оборвал его. От страданий отца и его безумия, от недоговоренности сын пришел в отчаяние. Вспоминая этот разговор с отцом через несколько десятилетий

¹ В авторском комментарии Битов пишет, что ему запомнились первые слухи о жизни и творчестве М.М. Бахтина. См.: *Битов А. Пушкинский дом: Комментарии // Битов А. Близкое ретро. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 472.* Он также знал о судьбе репрессированных историков литературы из Пушкинского Дома (Института русской литературы АН СССР в Ленинграде), Дмитрия Лихачева и Юлиана Оксмана (см. главу 4), а также братьев Григория и Матвея Гуковских, которые тоже там работали. Братья были арестованы в 1949 году, Григорий умер в тюрьме в 1950-м, а Матвей выжил. Никто из выживших, однако, не оставил профессию.

в автобиографической книге «Спокойной ночи», Синявский неоднозначно объяснял состояние отца. Может быть, это была галлюцинация, вызванная психологической травмой; а возможно, отец и вправду был под наблюдением какого-нибудь изобретенного «ими» секретного прибора. Из рассказа Синявского ясно, что отцовское откровение вызвало болезненное отчуждение между ним и сыном. Страдая от непреодоленной дистанции между собой и отцом, Синявский заканчивает этот эпизод признанием сыновней вины: «Радость общения с отцом смешивалась у меня с такой неутолимой тоской, словно, встретившись с ним, я что-то навсегда потерял... Мы упивались видом и запахом друг друга. И вместе с тем... мы были разъединены. Мне нужно было торопиться в Москву, бросив отца, с его вешими голосами, одного, без помощи, в этом жутком запустении. Моему одиночеству он тоже был бессилён помочь. И никогда уже не узнал, о чем я думаю и куда иду. У меня не было права его обременять. Но моя вина перед ним от этого не уменьшается»¹.

Шок от встречи с отцом, которого до неузнавания преобразил тюремный опыт, определил писательскую судьбу Синявского (см. главу 6). Он представляет этот разговор с отцом как собственную инициацию в писателя и особенно в тот тип письма, который будет ему отныне, после этой встречи, свойствен. Называя его «гротескным» или «фантастическим», Синявский верил, что получил от сломленного отца таинственную способность общаться с иными, невероятными мирами. Сетую на дистанцию между собой и отцом, он смог заново идентифицировать себя с ним. Так, в воссоединении с отцом, родился странный литературный стиль будущего Абрама Терца. «Духи работали, и я не мог от них оторваться, тоже поднятый на воздух чувством какого-то, скажем так, пиегического ужаса... И тот ужас, как это бывает в сильные минуты, боролся и граничил с восторгом по поводу того, что я вижу и испытываю. Должно быть, состояние отца мне сообщили. И я понял и перенес на себя и рокошущую его отдаленность от всего света, и строгую сосредоточенность на мыслях и картинах, доступных ему одному».

Тоскуя по заключенным в лагерях родителям, советские сироты ображали их экзотическими героями или романтическими мучениками.

¹ Терц А. Спокойной ночи. Париж: Синтаксис, 1984. С. 260.

3. ПРИТЧА НЕУЗНАВАНИЯ

Их было трудно узнать в пожилых и истощенных жертвах бессмысленного террора, которые возвращались из лагерей. Пытаясь представить невообразимое, друзья и родственники изображали тело и опыт заключенного как нечто странное, чужое и жуткое. Для некоторых, как для Синявского, сына выжившего, но обезумевшего эзка, или его ученика Высоцкого, чьей лучшей ролью станет Гамлет, то были моменты творческого прозрения.

Пережив ситуацию неопределенной потери, Надежда Мандельштам рассказывала о квазимеланхолическом характере незавершенной работы горя. «Ничего нет страшнее медленной смерти», — писала она, имея в виду не собственное умирание, а медленное признание чужой смерти. Повторявшийся кошмар, в котором она спрашивала Осипа, что с ним «там» делают, преследовал Надежду, пока она после многих стараний не получила официальное уведомление о смерти мужа. Все равно в нем не сообщалось, когда наступила смерть. Листок бумаги развеял мечту, но не надежду. Надежда Яковлевна закончила первую книгу «Воспоминаний» сомнением в дате, если не в факте, смерти мужа, а вторую — письмом, написанным Осипу на случай, если она умрет первой.

Как фрейдовская меланхолия, горе Надежды не признает потери. В отличие от меланхолии этот психологический процесс реалистичен: он не отрицает потери, не скрывает ее за фантазиями на грани бреда, а отражает реальную неопределенность доступной информации. Пытаясь узнать судьбу мужа, Надежда активно искала свидетелей, строила гипотезы и проверяла полученную информацию. Она нашла нескольких бывших заключенных, которые говорили, что встречали Осипа в лагерях; но их рассказы казались недостоверными. Одним из этих свидетелей был выживший доходяга, поэт Юрий Казарновский (1904—1956?)¹. Передавая его рассказ о смерти Осипа, Надежда Ман-

¹ В 1944 году Казарновский приехал в Ташкент, где остановился у Надежды Мандельштам и рассказал ей недостоверную историю об Осипе, которого якобы видел в лагере под Владивостоком. О жизни поэта Казарновского в Соловецком лагере см.: *Лихачев Д.* Воспоминания. СПб.: Логос, 2005. С. 254; о Казарновском — нищем-наркомане в 1950-х см.: *Васильев Г.* Встречи с Юрием Казарновским // *Грани.* 1996. № 182; *Бабаев Э.* Воспоминания. СПб.: Инапресс, 2000. С. 180. Бабаев вспоминает Казарновского как «Юрочку-призрака». Павел Нерлер считает, что Надежда узнала о смерти Осипа от

дельштам критически заметила: «Память его превратилась в огромный прокисший блин, в котором реалии и факты каторжного быта спеклись с небылицами, фантазиями, легендами и выдумками». Ей нужны были именно факты — на самом деле всего один факт, который ответил бы на вопрос: что они «там» сделали с Осипом? Но Казарновский вместо этого рассказывал ей о собственном чудесном спасении. Надежда писала, что этот род памяти, похожей на прокисший блин, был характерен для многих переживших лагерь и вышедших на свободу в начале 1950-х. Потом бывшие заключенные начали заимствовать чужие истории. Для голой, мучимой жизни единственно значимыми событиями были чужая смерть или, наоборот, собственное чудесное выживание. «Для них [лагерников] не существовало дат и течения времени, они не проводили строгих границ между фактами, свидетелями которых они были, и лагерными легендами. Места, названия и течение событий спутывались в памяти этих потрясенных людей в клубок, и распутать его я не могла. Большинство лагерных рассказов, какими они мне представились сначала, — это несвязный перечень ярких минут, когда рассказчик находился на краю гибели и все-таки чудом сохранился в живых»¹.

Донат Синявский не верил в свое освобождение, а Андрей — в воссоединение с отцом. Мандельштам проверяла реальность потери мужа, а Казарновский — реальность своего выживания. Сосредоточенные на своих фантазмах, они не могли найти почвы для общения. В ГУЛАГе и вокруг него мучительная неуверенность в собственной жизни отражала меланхолическую неопределенность смерти или выживания Другого.

Узнавание и перераспределение

Изображая трудную ситуацию, в которой оказались и вернувшиеся из лагеря, и оставшиеся «на свободе», разные авторы прибегали к одному и тому же средству. Они документировали момент неузнавания

Варлама Шаламова, который, в свою очередь, получил достоверную информацию о поэте от лагерного врача Нины Савоевой. См.: *Нерлер П.* От зимы к весне: на полях переписки Надежды Мандельштам и Варлама Шаламова // *Polit.ru*. 2007. 22 июня (<http://www.poht.ru/analytics/2007/06/22/mandelshtam.html>).

¹ *Мандельштам Н.* Воспоминания. С. 445.

3. ПРИТЧА НЕУЗНАВАНИЯ

или его ожидание, воображение и кошмар. Кратковременная неспособность узнать вернувшегося отца или приехавшего сына, воображаемое неузнавание сыном матери или неузнавание ею сына, кошмар быть не узнанной мужем — все это разрывает глубинную ткань субъективности. Такой разрыв нужно заполнить нарративной конструкцией, на которую может уйти вся оставшаяся жизнь. Произошло ли неузнавание в реальности или только в воображении, значение его остается тем же: неузнавание выступает как притча о терроре, всеохватывающая аллегория субъективного опыта «репрессий».

В отличие от признания, за которое борются политические и культурные группы, узнавание внутри семьи принимается как данность. Семейная жизнь покоится на признании личных идентичностей, которые делят всю жизнь. Поэтому неузнавание людей, с которыми человек связан семейными отношениями и общим опытом, производит сильнейшее действие на всех, кто не узнал или не был узнан. Если эти люди любят друг друга, неузнавание вызывает страх и чувство вины. Такие жуткие мгновения свидетельствуют о потере сострадания, доверия и солидарности. Люди связывают эти короткие моменты неузнавания с более масштабными факторами — длительным и несправедливым заключением, историческими сдвигами или движением необратимого, враждебного человеку времени. Эти дыры в субъективном опыте нужно заполнять общением, воображением и письмом. В личном нарративе выжившего неузнавание близкого человека становится тропом высшей силы — сильным литературным приемом, который показывает масштаб и степень трансформации человека под воздействием государства. Этот троп раскрывает боль жертвы и чувство вины выжившего. История человека, которого государство изменило настолько, что его перестали узнавать самые близкие, работает как средство выявления и осуждения трансформативной силы самого государства. Такова моя гипотеза, объясняющая суть рассказа о неузнавании после возвращения из ГУЛАГа. Этот троп признает непредвиденное отчуждение «репрессированных» от тех, кто оставался «на свободе», — безмерное расстояние между ахматовскими «Россией, которая сидела», и «Россией, которая сажала». Именно тогда, когда они наконец взглянули друг другу в глаза, они не узнали друг друга.

На следующем уровне интерпретации сюжет неузнавания становится притчей о советском социализме, его идеалистических порывах и трагической неудаче. Согласно идеологическим принципам и правовым основаниям советской системы, она пожертвовала признанием индивидуальных и групповых различий ради перераспределения материальных благ — пищи, крова, основных услуг и в идеале — всех форм капитала. Несмотря на массовые нарушения этого нормативного принципа, идеал перераспределения не подвергался сомнению за весь период существования СССР¹. Но чтобы уничтожить то, что система называла «классами», она разделилась на два очень разных мира, которые различались сильнее, чем можно было себе вообразить до, после или снаружи этого процесса. В одном мире жили «свободные граждане», во втором — заключенные ГУЛАГа. Вместо всех человеческих различий было сконструировано одно, биполярное измерение неравенства между людьми. Государство вложило всю свою мощь в то, чтобы углубить и расширить эту пропасть, сделать жизни людей в двух мирах максимально различными, воспрепятствовать их общению. Этот проект оказался успешным. Когда обитатели двух миров встречались, они не могли вступить в контакт, рассказать друг другу о своем опыте или совместно жить в одном пространстве. Они не узнавали друг друга.

Не существует единого нарратива, который охватил бы советский террор, но у него есть своя особенная аллегория — рассказ о неузнавании. Сцены неузнавания отца сыном, сына матерью, брата братом жутким образом демонстрируют, насколько радикальным было вторжение Советского государства в самые глубокие, самые частные аспекты семьи и родства. Ближайшие родственники не узнавали друг друга, потому что государство «перделало» их обоих, каждого по-своему. Когда рухнул ГУЛАГ, а за ним СССР, история о неузнавании вернувшихся стала риторическим тропом, означавшим ужас «репрессий» и бесполезность «реабилитации».

¹ В Конституции РСФСР 1918 года говорилось о «полном устранении деления общества на классы» (ст. 3). Конституция СССР 1936 года смягчила эту формулировку, гарантировав «равноправие граждан СССР, независимо от их национальности и расы» (ст. 123). Схожее положение зафиксировано в статье 34 Конституции СССР 1977 года.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

Профессия историка в Советском Союзе несла с собой высокую степень риска. Многие историки провели месяцы, годы или даже десятилетия в различных местах советской пенитенциарной системы. Одни погибли там, другие выжили и продолжили свою профессиональную деятельность. Их труды, написанные после ГУЛАГа, являются итогом редкого испытания для истории как профессии. Это уникальные источники, и они заслуживают, чтобы мы прочли их медленно и с уважением к деталям.

Большинство репрессированных историков сформировались как ученые в традиционных областях историографии, ориентированных на архивную работу, или в рамках классической филологии. Некоторые добавили к этим традициям новейшие философские интересы, от неокантианства до феноменологии и марксизма. Одни не могли избавиться от гулаговского опыта и испытывали навязчивое желание репрезентировать его в исторических параллелях и аналогиях этому опыту. Других это стремление затронуло меньше. Постмодернистское представление об историческом письме как нарративном жанре, который передает жизненный опыт авторов и читателей, делая это за счет потерянного прошлого, показалось бы чуждым большинству этих ученых. Но они охотно согласились бы с тем, что их понимание современной им жизни связано с их профессиональными знаниями. Верным было и обратное: исторические взгляды этих ученых сформировались под влиянием их советского опыта, и особенно опыта ГУЛАГа.

Во многих воспоминаниях говорится о том, что история была частым предметом лагерных разговоров среди неисториков. Когда два

офицера Красной армии, Лев Копелев и Александр Солженицын, после окончания войны встретились в лагерном бараке, они сразу стали обсуждать российскую и европейскую историю. Солженицын был математиком и поэтом, но лагерный опыт превратил его в историка-любителя. История была для него тем, что вызвало к жизни советские лагеря и принесло страдания их жертвам. ГУЛАГ был симптомом огромного масштаба; у него должны были быть подлинные, неочевидные причины, и их искали в истории. Как пациент раскапывает свое прошлое, чтобы избавиться от болезненных симптомов, так и узники ГУЛАГа углублялись в общее прошлое, чтобы поставить диагноз нации, империи и всему миру. После коллапса ГУЛАГа в 1953—1956 годах его бывшие заключенные передали свой интерес к исторической терапии более широкому кругу. В постсталинский период центральным элементом публичной сферы стало историческое письмо. И поразительно часто ведущими и самыми популярными историками становились бывшие заключенные.

«Дело историков»

В 1929 году ГПУ арестовало ведущих историков Ленинграда. Их обвинили в заговоре и попытке создания теневого правительства. Всего было арестовано более 150 человек, и почти все были университетскими преподавателями истории или сотрудниками архивов. Массовый процесс над ними, один из первых в своем роде, остался в памяти как Академическое дело или «дело историков». Вместе с крупнейшими специалистами в тюрьме оказались их жены, дети и аспиранты. Большинство получило относительно мягкие сроки — от трех до пяти лет — и было отправлено на строительство печально известного Беломорско-Балтийского канала. Их судьбы и последующие карьеры сложились, однако, по-разному.

Матвей Любавский, историк старшего поколения и ректор Московского университета в 1911—1917 годах, был сослан в Башкирию. Там, в одной из внутренних колоний России, он написал большой труд о российской колонизации и скончался в 1936-м. Его книга была опубликована почти шестьдесят лет спустя. Один из учеников Любавского,

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

Евгений Тарле, тоже был арестован по делу историков, но ему повезло больше. Тарле провел всего год в тюрьме и два в казахстанской ссылке, а потом его карьера пошла резко вверх: он стал академиком и лауреатом Сталинской премии. Сталину особенно нравилась написанная Тарле биография Наполеона (1936); и действительно, читателю кажется, что она списана с самого Сталина. Самым важным трудом Тарле стала история колониальной политики западноевропейских государств (1965). Интересно, что и Тарле, и Любавский написали свои основные труды именно о колониализме — прямом и неограниченном проявлении чужой власти. Однако нет ничего более отличного друг от друга, чем эти две книги, написанные на сходные темы, — самая авторитетная советская книга об империализме и подрывное сочинение о внутренней колонизации, которое нельзя было опубликовать, пока не закончилась сама советская власть. Тарле создал стандартный марксистский нарратив о колониализме как высшей стадии капиталистического развития, когда Британия, Франция и другие империи вступают в борьбу за передел мира. История колонизации по Любавскому — процесс, проходивший внутри России, в котором Москва захватывала Новгород, Сибирь и другие земли, включая саму Башкирию, где и была написана эта книга¹.

Еще один историк, переживший Академическое дело, — более молодой Николай Дружинин. К тому времени он уже успел принять участие в революции, Первой мировой и Гражданской войнах. В 1930-м он провел десять недель в камере, где сидело пятьдесят заключенных. На полу не хватало места, чтобы все могли улечься одновременно, поэтому заключенные ложились спать по придуманному ими графику². Днем в камере они организовали лекции о науке и технике, истории и Пушкине. На допросах Дружинин подтвердил, что арестованные историки, в том числе его учителя, были «враждебно настроены» к Советскому

¹ Любавский М.И. Обзор истории русской колонизации. М.: МГУ, 1996; Тарле Е.В. Наполеон. М.: Молодая гвардия, 1936; *Он же*. Очерки истории колониальной политики западноевропейских государств. М., 1965.

² Жалобы на переполненность камер постоянно встречаются в воспоминаниях. Вся социальная инженерия того периода — от колхозов до коммунальных квартир, от тюремных камер до лагерных бараков — характеризовалась принудительной социальностью, которая была основным механизмом советских дисциплинарных практик.

государству, но отрицал собственное участие в заговоре. Женщина-следователь приказала его освободить, что было довольно необычно. Последовавшая за этим карьера Дружинина была долгой и плодотворной: он стал ведущим историком российского крестьянства. Через много лет после освобождения Дружинин узнал, что его следователь сама была арестована в 1938-м, провела в ГУЛАГе восемь лет и умерла вскоре после окончания срока. Дружинин дожил почти до ста лет и умер в 1986-м. Незадолго до смерти он написал воспоминания, в которых признался, что дал показания против учителей, и рассказал о том, как его следователь спасла его, а потом сама пала жертвой репрессий. Это был сухой отчет о фактах. Дружинин не предложил объяснений или оправданий своим действиям, но очевидно, что для него важно было оставить эту историю потомкам¹.

После освобождения из тюрьмы в 1930 году Дружинин начал работу над монументальным двухтомным трудом о «государственных крестьянах» и графе Павле Киселеве. Реформы Киселева ставили целью улучшить работу и жизнь государственных крестьян — крепостных, принадлежавших не помещикам, а государству. Эту книгу можно прочесть как оптимистичную попытку найти респектабельного предшественника коллективизации, которая как раз разворачивалась в это время. Опубликованная в 1946-м, книга получила Сталинскую премию, и даже бдительные сталинские критики не нашли в ней признаков инакомыслия. Они были неправы; я вижу в этой книге элементы социального протеста. Дружинин писал о попытках имперской власти «достичь полного контроля над жизнью государственных крестьян» и о «личной свободе, которая была основой для экономической инициативы»². Навязывая миллионам крестьян, от Арктики до Средней Азии и от Карпат до Тихого океана, единый режим работы и жизни, коллективизация не имела прецедентов в российской истории³. Изумленные свидетели рево-

¹ Дружинин Н.М. Избранные труды. Воспоминания. Мысли. Опыт историка. М.: Наука, 1990. С. 102.

² Дружинин Н.М. Государственные крестьяне и реформа Киселева. М.: АН СССР, 1946. Т. 1. С. 81.

³ См.: *Lewin M. Russian Peasants and Soviet Power: A Study of Civilization.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1968; *Scott J.C. Seeing Like a State: How Certain Schemes to*

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

люции, советские историки не могли не размышлять о связи советского коллективистского режима со специфически российскими традициями. Некоторые из этих традиций (например, крепостное право) были отвергнуты предыдущими поколениями интеллектуалов как основанные на несправедливости и угнетении; другие (например, крестьянская община) считались прогрессивными и даже пророческими. С коллективизацией оживился интерес к русскому крестьянству и к истории тех движений, которые были идеологически сосредоточены на крестьянстве (народничество и толстовство). Получая все новые академические регалии в 1950-х и 1960-х, Дружинин смог консолидировать под своим началом самую продуктивную ветвь истории крестьянства. Интересно, что это произошло примерно за десять лет до того, как параллельное явление сформировалось в литературе — «деревенская проза»¹.

«Космическая академия наук»

С началом двойного процесса сталинской революции — коллективизации в деревнях и репрессий в городах — ГУЛАГ в своих разных формах (тюрьма, лагерь или ссылка) стал зоной контакта между интеллигенцией и «народом». Никто не описал эту ситуацию лучше, чем историк Дмитрий Лихачев, позднее ставший ведущим публичным интеллектуалом эпохи перестройки². Лихачев был арестован в 1928 году вместе с другими членами студенческого кружка «Космическая академия наук» и приговорен к пяти годам лагерей. До освобождения

Improve the Human Condition Have Failed. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1998; *Viola L.* The War Against the Peasantry, 1927—1930: The Tragedy of the Soviet Countryside. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2005.

¹ См.: *Parthe K.F.* Russian Village Prose: The Radiant Past. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992; *Brudny Y.M.* Reinventing Russia: Russian Nationalism and the Soviet State, 1953—1991. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.

² Дмитрий Лихачев (1906—1999) был основателем (1986) и главой (до 1993) Советского (позже Российского) фонда культуры. Его считали личным другом Михаила и Раисы Горбачевых и их советником по вопросам истории и культуры. Возможно, именно благодаря его влиянию на пятисотрублевой банкноте в 1995 году появилось изображение Соловецкого лагеря (см. главу 1).

в 1932-м он отбывал срок в Соловецком лагере особого назначения и на Беломорканале. Соловецкий лагерь был точкой, откуда начался ГУЛАГ, его экспериментальной базой. Те, кто имел связи в администрации лагеря, находились в относительной безопасности: им было доверено перевоспитание заключенных идеологическими и даже эстетическими методами. Для множества заключенных Соловецкий лагерь мало чем отличался от лагеря смерти. Характерным образом, начальство в лагере часто менялось, и его администраторы сами становились жертвами. Эти перемены вносили хаос в жесткую систему лагерной иерархии, так что никому не было гарантировано выживание в этом «образцовом лагере»¹. Лихачев выжил потому, что работал в отделе перевоспитания малолетних, но сам он приписывал это чудо дружбе с одним-двумя влиятельными заключенными, чья неформальная власть в лагере была велика². Пережив лагерь благодаря дружбе с уголовниками, он извлек из нее выгоду и как ученый. В 1930-м Лихачев написал в лагерную газету статью, которая впоследствии переросла в серию научных работ о языке и других аспектах культурного мира заключенных³.

Изучая уголовников как «народ», Лихачев продолжал старинную традицию российской интеллигенции. В ГУЛАГе традиционное для русской этнографии двухчастное деление мира переросло в контраст между «уголовными» и «политическими», где первые представляли народ, а последние — интеллигенцию. До Лихачева считалось, что криминальное арго нужно рассматривать как один из «тайных языков», разработанных религиозными или профессиональными группами, что-

¹ О Соловецком лагере см.: *Applebaum A. Gulag*. P. 40—58; *Robson R.R. Solovki: The Story of Russia Told through Its Most Remarkable Islands*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2004; *Бродский Ю.* Соловки: Двадцать лет особого назначения. М.: Мир искусств, 2008; *David-Fox M.* Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Russia, 1921 — 1941. New York: Oxford University Press, 2012. P. 142—175. См. также прекрасный двуязычный сайт: <http://www.solovki.ca/>.

² *Лихачев Д.* Заметки и наблюдения. Л.: Советский писатель, 1989.

³ *Лихачев Д.* Картежные игры уголовников (из криминологического кабинета) // Соловецкие острова. 1930. № 1. С. 32—35; *Он же.* Черты первобытного примитивизма воровской речи // Язык и мышление. Т. 3—4. М.; Л.: Институт им. Н.Я. Марра, 1935. С. 47—100; *Он же.* Арготические слова профессиональной речи // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М.: Наука, 1964. С. 311—359.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

бы защитить тайну коммуникации от других групп, обладавших большей властью. Такое понимание криминального арго как «тайного языка» идет от Владимира Даля, сделавшего российскую этнографию инструментом имперской власти. Оно отсылает к современным постколониальным моделям, например, к антропологии «скрытых транскриптов» Джеймса Скотта¹. Лихачев отверг теорию «тайного языка». Он полагал, что преступный мир не скрывается, а, наоборот, самоутверждается через арго, стремясь не спрятаться в этом языке, а, напротив, выделиться из окружения и отвергнуть чужаков. «Уголовники» двуязычны: они говорят и на разговорном русском, и на криминальном арго, по желанию переходя с одного языка на другой. Прибегая к арго, преступник приобретает магическую власть над своим миром. Арго разрушает тонкие различия, которые разум создает в современных языках, чтобы точнее передать человеческий опыт, — различия между словами и фактами, означаемым и означающим, подлежащим и сказуемым. Лихачев считал этот язык отступлением или даже дегенерацией современного языка до первобытного состояния. Кроме десятков примеров из живой речи заключенных, Лихачев ссылался на удивительно широкий ряд философов и антропологов, от Люсьена Леви-Брюля до Бронислава Малиновского. Сравнивая «воров» с шаманами, Лихачев утверждал, что арго соловецких уголовников — нечто вроде недостающего звена, проливающего свет на историческую эволюцию языка.

Поневоле став антропологом, Лихачев нашел свою миссию в том, чтобы свидетельствовать о своих лагерных товарищах. Его рассказ о них подробен и полон сочувствия; но он знает, что соловецкие уголовники радикально отличны от него. Эти «воры» так же экзотичны, недоступны и опасны, как самое отдаленное из племен, какое только изучали антропологи. В статье об «эмоциональной экспрессивности» воровского языка Лихачев подчеркивает, что этот язык, такой мрачный и угрожающий для тех, кто им не владеет, на самом деле полон иронии и творчества. Ключ к этому противоречию — именно юмор, или, как его называет Лихачев, «смеховое начало». Многие элементы словаря арго, по Лихачеву, родились из шуток и анекдотов; арго вновь выявляет

¹ См.: *Scott J.C. Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990; *Эткинс) А.* Внутренняя колонизация. Гл. 8.

смешное, которое «стерто и разменено» словесным употреблением. Арго существует внутри замкнутых сообществ и вне их не кажется смешным. Арго связано с определенным взглядом на мир, в котором превозносятся шанс, судьба и риск; это защитный механизм, который развенчивает опасность, смеется над ней и нейтрализует ее. Сливая магическое с комическим и находя лингвистические проявления их единства в одном из самых опасных и недоступных сообществ, в каких только работали антропологи, лихачевская теория арго была замечательным изобретением.

Лихачев вел свои полевые исследования криминального языка в то время, когда другой репрессированный — Михаил Бахтин — в своей казахстанской ссылке изучал ренессансный карнавал далекой Европы. Бахтина арестовали через несколько месяцев после Лихачева и за несколько месяцев до «дела историков». Как и в лихачевском арго, в бахтинском карнавале поэзия соединилась с магией, ирония с непристойностью, жесткая социальная структура со взрывными, но обратимыми трансформациями. Оба ученых воображали жизнь, радикально отличающуюся от повседневной рутины; оба проецировали ее на культурные группы, а не на расовые или племенные идентичности. Между наблюдениями Лихачева и Бахтина много общего, хотя их текстуальные источники очень различны. Почему эти два автора пришли к таким сходным выводам, изучая разные явления разными методами? *И* почему получилось так, что много лет спустя именно эти два автора стали самыми известными в России историками культуры?

Люди и нравы

Еще один заключенный историк, Борис Романов, поможет нам понять этих двух авторов. Романов был арестован в 1930 году по «делу историков». Спустя 13 месяцев после начала следствия (это время Романов называл худшим в своей жизни) его приговорили к пяти годам в лагере, из которых три с половиной он отбыл на Беломорканале. В заявлении на реабилитацию в 1956 году Романов писал о «глубокой психической травме», которая «до сих пор» — двадцать пять лет

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

спустя — «мешала в научной работе» и имела «медицинские последствия». В частных письмах, которые недавно опубликовал его ученик, Романов писал о постоянном страхе нового ареста и «ужасном гнете», который продолжал мучить его; Романову пришлось тогда обратиться за помощью к психиатру¹.

В 1947 году вышло в свет неоднократно отложенное издание книги Романова, «Люди и нравы Древней Руси». Это один из первых трудов по исторической этнографии, основанный на чтении русских средневековых источников. Критики сразу обвинили Романова в «пессимизме», «порнографии» и «мизантропии». Они были правы: Романов описал средневековую Россию как мир «бесправия и насильничества». К примеру, он анализировал происхождение слов «работа» и «страда» и показал связь первого со словом «раб», а второго — со словом «страдать»: оба слова противостоят идее свободы. Заостряя внимание на низшей социальной группе — холопах, Романов цитировал их жалобы и утверждал, что по правовому положению холопы не отличались от скота. Хозяин мог безнаказанно убить холопа, принужденного работать без договора и безо всякой правовой защиты. Государство не карало такое убийство, и церковь тоже оставалась безучастна. Романов сочувствовал средневековым попыткам противостоять государственной централизации, и его особенно вдохновлял писатель XII века Даниил Заточник. Романов писал о Данииле будто о самом себе: «Свободный муж глубоко нырнул в котел народной жизни с тем, чтобы, вынырнув на поверхность, ни под каким видом не повторить этого нырка... Это происшествие с героем заключало в себе для кого утешение, для кого предостережение и хватало за живое всех, кто чувствовал неверность почвы под ногами, видел кругом себя многочисленные человеческие

¹ *Панейх В.* Творчество и судьба историка: Борис Александрович Романов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 138—146. Выжившие в лагерях нередко прибегали к фрейдовской идее «психической травмы». В 1946 году, незадолго до окончания десятилетнего срока, Юлиан Оксман писал жене из Колымского лагеря: «Чувство смятения, неуверенности, сомнения во всех и вся охватило меня, и я не узнавал и не понимал самого себя. Конечно, это психическая травма, обычная для таких условий» {*Чудакова М.О., ТоддесЕ.А.* Из переписки Ю.Г. Оксмана // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Zinatne, 1988. С. 153}.

провалы в “роботную” трясину или сам познал ее в большей или меньшей степени на себе». Само прозвище Даниила — Заточник — означает «заключенный». Московский князь сослал его в Каргополь; недалеко оттуда его будущий историк, Борис Романов, работал на стройке Беломорканала¹.

После идеологического диспута о его книге Романов был уволен из Ленинградского университета. Одним из немногих, кто поддержал его тогда, был Дмитрий Лихачев. Много лет спустя, в книге «Смеховой мир Древней Руси» (1976), Лихачев соединил свой соловецкий опыт с догадками Бахтина о карнавале и горьким романовским прочтением средневековых источников. Заслугой Лихачева в этом труде была широкая и связная картина, изображающая средневековую жизнь Руси как двойственный мир. В одной его части доминировали порядок и процветание, в другой — нищета, голод и «спутанность всех значений». Абсурд, издевка и смех создавали голос второго мира. Он был населен людьми в бегах и в бедах, он создавал антикультуру и представлял собой антимир. Этому миру, населенному голыми и босыми людьми, пишет Лихачев, свойственна «непредставимость». В их наготе они равны; у них нет ничего, чем они дорожат; ничто не указывает на их происхождение, состояние и статус, которые они оставили в первом мире. Их нагота — источник жестокости и отчаяния, но также и особого рода свободы.

Распространенное прочтение этой книги предлагает считать, что «смеховой мир» организован как карнавал. На деле, хотя Лихачев в этой книге часто звучит как Бахтин, самые важные его строки воспринимаются так, будто их написал Агамбен. Свой антимир Лихачев интерпретирует не как регулярно прорывающееся в «первый мир» событие, подобное карнавалу, а как постоянную часть мира, его проклятое место, ад на земле. В этом смеховом мире «кабак заменяет... церковь, тюремный двор — монастырь». Поэтому смеховой мир становится миром тьмы; в качестве синонима Лихачев часто пользуется интересным выражением «кромешный мир», что обычно означает не смех, а мрак. Читателю, не имеющему опыта Лихачева, непросто понять такую комбинацию.

¹ Романов Б. Люди и нравы древней Руси. 2-е изд. М.; Л.: Наука, 1966. С. 23—45, 216.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

Через тридцать лет после выхода «Смехового мира» Лихачев раскрыл тайный источник своей книги. В своих воспоминаниях он прямо сказал, что «крошечность» средневекового смеха он нашел в лагере. Отбыв трехлетний срок в Соловках, Лихачев понял, как заключенные осуществляют свое «стремление перенарядить преступный и постыдный мир лагеря в смеховой мир». Применяя к лагерной жизни терминологию смехового мира, Лихачев утверждает, что между советским лагерем с его арго и ренессансным городом с его карнавалом существует аналогия, а не историческая связь. В воспоминаниях Лихачева лагерь предстает как жуткий мир непосильного труда, повседневного насилия, принудительной социальности, истерических взрывов и творческих непристойностей. Мучимой жизни нечего терять, и в свободные минуты живые осмеивают всех и вся, живых и мертвых, а больше всего власть, лишившую их всего, что было им дорого. Согласно позднему Лихачеву, смех заключенных — это защитный механизм: «Юмор, ирония говорили нам: все это не настоящее». Соединяя магическое и комическое, смеховой мир этих людей был скорее фантазией, чем реальностью, — вообразимой компенсацией за жизнь в реальном, постыдном мире. Это в Соловецком лагере «кабак» в буквальном смысле заменил церковь, а «тюремный двор — монастырь»¹.

Если в трудах о смеховой культуре Лихачев уважительно отзывался о Бахтине как предшественнике, то его воспоминания разворачивают более сложное соотношение между интеллектуальными путями двух мыслителей. Лихачев описывает атмосферу в студенческом кружке своей юности, «Космической академии», как карнавальную пародию. Сам он, к примеру, занимал в этой академии «кафедру меланхолической филологии». Более того, Лихачев намекает здесь, что не он взял у Бахтина идею карнавала, а Бахтин заимствовал идею карнавала из слухов о «Космической академии»². Это рассуждение выдает «страх влияния», свойственный поэтам и филологам, но также и соперничество между старыми эками. Выжив в одном из самых страшных советских лагерей и на собственном опыте узнав силу криминального арго и лагерного

¹ Лихачев Д. Воспоминания. С. 171.

² Там же. С. 137—139.

смеха, Лихачев не отдавал первенство другому заключенному, который провел годы террора в мягкой, унылой ссылке. Лихачев не хотел, чтобы его считали зависимым от Бахтина, и в своих воспоминаниях он вывернул это соотношение наизнанку.

Все три советских историка — Лихачев, Бахтин и Романов — пережили террор, и у них было о чем рассказать. Но, читая их книги, не стоит удивляться тому, какое влияние имела пережитая ими современность на их рассуждения о далеком прошлом. Их глубокие и красноречиво изложенные идеи не вырастают из тех текстов, которые анализируют эти авторы. Скорее можно сказать, что внешние по отношению к этим текстам переживания организуют их материал таким способом, который авторы считали интуитивно правдоподобным. Мы, читатели, не вполне разделяем их догадки, потому что у нас нет их опыта; и все же мы отзываемся на их книги, уважая в них не только богатство деталей, но творческую энергию сострадания и горя. Из-за советской цензуры и ряда других причин эти три автора не могли признать, что на их труды определяющее влияние оказали ГУЛАГ, тюрьма и голод. Лишь в воспоминаниях Лихачева его ранние труды интерпретированы как эхо личного опыта. Применяя идеи, связанные с недавними страданиями, к далекому и неоднородному прошлому, эти труды вспоминают историю и повторяют ее, анализируют и репрезентируют, прорабатывают прошлое и смешивают разные его эпохи. И все же эти труды имели успех у новых поколений читателей. Циркулируя между выжившими, творческая энергия миметического горя создала необычный, но связный опыт, который берегли, ценили и в определенной степени понимали наследники этого лагерного поколения.

Готический реализм

Г

В 1938 году арестовали Ольгу Берггольц — поэта, филолога, выпускницу Института истории искусств. От жестоких пыток у нее случился выкидыш; через семь месяцев после ареста ее освободили. Как и многие интеллектуалы того времени, Берггольц вела дневник. Он был конфискован, а потом его вернули — прочитанным, с пометками красным

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

карандашом. В новом своем дневнике она горько комментировала: «И вот эти измученные, загаженные дневники лежат у меня в столе. И что бы я ни писала теперь, так и кажется мне — вот это и это будет подчеркнуто тем же красным карандашом... О, позор, позор, позор!.. Не думать об этом! Но большей несвободы еще не было...» После выхода из тюрьмы она часто возвращается в дневнике к тюремному опыту: «Зачем все-таки подвергали меня все той же муке?!.. И это безмерное, безграничное, дикое человеческое страдание, в котором тонуло мое страдание, расширяясь до безумия, до раздавленности?» Берггольц считала долгие часы допросов непростительным разрушением ее субъективности: «Вынули душу, копались в ней вонючими пальцами, плевали в нее, гадили, потом сунули ее обратно и говорят: “Живи”». Эти тюремные месяцы уничтожили ее не только как человека, но и как писателя, полагала Берггольц: «Как же я буду писать роман о нашем поколении... роман о субъекте эпохи, о субъекте его сознания, когда это сознание после тюрьмы потерпело такие погромы, вышло из дотюремного равновесия?»¹ Но в тюрьме она читала другим заключенным свои восторженные стихи о Сталине, и они нравились энкам. Потом Берггольц оставалась в Ленинграде все годы блокады, и ее будут считать главным поэтом этого трагического времени.

Михаил Бахтин написал свой труд о ренессансном карнавале — вероятно, самую необычную и самую влиятельную книгу из всех, что были написаны российскими филологами, — в условиях, которые не слишком отличались от тех, в которых была Берггольц. Бахтин был арестован в 1928 году и приговорен к пяти годам Соловков, но приговор был смягчен из-за плохого состояния его здоровья. Ему предстояла ссылка в Казахстан, где с ним обращались сравнительно мягко. Он не жаловался на условия ссылки и, несмотря на плохое здоровье, намного пережил своего следователя, которого расстреляли в 1936-м. Бахтину вообще везло. Во время ареста он как раз закончил книгу о Достоевском; она вышла, когда автор уже был в заключении, что было очень необычно. По сравнению с Романовым и Лихачевым, жертвами и наблюдателями самого эпицентра лагерной системы, Бахтин видел ее далекую периферию.

¹ *Берггольц О.* Запретный дневник. СПб.: Азбука, 2010. С. 26, 31.

В 1936 году его ссылка закончилась, но Бахтин не вернулся в столицу. Чтобы выжить, он добровольно остался в тех же отдаленных местах Казахстана, а впоследствии переехал в другое незаметное место — Саранск, столицу Мордовии. Иногда он менял адреса, фактически переходя «на нелегальное положение», как рассказывал годы спустя¹. Кажется, ему были свойственны необычно ясное понимание времени, в какое он жил и работал, а также умелый контроль над рисками этой жизни и работы.

В степях Северного Казахстана Бахтин стал свидетелем коллективизации и последовавшего за ней страшного голода, который опустошил этот огромный регион. Он видел трупы на улицах, которые никто не убирал; работавший бухгалтером в системе потребительской кооперации, он должен был представлять и масштаб трагедии, и виновность в ней государства, и коллапс той системы социальной помощи, которая веками существовала в этих местах. Пока он был в ссылке на этой вымиравшей окраине, его друзей пытали и расстреливали в столице. Одним из погибших был Павел Медведев, профессор Ленинградского университета, опубликовавший в своей редакции многие стихи и документы из архива Александра Блока (если верить Бахтину, Медведев получил их от вдовы поэта, став ее любовником). Незадолго до того, как Медведев был арестован и расстрелян в 1938-м, он помог Бахтину получить преподавательскую должность². Другой друг Бахтина, поэт и мистик Борис Зубакин, был обвинен в создании масонской ложи; в этом случае обвинение не лгало. Зубакина расстреляли в 1937-м. Еще одного друга, инженера Владимира Руговича, постигла та же судьба. Другие члены «круга Бахтина», как он нам известен сейчас, — философы Матвей Каган, Лев Пумпянский и Валентин Волошинов — умерли молодыми в конце 1930-х.

Согласно биографам, среди друзей Бахтина был один крупный политический деятель — Николай Суханов. В прошлом активный член пар-

¹ Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. P. 142; Дувакин В.Д. Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. М.: Прогресс, 1996. С. 205.

² О Медведеве и Л.Д. Менделеевой-Блок см.: Дувакин В.В. Беседы В.В. Дувакина с М.М. Бахтиным. С. 196—197.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

тии эсеров, Суханов перешел из народничества в марксизм и в 1917-м стал меньшевиком. Потом Суханов написал очень важные воспоминания о революции 1917 года, которые привели в ярость умиравшего Ленина. Суханов также был журналистом и редактором «Новой жизни», где печатал ведущих левых авторов дореволюционной России. В середине 1920-х Суханов попытался вернуться к старым спорам о русской крестьянской общине, что накануне коллективизации было актуальной и опасной темой. Политические границы, заострившиеся в первые годы советской власти, пролегли по его семье: жена Суханова, большевичка Галина Флаксерман, сотрудничала с Лениным и другими вождями революции. Само решение об Октябрьском восстании было принято на конспиративной квартире, где жили Суханов и Флаксерман. Утверждают, что Бахтин и Суханов были близкими друзьями и что Флаксерман напечатала на машинке часть рукописей Бахтина¹. Если Бахтину был нужен свежий материал о парадоксах современной политики и культуры, он не мог бы найти лучшего источника, чем эта семья.

И физически, и интеллектуально Бахтину удалось пережить сталинизм. Его стратегия, похоже, состояла в том, чтобы не говорить открыто о страхе, горе и вине. В молодости Бахтин увлеченно занимался русской литературой, от Гоголя до символистов, и интересовался некоторыми проявлениями народной религии². Но кажется, с арестом многое изменилось. До ареста Бахтин закончил книгу о классике русской литера-

¹ Российские биографы Бахтина пишут, что Суханов был его единственным собеседником в годы ссылки в Кустанай. См.: *Конкин С.С., Конкина Л.С.* Михаил Бахтин. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1993. С. 209—210; *Паньков Н.А.* Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина. М.: МГУ, 2011. С. 427. В биографии Суханова не упоминается, был ли он сослан в Казахстан. См.: *Getzler I. Nikolai Sukhanov: Chronicer of the Russian Revolution.* Basingstoke: Palgrave, 2002. Специалист по Суханову, профессор А.А. Корников, ответил на мой запрос очень информативным письмом, в котором пояснил, что Суханов и Флаксерман никогда не были в ссылке в Казахстане. Они жили в Москве до ареста Суханова в июле 1930 года, после чего были отправлены на Урал и далее в Сибирь, где и были расстреляны в 1940-м. Я думаю, что Бахтин и Суханов встречались в Москве до ареста обоих, а много лет спустя Бахтин ошибся, считая, что их встречи состоялись в Кустанае.

² Об интересе Бахтина к русским сектам см.: *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 155—159.

туры — Достоевском; в ссылке он стал писать о классике европейской литературы — Рабле. Перед арестом в 1934 году Мандельштам, как известно, определял свой метод как «тоску по мировой культуре»¹. Подобно поэту Мандельштаму, композитору Шостаковичу и художнику Свешникову, Бахтин лучше знал пространства горя в «мировой культуре», чем в собственной стране (см. также главу 5). И все же до самой смерти Бахтин интересовался историей и смыслом российских революций. Однажды в 1973-м, почувствовав себя в безопасности, он высказал сожаление, что Керенский не подавил Октябрьское восстание силой².

Отрезанные от корней и средств к существованию, живущие, как писал Мандельштам, «под собою не чуя страны», эти люди действительно тосковали по мировой культуре, но необычным образом. В 1933 году в ожидании ареста Мандельштам написал парадоксальный «Разговор о Данте». Ревизуя традицию, он показал Данте «измученным и загнанным человеком», полным «внутреннего беспокойства и тяжелой, смутной неловкости»; на всем протяжении «*Divina Commedia*» Данте «не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться». Тоска по Другому соединялась с проекцией самого себя: то была питательная среда для многих упражнений в творчестве и разрушении культуры. Не было б у него гида, Вергилия, рассуждает Мандельштам, Данте продемонстрировал бы нам «гротескную буффонаду»³. Подобно Мандельштаму, Бахтин выражал свой страх и горе в терминах «мировой культуры», которую для него олицетворяли Рабле и другие великие авторы европейского Ренессанса, от Сервантеса до Шекспира.

¹ Мандельштам Н. Воспоминания. С. 296.

² См.: Дувакин В.Д. Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. С. 69.

³ Мандельштам О. Собрание сочинений. М., 1999. Т. 2. С. 221. «Разговор о Данте» был впервые напечатан в 1967 году с предисловием Леонида Пинского, историка литературы и бывшего узника ГУЛАГа. Прочитав эту книгу в лагере, Андрей Синявский отметил, что Пинский напрасно пытался найти для эссе Мандельштама место в литературе о Данте. Более правильным, считал Синявский, было бы прочитать «Разговор о Данте» в свете «личного опыта» Мандельштама. См.: Синявский А.Д. 127 писем о любви. М.: Аграф, 2004. Т. 1. С. 356. Надо заметить, что в советских биографиях Данте предстает иначе. Алексей Живелегов изобразил Данте в юности как отважного рыцаря, а в зрелости и старости — как гордого царедворца и скитальца-стойка. Это очень далеко от мандельштамовского «измученного человека». См.: Живелегов А. Данте. М.: ОГИЗ, 1933.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

Как и Мандельштам, Бахтин воспринимал эту культуру весьма оригинально — иначе, чем она сама себя понимала. В бахтинском карнавале меняются местами социальные роли и осмеиваются общепринятые истины. Слабаки находят источник силы, субалтерны обретают красноречие, власти соглашаются на осмеяние, и вся социальная машина раскрывает свою случайную и смехотворную природу.

Бахтин утверждал, что в средневековой Европе карнавалы были регулярными событиями «народной культуры», а в последующие эпохи перешли в литературу — в книги таких авторов, как Рабле, Гёте и Достоевский. Ключевая концепция его диссертации, написанной в Казахстане и Мордовии, — «готический реализм». Бахтин доказывал, что готический реализм пронизывал значительную часть средневековой культуры, включая химер и монстров на стенах соборов, рассказы о схождении в ад, басни о животных и призраках и, наконец, непристойный народный язык, который регулярно отсылал к готической загадке смерти-обновления. Потом «готический реализм» перешел в искусство Брейгеля Старшего и Иеронима Босха. Но главный его пример — образы «рождающей и смеющейся смерти», которые, по Бахтину, составляют сущность гротеска (см. главу 8). Эти образы представляют «два тела в одном», умирающее и рождающееся. Несмотря на то что Бахтин всю жизнь интересовался Фрейдом, его редко интересовала сексуальность как таковая: гениталии для него — символы размножения, которое в готическом мире происходит перед лицом смерти. Репрезентируя коллективное и бессмертное тело народа, а не бренное тело самовлюбленной личности, готический реализм глубок и бодр: «Предметом амбивалентного смеха становилось здесь само *время*, самая *смена* времен». В современную эпоху, сожалеет Бахтин, эта сложная образность «приобретает... форму внеобразного отвлеченно-морального утешения», которое теряет связь и с горем, и со смехом. Для Бахтина и его теории литературы важно, что «все поле реалистической литературы последних трех веков ее развития буквально усеяно обломками готического реализма»¹. Карнавал, а потом его литературные реинкарнации способны временно возрождать эти двуединые символы,

¹ Бахтин М. Франсуа Рабле в истории реализма // Бахтин М.М. Собрание сочинений. М.: Языки славянских культур, 2008. Т. 4 (1). С. 26—27, 43—45, 112. Об истории этого

и потому «нет ничего окончательно умершего: каждый смысл возродится вновь». Вернувшись из ада, Бахтин играет не Данте, а скорее Вергилия: он ведет читателя к «гротескной буффонаде», но смягчает ее ужас рациональным объяснением и духовным утешением.

Труд Бахтина о карнавале, законченный как диссертация в 1945-м, получил известность двадцать лет спустя, когда его помогло опубликовать новое, постсталинское поколение интеллектуалов. Этот мощный и амбивалентный текст одновременно говорит о многом, но одна из его сквозных тем — чувство исторической и личной потери. Как справиться с тем, чего больше нет? Как компенсировать или даже искупить потери, не стирая их реальность? В этих темах Бахтин был близок своему немецкому современнику Вальтеру Беньямину, другой жертве террора. Диссертация Бахтина о Рабле была написана в Кустанае в течение 1930-х, диссертация Беньямина о германской барочной драме XVII века в 1925-м на итальянском острове Капри. Обе диссертации пересекаются в политическом прочтении Возрождения и раннего барокко, в акценте на народной культуре и в темах горя и юмора. Как и Бахтин со своим карнавалом, Беньямин выносит значение барочной драмы далеко за пределы ее исторического периода: «Ибо это не столько пьесы, от которых становится печально, сколько такие, в которых скорбь находит свое удовлетворение: пьесы для печальных». У современного читателя, писал Беньямин, от созерцания барочного мира, «погруженного в противоречия», возникает «характерное головокружение». Он даже утверждал, что авторы барочных пьес лучше справились с работой горя по жертвам Тридцатилетней войны, чем его современники, видевшие Первую мировую войну и неудавшуюся революцию в Германии. Если смерть «всегда является имманентной» трагедии, в барочной драме она принимает форму «общей судьбы», писал Беньямин. Подобно карнавалу, барочная драма вмещает то, что «для утонченного вкуса... казалось чуждым, может быть даже варварским». Как и культуры веймарской Германии и советской России, барочная драма была одержима «идеями катастрофы»¹. Оба автора, Бахтин и Беньямин, искали в далеком про-

текста см.: *Паньков Н.А.* М.М. Бахтин: ранняя версия концепции карнавала // Вопросы литературы. 1997. № 5. С. 87—122.

¹ *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 33, 37, 42, 52, 116, 136. См. также: *Pensky M.* Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

шлом оправдание рождающимся культурным формам, хотя последний яснее видел «ошеломляющие аналогии» между барочной драмой и экспрессионизмом. Они не встречались и не читали друг друга, но, если бы это произошло, они увидели бы немало общего в своих исторических наблюдениях. Восприняв эстетическую традицию, идущую от Аристотеля к Ницше, оба автора считали ее неадекватной для нового, страшного опыта XX века. Для обоих был важен их схожий политический опыт на периферии поднимавшейся диктатуры. Общими были и интеллектуальные источники: античная филология, марксизм, фрейдизм и скрытый в тексте мессианский мистицизм.

После Капри Беньямин работал над разными темами, а Бахтин десятилетиями переделывал все ту же, задуманную в Кустанае диссертацию. От завораживающей мифологии ее первой редакции многое осталось и в окончательном тексте книги — в том виде, в каком он был опубликован в 1965 году. Но в новой атмосфере «оттепели» Бахтин серьезно переработал текст. Считая первую редакцию слишком личной, он надеялся, что поправки сделают книгу менее похожей на мечту или миф и больше похожей на научный труд. В итоговой версии карнавал стал еще более оптимистичным, чем в первой, напоминая скорее весенний праздник, чем обряд погребения, хотя в обеих версиях Бахтин утверждает, что это одно и то же. Термин «готический» был заменен на «гротескный», а ключевое для первой версии понятие «готического реализма» вообще исчезло¹. Беньямин не смог ни защитить диссертацию, ни спастись от террора; Бахтину, мастеру выживания, удалось и то и другое.

of Mourning. Amherst: University of Massachusetts Press, 2001; *Santner E.* On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald. Chicago: University of Chicago Press, 2006; *Beasley-Murray T.* Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007; *Flatley J.* Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008; *Бубнова Т.* Бахтин и Беньямин (по поводу Гёте) // Хронотоп и окрестности: Юбилейный сборник в честь Николая Панькова. Уфа: Вагант, 2011. С. 54—67.

¹ В 1960-х слово «гротеск» приобрело характер клише, к которому прибегали для описания советской жизни. Вскоре после эмиграции дочь Сталина писала, что история России «напоминает печальный и жуткий гротеск» (*Аллилуева С.* Только один год. New York: Harper, 1969. P. 247).

Белые негры

Историк литературы Леонид Пинский провел в заключении шесть лет, с 1950-го по 1956-й. Вернувшись домой, он отправил в журнал свою статью «Трагическое у Шекспира», написанную до ареста. Его друг, шекспировед Александр Аникст, был удивлен, что Пинский ни слова не изменил в этой статье. Он спросил Пинского: «Неужели тяжкий жизненный опыт не побудил его углубить выражение трагизма?» Бывший зэк ответил: «Когда меня бьют пониже спины, это не отражается на голове». Аникст, родители которого провели много лет в лагерях, назвал этот ответ «типичным для Пинского»: в своей тоске по мировой культуре тот отказывался видеть связь между собственным опытом и работой историка¹. Другие зэки давали совсем иные ответы. В 1936 году в Ленинграде был арестован известный историк русской литературы Юлиан Оксман. После года в тюрьме и девяти — в самых страшных лагерях ГУЛАГа, где он сделал карьеру от лесоруба до банщика, Оксман пересмотрел свои научные идеи. Он сказал другу, что для его прозрения, или, писал он, «излечения», нужны были два срока в ГУЛАГе: «Одного срока мне было недостаточно, именно 10 лет мне было нужно»². До ареста Оксман был крупным специалистом по Пушкину и главным редактором Собрания его сочинений в семнадцати томах, которое считалось крупным достижением советской «науки о литературе». Издание началось в 1937 году, чтобы торжественно отметить столетие со дня убийства автора. К этому времени Оксман был уже в Колымских лагерях.

Оксман во многом был противоположен Бахтину. Ученый-архивист, он был успешным администратором и активным, а иногда и агрессив-

¹ *Аникст А.А.* Л.Е. Пинский // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.: Советский писатель, 1989. С. 5. Статья была в итоге опубликована: *Пинский А.Е.* Трагическое у Шекспира // Вопросы литературы. 1958. № 2.

² *Чудакова М., Тоддес Е.* Из переписки Ю.Г. Оксмана. С. 104, 112; *Фролов Г.М.* Л" истории ареста, заключения и реабилитации Ю.Г. Оксмана // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 431—373. К сожалению, воспоминания и письма не помогают прояснить, какова была философская сущность новых идей Оксмана. Известно только об их антисталинистском и, возможно, антимарксистском характере.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

ным, публичным интеллектуалом. Страстью его жизни был исторический и политический контекст русской литературы. Этот предмет вполне соответствовал марксистскому мировоззрению, которое разделял Оксман в свой долагерный период. Главным его наследством оказались републикации классических текстов XIX века с обширными комментариями. Такие труды обычно лишены блеска, и биография Оксмана до сих пор не написана. Существует, однако, несколько важных публикаций его переписки, свидетельствующих не только о стоицизме выжившего в ГУЛАГе, но и об упорном поиске исторических метафор, способных описать или объяснить то, что случилось с ним и его страной. Всегда интересовавшийся протестными мотивами русской литературы, после отбытия десятилетнего срока Оксман сосредоточился на самом дерзком критике XIX века — Виссарионе Белинском. Оксман посвятил ему огромную «Летопись жизни и творчества В.Г. Белинского», но его любимым трудом была аннотированная публикация одного документа: письма, которое Белинский написал Гоголю в 1847 году. Подчеркивая, что он начал исследование этого письма сразу после освобождения из Колымского лагеря, Оксман называл эту работу своим «завещанием». Героически преодолевая сопротивление цензоров, Оксман опубликовал этот труд в саратовском издательстве, сопроводив письмо огромными комментариями. Чтение этого документа помогает понять, как текстологическая работа Оксмана была связана с его памятью о выживании в лагере.

Письмо Белинского — часть полемики с Гоголем в связи с его книгой «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Книга Гоголя защищала самодержавие и предлагала догматы Православной церкви как путь к гражданскому миру и личному спасению. Отвечая Гоголю, Белинский обвинял его в том, что он приводит читателя на ложный путь. «Нельзя умолчать, когда под покровом религии и защитой кнута проповедают ложь и безнравственность как истину и добродетель, — писал Белинский. — Вы не заметили, что... [России] нужны не проповеди... а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе, права и законы». Между тем Россия, писал Белинский, «представляет собою ужасное зрелище

страны, где люди торгуют людьми ». Крепостных крестьян он называет здесь «белые негры»¹.

Опровергая сомнения, Оксман доказал подлинность этого письма — одного из самых громких призывов к свободе в России². Он также показал его значение для практиков революции, таких как Михаил Бакунин. О чем бы ни писал Оксман, он стремился показать, как русская литература и критика направляли русскую политику и революцию. Текстологический пример помогает яснее понять, чего Оксман пытался добиться филологическими методами. Сравнивая рукописи письма Белинского с его публикациями, Оксман обнаружил сомнительную редакцию одного места: «...чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе». Он написал другу, что сомневается в точности принятого прочтения. Найдя и сливлив между собой три ранее не учтенных списка этого письма, Оксман предложил новый вариант чтения: не «в грязи и навозе», а в «грязи и неволе».

Для разрешения на публикацию этой работы в провинциальном издании Оксману понадобилось три года усилий, двадцать пять внутренних рецензий и десять редакционных обсуждений. В 1952 году Оксман предъявил ультиматум Саратовскому университету, где он тогда преподавал, грозя уходом, если его комментированное издание не будет опубликовано. На этот раз он победил. Однако его версия этого письма не была поддержана последующими изданиями Белинского. Когда студенты в современном российском или американском университете читают письмо Белинского к Гоголю, скорее всего, они читают его в старой, приглушенной редакции («...в грязи и навозе»), а не в версии Оксмана.

¹ Письмо Белинского цитируется по изданию: *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: АН СССР, 1956. Т. 10. С. 212—220, 423—424. Оксман подготовил комментированное издание этого письма, выверенное по 12 спискам (Литературное наследство. Т. 56. 1950. С. 513—581); по цензурным причинам оно вышло в свет за подписью Ксении Богаевской; см.: Ю.Г. Оксман в Саратове / Публ. К.П. Богаевской // Вопросы литературы. 1993. № 5. С. 240; *Азадовский М.* Оксман Ю. Переписка 1944—1954 / Подгот. изд. К. Азадовского. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 64.

² По другую сторону «железного занавеса» Исайя Берлин тоже считал Белинского одним из своих любимых русских мыслителей. См.: *Berlin I.* Russian Thinkers. London: Penguin, 1978.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

Корреспондент Оксмана, Корней Чуковский писал ему в 1961 году, что юбилей Белинского в Москве прошел формально, как этого и хотели власти: «...было ясно, что великий свободолюбец чужд им совершенно — не только чужд, но и враждебен»¹. В 1962 году, когда хрущевская кампания десталинизации пошла на спад, Оксман решил, что пришло время действовать, и передал эмигрантской прессе статью, где поименно называл доносчиков среди коллег. Эти люди еще были у власти в университетах и писательских сообществах Москвы и Ленинграда. Публикация статьи была беспрецедентным явлением, как и то, что Оксман не скрывал своего авторства². В том же году Оксман передал на Запад копию «Реквиема» Ахматовой и некоторые стихи Мандельштама³. В ответ КГБ устроил еще один обыск в квартире Оксмана, ошибочно предполагая, что это он публикуется на Западе под именем Абрама Терца. (Настоящий автор — Андрей Синявский — стал известен лишь год спустя⁴.) Странно, что Оксмана в этот раз не арестовали. В конце жизни он хотел написать большую книгу воспоминаний, в которой собирался рассмотреть роль интеллигенции в Советскую эпоху. Смерть помешала реализовать этот план⁵. Среди выживших в ГУЛАГе интеллектуалов он был одним из очень немногих, кто понимал свою миссию не только как публичную скорбь по жертвам, но и как месть палачам.

Вернувшись из лагерей, гуманитарии испытывали особый интерес к глубоким и первобытным механизмам, которые работают в человеке,

¹ Оксман Ю.Г., Чуковский К.И. Переписка 1949—1969 / Под ред. А.Л. Гришунина. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 38, 72, 115. В результате работа Оксмана была опубликована: Оксман Ю. Письмо Белинского к Гоголю как исторический документ // Ученые записки Саратовского университета. 1952. № 31. С. 111—205, а в сокращенной версии в: Оксман Ю. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратов: Книжное издательство, 1959. С. 203—245.

² Доносчики и предатели среди советских писателей и ученых // Социалистический вестник. 1963. Т. 5. Вып. 6. С. 74—76. Повторно опубликована в: Эльзон М.Д. «Искренне Ваш, Юлиан Оксман» // Русская литература. 2004. № 1. С. 161—163.

³ В этом ему помогли Кэтрин Б. Фойер (Kathryn B. Feuer) и Мартин Малиа (Martin Malia). См.: Грибанов А.Б. Ю.Г. Оксман в переписке Г.П. Струве 1963 года // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига, 1995. С. 495—505.

⁴ Зубарев А. Из жизни литературоведов // Новое литературное обозрение. 1996. № 20. С. 146—147.

⁵ Чудакова М., ТоддесЕ. Из переписки... С. 115.

когда культура и цивилизованность забыты или попораны. Военный переводчик и в будущем этнограф, Елеазар Мелетинский был арестован в 1942 году, вышел из тюрьмы в 1943, вновь арестован в 1949-м, после чего отбывал срок до 1954-го. Он пережил пятимесячное заключение в одиночке, с трудом выживал в переполненном бараке и спасался от голодной смерти в лагерном госпитале. Позже Мелетинский стал ведущим специалистом по мифологии и фольклору. Написав подробные воспоминания о лагерном опыте, он однажды прервал их интересным отступлением. Почему, спрашивает себя Мелетинский, он непременно упоминает национальность каждого из своих лагерных врагов или друзей? В переполненных камерах и бараках, отвечает он, солидарность структурировалась именно этнической принадлежностью; только она помогала разобраться в человеческих взаимоотношениях. Похоже, собственно этнографические интересы Мелетинского зародились именно в те годы, что он провел в тюрьме и лагерях. Подобный же интерес появился еще у одного заключенного-интеллектуала, который оказал значительное влияние на постсоветскую гуманитарную науку. Лев Гумилев — сын Николая Гумилева и Анны Ахматовой — в 1938—1944 годах отбывал срок в северных лагерях, а в 1949—1956-м — в сибирских и казахстанских. Именно там развивались его идеи «этногенеза» и «пассионарности», завоевавшие потом ни с чем не сравнимую популярность у столичной и провинциальной публики. Между теориями Мелетинского и Гумилева мало общего, как и между самими учеными: первый — космополитичный еврей, эрудит и структуралист; второй — русский националист и антисемит, во всем полагающийся на интуицию и этнические стереотипы¹. Но их точки отправления были сходными: переполненные бараки, где примитивная жизнь была полна нужды и насилия, а этничность оставалась самым важным различием, определявшим остальные. Именно этот опыт определил их интересы. В Европе и Америке 1960-х всеобъемлющий в это время интерес к первобытному

¹ Мемуары Мелетинского см.: *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи, воспоминания. М.: РГГУ, 1998. См. также: *Он же.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. О Льве Гумилеве см.: *Shnirelman V.* The Myth of the Khazars and Intellectual Anti-Semitism in Russia, 1970s—1990s. Jerusalem: Hebrew University, 2002; *Oushakine S.* The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2009.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

коренился в колониальном опыте; в СССР фольклор и миф, примитив и этнос переоткрывали бывшие узники ГУЛАГа.

Перевернутый мир

Неудивительно, что лучший после Солженицына анализ советских лагерей принадлежит выжившему в них историку. В 1981 году профессор археологии Ленинградского университета Лев Клейн был арестован по обвинению в гомосексуализме. Его приговорили к трем годам тюремного заключения. При пересмотре дела срок был сокращен до восемнадцати месяцев, и часть этого срока Клейн провел в трудовом лагере. Плодовитый ученый, писавший о многом — Гомере, археологической теории, истоках русской государственности, — Клейн посвятил лагерному опыту небольшую книгу «Перевернутый мир»¹. Показывая иерархическую структуру сообщества заключенных, Клейн говорит о беспредельном насилии, насквозь пронизывающем это сообщество. Клейн полагает, что эта субкультура уникальна для современного мира, хотя ей можно найти аналоги в первобытных племенах, описанных антропологами. Их роднят такие ритуалы и институты, как инициация, касты, татуировки, членовредительство. Клейн описывает сексуальную динамику в этом мужском сообществе, где присутствует жесткое разделение на активных и пассивных гомосексуалов, причем последние подчинены первым. Ритуалы избиения и изнасилования укрепляют неформальную иерархию внутри лагеря и структурируют многие аспекты его жизни. Из рассказа Клейна, основанного на его собственном опыте, становится ясно, что позднесоветский лагерь представлял собой еще более жестокую версию старой системы ГУЛАГа.

Интересно, что Клейн — единственный историк, который анализирует структуру власти в тюрьме и лагере с такой ясностью. Причина тому не только отсутствие цензуры, но еще и позднесоветское разоча-

¹ *Самойлов Л.* [Клейн Л.] Перевернутый мир. Berlin: Taschenbuch, 1991, позже книга была издана в России; *Клейн Л.* Этнография лагеря // Советская этнография. 1990. № 1. С. 96—108. См. также огромную и информативную книгу воспоминаний: *Он же.* Трудно быть Клейном. СПб.: Нестор, 2010.

рование в романтических чувствах к народу. В беспощадном нарративе Клейна нет следов народничества, нет веры в самовоспроизводство народной культуры и в добродетели простых людей. «Культура» для Клейна — просветительская, цивилизующая и стандартизирующая сила, близкая к тому, что вкладывал в это понятие Мэтью Арнольд, а не игровая и релятивистская «культура» в ее постмодернистском понимании. Но этот взгляд сверху вниз не мешает Клейну испытывать сочувствие к жертвам государства, создавшего лагерь. Рассказывая о мучимой жизни в лагерях, он приводит детали столь жестокие, что его книгу иногда невыносимо читать. Тем не менее после жаркого обсуждения этой книги в 1990 году российские этнографы согласились с выводами Клейна. Со знанием дела его поддержал бывший лагерник Владимир Кабо, сам сидевший в 1949—1954 годах, а потом ставший профессиональным этнографом и специалистом по туземным культурам Австралии, куда он и переехал. Оба они согласились, что за тридцать лет, прошедших между лагерными сроками Кабо и Клейна, советские лагеря стали еще более жестокими. В своих мемуарах Кабо вспоминает, что его интерес к истории религии и магическим обрядам зародился именно в лагере¹.

В интересе бывших эзков к истории я различаю несколько основных тем. Одна группа историков, приобретших опыт тюрьмы, лагеря или ссылки, сосредоточилась на макроистории власти. Это история сверху — нарративы внешней и внутренней колонизации в России и мире. В этих работах я нахожу масштабные иносказания о коллективизации и ГУЛАГе. Другая группа историков писала микроистории насилия, страданий и юмора, которые открылись им в лагерях. Это история снизу, и ее авторы смотрели на нее человечно и пронципательно. В примитивном и первобытном они находили аллегории собственного лагерного опыта, пытаясь соединить их с историческим материалом. В их книгах видны следы экстремального, почти невообразимого для

¹ Кабо В. Структура лагеря и архетипы сознания // Советская этнография. 1990. № 1. С. 108—113; *Он же*. Дорога в Австралию. Воспоминания. New York: Effect Publishing, 1995. Красноречивое изображение российской пенитенциарной системы см. в свежем сборнике тюремных воспоминаний: Лимонка в тюрьму / Под ред. Захара Прилепина. М.: Центрполиграф, 2012.

4. ИСТОРИЯ ПОСЛЕ ТЮРЬМЫ

нас опыта насилия и выживания в тюрьмах и лагерях. Сама природа их опыта проводит границу между ними и нами, читателями. Эти истории удивляют или даже шокируют нас.

Историки обсуждали свой горький опыт со страстью, не вполне соответствовавшей их марксистскому образованию. Случайно ли я оказался в тюрьме? Если мое страдание вызвано советским режимом, то можно ли это объяснить произволом или мои страдания — продукт исторической необходимости? Находясь в заключении, Дмитрий Лихачев прочитал товарищам по несчастью импровизированную лекцию о роли случая в истории. Отрицая роль случая скорее с фрейдистских, чем с марксистских, позиций, он утверждал, что каждый человек сам определяет свою судьбу, знает он об этом или нет. К примеру, объяснял он, жизнь поэтов-романтиков в среднем была короткой, а писателей-реалистов — долгой, и в обоих случаях они сами делали свой выбор. Точно так же, по мнению Лихачева, каждый заключенный сам определяет обстоятельства своего ареста. Так Лихачев рассуждал в 1928 году; пятьдесят лет спустя он высмеивал эти свои юношеские идеи. Теперь он считал, что для умственной жизни в тюрьме и лагере типичны подобные идеи, идущие против здравого смысла и в конечном счете бессмысленные.

Годы в лагере или ссылке расширили социальный горизонт выживших до пределов, немислимых в иных обстоятельствах. В Соловецком лагере Лихачев и другие интеллектуалы познакомились с православными монахами, серийными убийцами, старыми большевиками, профессиональными ворами, религиозными сектантами, морскими офицерами, узбекскими националистами и множеством других людей, которых не встретили бы в других местах. Выжив в лагере, интеллектуал почти неизбежно становился этнографом-любителем. В более общем плане опустившееся, одичавшее, отчаянное население тюрем и лагерей стало для этих интеллектуалов советским Другим, отдаленным аналогом «благородных дикарей» эпохи Просвещения.

И еще одна черта интеллектуальной жизни ГУЛАГа — ее радикализм. В «фантастической» и «чудовищной», по словам Лихачева, жизни лагеря не работали привычные механизмы проверки идей на истинность. Рациональность и здравый смысл приспособлены к цивили-

лизованной жизни, а не к лагерному «театру абсурда». Поэтому, писал Лихачев, идеи, которые он и его друзья обсуждали в лагере, всегда были «экстравагантными» и «резко противоречили общепринятым взглядам». Интеллектуалы поддерживали «невозможные теории», делали «ошарашивающие» доклады и противоречили общепризнанным фактам, то есть тому, что считалось истиной за стенами лагерей и что дестабилизировал лагерный опыт. Когда эти строки диктовал пожилой, ослепший ученый, давно ставший частью истеблишмента, его отношение к собственному прошлому было реалистичным и ироничным. Но он помнил, как привлекали его самого подобные ошарашивающие идеи. Спустя много десятилетий после того, как окончился лагерный срок Лихачева, он продолжал слышать страшную музыку ГУЛАГа в карнавальной книге Бахтина и литературоведческих прогулках Синявского¹. Бывшие ээки узнавали друг друга.

5. МУЧИМАЯ ЖИЗНЬ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Молодой филолог Татьяна Гн един была арестована в 1944 году и провела в ГУЛАГе двенадцать лет. Основной причиной ее ареста было знакомство с Леонардом Уинкоттом, британским коммунистом; он тогда работал в Ленинграде, а потом тоже получил многолетний срок. В тюрьме Гнедич сделала русский перевод «Дон Жуана» Байрона. Оригинал она знала наизусть и текст своего перевода тоже держала в памяти. Узнав об этом, следователь по ее делу был настолько поражен, что, нарушая тюремные правила, дал ей перо и бумагу. Освободившись в 1956 году, она сначала поселилась у моего дяди, переводчика и филолога Ефима Эткинда. У нее были две вещи, которыми она дорожила: рукопись ее перевода и ватник, согревавший ее в лагере. Но ватник источал «тюремные запахи», и в коммунальной квартире держать его было нельзя; Ефиму пришлось его, несмотря на протесты Татьяны, выкинуть. Впоследствии Ефим познакомил Татьяну с известным режиссером, который поставил спектакль по ее переводу байроновской поэмы. С успеха «Дон Жуана» началась звездная карьера Гнедич-переводчика; впрочем, Эткинд считал, что до уровня сделанного в тюрьме перевода на воле ей уже не удалось подняться¹.

Из воспоминаний Ефима ясно, что ему не удалось примирить два чувства: отвращение к вонючему ватнику, который для Татьяны был личным местом памяти, и преклонение перед ее талантом, который позволил ей совершить поразительный культурный подвиг. Эти чувства жили своей жизнью; они относились к одному и тому же человеку, не

¹ Эткинд Е. Записки незаговорщика. С. 383.

имея ничего общего между собой. Отвращение и стыд, с одной стороны, гордость и восхищение, с другой стороны, — между этими чувствами не было компромисса. Но те из оставшихся на воле, кто сострадал выжившим в ГУЛАГе, испытывали их одновременно. В доме у друга не нашлось места для «фуфайки», как называла свой ватник Татьяна; но не было и уверенности в том, что выброшенный ватник не вернется назад в новом облике. Впрочем, Ефим вспоминал, что рукопись «Дон Жуана», прошедшая с Татьяной Гнедич все годы лагеря, пахла так же сильно, как и ватник¹. Но в отличие от фуфайки избавиться от рукописи было нельзя.

Невыносимый ватник

Многое в этой истории уникально, но обращение к далекому, южному Дон Жуану в холодной одиночке ленинградской тюрьмы не было слишком удивительно². В 1933 году Осип Мандельштам писал, что «тоска по мировой культуре» была основной характеристикой его собственной поэзии и того поэтического направления, к которому он примкнул, — акмеизма³. За этой «тоской» скрывалось не только стремление чтить далеких (но, как правило, европейских) классиков и обсуждать их тексты; то был и единственный способ самовыражения, который оставался доступен в условиях все более жесткой цензуры и слежки. Как писал в 1976 году о Дмитриии Шостаковиче музыковед-эмигрант Генрих Орлов, «цитаты, недоговоренности... и намеки превратились в особый метод самовыражения... У Шостаковича отлично получалось и заверять тюремщиков, что все в порядке, и одновременно показывать всему миру,

¹ Эткинд Е. Записки незаговорщика. С. 385.

² Михаил Гронас собрал много примеров того, что заключенные ГУЛАГа помнили и ежедневно читали наизусть стихи, чужие или свои. Гронас считает, что ритм и рифмы русской поэзии помогали заключенным не только запоминать тексты, но и упорядочивать свое психологическое состояние. Этими «мнемоническими и терапевтическими» функциями поэтической речи он объясняет ее значение для узников ГУЛАГа. См.: *Gronas M. Cognitive Poetics and Cultural Memory: Russian Literary Mnemonics*. New York: Routledge, 2011.

³ Мандельштам Н. Воспоминания. С. 296.

что он на самом деле думает»¹. Другие — например, Мандельштам — не так хорошо владели двойным письмом; к тому же слово не умеет скрывать так, как это делает музыка.

Значение мандельштамовской «тоски по мировой культуре» можно прояснить с помощью идеи «мира», как ее сформулировала Ханна Арендт. Говоря о «человечности в темные времена», Арендт показала, как люди реагируют на коллапс публичной сферы, который приносит политическое насилие. Сбиваясь в тесную группу и уничтожая дистанцию между собой, они ошибочно принимают «тепло» за «свет», который может принести только публичная сфера. Так в людях развивается «безмирность» — качество, свойственное париям. Мир находится между людьми; насилие или гонения разрушают его еще раньше, чем сами люди оказываются уничтожены. Опыт ее поколения показывал: те, кто сформировался в темные времена, «были склонны презирать мир и публичное пространство... чтобы найти взаимопонимание с людьми, не обращая внимания на лежащий между ними мир». Арендт создала свою теорию эмоций в зависимости от их отношения к миру: страх бежит от мира, надежда перескакивает его, а смех и гнев раскрывают и обнажают мир. «Под гнетом гонимые сгрудились до того плотно, что промежуточное пространство, которое мы назвали “мир”... попросту исчезло. При этом возникает теплота человеческих взаимоотношений, поражающая тех, кто имел случай общаться с такими группами, как почти физический феномен». Человеческая теплота помогает выжить, но не компенсирует потерю мира: «Разладился и никаким диалогом... не мог быть налажен сам мир». Арендт считала, что такие безмирные связи характеризуют парий и, что еще хуже, варваров: «Безмирность, увы, — это всегда форма варварства»².

Анализ, проведенный Ханной Арендт, помогает обнажить механизм работы необычно тесных групп взаимной поддержки, которые формировались в советских коммунальных квартирах, интеллектуальных

¹ *Orlov H.* A Link in the Chain // Brown M.H. (ed.). A Shostakovich Casebook. Bloomington: Indiana University Press, 2004. P. 194—195.

² *Арендт Х.* Люди в темные времена. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 25—26, 42, 21, 19, 23.

салонах и иногда — в тюремных камерах. Ирина Паперно назвала такие группы «узлами интимности и террора»¹. Тоска по мировой культуре была защитой и компенсацией для тех, кто задыхался в этих тесных, но теплых группах. Классический анализ поэзии Мандельштама, принадлежащий Сергею Аверинцеву, показал, что поэт ассоциировал сплоченные сообщества с риторической тавтологией и равно ненавидел и то и другое². Неудивительно, что Мандельштам не выжил в безмирности лагерной жизни. В том же эссе о «темных временах» Арендт подчеркивает, что основным условием связи с миром является свобода передвижения, которая важна даже больше, чем свобода мысли. Действительно, нет более действенного средства лишить людей мира, чем ограничить их передвижения; на этом основан и сам ГУЛАГ. Но никто на свете не был так безмирен, как лагерные парии вроде Мандельштама, истощенные и отчаявшиеся доходяги, которые боялись друг друга.

Погибшие в лагерях часто лишались способности рассказать о себе задолго до физической смерти. И наоборот, тем, кто выжил, не были знакомы самые страшные моменты лагерной жизни: их не превращали в козлов отпущения, они не пережили смертельную агонию. Говоря о нацистских лагерях, Агамбен отметил, что мемуары о них написаны выжившими, но всю правду могли рассказать только погибшие³. Однако в советских лагерях все границы — между палачом и жертвой, погибшим и выжившим, между голой жизнью и *vita activa* — были более подвижны, чем в нацистских. Палачи нередко оказывались в лагере всего через несколько месяцев или лет после того, как туда привезли их жертв. Многие выжившие были психологически искалечены. Были и такие лагерники, которые сохранили веру не только в коммунистическую идею, но даже в прогрессивность самого ГУЛАГа⁴.

В своих воспоминаниях Надежда Мандельштам разрешила этот парадокс тем же способом, как спустя десятилетия это сделал Агамбен:

¹ *Paperno I.* Stories of the Soviet Experience. P. 24.

² *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 5—64.

³ *Агамбен Дж.* Homo sacer. Что остается после Освенцима... С. 35—36, 95—102.

⁴ *Adler N.* The Communist Within: Narratives of Loyalty to the Party before, during, and after the Gulag. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

«О лагерях должны рассказывать люди, которые погибали в них и случайно выжили»¹. Двойное переживание гибели в аду и возвращения в мир позволяет рассказать о произошедшем с красноречием Данте. Когда Надежда писала эти строки, она уже знала, что Осип погиб, и уже читала Шаламова и Солженицына. Эти авторы открыли мир ГУЛАГа с двух противоположных точек зрения: доходяги и выжившего². Оставшись в живых, Солженицын сделал своим героем Ивана Денисовича, ловкого мастера на все руки, чья народная смекалка помогает ему выжить в ГУЛАГе и строить далекоидущие планы будущей жизни на воле. Доходяга, бывший на пороге смерти и спасенный лагерным доктором, Шаламов показывает полутрупы, страдающие от голода, непосильного труда и унижения. Солженицын превратил опыт выживания в моральный урок для человечества; Шаламов отрицал, что в опыте ГУЛАГа есть какая-либо ценность, моральная или педагогическая. Случай царил везде, на воле и в лагерях; людей арестовывали случайно, и выживали они тоже случайно. Иван Денисович гордится своими способностями, помогшими ему выжить, но для Шаламова такое тщеславие выживания абсурдно так же, как и пыточная система ГУЛАГа. В одном рассказе Шаламова описана группа нарочито разных заключенных: тут генералы, колхозники и сектанты, и все голодны и истощены, но живы. Новое лагерное начальство неожиданно решает накормить заключенных настоящим обедом. Насытившись, самый сильный из заключенных, сектант, пытается убежать из лагеря, и охранники убивают его³. Шаламовский минимализм, его ненависть к «беллетризации», кажущаяся беспорядочность «Колымских рассказов» и многочисленные повторы — во всем этом выражается отказ писателя искать смысл в страдании⁴. Персонажи Шаламова — не герои и не мученики. Они — мучимые жертвы, иногда

¹ Мандельштам Н. Вторая книга. М.: Согласие, 1999. С. 495.

² См.: Есинов В. Варлам Шаламов и его современники. Вологда: Наследие, 2007.

³ Шаламов В. Т. Тишина // Шаламов В.Т. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Художественная литература; Вагриус, 1998. Т. 2. С. 111 —117.

⁴ Контекстный анализ рассказов Шаламова см. в: *Toker L. Return from the Archipelago. Ch. 6* (о «беллетризации» — p. 150); *Boym S. Banality of Evil, Mimicry, and the Soviet Subject // Slavic Review. 2008. Vol. 67. № 2. P. 342—363*; *Young S. The Convict Unbound: The Body of Identity in GULAG Narratives // GULAG Studies. 2008. № 1. P. 57—76.*

наделенные пониманием своей судьбы, и это понимание отличает их от равных им доходяг, уделом которых стала голая жизнь и такая же смерть. Они «радикальные стоики», если воспользоваться здесь понятием Беньямина, согласно которому герои немецкой барочной драмы в ответ на чрезвычайное положение, навязанное им извне, развивают «стоическую технику преодоления чрезвычайного состояния души»¹. Для Беньямина, как и для Шаламова, эти радикальные стоики, подобные взбунтовавшемуся в лагере сектанту, — «противоисторичные... творения»: они не кажутся исторически реальными.

Чем могут быть искуплены преступления против миллионов жертв ГУЛАГа? Чем могут быть объяснены их бессмысленные страдания? Искупительные нарративы строятся на нескольких аргументах, которые используются вместе или по отдельности². Функциональный аргумент состоит в том, что террор был важным орудием государства, а значит, те, кто понял его роль и сотрудничал с государством, были героями. Аргумент выживания предполагает, что выжившие обладали редкими человеческими качествами и потому были героями. Аргумент свидетеля утверждает, что миссией выживших в лагере было рассказать правду о ГУЛАГе, а следовательно, те, кому это удалось, — герои. Шаламов разбивает все три эти довода поодиночке и одновременно. В одном из его рассказов герой говорит, что лошадь не могла бы вынести то, что пережил он. В своем труде герой видит не больше смысла, чем увидела бы лошадь; и писателя тоже не утешает возможность рассказать о лагере. Пережив три лагерных срока и много лет советской жизни между ними и после них, Шаламов умер в доме престарелых в 1982 году. Одной из тех, кто навещал его в последние годы, дом престарелых показался похожим на ГУЛАГ: «Запах мочи, грязи, гниения... огромный широченный коридор, по грязному линолеуму в прямом смысле ползали какие-то совершенно беспомощные люди». Среди них был Шаламов — глухой, страдавший галлюцинациями, со «страшными, внезапными движениями руками и ногами». В этом доме престарелых он продолжал писать

¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы... С. 61.

² Понятие искупительного нарратива в исследовании Холокоста ввел Лоренс Лэнгер. См.: Langer L. Using and Abusing the Holocaust. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

стихи¹. В 2002 году вандалы оторвали бронзовую голову от надгробного памятника Шаламова. Однако дом, где он родился в Вологде, стал его музеем. Как Шаламов ни сопротивился этому, его помнят именно как свидетеля ГУЛАГа.

Доминик Ла Капра выделил две типичные реакции на травму: конструктивное «преодоление» и навязчивое «воспроизводство» тревожащего события². Я бы добавил к ним третью реакцию — «осмысление» травмы или катастрофы. В отличие от анализа Ла Капра, который кажется мне слишком деполитизированным, я бы хотел также связать эти индивидуальные реакции на травму с интересами причинившего ее государства. Самоутверждаясь через создание зон исключения, суверен избегает ответственности за злоупотребления, которые происходят в этих зонах. Но когда масштаб этих злодеяний открывается с течением времени, суверен переходит к другой стратегии. Его последнее прибежище — искупительный нарратив, который в советском контексте придает гибели черты жертвенности, а палачей-самоубийц превращает в жестоких, но разумных стратегов. В психологическом отношении эта жертвенная интерпретация — реакция потомков на отчаянную необходимость найти в их потере некий смысл. В моральном отношении искупительный нарратив изображает террор, от которого погибли миллионы, как оправданное явление. В историческом отношении он требует услуг профессионалов, которые за плату создают фальшивый и мелодраматический рассказ о врагах, достижениях и истоках. Наконец, в политическом отношении эта интерпретация обеспечивает преемственность государства с его устаревшими определениями суверенитета. Альтернативное решение проблемы постсоветской памяти в том, чтобы признать «необоснованную» (по Хрущеву) или «бессмысленную» (по Шаламову) природу террора. У него не было и нет смысла или функций; его авторы и исполнители были нелепыми палачами, боявшимися собственной тени; страдания его жертв были столь же чудовищны, сколь и абсурдны. Но это нелегкая стратегия,

¹ *Леонова Т.* Шаламов: Путь в бессмертие (запись О. Исаевой) // Новый журнал. 2006. № 245 (<http://magazines.russ.ru/nj/2006/245/le17.html>).

² *LaCapra D.* Writing History, Writing Trauma.

и не случайно Шаламова обвиняли в нигилизме¹. Я бы скорее назвал его позицию экзистенциалистской.

Взятые вместе, шаламовский доходяга и агамбеновский *homo sacer* напоминают еще одну фигуру, воплотившую в себе трагическое течение истории, — Angelus Novus Вальтера Беньямина. Гонимый еврейско-немецкий мыслитель нашел своего ангела истории в рисунке Пауля Клее: «Там, где мы знаем цепь событий, он видит сплошную катастрофу». Это кривое создание, этот вывернутый ангел хотел бы остановить течение истории и разбудить ее мертвых жертв, но не может этого сделать: «Штормовой... ветер неудержимо гонит его в будущее, но ангел поворачивается к нему спиной... То, что мы считаем прогрессом, и есть этот ветер»². В те времена штормовой ветер гнал ангела истории напрямик в лагерь. Повернувшись к ветру спиной, этот падший ангел обращает свое беспомощное сострадание на доходягу, который вот-вот станет безвестной, непогребенной жертвой.

Советский сюрреализм

В отличие от католичества в православии нет доктрины чистилища, которая сыграла важную роль в том, как европейцы представляли себе жизнь после смерти и возможность общения с призраками. Такой доктрины не было и в другой традиции, в которой была укоренена советская культура, — в иудаизме. Возможно, из-за отсутствия чистилища советская тоска по мировой культуре избирательно реализовалась в заимствовании западных образов жуткого. Особенно подходящими тут оказались авторы и образы, связанные с католической традицией и Контрреформацией — от Данте до Босха и Гойи³.

¹ Nivat G. Solzhenitsyn. London: Overseas Publications Interchange, 1984. P. 62.

² Беньямин В. О понимании истории // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 231—232.

³ Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Труды по русской и славянской филологии. Тарту: ТГУ, 1977. Вып. 28. С. 3—37. О влиянии веры в чистилище на рассказы о призраках см.: Greenblatt S. Hamlet in Purgatory, *passim*.

Крупнейший художник из тех, кто выжил в ГУЛАГе, Борис Свешников (1927—1998)¹ сделал эти образы центральными для своего творчества. За восемь лет своей работы в лагере под Ухтой (1946—1953) и последовавшие за освобождением сорок пять лет работы в Москве Свешников создал поразительные рисунки и картины, свидетельствующие о ГУЛАГе и о советском опыте. Хотя Свешников попал в лагерь девятнадцатилетним, его понимание того, что произошло с ним и с его страной, было поразительно зрелым. В одном из лагерных рисунков власть изображена как огромная бритва, бреющая город. В правом углу бритый суверен довольно, как Нарцисс, смотрит на свое отражение в зеркале. Бритье — символ того, как государство обращается с гражданами, обрекая их на голую, мучимую жизнь. Композиция рисунка делает его похожим на комикс или икону, которые наглядно демонстрируют последовательное развитие событий. Пока рука суверена бреет город, в другой части рисунка его жители раздеваются и готовятся к худшему, а дальше метла уже подметает человеческие останки. На более глубоком уровне в рисунке Свешникова можно увидеть сатиру на гоббсовского суверена, который обращается с подданными-жертвами так, как если бы они были волосками его бороды. По желанию суверена этот человеческий мусор можно сбрызнуть с тела государства.

Некоторые из лагерных рисунков Свешникова излучают чистый ужас. На одном из них люди-крысы производят таинственные эксперименты над женщинами в некоей тюрьме или лаборатории, которая очень похожа на лагерную. Здесь напрашивается сравнение со знаменитым комиксом «Маус» Арта Шпигельмана¹, только у Шпигельмана жертвы Холокоста изображены как мыши, а их палачи — как кошки. У Свешникова крысы — наоборот, палачи.

Свешников был арестован в девятнадцать лет, когда его сокурсник показал на следствии, что собирается убить Сталина. Художник провел восемь лет в северном лагере и был ужеходягой, когда случай спас ему жизнь. Проверять его лагерь приехал фельдшер Аркадий Штейнберг, отбывавший уже второй срок офицер, поэт и переводчик. Фронтвик, имевший военные награды, Штейнберг провел в лагере

¹ См.: *Spiegelman A. Maus: A Survivor's Tale*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987. Русское издание: *Шпигельман А. Маус*. М.: Corpus, 2013.

одиннадцать лет; там он прошел обучение и стал фельдшером. Люди этой опасной, но дававшей жизнь и власть профессии иногда сочувствовали интеллектуалам; лагерные врачи спасли и Варлама Шаламова, и Александра Солженицына¹. На стенах госпиталя, которым командовал Штейнберг, висели репродукции картин его любимых голландских и итальянских художников. Восстановив силы в этом госпитале, Свешников с помощью Штейнберга получил работу ночного сторожа. Это дало ему возможность выжить и время работать над картинами, которые он писал на больничных простынях. Чернила ему привозили родители, раз в год приезжая в лагерь на свидания, а масляные краски лагерное начальство выдавало для оформления пропагандистских лозунгов². После освобождения Свешникова многие его лагерные работы вывез из лагеря привилегированный заключенный-латыш; потом американский коллекционер переправил их за океан. В результате этого подвига космополитичной памяти сотни работ Свешникова хранятся в Музее искусств имени Зиммерли университета Ратгерс (Нью-Брунсвик, США)¹.

Одна из картин представляет лагерный опыт в поразительно необычном свете. Перед нами драматическое противостояние двоих мужчин. Один из них куда-то — возможно, на работу или для участия в некоем эксперименте — ведет другого. Крест на его одеждах делает его похожим на монаха или священника. Руки первого мужчины изогнуты в странном жесте, который выдает сомнение и напряженность, как будто он заламывает руки в мольбе или отчаянии. Этот жест видим мы, но не видит второй, ведомый мужчина. Тот движется скованно, словно его готовят принести в жертву против его воли. Ведущий смотрит на ведомого с печалью. Лицо жертвы спокойно, он уже не противится судьбе. Его одежда оставляет обнаженной спину и зад, придавая изобразлению некий эротизм. Если представить, что и первый мужчина одет так же, получается, что ведомый смотрит на обнаженный зад идущего перед ним. Они смотрят друг на друга, а мы — на них, пытаюсь понять,

¹ В «Жизни и судьбе» Гроссмана заключенный убивает лагерного доктора (тоже заключенного), который обнаружил симуляцию и отказался выписать больничный.

² Свешников рассказал о том, как его спас Штейнберг, их общему другу, художнику Дмитрию Плавинскому. См.: *Плавинский Д.* Записки о прошлом // Новый журнал. 1990. № 179. С. 127.

что же происходит на картине. Фигуры написаны на фоне северного пейзажа, напоминающего лагерь, в котором был заключен Свешников. Этот лагерь, холодный, бесчеловечный и странным образом прекрасный, известен нам по многим рисункам художника.

Некоторые детали этой картины — например, архитектура лагеря — исторически верны, а другие совершенно фантастичны. Конечно, в лагере не разрешали носить изображение креста, а зимняя форма заключенных была совсем не манящей. Жуткие образы памяти соединяют верное изображение прошлого с его глубокими и пугающими трансформациями. Теоретики и практики нереалистических стилей в искусстве — например, сюрреализма — давно открыли, что, искажая визуальный образ, художник выражает свою субъективность. Я думаю, что человеческая память действует так же. Мы лучше пойдем ее работу, проведя аналогию не с реализмом, а с экспрессионизмом или сюрреализмом, которые выражают смысл именно через искажения. И мы отлично знаем, что бывают ситуации — болезнь, война, тюрьма, смерть, — когда реализм перестает работать.

Понять лагерное искусство Свешникова нам поможет эссе Вальтера Беньямина о сюрреализме (1929). Беньямин написал его, вернувшись из Москвы, и в подзаголовке стоит узнаваемое слово, употреблявшееся только в русском контексте: «Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции». Беньямин анализирует, однако, художественную среду Парижа. Ключом к новой политике и поэтике в этом эссе становится идея коллективного тела. «Пу коллектива есть плоть», — пишет он, ссылаясь на Троцкого. Согласно Беньямину, чтобы построить коллективное тело, нужен экстаз, а его могут дать только два источника — опьянение и революция. Сюрреалисты слишком глубоко ушли в первое и обратили мало внимания на второе, жалуется Беньямин. Но для опьянения не обязательно нужны особенные вещества: «Самый страшный наркотик — ...нас самих — ...мы вкушаем в одиночестве»¹. Несмотря на этот меланхолический вывод, эссе Беньямина пронизано высокой революционной надеждой. Если Беньямин и некоторые

¹ Беньямин В. Сюрреализм: Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции // Новое литературное обозрение. 2004. № 68 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ben1.html>).

туре» неожиданно близок европейским образам Бахтина¹ и другим лагерным сюжетам — «Разговору о Данте» Мандельштама, «Проголкам с Пушкиным» Синявского. И все они были достаточно мудры, чтобы сохранять дистанцию от карнавалыных сцен, наблюдая их извне, с позиции художника и историка².

Когда в конце 1950-х юный искусствовед Игорь Голомшток впервые увидел работы Свешникова, они показались ему «произведением кого-то из наших доморощенных сюрреалистов». Но Голомшток видел, что страшное ощущение одиночества, идущее от картин Свешникова, иное, чем у европейских сюрреалистов. Встретившись с художником, Голомшток узнал, что ко времени своего ареста в 1946 году Свешников не знал самого слова «сюрреализм» и свои образы создал самостоятельно, в лагерьной изоляции³. Свешников тогда произвел на Голомштока впечатление человека, «не совсем оттаявшего после лагерей». Потом Голомшток представил художника Андрею Синявскому, и искусство Свешникова стало для этих людей — для скорбного советского поколения — одним из самых ранних источников их представлений о терроре. Голомшток, Синявский и их друзья увидели жуткие фантазии Свешникова раньше, чем они прочитали тексты Бахтина или Шаламова, которые сейчас помогают понять Свешникова и сам ГУЛАГ. Синявский даже написал эссе о Свешникове, но лишь после того, как сам вернулся из лагеря. Его особенно восхищала двойной смысл рисунков Свешникова: они одновременно о лагере и как будто не о нем, — «кто не знает, что это лагерь, так и не догадается»⁴. Эссе Синявского о Свешникове

¹ Одним из первых на Западе о Свешникове написал Мэтью Бейгелл, отметивший черты сходства между его работами и трудами Бахтина. См.: *Baigell M. Boris Sveshnikov // Dodge N.T., Sharp J. A. (eds.). Painting for the Grave. P. 43.*

² Хэл Фостер объяснил похожую динамику в послевоенном западноевропейском искусстве как следствие антропологического поворота, который сосредоточен на «травмированных субъектах» и «привязанных к месту сообществах» (sited communities). См.: *Foster H. The Artist as Ethnographer // The Return of the Real. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996. P. 171—204.* Критический анализ «нежеланной красоты» в художественной репрезентации Холокоста см. в: *Kaplan B.A. Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation. Urbana: University of Illinois Press, 2007.*

³ *Голомшток И. Воспоминания старого пессимиста // Знамя. 2011. № 2. С. 139—166.*

⁴ *Анисимов Г. Сновидения вечности: лагерная графика Бориса Свешникова // Культура. 2004. № 15 (7423).*

автобиографично, он охотно идентифицирует собственные лагерные воспоминания с более ранними образами Свешникова. Выросший в лагере, Голомшток видел в работах Свешникова нечто похожее «на постапокалипсис: как будто свернулся свиток времени, и художник беспристрастно созерцал и фиксировал новые причудливые произрастания человеческой жизни»¹.

Сцены горя

В одной из недавних статей антрополог Алексей Юрчак пишет о группе ленинградских художников-некрореалистов, возникшей в начале 1980-х. В центре их внимания — смерть, умирающее тело и то, что они называли «нетрупом». Некрореалисты изучали медицинские атласы и наслаждались кровавыми деталями умирания, особенно медленного умирания. У них был очень похожий на человека манекен, который они избивали в публичных местах, шокируя прохожих. В 1984 году некрореалисты инсценировали драку наверху пятиэтажного здания в центре Ленинграда. Они дрались так, чтобы их видели с улицы, а потом выбросили манекен из окна на улицу. Увидев, как у тела отлетела голова, прохожие вызвали милицию. Хотя в протоколе драку назвали «провокацией», милиция затруднилась предъявить группе конкретное обвинение. Юрчак полагает, что вначале некрореалисты ставили эти миметические сцены в виде уличного театра или живой инсталляции, но их перформансы превратились из публичного искусства в индивидуальную практику. Один из участников группы провел ночь в лесу один, «как будто став на одну ночь не человеком и не зверем, а и тем и другим одновременно, словно фольклорный волк-оборотень»². В 1980-х некрореалисты писали рассказы и ставили фильмы, в которых развивалась их любимая тема — умирающие бродячие нетрупы. Юрчак проводит параллель между повторяющимся образом нетрупа и фильмом Дэвида

¹ Голомшток И. Воспоминания старого пессимиста.

² Yurchak A. Necro-Utopia: The Politics of Indistinction and the Aesthetics of the Non-Soviet // *Current Anthropology*. 2008. Vol. 49. № 2. P. 212. См. также: *Idem*. Everything Was Forever. Ch. 7.

Кроненберга «Автокатастрофа», герои которого все время попадают в автомобильные аварии, потому что сознательно их устраивают. Кроненберг считает фильм «метафорой для тех, кто пережил потрясшие их события... и находит странные способы заново их испытать и таким образом понять, что же это было»¹.

Лидер группы некрореалистов, Евгений Юфит, снял несколько «некрофильмов», в которых действуют оборотни, гибриды человека и дерева, немые жестокие мутанты — побочные продукты советских научных опытов. Как пишет Юрчак, «чем больше некрореалисты обращались к художественным проектам, тем больше в их текстах, инсталляциях и фильмах появлялось человеческих, получеловеческих и гибридных форм жизни»². Обратившись к этой интересной группе художников, Юрчак интерпретирует их действия в терминах Агамбена. Некрореалисты, пишет он, проводят «политику неразличения», цель которой — приостановить существующие политические идентичности и исследовать голую жизнь. Согласно Юрчаку, эти художники намеренно создали пространство, сделавшее их индифферентными к советской системе, в рамках которой им приходилось жить и экспериментировать. В другой работе Юрчак дал новую трактовку этой зоне неразличения между политическим и неполитическим, представив ее как движущую силу советского коллапса.

Здесь стоит вспомнить контексты, в которых сам Агамбен использовал понятия голой жизни и зоны неразличения: «В свидетельстве (о лагерях. — А.Э.) немой и говорящий, не-человек и человек входят в зону неразличения, где невозможно определить положение субъекта...»³ Как и Эрик Сантнер в концепции тварной жизни, Юрчак предполагает у голой жизни способность не только творчески самовыражаться, но и понимать саму себя творчески и «биоэстетически» так, чтобы оставаться непонятной для государства-суверена. Но для «мусульман» Агамбена или шаламовских доходяг такое отношение просто немислимо: они молча умирали, если только их — случайную и ничтожно малую их часть — не спасали доктора. Очевидно, Юрчак имеет в виду не столько

¹ Цит. по: *Yurchak A. Necro-Utopia*. P. 208, п. 15.

² *Ibid.* P. 207.

³ *Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима...* С. 129.

самую голую жизнь, сколько память о ней и скорбное, миметическое воспроизводство ее мучений. Эти культурные процессы включают в себя созерцание умирания и его эстетизацию, а не реальный опыт смерти, непередаваемый и чуждый всякой эстетике. Читая объяснения, которые некрореалисты дают своим акциям, Юрчак понимает их слишком близко к тексту. Считая, что богатая образность некрореалистов — следствие интереса «не к смерти, а к альтернативным формам витальности»^{*}, Юрчак связывает ее с биополитическими проблемами клинической смерти, экзистенциальной и другими современными трудностями в различении между жизнью и смертью. Остается непонятным, почему советских художников конца 1970-х — начала 1980-х эти вопросы «интуитивно беспокоили» за годы до того, как их важность осознали европейские интеллектуалы, и за десятилетия до того, как их заметили российские интеллектуалы. Как и сами некрореалисты, Юрчак не замечает связи между их перформансами и конкретной ситуацией постсталинской России.

Вместо того чтобы связывать культурную продукцию некрореалистов с отдаленным и глобальным будущим, я предлагаю связать ее с недавним советским прошлым. Дети незаконченной «оттепели», Юфит и его сподвижники по-новому выполняли работу горя по жертвам советского террора. Как и многие художники, музыканты, писатели и кинематографисты позднесоветского периода, некрореалисты разыгрывали свои балы жертв. Миметическое воспроизведение насилия, виктимизации и медленной смерти буквально и детально следовало опыту лагерных доходяг. Как Бахтин перестроил и сублимировал свои страх и горе в сверхисторическую концепцию готического реализма, так и некрореалисты пытались объяснить свои ощущения и действия, одновременно бросая вызов советской культуре и облекая этот вызов в приемлемые формы. Очевидны параллели между перформансами некрореалистов и ранним текстом Ю. Даниэля «Говорит Москва» (см. главу 6), современным им искусством ленинградских митьков или прозой и сценариями Владимира Сорокина (см. главу 11).

Иными средствами схожие темы исследовал Иосиф Бродский. Его воспоминания, документированные в беседах с Соломоном Волковым, дают полезный комментарий к перформансам некрореалистов. В шест-

¹ *Yurchak A. Necro-Utopia. P. 211.*

надцать лет Бродский тоже работал с трупами. Будущий нобелевский лауреат бросил тогда школу. В 1956 году он нашел работу помощника прозектора в морге, где «разрезал трупы, вынимал внутренности, потом зашивал их назад». Рассказывая свое прошлое другу, Бродский с очевидным удовольствием погружается в макабрические детали: «Несешь на руках труп старухи, перекадываешь его. У нее желтая кожа, очень дряблая, она прорывается, палец уходит в слой жира. Не говоря уже о запахе». Бродский ушел из морга после «одной неприятной сцены», и вот в чем она состояла: «Пришел к нам в морг цыган. Я выдал ему двух его детей — двойняшек, если не ошибаюсь. Он когда увидел их разрезанными, то... решил меня тут же на месте и пришить... То есть это такой сюрреализм, по сравнению с которым Жан Кокто — просто сопля»¹. Была ли эта сцена плодом воображения или памяти, рассказ Бродского соперничал с «мировой культурой» французского сюрреализма. Но именно местные корни добавили этой сцене политическое и биографическое значение: морг, в котором работал юный поэт, находился стенка в стенку с Крестами, — ленинградской тюрьмой, которая в годы террора была воротами в ГУЛАГ.

Тюрьма Кресты была важным местом памяти для Анны Ахматовой (здесь сидел ее сын в 1938—1939-м) и для самого Бродского (он попал в Кресты в 1964-м). Бродский восхищался ахматовским «Реквиемом», действие которого происходит у стен Крестов, где стояли в очереди матери и жены заключенных. В 1949-м Ахматова провела много дней в этих очередях, пытаясь узнать о судьбе арестованного сына и передать ему еду. В «Реквиеме» она просит, чтобы памятник ей был поставлен именно у Крестов. Вспоминая 1956 год, когда он работал в морге, смотрел на Кресты и узнал о докладе Хрущева, Бродский рассказывал, как работники морга поддерживали связь с заключенными: «Заключенные оттуда перекидывали к нам записки на волю»². Так и воспоминания Бродского, продиктованные им десятилетия спустя в далеком Нью-Йорке, перекидывали связь между сценами в советском морге, «по сравнению с которым Жан Кокто — просто сопля», и событиями в советской тюрьме.

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 26.

² Там же.

5. МУЧИМАЯ ЖИЗНЬ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

В начале 1950-х родители Бродского, опасаясь разгоравшейся анти-семитской кампании, готовились к «далекому путешествию» в Сибирь. Страх перед новым, советским Холокостом рассеялся после смерти Сталина, но в 1956 году Бродский все же отправился в «далекое путешествие» по местам лагерей. Уволившись из морга, что был по соседству с Крестами, он завербовался в геологическую экспедицию в Северо-Восточную Сибирь¹. Бродский вспоминал, что многие члены этой экспедиции раньше были заключенными и странствия ее пришлось на самые страшные места ГУЛАГа. Нравы в экспедиции не сильно отличались от лагерных. Говоря о своих связях с «расконвоированными бабами» на лесоповальных пунктах, Бродский называл их «плутовскими романами». Бродский шел против течения: массы освободившихся заключенных в это время ехали в противоположном направлении, из Сибири в Европейскую Россию. Он сам сделал этот выбор — пять лет паломничества в Сибирь как раз тогда, когда в столицы пришла «оттепель». Этот опыт дал ему материал для многих ранних стихотворений, включая знаменитых «Пилигримов»:

...мира и горя мимо,
мимо Мекки и Рима,
синим солнцем палимы,
идут по земле пилигримы.
Увечны они, горбаты,
голодны, полуодеты...
и хрипло кричат им птицы:
что мир останется прежним,
да, останется прежним...²

В моем прочтении этот могущественный и загадочный текст рассказывает об уникальном опыте автора, его паломничестве к местам ГУЛАГа, и о массовом возвращении голодных, полуодетых людей домой, «горя и мира мимо». Текст выражает их мечту, скорее всего

¹ В 1953—1954-м год в геологической экспедиции в Восточную Сибирь провел и Андрей Тарковский. См.: *Волкова П.Д.* Андрей Тарковский. М.: ЭКСМО, 2002.

² *Бродский И.* Сочинения... Т. 1. С. 21.

несбыточную, о том, что их дом и их мир, несмотря на все происшедшее, остались прежними. Их разочарование было гарантировано, и только поэты, писал Бродский, были способны «одобрить» этот мир.

Начав свой рассказ с работы в морге, что располагался по соседству с тюрьмой, и перейдя к странствию по сибирским просторам, Бродский создал детальный и масштабный текст горя. Развитием сюжета движет пространственная смежность морга и Крестов, а также существенная связь террора и смерти. Затем от работы с трупами и паломничества в Сибирь Бродский перешел к собственному тюремному заключению в 1964 году: «Когда позднее я сам попал в “Кресты”, то видел все это с другой стороны»¹. Так он увидел «все это» — и морг, и тюрьму, и Сибирь — изнутри.

Как известно, немецко-американский философ Теодор Адорно считал, что писать стихи после Освенцима — это варварство. Бродский предложил «повторить тот же вопрос, заменив в нем название лагеря», то есть задать вопрос о возможности поэзии после ГУЛАГа, — возможности его, Бродского, поэзии. Цитируя американского коллегу Марка Стрэнда, Бродский отвечал вопросом на вопрос: «А как после Аушвица можно есть ланч?» Так Бродский утверждал свою способность писать стихи после нацистского Холокоста и советского террора. Работа горя позволяла ему полагать репрезентацию невообразимого не только возможной, но необходимой частью человеческого существования. Его поколение, по словам Бродского, родилось «именно тогда, когда крематории Аушвица работали на полную мощность, когда Сталин пребывал в зените богоподобной, абсолютной... власти». Миссией этого поколения Бродский считал «продолжить то, что теоретически должно было прерваться» в нацистских и советских лагерях. В Нобелевской лекции он скорбел о «десятках миллионов человеческих жизней, загубленных миллионами же»; количество погибших в советских лагерях, объяснял он, «далеко превосходит» количество сгинувших в немецких лагерях. «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор». В отличие от античной трагедии, где хор оплакивает погибшего героя, трагедии

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским... С. 26.

XX века уничтожили сам хор. Миссия выживших одиночек — горевать по погибшим массам¹.

Подлинная часть мировой культуры, видение Бродского было и поэтическим, и политическим. Гордясь тем, что он и его поколение создали литературу, которая «не была ни бегством от истории, ни заглушением памяти», Бродский считал, что ключевую роль в этом созидании сыграл его собственный тюремный опыт и подобный же опыт других современников. «Тюрьма — это, по существу, недостаток пространства, возмещенный избытком времени», — писал он в своем последнем эссе. Это соотношение верно отражает положение человека во вселенной, и потому заключение в тюрьме и лагере оказалось «всеобъемлющей метафорой... метафизики, а заодно и повивальной бабкой литературы». Неожиданно обобщая, он говорит здесь, что в одиночной камере заключенный обычно обращается к «метрической поэзии», а в общих камерах — к беллетристике (к сожалению, он ничего не сказал о нон-фикшн). В сознании большинства, писал Бродский, тюрьма «родственна смерти», а одиночка — гробу. Но следуя собственному опыту, он предлагает вывернуть эти метафоры наизнанку: «Написанное в тюрьме показывает вам, что ад — дело рук человеческих, ими сотворенный и укомплектованный»².

Барачная поэзия

В 1954 году Свешникова выпустили из лагеря. Как и многим возвращавшимся, ему запретили жить в Москве и других больших городах. Он поселился там, где жил его лагерный спаситель Аркадий Штейнберг, — в Тарусе. Полный бывших заключенных, этот живописный

¹ *Бродский И.* Лица необщим выраженьем. Нобелевская лекция // Бродский И. Сочинения... Т. 6. СПб.: Пушкинский фонд, 2003. С. 50—52. В написанном в лагере «Голосе из хора» Андрей Синявский тоже говорит, что классические отношения героя и хора вывернулись наизнанку (см. главу 6).

² Последнее эссе Бродского «The Writer in Prison» было опубликовано в «Нью-Йорк тайме» 13 октября 1996 года. На русском языке — *Бродский И.А.* Писатель в тюрьме // Бродский И. Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7. С. 216—220.

город стал интеллектуальным и поэтическим центром «оттепели». Надежда Мандельштам писала здесь воспоминания и расспрашивала прибывших об Осипе. Штейнберг, проведший в лагере одиннадцать лет, перевел в Тарусе «Потерянный рай» Джона Мильтона и другие тексты французских, английских и китайских поэтов. С участием их обоих здесь вышли в свет «Тарусские страницы».

Кроме круга Штейнберга в Тарусе, Свешников часто посещал еще одну подмосковную деревню, вошедшую в историю советского искусства и поэзии, — Лианозово. Там закрылся лагерь, строивший местную железную дорогу, и от него остались бараки, заселенные теперь бывшими лагерниками, а также бродягами и интеллектуалами. Тут еще была цела вышка и часть лагерной ограды, случайные памятники прошедшей эпохе. Во главе местной «компании» стояла семья Кропивницких. Одноклассник Свешникова, Лев Кропивницкий, был арестован по тому же делу о подготовке покушения на Сталина. Восемь лет он провел в одном лагере со Свешниковым, а остаток срока — в Казахстане. Выйдя на свободу в 1956 году, он поселился у отца, художника и музыканта Евгения Кропивницкого. Когда на дочери Кропивницкого женился молодой художник Оскар Рабин, семья переехала в бывший лагерный барак в Лианозово. Это живое место памяти стало интеллектуальным салоном и подпольной галереей¹.

Как многие бывшие заключенные, Свешников видел в своей жизни периоды, резко разделенные лагерем. Свои работы он делил на сделанные в лагере и после него и в подписи к лагерным рисункам и картинам всегда указывал дату и название лагеря. В отличие от Мандельштама он прожил достаточно долго, чтобы на деле воссоединиться с мировой культурой. Много лет после лагеря он работал книжным иллюстратором в одном из московских издательств. Среди его работ — иллюстрации к любимым им Гофману, Гёте и братьям Гримм и еще ко многим другим сказочным и фантастическим книгам. В иллюстрациях Свешникова

¹ Пока работал лагерь в Лианозове, Оскар Рабин работал там вольнонаемным — десятником бригады заключенных на строительстве железной дороги. Одновременно Рабин начал карьеру художника, венцом которой стало всемирное признание и выставки в Париже, Нью-Йорке и Москве. См.: *Неделя А.* Оскар Рабин. Нарисованная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 67—69.

5. МУЧИМАЯ ЖИЗНЬ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

зимние леса и готические замки еще долго были похожи на улучшенный вариант эстетизированного им лагеря. Себя он по-прежнему считал отстраненным наблюдателем и мечтателем, так и не нашедшим место, где идет бесконечный пир. На рисунке, сделанном в 1992 году, безногая мужская фигура на фоне лагерной колючей проволоки смотрит прямо на зрителя. Как это свойственно и лагерным работам Свешникова, от взгляда его героя становится неловко, как будто он требует от нас больше, чем мы можем дать. Другой рисунок разделен на две части: на верхнем этаже идет пир, а в подвале скрывается жалкая фигура, с которой автор идентифицирует себя, смотря на этот пир или воображая его себе. Художник ощущал себя в безопасности, только занимая то положение по отношению к карнавалу, которое Бахтин назвал «внеаходимостью».

В Лианозове жил и бывший офицер-фронтовик Игорь Холин, который в течение нескольких лет был в местном лагере сначала заключенным, а потом охранником. Здесь он придумал новый тип поэзии, которую назвал «барачной». Когда лагерь закрылся, Холин остался жить здесь, работая официантом в деревенской столовой. Но, как много лет спустя вспоминал его друг, Холин начал писать барачные стихи, «стоя на вышке». В Лианозове он написал:

Удивительная способность
Человека
Плакать
Вызывать жалость
Таким странным образом
Почему
Не плачут
Звери
Дома
Автомшины

Я о всемирном плаче
Когда содрогается
Вселенная

Когда все сливается
В единый
Вскрик
Вздых¹.

Удивительно, как работа горя превращала смердящие атрибуты лагерной жизни, например ватник или барак, в предмет поэтического воображения или священного почитания. Среди необычных гостей лианозовской общины был Эдуард Лимонов, в 1970-х — эмигрант-писатель, в 2000-х — заключенный, в 2010-х — политик. Андрей Битов вспоминает поездку в Лианозово как путешествие на край земли: длинная тропа вела к баракам вдоль засыпанной снегом колочей проволоки. Местная память о лагере была лейтмотивом многих текстов, написанных членами лианозовской группы².

Леонид Чертков, лидер московского поэтического кружка, современного лианозовской группе, начал писать в 1953 году. Его первым произведением стал замечательный поэтический цикл «Соль земли». Рассказчик в этих трех стихотворениях служит в расстрельной команде неизвестной армии, которая кажется то западным колониальным, то советским оккупационным войском. «Нас всегда узнают за версту», — начинает рассказчик. Его команда подавляет восстание, захватывает дезертира, поджигает поле и насилует горожанок. Бойцы неожиданно оказываются в тюрьме, но уже через несколько строк они вновь на свободе, поджигают, насилуют и расстреливают. Все это дано правильным размером и написано под влиянием Кипплинга и раннесоветской поэзии. Я вижу в «Соли земли» редкую попытку вообразить мир палача, пародируя язык, который палач легко признал бы своим. Черткову было двадцать лет, когда он написал эти необычные строки; он изучал тогда русскую литературу и переводил английскую поэзию. В его случае ра-

¹ Холин И. Плач (<http://kholin.blogspot.ru/2007/12/five-poems-by-igor-kholin-translated-by.html>).

² Интересные наблюдения о лианозовской школе как школе «деконструкции» идеи мировой культуры см. в: Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 226—230.

бота горя привела к миметическому самопожертвованию: в 1957 году Чертков был арестован, обвинен в антисоветской пропаганде и провел пять лет в новейшей версии ГУЛАГа. После освобождения Чертков эмигрировал во Францию, где продолжил литературные и исторические изыскания. Проницательный современник уловил смысл его одержимости историей, написав в некрологе: «Литературоведение Черткова было, конечно, романтическим, ему не хватало наличной литературы... Он подозревал, что где-то существует неслыханная литература, искал ее следы, увлекался и разочаровывался»¹.

В 1963 году КГБ заинтересовался лианозовским сообществом художников и предъявил обвинение его патриарху, Евгению Кропивницкому, которого тут же исключили из Союза художников². Возможно, именно в этот момент эксперты КГБ и придумали выражение «лианозовская школа». Две взаимосвязанные силы — обретающее культурные формы горе и политический протест — консолидировали группы поэтов, художников и бывших лагерников в Лианозово, Тарусе и Москве. Один из членов лианозовской группы, Генрих Сапгир, вспоминал: «Мы знали, что нам может грозить тюрьма, хотя никогда не говорили об этом... Тогда много где работали заключенные или освобожденные из заключения... Но мы видели вокруг себя жизнь на грани жизни и смерти. И ее надо было выразить»³. Это звучит очень похоже на некрореалистов, хотя поэтика Сапгира совсем другая. В 1964 году Всеволод Некрасов, участник группы, которую впоследствии назвали «концептуалистами», написал свое самое известное стихотворение:

¹ Стихи Черткова были опубликованы в: *Чертков Л.* Огнепарк. Köln, 1987, и доступны на сайте Русской виртуальной библиотеки: <http://www.rvb.ru/np/publication/05supp/chertkov/ognepark.htm#versel>. Некролог см.: *Тименчик Р.* Лёня Чертков // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 128—131 Анализ его поэтики см.: *Кулаков В.* Поэзия как факт... С. 134—137; *Кукулин И.* История пограничного языка: Владимир Нарбут, Леонид Чертков и контркультурная фабрика // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 207—223.

² *Тамручи Н.* Из истории московского авангарда // Знание — сила. 1991. № 5. С. 46—51, 93—98.

³ *Кукулин И.* Развитие беспощадного показа. Интервью с Генрихом Сапгиром, 1999 (<http://sapgir.narod.ru/talks/with/with02.htm>).

Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть свобода

Трудно не согласиться с Некрасовым, когда его высказывание полностью раскрывается в последней строке. Однако мы не знаем, какую свободу он имел в виду — свободу как философскую категорию или свободу от тюрьмы, а вероятнее всего, обе одновременно. Со временем такой тавтологический минимализм стал характерной чертой лианозовской школы. Нисходя с высот мировой культуры, выжившие и скорбящие обратились к внутреннему достоинству голой жизни. В ситуации, когда официальная культура отказала жертвам ГУЛАГа в памяти, важным, а может быть, и центральным выражением горя и протеста стал культ голой, но уже не мучимой жизни¹. Ему не нужна была мировая культура; смысл этого культа был в том, чтобы утвердить ценность жизни в ее изначальной форме, едва способной к самовыражению: свобода есть свобода, жизнь есть жизнь. Так пилигримы Бродского убеждали себя, что мир, несмотря ни на что, «останется прежним». Обращаясь к немецкой литературной традиции, Эрик Сантнер видит в поэзии Рильке и прозе Зебальда утверждение тварной жизни, которая способна к творчеству. В России ее открытие или изобретение произошло по-другому; им мы обязаны поколению, которое преодолело и травму ГУЛАГа, и тоску по мировой культуре. Такой разрыв с интеллигентской традицией определил невероятную популярность митьков — неформальной группы ленинградских поэтов и художников, которые с конца 1970-х по 1990-е создавали новую версию художественной контркультуры. В ней ценился и практиковался сознательный примитивизм, добродушная брутальность и ироничное простодушие. Митьки разными способами репрезентировали новый гражданский идеал — дружелюбного алко-

¹ О понятии «права на горе» (grievability) см.: *Butler J. Frames of War: When Is Life Grievable?* Brooklyn, N.Y.: Verso, 2009.

голика, изрекающего афоризмы о наслаждении и уходе от мира. Они же сочиняли короткие стихотворения-«ужастики», которые в позднесоветский период вошли в фольклор: «Мальчик в деревне нашел пулемет — Больше в деревне никто не живет»¹.

В этих ироничных и легкозапоминаемых стихах детская невинность поэтической формы сочеталась с брутальной или даже садистской жестокостью сюжета. «Ужастики» нужно понимать как еще один жанр миметического горя. Еще никто с такой прямоотой не восхвалял радости тварной, бездомной жизни на грани смерти. Сознательно аполитичные митьки противостояли перестроечной интеллигенции, в которой проснулось стремление участвовать в политической жизни. Митьки не смогли осмысленно ответить даже на арест и тюремное заключение одного из своих лидеров — Олега Григорьева. В 1970-х он провел в тюрьме два года; причиной считалось то, что одному из чиновников от советской литературы не понравились его детские стихи.

Пожилой Борис Свешников по-своему ответил на эти новые тенденции. На одном из его последних рисунков мы видим анархический карнавал, в котором культура объединяется с природой в спиральном вихре, надвигающемся на одинокого героя. Но ему удастся отвести этот вихрь странным, неземным жестом: Свешников хорошо умел изображать такие магические движения. К этому времени художник почти ослеп, и его техника резко ухудшилась. К нему вернулся старый ужас, и художник снова обратился к лагерным образам. Он как будто перевел физические ограничения возраста и ощущение надвигающейся смерти на язык памяти о ГУЛАГе. После его лагерного срока прошло уже пятьдесят лет.

«Тот, кто стремится приблизиться к своему погребенному прошлому, должен вести себя как кладонскатель», — писал Беньямин². Кладонскатель не отличает роль художника от роли историка: он отка-

¹ Это двустушие я помню со времен моей ленинградской юности; такие двустушия и четверостушия приписывали одному из лидеров митьков Олегу Григорьеву. Александр Белоусов собрал и опубликовал несколько десятков таких стихотворений. См.: *Белоусов А. Ф. Садистские стишки // Русский школьный фольклор. М.: Ладомир, 1998. С. 545—558. См. также: Лурье М. Садистский стишок в контексте городской фольклорной традиции // Антропологический форум. 2006. № 7. С. 287—313.*

² *Беньямин В. Берлинская хроника // Павлов Е. Шок памяти. С. 183.*

пывает факты, подобно археологу, но и сам создает артефакты, подобно скульптору. Великолепная «Коллекция археолога» Гриши Брускина, выставленная в 2013 году в Москве в двух шагах от Дома на набережной, живого памятника жертвам террора, показала продолжающиеся возможности такой работы. Полуоткопанные, в земле и мраке лежали десятки изувеченных тел, а шикарная московская публика ходила над ними, освещенная как модели на подиуме. В посткатастрофической ситуации художнику памяти нужны механизмы остранения и самый важный из них — юмор. Чтобы материализовать горестную память в публичной сфере, вымысел бывает нужнее правды, аллегория вернее фактов, а ирония работает лучше трагедии. Аллегорические образы «нетрупов» одновременно сохраняют зависимость от прошлого и утверждают его резкое отличие от настоящего. Подражая страшному прошлому, они показывают, что оно ушло, и желательно навсегда: ведь подлинное, неметафорическое его возвращение равносильно саморазрушению. Пока жив выживший, его навязчивые воспоминания о катастрофе не равны возвращению к ней; это скорее ее обессиленные, обезвреженные репрезентации. Иногда в них можно различить следы памяти; иногда они так искажены, что прошлое становится неузнаваемым. В любом случае эти аллегорические образы одновременно оживляют прошлое и утверждают его смерть.

6. ДОЛЖОК ПЕРЕД МЕРТВЫМИ

Вернувшись домой после шести лет в лагере строгого режима (1965—1971), филолог и писатель Андрей Синявский почувствовал себя расколотым на куски: «Ия заплакал — ...не по безвременной молодости, которой, прямо скажем, было не так уж много. А по вставшему внезапно в сознании седлу, как я это назвал, разделившему меня на две половины, на до и после выхода из-за проволоки, — как будто предчувствуя, как трудно вернуться оттуда к людям и какая пропасть пролегла между нами и ними»¹.

Основные филологические труды Синявского были написаны или задуманы в лагере. Традиционно считается, что в советской науке о литературе и в критике существовало несколько основных направлений: официальное, диссидентское и эмигрантское. Я полагаю, что отдельное и оригинальное направление русского литературоведения XX века представляла собой лагерная критика. Филологические и критические работы Синявского заслуживают не меньшего внимания, чем его художественные сочинения, намного более известные². Эти работы Синяв-

¹ *Терц А.* Спокойной ночи. С. 43.

² В западных исследованиях Синявский обычно предстает как автор философской прозы, который оказался в состоянии выйти за пределы своего культурного контекста. См.: *Dalton M.* Andrei Siniavskii and Julii Daniel': Two Soviet «Heretical» Writers. Wurzburg: Jal-Verlag, 1973; *Matich O.* Spokojnoj noci: Andrej Sinjavskij s Rebirth as Abram Terc // *Slavic and East European Journal*. 1989. Vol. 33. № 1. P. 50—63; *Sandler S.* Sex, Death, and Nation in the Strolls with Pushkin Controversy // *Slavic Review*. 1992. Vol. 51. № 2. P. 294—308; *Nepomnyashchy C.Th.* Abram Tertz and the Poetics of Crime. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1995; *Nepomnyashchy C.Th.* Andrei Donatovich Siniavsky (1925—1997) // *Slavic and East European Journal*. 1998. Vol. 42. № 3. P. 368; *Murav H.* Russia's Legal Fictions. Ann

ского отражали его лагерный опыт и одновременно были плодом его горя по жертвам советского террора. Выдающийся в количественном и качественном отношении, лагерный труд Синявского не был чем-то исключительным. В трудах других авторов, проводивших годы в лагере или ссылке, было немало сходного с тем, что писал Синявский. Сходство это состояло в необычной свободе появлявшихся в этих условиях идей, которые часто оказывались «резко противоречащими общепринятым взглядам»: именно такой радикализм Дмитрий Лихачев считал типичным для текстов, созданных в ГУЛАГе¹.

Синявский и компания

Отец Андрея Синявского, активный участник революционного движения, в 1952-м провел несколько месяцев в заключении, где потерял рассудок (о его выходе оттуда см. главу 3). Но его сын Андрей учился в аспирантуре московского Института мировой литературы в Москве вместе со Светланой Аллилуевой, дочерью Сталина. Оба они, Синявский и Аллилуева, специализировались на советской литературе². Однокурсница вспоминала, как Синявский «поражал тем, что знал ту литературу, которую мы не знали: символистов, Серебря-

Arbor: University of Michigan Press, 1998; *Kolonosky W.F.* Literary Insinuations: Sorting Out Siniavsky's Irreverence. Lanham, Md.: Lexington Books, 2003. Бет Холмгрен особенно интересовали подтексты и контексты художественной прозы Синявского. См.: *Holmgren B.* The Transfiguring of Context in the Work of Abram Tertz // *Slavic Review*. 1991. Vol. 50. № 4. P. 965—977. О «невывымышленных сочинениях» Синявского см.: *Раткина Т.* Никому не задолжав: Литературная критика и эссеистика А.Д. Синявского. М.: Совпадение, 2010. Недавно опубликованное большое собрание лагерных писем Синявского дает новый материал для анализа. См.: *Синявский А.Д.* 127 писем о любви: В 3 т. М.: Аграф, 2004; в дальнейшем цитируется в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы. См. также: *Даниэль Ю.* Я все сбиваюсь на литературу: Письма из заключения. Стихи. М.: Мемориал-Звенья, 2000.

¹ *Лихачев Д.* Воспоминания. С. 142.

² Об отношении Синявского и Аллилуевой см. воспоминания дочери Сталина: *Аллилуева С.* Только один год. New York: Harper, 1969. С. 242—249.

6. ДОЛЖОК ПЕРЕД МЕРТВЫМИ

ный век»¹. Диссертация Синаевского была посвящена роману Горького «Жизнь Клим Самгина» — истории интеллектуала, влюбившегося в хлыстовскую богородицу. Эротический и еретический сюжет самого длинного романа Горького до сих пор ставит литературоведов в тупик; но он следовал давней литературной традиции. Русское крестьянство и его неортодоксальная религиозность зачаровывали многих русских и раннесоветских писателей; увлекали они и Синаевского-старшего. Следуя за отцом, Синаевский-младший всю жизнь интересовался этими проблемами².

В период «оттепели» обычный опыт общения в компании друзей воспринимался как новый и радикальный феномен. Как вспоминает Людмила Алексеева, «в середине пятидесятых компании возникали мгновенно, какое-то время бурлили, потом распадались... Они выполняли множество функций, часто заменяя... несуществующие, недоступные или... неприемлемые учреждения — издательства, лектории, выставки, доски объявлений, исповедальни, концертные залы»³. Это был импровизированный и совершенно особенный вариант публичной сферы в обществе, где ее разрушали в течение полувека. Бывшая в 1950-х аспирантом-историком, Алексеева вспоминает, как в ее «компаниях» те, кто вернулся из лагерей, обсуждали наступающую «оттепель» с будущими писателями, бардами и правозащитниками. Через десять лет одни стали звездами советской культуры, а другие — политзаключенными.

В центре этой сети стояли два молодых писателя — Андрей Синаевский и Юлий Даниэль; они оба, как выяснилось впоследствии, нелегально переправляли свои тексты за границу. Друзей развлекал студент Синаевского и будущая суперзвезда, Владимир Высоцкий. Он пел лагерные песни, но немногие из них были действительно сочинены в лагере: «Высоцкий, как я понимаю, тогда еще своих собственных песен не сочинял. Он пел старые лагерные... — но пел, так растягивая интонации, придавая трагическим ситуациям такой надрыв, что старые песни обретали совершенно новое звучание, звучание его собственных — бу-

¹ Беляя Г. «Я родом из шестидесятых» // Новое литературное обозрение. 2004. № 70 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/bc21.html>).

² О «Климе Самгине» и интересе Горького к сектам см.: Эткинд А. Хлыст. С. 496—520.

³ Алексеева Л., Гольдберг П. Поколение оттепели. М., 2006. С. 90—91.

душих — песен»¹. Самые ранние песни Высоцкого, написанные в начале 1960-х, были стилизациями «блатных песен»². Повествование в них шло от первого лица, и Высоцкий пел их нарочито низким, мужественным голосом пьяницы-заключенного; для колорита он вставлял в текст лагерные термины и географические названия, связанные с ГУЛАГом. В версии Высоцкого «лагерные песни» теперь можно было услышать везде, где собирались интеллигентные люди, — и на кухнях, и у костра. Придав миметической работе горя небывало популярную форму, Высоцкий ввел жанр блатной песни в театральный и литературный мейнстрим.

Синявский взял свой литературный псевдоним Абрам Терц из лагерной песни о легендарном воре-еврее. Он убеждал Высоцкого сочинять и исполнять блатные песни, а после выхода из лагеря с сожалением узнал, что тот стал больше писать в других жанрах. В песне «В наш тесный круг не каждый попадал», написанной в 1964 году, Высоцкий рассказывает историю заключенного, на которого донес его друг. Сидя в тюрьме или лагере, герой обдумывает планы мести³. Синявский вспоминал, как Высоцкий спел эту песню на дне рождения Юлия Даниэля незадолго до того, как они оба, Синявский и Даниэль, были на самом деле арестованы. Жизнь повторила сюжет песни: один из друзей оказался доносчиком. Вслед за Синявским Высоцкий несколько раз был на грани ареста; он постоянно был под подозрением у властей за диссидентскую поэзию и девиантный стиль жизни. Но ему повезло, он остался на свободе.

¹ Голомшток И. Воспоминания старого пессимиста // Знамя. 2011. № 3. С. 155.

² Среди этих песен — «Татуировка», «Бодайбо», «Зэка Васильев и Петров зэка» и «Охота на волков». Брутальность этих текстов хорошо сочеталась с духом трагедии и фольклорного мистицизма, знакомыми чертами постсталинской культуры. См.: *Цибульский М.* Владимир Высоцкий и Андрей Синявский (http://www.liveinternet.ru/community/vladimir_vysotsky/post36284769/); *Stites R.* Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 157—160; *Lazarsky Ch.* Vladimir Vysotsky and His Cult // *Russian Review*. 1992. Vol. 51. № 1. P. 58—71; *Russian Bards // Russian Studies in Literature*. 2005. Vol. 41.

³ Когда Синявский был арестован КГБ, агенты нашли у него дома записи песен Высоцкого и конфисковали их. См.: *Перевозчиков В.* Владимир Высоцкий: Правда смертного часа. Посмертная судьба. М.: Вагриус, 2003. С. 69—70.

Высоцкий исполнял блатные песни так, что по крайней мере один компетентный слушатель — Вадим Туманов, который шесть лет провел в Колымских лагерях, — был убежден, что Высоцкий тоже «сидел». До ареста в 1948 году Туманов был моряком торгового флота и чемпионом по боксу. В его длинной тюремной одиссее были драки, побеги и пересмотры дела; несколько раз он был на волосок от гибели. В 1960-х Туманов основал на Колыме кооператив, занимавшийся добычей золота, и стал одним из первых советских миллионеров. В 1977 году, когда Синявский уже уехал в эмиграцию и преподавал в Сорбонне, Туманов повез группу интеллектуалов по руинам Колымских лагерей. В нее вошли Высоцкий, поэт Евгений Евтушенко и несколько ученых. В своих воспоминаниях Туманов в мельчайших деталях описал эту поездку — настоящее паломничество. Среди прочего, эти советские пилигримы посетили лагерное кладбище, где имена похороненных в вечной мерзлоте были написаны химическим карандашом на деревянных досках, воткнутых в землю. Это кладбище простиралось до горизонта. Одну гробовую доску Евтушенко забрал с собой: если верить Туманову, она потом стояла у поэта на письменном столе в его дачном кабинете¹. Высоцкий написал о Колыме несколько песен, основанных на впечатлениях от этой поездки и на рассказах Туманова. Он собирался, но не сумел снять фильм о ГУЛАГе; зато он стал соавтором романа о лагерях «Черная свеча»². Действие одной из самых популярных его песен происходит на реке Ваче, где Туманов с его кооперативом, состоявшим из бывших эзков, мыли золото в вечной мерзлоте: «Я на Вачу ехал плача — возвращаюсь хохоча».

Другим членом «компании» Синявского был историк искусства Игорь Голомшток. Его отца арестовали в 1934 году, когда Игорю было пять лет. Несколько лет спустя мать вместе с сыном и вторым мужем

¹ Туманов В. Все потерять и вновь начать с мечты. М.: Новости, 2004. С. 97, 279. Марианн Хирш и Лео Спитцер анализируют похожий поступок: они взяли несколько камней в заброшенном румынском концлагере Вапнярка. «Это физическое свидетельство того, как мы превратились в соочевидцев, носителей памяти, которую мы приняли в себя». См.: *Hirsch M., Spitzer L. Ghosts of Home*. Berkeley: University of California Press, 2010. P. 231.

² *Высоцкий В., Мончинский Л. Черная свеча*. М.: АСТ, 1999.

добровольно отправилась на Колыму, чтобы стать доктором в лагере. Четыре года (1939—1943) подросток провел среди охранников, заключенных и их детей, которые играли все вместе. В воспоминаниях Голомшток писал, что опыт Колымы был важной стадией формирования его «характера... привязанностей и антипатий... мировоззрения». Особенно это касалось его формировавшегося интереса к истории культуры. В параноидальной атмосфере 1950-х, когда кто-то из друзей всегда казался доносчиком, Голомшток и Синявский доверяли друг другу, потому что оба были детьми политзаключенных. Их соединил еще интерес к фольклору и староверческим книгам. Начиная с лета 1958 года они несколько раз плавали по рекам Русского Севера в поисках староверческих рукописей. Путь туда пролегал через бывшие лагеря, которые напомнили Голомштоку о колымском детстве. Потом они вместе написали первую в СССР книгу о Пабло Пикассо, изобразив его прежде всего автором «Герники» и других трагических картин о войне. Голомшток был одним из первых экспертов, который оценил работы Бориса Свешникова и познакомил его с Синявским (см. главу 5). Несколько лет спустя Голомшток был участником процесса Синявского и Даниэля и попал в тюрьму за отказ сотрудничать с судом. Эмигрировав в Англию, он стал изучать историю неофициального советского искусства. Голомшток — автор книги «Тоталитарное искусство», первого сравнительного исследования искусства в СССР, нацистской Германии и Китае¹.

Когда его московский друг, бывший заключенный и психиатр Мирон Этлис, решил сбежать от ревнивой жены, Голомшток посоветовал ему уехать на Колыму, как это когда-то сделала мать Голомштока. Поселившись там, Этлис много лет спустя возглавил магаданское отделение общества «Мемориал». В 1989 году по его предложению скульптор-эмигрант Эрнст Неизвестный создал на Колыме «Маску скорби» — выдающийся памятник жертвам советского террора (см. главу 9)². Та-

¹ *Golomstock I. Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the Peoples Republic of China. London: Collins Harvill, 1991.*

² *Симонова С.И. «Маска скорби» Эрнста Неизвестного в Магадане: история строительства (http://mounb. magian. ru/index.php?option=com_content&task=view&id=128&Itemid=240).*

ковы были последствия работы горя, начавшейся в одной «компании» 1950-х.

Любимов и Москва

В повести Синявского «Любимов» (1963) хорошо известные события революционной истории России изображены как коллективные галлюцинации, порожденные силой внушения. Ленья, маленький человек из провинциального городка, открывает в себе способность к массовому гипнозу. Эта чудесная сила пришла к Лене в местной библиотеке, где он взял почитать старинную мистическую книгу и стал разговаривать с призраком ее автора, франкмасоном середины XIX века. Вдохновленный призраком, Ленья конфискует собственность горожан, устанавливает за ними круглосуточный надзор и организует их коллективный труд. Поддержанная энтузиазмом загипнотизированных масс, власть Лени длится до тех пор, пока не истощает его творческую энергию. Правительство вводит войска в мятежный Любимов, но до поры до времени Лене удается гипнотизировать солдат и шпионов. Пользуясь случаем, Ленья женится на местной красавице, но тут он понимает, что его больше интересуют мужчины, и заводит интимную дружбу с агентом Москвы. В конце повести православный священник молитвой загоняет масонский дух обратно в могилу. Счастье горожан исчезает вместе с гипнозом, Ленья теряет власть над Любимовой и танковая колонна большевиков разрушает город. Деконструируя вполне невероятными, магическими средствами столь же невероятный путь российской истории, повесть Синявского на несколько десятилетий опередила творчество постсоветских писателей (см. главу 10).

Всемирная известность Синявского — писателя, заключенного, а потом профессора Сорбонны — затмила замечательные труды его друга и соответчика на процессе 1966 года, Юлия Даниэля. После приговора он провел в лагере пять лет. Даниэль родился в 1925 году и закончил филологический факультет; потом был участником Второй мировой войны, где был серьезно ранен. Среди прочих текстов на суде фигурировала его повесть «Говорит Москва», написанная между

1960-м (к которому относится действие повести) и 1962 годом, когда она была опубликована в Вашингтоне под псевдонимом Николай Аржак. Многие детали авторской биографии — боевой опыт, ранение, женолюбие и свободомыслие — перешли к герою-рассказчику этой повести, Толе. Вымышленные воспоминания начинаются со сцены, в которой компания друзей отдыхает на даче. Они пьют, флиртуют и говорят о политике, когда радио вдруг объявляет: «Говорит Москва... Передаем Указ Верховного Совета... Объявить воскресенье 10 августа 1960 года... Днем открытых убийств». Указ дает каждому гражданину СССР право убить другого гражданина, «за исключением лиц, упомянутых в пункте первом примечаний к настоящему Указу».

Толя не может поверить собственным ушам, а его друзья реагируют по-разному. Один из них, член КПСС, считает радиопередачу американской провокацией. Другой, еврей, беспокоится, что указ открывает новую антисемитскую кампанию. Сосед Толи по коммунальной квартире, вернувшийся из лагеря, одобряет: «Государство... вправе передать отдельные свои функции в руки народа». Любовница Толи предлагает, пользуясь случаем, убрать с дороги ее мужа. Толя в ужасе указывает ей на дверь; его шокирует ее план убить мужа: «Мы обманывали его... мы пили на его деньги, мы смеялись над ним в глаза и за глаза; все это так — но убить? За что? и зачем?» В ответ она презрительно бросает: «Слякоть».

Какова бы ни была идеологическая основа Дня открытых убийств, которую все равно никто не понимает, этот день используют для того, чтобы свести личные счеты и решить житейские проблемы. На войне Толя убивал немцев, а теперь размышляет о природе ненависти: ненавидит ли он кого-нибудь так, как его любовница ненавидит мужа? Он начинает понимать, что предмет его ненависти — «толстомордая» советская элита, «вершители наших судеб»: «Как с ними быть? Неужто простить? А тридцать седьмой год?.. Они думают, что если они наклали на могилу Усатому, так с них и взятки гладки?» Бывший солдат, Толя обдумывает план мести властям.

Рассказ Толи пронизан коллективной памятью о терроре 1930-х, жертвах 1940-х и безумии 1950-х. Теперь, в начале 1960-х, Толя видит Москву стоящей на грани нового цикла террора. Его главная аллегория заимствована из архитектуры. Неоклассические здания сталинской

постройки еще доминируют в пейзаже Москвы, но новейшие дома-хрущобы воплощают надежду на освобождение. Даниэль перечисляет слабые признаки этой надежды: импортная финская мебель, переводные издания Хемингуэя, узкие брюки стилига, какие он и сам, наверное, носил. Этому миру нового благоденствия угрожают монументальные высотки. «С мрачным сознанием собственного превосходства» эти серые громады ждут, когда восстанет из могилы их архитектор — Сталин, чтобы уничтожить нежные ростки новой жизни. Уютные дома «оттепельного» времени беспомощны перед надвигающейся атакой многоколонных сталинских небоскребов. Ощущение того, что пост-сталинский порядок хрупок и террор неизбежно вернется, станет постоянным в России конца XX века.

На протяжении всей повести Даниэль рассуждает о природе насилия. Самобытный философ, Толя предполагает, что День открытых убийств — это способ приучить население к насилию, сделать его повседневным. От сталинского террора, по его словам, День открытых убийств отличается новейшим цинизмом; в нем отсутствует оправдание насилия. В 1937-м был хоть какой-то «соус», рассуждает Толя, — идеологическая приправа, которая придавала значение событиям по крайней мере для тех, кто хотел в это верить. День открытых убийств объявлен без какого бы то ни было объяснения. Мы переведены «на самообслуживание», — думает Толя.

Неделю или две спустя он замечает странное волнение на улицах Москвы. Группы людей бродят по улицам, поют песни, декламируют стихи, рассказывают анекдоты и нагнетают тревогу теми карнавальными способами, которые были характерны для «оттепели». Ожидаемый ужас превращается в веселую солидарность дружеских компаний — сообществ страха, горя и сопротивления. В повести Даниэля критически изображена богема «оттепельного» времени, занятая болтовней, гадающая о стукачах и готовая на компромиссы с режимом. Чтобы передать это сочетание воображаемой свободы и реального конформизма «оттепельной» интеллигенции, Толя использует (или придумывает) символ «фиги в кармане». Солидарность безмирного, как говорила Арендт, постсталинского поколения не облегчает коллективное действие, а, наоборот, мешает ему.

Постепенно Толя начинает осознавать, что День открытых убийств не несет «полную свободу умерщвления»: убийствами манипулируют власти. Отразив нападение незнакомца на Красной алощади у подножия Мавзолея, Толя понимает, что убийца был подослан с тем, чтобы убить именно его. После Дня открытых убийств наступает долгий период молчания и шока, когда никто не упоминает о произошедшем. Наконец Толя и его друзья собираются вместе на вечеринке, и кто-то первым нарушает табу. Поток слухов и домыслов прорывается наружу, и друзья говорят о тайных списках жертв, о массовых убийствах армян в Нагорном Карабахе и русских в Средней Азии, о том, что республики Прибалтики бойкотировали День открытых убийств, и о планах властей сделать этот День ежегодным. Толя выжил и празднует победу вместе с новой подругой. Но выжил и неудачливый убийца: Толя пожалел его, хотя вполне мог убить.

Вымышленный отец Толи, большевик-комиссар, погиб в ГУЛАГе в 1936 году. Отец Юлия Даниэля был писателем и автором книг на идише; он умер от туберкулеза в Киеве в 1940 году, избежав нацистского Холокоста и советского террора. Сын Юлия Даниэля стал одним из членов совета общества «Мемориал». Переходя из поколения в поколение, память о терроре в этой семье принимала разные формы, от художественных нарративов до гражданского активизма.

Даниэль и Синявский задумывали свои повести как антиутопии, и в этом качестве они дополняют друг друга. «Любимов» повествует о символическом насилии, а «Говорит Москва» — о реальном. Действие первой повести происходит в провинции, а второй — в столице. «Любимов» рассказывает о прошлом, а «Москва» — о будущем. О катастрофе в «Москве» говорит ее выживший участник, в «Любимове» — историк-библиотекарь. В обоих текстах литературные аллюзии отсылают к сатирическим антиутопиям. И в «Любимове», и в «Москве» упоминается «Дон Кихот» Сервантеса. В любимовской библиотеке обсуждают Хемингуэя (его роман «Фиеста») и Лиона Фейхтвангера. Готовясь ко Дню открытых убийств, в «Москве» читают «Восстание ангелов» Анатоля Франса и один из романов Олдоса Хаксли, оставшийся неназванным (скорее всего, имеется в виду «О дивный новый мир»).

6. ДОЛЖОК ПЕРЕД МЕРТВЫМИ

Для текстов Синаевского и Даниэля уникально еще и то, что у нас есть аутентичные свидетельства об авторских намерениях и читательском восприятии. Речь идет о материалах печально известного процесса над авторами в 1965—1966 годах. В речи на суде Даниэль неоднократно утверждал: своей повестью он хотел предупредить читателей о том, что «культ личности» может вернуться в новых, еще более отвратительных формах. Теория сталинизма по Даниэлю сильно отличалась от хрущевской. Вместо того чтобы сваливать вину на «культ личности», Даниэль представляет децентрализованную систему массовых убийств и предупреждает об их повторении в новых формах. Безликая, далекая от «культа» власть утверждает, что убийства спонтанны, но на самом деле за ними стоит тонкая манипуляция со стороны той же самой власти. Эксперт КГБ заявил в суде, что в произведении Даниэля «Советский Союз... показан как огромный концентрационный лагерь, где народ подавлен, запуган, озлоблен», а власти проводят в жизнь «самые дикие мероприятия, отбрасывающие страну чуть ли не к первобытному состоянию». Эксперт был прав; он верно понял текст Даниэля. Суть его эксперт определил с помощью одного из самых важных для них обоих, Даниэля и Синаевского, эпитетов: «Чудовищный... вымысел»¹. На этом основании прокурор заявил на суде, что повесть Даниэля призывает к убийству высших лиц государства, назвав «Москву» «дикой фантазией», «злой клеветой» и «глумлением над советским народом». Суд согласился с прокурором.

Через несколько лет после суда над Синаевским и Даниэлем Ханна Арендт заметила, что насилие и власть противоположны: когда правит насилие, исчезает власть. Размышляя о советской оккупации Чехословакии и романе Солженицына «В круге первом», переведенном тогда на многие языки, Арендт писала, что потеря власти ведет к голому насилию; «само по себе насилие приводит к бессилию»². Эта формула очень близка фантазиям Синаевского и Даниэля. Ни открытым убийствам в «Москве», ни тотальному гипнозу в «Любимове» не удастся создать ничего подобного стабильной и легитимной власти. Если повесть Си-

¹ Из введения к: Даниэль Ю. Говорит Москва. М., 1997.

² Arendt H. On Violence. Orlando, Fla.: Harcourt, 1970. P. 54.

няевского высмеивает идею тоталитарного правления на основе идеологической трансформации свыше, то притча Даниэля — более тонкий вариант идей, напоминающих так называемую ревизионистскую школу советской истории. Ревизионисты подчеркивали спонтанный, незапланированный характер террора, шедшего снизу и лишь разрешенного властями сверху. Но концепция повести отличается от этой позиции ревизионистов. Развязав массовые убийства, центральная администрация не отказывается от контроля за ними, но осуществляет его через секретных агентов, которым вручены тайные списки приговоренных.

«Любимов» и «Говорит Москва» написаны раньше, чем «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса (1967), но у них много общего с шедевром магического реализма, — например, сложная нарративная структура и свобода в экспериментировании с историей. Синяевский и Даниэль — основные предшественники таких постсоветских писателей, как Владимир Шаров, Владимир Сорокин и Дмитрий Быков, продолживших эксперименты с насилием, временем и библиотеками (см. главу 11). Оба этих необычных текста Синяевского и Даниэля можно прочесть как текстуальные балы жертв, воображаемые ритуалы миметического горя, которые вышли бы из-под контроля, если бы их удалось реализовать. Но возможно, они были реализованы самими их авторами?

В биографиях Даниэля, Синяевского, Бродского и даже Высоцкого есть факты, которые позволяют предположить, что эти авторы сами, сознательно или нет, провоцировали арест, суд и тюремное заключение своими действиями — изощренными формами миметического горя или, возможно, горестного мимесиса. После распада основных структур ГУЛАГа в 1953—1956 годах он превратился в священное место, куда могло привести лишь отчаянное усилие. Для писателя — жреца возникшей культуры горя — паломничество в ГУЛАГ стало важным делом. Некоторые отправлялись туда в качестве туристов и привозили себе сувениры, взятые из массовых захоронений. Другие осуществляли миметическое паломничество, принося себя в жертву и сами становясь заключенными. Третьи воображали путешествие в ГУЛАГ в своих книгах. Все они, каждый по-своему, были пилигримами, палимыми «синим солнцем» прошлого.

Голос из хора

В Москве Синявский был солистом, а в лагере стал частью хора. Именно там, в лагере, было место для хора советской трагедии, и Синявскому нравилось быть его частью. Понятно, что оказаться в лагере было тяжело; но Синявский всячески подчеркивал, что трагично было и возвращение оттуда в «вольную» советскую жизнь. Между лагерем и домом пролегла «непроходимая граница», и пересекать ее в любую сторону — процесс травматичный. При этом Синявский был склонен умалывать травму заключения и подчеркивать травму освобождения¹. Парадоксально, но он описывал свой арест и лагерный срок как нечто предсказуемое, как своего рода судьбу; и наоборот, выход из лагеря был для него неожиданной проблемой, точкой разрыва. В романе «Спокойной ночи» возвращение из лагеря в Москву описано как изгнание из дома и потеря зрения. Синявский сравнивает себя с мальчиком, закончившим срок: он должен ехать домой, но плачет и просится обратно в лагерь. Охранник прогоняет мальчика, но он приходит вновь и вновь. Неслучайно сходство между этим желанием вернуться в лагерь, описанным Синявским, и описанной Битовым историей заключенного, который возвращается туда, где некогда был его лагерь, чтобы там умереть (см. главу 3).

После освобождения зрение Синявского ухудшилось, и ему пришлось носить очки. Он осознал это как символ глубинного регресса, который ощущал после возвращения домой. Сквозь очки, писал Синявский, один его глаз видит московскую жизнь, а другой смотрит назад, в лагерь. Жизнь в лагере «полнее и вдохновеннее», чем в чуждой теперь Москве. Даже в самом ужасном месте — в тюрьме — есть «этот стиль, этот ритм, этот стимул жизни, каким страшна, притягательна и отрадна тюрьма». Такого стиля и ритма, какие он видел в тюрьме, Синявский, по его словам, больше нигде не встречал — ни в России, ни за границей².

В истории суда над Синявским и Даниэлем многое станет понятнее, если принять парадоксальную идею тюрьмы как соблазна, одолевавшего

¹ Терц А. Спокойной ночи. С. 43.

² Там же. С. 30, 40.

тех, кто был частью скорбящего хора «оттепели». Два самых близких Синявскому мемуариста — жена Мария Розанова и друг Игорь Голлошток — тоже писали о том, что арест Синявского совсем не был неожиданным. Мария Розанова подчеркивала предсказанный характер ареста Синявского: «ждем ареста», четыре раза повторяет она, говоря о нескольких годах совместной жизни до ареста, а когда дело доходит до самого ареста в 1965-м, пишет жирным шрифтом: «Наконец-то»¹. В «Спокойной ночи» Синявский утверждает, что, выходя за него замуж, его жена знала, что его «посадят», но не любила, когда он об этом говорил. Но с приближением ареста Синявский стал говорить об этом «все чаще»².

Различие между домом и лагерем для Синявского было еще и жанровым. Дома, до лагеря, он писал художественные тексты, а в лагере писал невымышленные сочинения (слова «нон-фикшн» еще не было в ходу, а то бы он его высмеял). Именно там была написана его самая известная книга — «Прогулки с Пушкиным». Синявский пересылал ее жене по частям, в десятках писем, обманывая полуграмотных цензоров тем, что вставлял фрагменты этой веселой филологии в текст интимных писем жене. Там же, в лагере, Синявский написал сборник заметок и афоризмов «Голос из хора» и первую часть другой работы — «В тени Гоголя». Там же были сделаны важнейшие наброски для книг о русской народной жизни и о советской цивилизации, которые Синявский закончил и опубликовал много позже, в Париже. В лагере Синявский писал поразительно много и хорошо. Ни до заключения, в Москве, где он работал в ведущем исследовательском институте, ни после, в Париже, где преподавал в Сорбонне, Синявский не создал научных трудов, которые бы превзошли написанное в лагере. В «Прогулках...» Синявский заметил, что Пушкин был «преисполнен высших потенций в полете фантазии... восседая на самом краю зачумленной ямы»³. Примерно так же сам Синявский достиг собственных высот, создавая свои скорбные тексты в наиболее удобной для этого точке обзора — в советском лагере.

¹ *Розанова М.* Несколько слов от адресата этих писем // Синявский А. 127 писем о любви. С. 14.

² *Терц А.* Спокойной ночи. С. 119.

³ *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. Париж: Синтаксис, 1989. С. 83.

Всплеск творческой энергии, пришедший к Синявскому в мордовском заключении, можно объяснить несколькими причинами. Пост-сталинский лагерь для политических преступников — «образцовое» учреждение, которое пережило ГУЛАГ, — стал буквальной реализацией советской утопии. Это было бесклассовое, исключительно мужское, нарочито непроизводительное сообщество, в котором порядок и дисциплина покоились на иррациональных и необъяснимых основах. Лагерь был социальной средой, полностью отличной от избранного круга советской интеллектуальной элиты. Многие пережили всплеск энергии, вырвавшись из душных институтов советской культуры либо благодаря эмиграции на Запад, либо во «внутренней эмиграции», либо, наконец, в лагере. Там, в лагере, Синявскому встретились необычные люди, с которыми он бы нигде больше не познакомился, — русские сектанты, украинские националисты, теневые предприниматели и многие из тех, которых советский закон превратил в преступников. Эти люди сильно отличались от «народа», которому отец Синявского и другие эсеры поклонялись вместе с несколькими поколениями народнической интеллигенции. Общаясь с реальным народом, Синявский пришел к тому же выводу, к которому до него пришел Шаламов: лагерный опыт подрывал все то, о чем говорили шедевры русской литературы от Гоголя до Толстого.

Для занятий нужна была библиотека. В том лагере, в котором Синявский провел большую часть своего срока, библиотека была, но очень скудная. По просьбе Синявского жена присылала ему книги и привозила их на ежегодные свидания. По их переписке, полной просьб о книгах, можно восстановить круг лагерного чтения Синявского. В него входила поэзия русских символистов и модная тогда у московской интеллигенции интеллектуальная и мистическая литература — Гофман, Метерлинк, Кафка, Герман Гессе. Синявский читал книги и статьи о русском фольклоре, тоже входившем в моду. Удивительно узнать, что он читал редкие источники по русским сектам, которые брал у своих солагерников-сектантов. Позднее, когда Синявскому стали доступны московские и парижские библиотеки, его любимым чтением стал Василий Розанов — утонченный мыслитель рубежа веков, соединивший в своем творчестве мистику и эротику. Проведя глубокую переоценку россий-

ских и советских ценностей, Синявский должен был изобрести новый язык критики и сопротивления. Эта задача объясняет оригинальность и изобилие написанных им в лагере исследований. Все, что Синявский увидел и узнал в лагере, он вложил в рассуждения о Пушкине и Гоголе. Неудивительно, что эти рассуждения получились столь необычными.

После десятилетий государственного террора лагеря 1960-х были полны призраков. С намеренной двусмысленностью Синявский писал жене: «...здесь все немного фантастично — и цветы, и встречи. Все немного “воображаемый мир”... Солнце низко над горизонтом, и поэтому тени длиннее... Призрачен сосед по дому, спали и ели вместе, и вдруг выясняется — призрак» (2: 62). Но и те, кто скоро освободится из лагеря, тоже «становятся призрачными», они «уже нездешние, как бы умершие, усопшие» (2: 169). Скука и одиночество делали лагерь призрачным; скорбная история лагеря населяла его привидениями. После выхода из лагеря призраком чувствовал себя и сам Синявский: «Выйдя из тюрьмы, как будто посмертно рождаешься на свет... Остается голая точка зрения, то есть свое пребывание в мире чувствуешь как присутствие призрака»¹.

Эти запрдельные, призрачные впечатления соответствуют той картине лагеря, которую оставил любимый им художник Борис Свешников, чье искусство готовило Синявского к лагерю (см. главу 5): «У рисунков Свешникова обратимый смысл. Кто не знает, что это лагерь, так и не догадается. ...Знающий (я чуть было не сказал — посвященный), присмотревшись, различит кое-где частокол, помойки, бараки, тюрьму: кто-то уже повесился, а кто-то просто сидит и ждет своего срока»². Любимые герои Синявского — Пушкин, Гоголь и сектанты — в свои самые творческие, продуктивные периоды находятся в таком же промежуточном, обратимом, нетрунном состоянии между жизнью и смертью. Такова полужизнь доходяг, каким был и Свешников, — голое бытие между жизнью и смертью. Свешников изобразил это состояние в своих рисунках; Синявский описал его в своей книге «В тени Гоголя»: «В “переходном состоянии”, как называл его Гоголь (а все его творчество, особенно

¹ Терц А. Голос из хора // Терц А. Собрание сочинений. М.: Старт, 199Е Т. 1. С. 664.

² Цит. по: Анисимов Г. Сновидения вечности: Лагерная графика Бориса Свешникова // Культура. 2004. № 15 (7423). 21 апреля.

во второй половине, носило печать переходного, смутного, от жизни к смерти, качания...), его личность уже не имела строгих очертаний характера... но сбивалась на какое-то множество... ежедневно умирающее и воскресающее уже где-то за гробом, и продолжающее в то же время тянуться назад, к жизни, и плакать, и угрожать, и доказывать, и спорить с соотечественниками...» (2: 189).

Гоголь «умирал всю жизнь», Гоголь вмещал в себя «непроходимую пропасть между живыми и мертвыми», Гоголь жил «окоченевший, забитый в гроб своей изнемогшей, почти бесчувственной плоти». Такова была и жизнь доходяг — типичных обитателей лагеря. Синявский избежал их судьбы, а Свешников не избежал; на краю смерти его спас лагерный доктор. В тени доходяг — в тени Гоголя — Синявский писал лагерные письма, в которых содержались его будущие книги. Именно как доходяга, Гоголь «показал поразительную способность к рассудительности и самоконтролю... видя дальше и больше, чем дано нормальному зрению»¹.

Синявский начал «Прогулки с Пушкиным» в августе 1966-го, на пятом месяце отсидки. Он рассказывал жене: «Хочется написать о Пушкине что-нибудь неакадемически веселое, легкое (в соответствии с его стилем жизни) и в то же время вполне серьезное». Уже начав «Прогулки с Пушкиным», Синявский перечитал мандельштамовский «Разговор о Данте» (см. главу 4) и почувствовал близость, которую описал в одном из писем жене². Ни один современный поэт не обладал таким «живым и непосредственным, врожденным чувством истории», как Мандельштам. В исторических текстах он прибегал «не к реставрации, но к дерзкой интимизации отдаленных веков». Мандельштам подступал к прошлому с «фамильярной почтительностью», как «любящий... сын»³. Все это относится и к «историческому методу» самого

¹ Терц А. В тени Гоголя. М.: Колибри, 2009. С. 1—8, 17, 19, 106.

² Там же. С. 356. Мандельштам написал «Разговор» в 1933 году, но опубликован он был только в 1967-м. Послесловие к изданию написал Леонид Пинский, который — благодаря или вопреки собственному пятилетнему гулаговскому опыту — в 1966 году нашел мужество подписать коллективное письмо с требованием освободить Синявского и Даниэля под залог.

³ Терц А. Голос из хора. С. 647.

Синявского, в котором сознательная модернизация прошлого тоже сочеталась с его «дерзкой интимизацией».

Теория метафоры

Прочитав романы Набокова, американский философ Ричард Рорти сформулировал свой идеал как сочетание иронии и героизма. Набоков, конечно, был иронистом, но совсем не был героем¹. Под определение Рорти гораздо лучше бы подошел Андрей Синявский. Его ирония всегда соседствовала с необычайно требовательным отношением к литературе. У Пушкина и Гоголя он искал и находил способы сочетать самоиронию с высокой серьезностью; то была, несомненно, русская традиция. Историзм и мистицизм Синявского часто были пародийными, и все же он создал теорию метафоры, соответствовавшую самым серьезным, даже героическим аспектам его текстуальной практики. Метафоры живут своей собственной жизнью, но отличаются от реалий, которые описывают. Хорошие метафоры вызывают «пронзительное физическое ощущение». Они не только принадлежат литературе, но и живут своей жизнью, «обрастают как бы физическим телом». В русском романтизме бесы и мертвецы были «чистой литературой», а Гоголь «на те же сюжеты откликнулся кровно», они у него «страшная бль». Гоголь «видел страну мертвых», его страницы — «подобие откровения, полученного из первых рук». Так Синявский оправдывает самые рискованные метафоры: они не кощунство, но свидетельство.

Когда метафоры переводятся на язык реальной жизни, последствия оказываются чудовищными. Согласно Синявскому, избыточный приток метафор в историю ведет к катастрофе. «Не коммунизм — буквализм грозит гибелью миру»². Реализованные метафоры становятся монстрами. Точнее, когда метафоры реализуются, возвышенное превращается в чудовищное. Свешников ценил серию рисунков Гойи «Сон разума рождает чудовищ» и подражал ей. По версии Синявского, чудовищ

¹ *Rorty R. Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.*

² *Синявский А. В ночь после битвы // Синтаксис. 1979. № 3. С. 45.*

6. ДОЛЖОК ПЕРЕД МЕРТВЫМИ

рождает не сон разума, а неполное пробуждение, неспособность отличить кошмар от трезвой реальности.

В письмах и очерках Синяевского призраки и монстры органичны для литературы, которая не может без них обойтись: «Стоит отнять у “Гамлета” тень его отца, как он тотчас исчхнет» (3: 140). Метерлинк наводит на более основательные рассуждения, затрагивающие самую суть чудовищного: «Еще вопрос — кто от кого зависит: люди от призраков или наоборот. Но на самом-то деле... люди не думают, чем заняты у себя дома их “незваные гости”... Те же, напротив, льнут к людям, заглядывают им в глаза, заговаривают... с неосознанной завистью к судьбе человека» (1: 118).

Жена прислала Синяевскому книгу о вампирах и сборник готических романов в русских переводах. У сектантов в лагере он брал читать мистические рукописи. Но и этого было мало. «Мечта почитать про привидения» (2: 165) оставалась неудовлетворенной, Синяевскому было нужно больше. Называя годы своей молодости временем «зрелого, позднего и цветущего сталинизма», он вспоминал, что им были присущи «козни, сумасшедшинки... ведьмаки, упыри, до сих пор не дающие... уснуть», — иными словами, «атмосфера черной мессы, собачьей свадьбы и загробного подвывания»¹. Все эти мотивы нашли место в его текстах. Их поэтика чудовищна, но автор считает, что чудовищность происходит из исторической реальности, в которой он работал и жил. «Чудища столь же универсальны, как чортики алкоголиков», — писал Синяевский (1: 356—357), — другими словами, совсем не универсальны, а, напротив, специфичны для каждого грешника и его грехов. Но, кроме этого клинического знания, сыну сталинской эпохи не на что было опереться, когда он прогуливался с призраками.

В последнем слове на суде Синяевский заметил: «Самые страшные цитаты из обвинительного заключения повторяются десятки раз и разрастаются в чудовищную атмосферу, уже не соответствующую никакой реальности... Создается какая-то пелена, особенно наэлектризованная атмосфера, когда кончается реальность и начинается чудовищное»².

¹ Терц А. Спокойной ночи. С. 323, 325—326.

² Синяевский и Даниэль на скамье подсудимых. New York: Inter-Language Literary Associate, 1966. С. 107—108.

Именно в этот решающий момент он прибегнул к категории чудовищного. Он не дал определения чудовищному, и судьи не просили Синявского прояснить, что он понимает под этим необычным для суда словом. Что ж, я попробую это сделать за него. В понимании Синявского «чудовищное» — гегелевский антитезис «возвышенного». Если возвышенное разрывает разные уровни реального, чудовищное объединяет их. Смешивая человеческое с нечеловеческим, чудовищное гибридно, сверхъестественно и контркультурно. Народы «во все времена» любили чудовищ, и «не в нарушение красоты, но во имя исполнения высших потенций». Языческие религии изображали божество как чудовище, и готическая архитектура со своими химерами занималась тем же¹. В этом контексте Синявский сравнил Пушкина с вурдалаком, а Гоголя с тарантулом. Метафоры могут быть чудовищны и в литературной практике обычно такими и являются. Текстуальные игры удерживают чудовищные аллегории в границах речи и не дают им прорваться в реальную жизнь. Синявский здесь недалеко от любимого им Пастернака, который в конце «Доктора Живаго» вставил в разговор своих московских героев нового поколения следующие слова: «Возьми ты это блоковское “Мы, дети страшных лет России”, и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально... А теперь все переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница»². Отвечая на обвинения на суде, Синявский говорил: «Тут, действительно, очень страшно и неожиданно художественный образ теряет условность, воспринимается буквально, так что судебная процедура подключается к тексту как естественное его продолжение»³. Он понимал суд не как наказание за свои тексты, а как их чудовищное продолжение новыми средствами. В «Спокойной ночи» Синявский объяснял, что на суде и во время заключения все шло «правильно, как надо, по замышленному сюжету, нуждающемуся в реализации, как случалось в литературе не раз, — в доведении до конца, до правды,

¹ Терц А. Голос из хора. С. 583.

² Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: ЭКСМО, 2007. С. 606.

³ Синявский и Даниэль на скамье подсудимых. С. 107—108.

всех этих сравнений, метафор, за которые автору, естественно, подобает платить головой...»¹.

Эта формула — перетекание текста в жизнь с чудовищными результатами — определила сущность литературы по Синявскому. Так «случалось в литературе не раз»: он наблюдал это перетекание у всех трех любимых им авторов — Пушкина, Гоголя и Розанова. «Или здесь действовало старинное литературное право, по которому судьба таинственно расправляется с автором, пользуясь, как подстрочником, текстами его сочинений, — во славу и в подтверждение их удивительной прозорливости?»² Тексты предсказывают жизнь их автора, и это называется судьбой.

Это очень писательский подход к пониманию жизни. Человеческие судьбы непостижимы, но у писателей есть тексты, которыми судьба пользуется как подстрочником. Поэтому жизнь писателя можно прочесть и понять, хотя нельзя редактировать. Интерпретируя собственные тексты в свете меняющейся жизни, писатель может понять и собственную судьбу. Лагерные книги Синявского полны таких литературных игр с жизнью. В лагере сходные проблемы интересовали и других выживших там интеллектуалов, например Дмитрия Лихачева (см. главу 4). Писателю нужно принять ответственность за собственную судьбу, потому что он делает ее своими руками — или, скорее, пишет собственным пером.

Пушкин-вампир

«Смирение и свобода одно, когда судьба нам становится домом», — писал Синявский о Пушкине и себе³. Потом в Париже он издал «Прогулки с Пушкиным», поместив на обложку двойной портрет, Пушкина во фраке и себя в ватнике. Они гуляют так, будто оба находятся в Мордовском лагере: ведь слово «прогулка» — технический термин из

¹ Терц А. Спокойной ночи. С. 19. Анализ этой ситуации см. в книге Харриет Мурав: Murav H. Russia's Legal Fictions. P. 208—212.

² Терц А. Прогулки с Пушкиным. С. 53.

³ Там же. С. 54.

расписания лагерной жизни. Пушкинские стихи не были редкостью на лагерных прогулках, но из «Прогулок» Синявского мы узнаем поразительную новость: Пушкин был вампиром.

Логика этого сюжета развивается постепенно. Сначала Синявский приводит множество примеров того, что герои Пушкина (Дон Жуан, Годунов, Алеко, Марко) проявляют особенный интерес к мертвецам, особенно непохороненным. Эта мысль правдоподобна и не вполне нова. Но все примеры, которые приводит Синявский, взяты из жизни персонажей, а не самого Пушкина, а потом, без видимого перехода, этот интерес героев приписывается автору. Так русский классик оказывается любителем и любовником мертвецов — упырем, вампиром. Это та же логика, которую суд применил к самому Синявскому. На суде он протестовал против нее с такой энергией, что даже судья согласился: «...нельзя судить автора за преступления героя». Именно эта буквалистская и одновременно перевернутая логика, по Синявскому, — исток и природа чудовищного. Прочитав «Прогулки с Пушкиным», Дмитрий Лихачев записал: «Какая типично тюремно-лагерная выдумка — вся его концепция о Пушкине»¹. То была логика ГУЛАГа.

В позднем эссе «Путешествие на Черную речку» Синявский возвращается к идее о Пушкине как о вампире: «Вероятно, всякий уважающий себя писатель по своей натуре вампир... В иноказательном, конечно, смысле... Он действует в призрачном мире, выдавая его за реальный». Уважающий себя писатель еще и потому вампир, что «хочет множить себе подобных». Вампиры размножаются неполовым путем, укусом превращая жертву в подобного себе вампира, и то же самое делают писатели. Владимир Соловьев писал о неполовом размножении писателей в «Смысле любви», сочинении столь же еретическом и эротическом, как «Прогулки с Пушкиным». В поэме Лермонтова Демон — возможно, самое впечатляющее из чудовищ русской классики, — влюбившись в девушку, убивает ее поцелуем; вампир превратил бы ее в свое подобие. Природа вампира порочна, но открыта и продуктивна и этим напоминает природу поэта. Как любовь к вампиру порождает новых вампиров, так и любовь к поэту — новых поэтов².

¹ Лихачев Д. Воспоминания. С. 142.

² Терц А. Путешествие на Черную речку. М.: Захаров, 1999. С. 449—450.

6. ДОЛЖОК ПЕРЕД МЕРТВЫМИ

И после лагеря, и после перестройки Снявский не отказывался от этого чудовищного языка. В 1989 году советский журнал предложил Снявскому выбрать какой-либо из своих текстов для литературного возвращения в СССР — первой его публикации в России за четверть века, прошедших после суда. Из всего написанного в лагере и эмиграции Снявский выбрал именно тот фрагмент, где Пушкин сравнивается с вампиром¹. Эта публикация вызвала скандал. Один советский писатель заявил, что Снявский хуже Дантеса; другой предложил ему прогуляться не с Пушкиным, а с Шолом-Алейхемом. В ответ пронизательный критик Сергей Бочаров заметил, что настоящий автор «Прогулок с Пушкиным» — это лагерь².

В «Советской цивилизации»³ — академическом труде Снявского, основанном на его лекциях в Сорбонне, — ключевое слово прописано на первой же странице: советская цивилизация не просто «экстраординарна», она «чудовищна». В душераздирающей сцене в «Спокойной ночи», когда сын узнает, что вышедший из тюрьмы отец страдает параноидальным бредом (см. главу 3), два важнейших слова стоят рядом: «фантастика» и «чудовищное»⁴. Ужас и обаяние чудовищного — двигатель прозы и критики Снявского. То, что он называл «фантастическим реализмом», — не философская доктрина о фантастической природе реальности, а историческое свидетельство о том, что советская реальность, какой ее знал Снявский, была чудовищной. Его поколение, видевшее смерть Сталина, испытало «восторг» перед «метаморфозами» истории, чередовавшей террор, «оттепель» и потом перестройку. Снявский описал эти превратности коллективной судьбы восхитительной метафорой, достойной пера Бахтина или карандаша Свешникова: то была «чудовищная перистальтика» самого

¹ Октябрь. 1989. №4. С. 192.

² Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1992. № 10. С. 80.

³ *Siniavsky A. Soviet Civilization: A Cultural History.* New York: Arcade, 1988. P. xi. На русском книга опубликована под заглавием «Основы советской цивилизации» (М.: Аграф, 2001).

⁴ *Терц А. Спокойной ночи.* С. 260.

бога, кишки которого Синявский отождествлял с «нашими... мозговыми извилинами»¹.

Старейшина бывших заключенных ГУЛАГа, Варлам Шаламов восхищался мужеством Синявского и Даниэля и отвергал обвинение их в «клевете» на сталинское прошлое: «Утверждаю, что для сталинского времени понятие клеветы не может быть применено. Человеческий мозг не в силах вообразить тех преступлений, которые совершались». Историческая реальность была такова, что своим масштабом и ужасом она затмит любое преувеличение, считал Шаламов. Но в таком случае поддается ли она репрезентации? Хотя политические идеи Шаламова и Синявского были родственны, их литературные практики оказались до противоположности разными, и оба писателя знали об этом. Шаламов не соглашался с программой фантастического реализма и не принимал эксперименты с нарративной формой, начатые Синявским и Даниэлем. Особенные сомнения у Шаламова вызывало использование «жанра гротеска» в литературе о страшном прошлом. В письме своему бывшему товарищу по лагерю Шаламов противопоставлял подлинный опыт старых лагерников новым, кощунственным фантазиям молодежи: «Наш с тобой опыт начисто исключает пользование жанром гротеска или научной фантастики. Но ни Синявский, ни Даниэль не видели тех рек крови, которые видели мы. Оба они, конечно, могут пользоваться и гротеском, и фантастикой»². Будто в ответ на это, Синявский попал в лагерь, хоть ему и пришлось там несравненно легче, чем когда-то Шаламову. Все равно, он продолжил свою гротескную работу с историей и магией. Соединяя горький политический реализм с культурным опти-

¹ *Синявский А.* Что такое социалистический реализм? // Синявский А. Литературный процесс в России. М.: РГГУ, 2003. С. 139, 156, 173, 175.

² *Шаламов В.* Письмо старому другу // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М.: Книга, 1989. С. 519. Непомнящий *{Nepomnyashchy Ch. Abram Tertz and the Poetics of Crime. P. 179}* и Токер *{Toker L. Return from the Archipelago. P. 229—240}* подчеркивают формативную роль лагерного опыта Синявского. Харриет Мурав считает идею реализованной метафоры ключом к пониманию сталинской эпохи у Синявского. См.: *Murav H. The Case against Andrei Siniavskii: The Letter and the Law // Russian Review. 1994. Vol. 53. № 4. P. 549—560.* Стефани Сандлер подробно рассмотрела спорную метафору Пушкина-вампира у Синявского, см.: *Sandler S. Sex, Death, and Nation.*

мизмом, он считал лагерный опыт центральным для XX века: «Русские лагеря еще породят и уже породили словесность удивительную... от которой не скроетесь, не убежите, доколе... все мы с вами живем в двадцатом веке — за проволокой»¹.

Синявский и Шаламов оба оказались правы: поколение писателей, не видевших лагерей, обратилось к «жанру гротеска». Шаламов боялся этого как кощунства и надругательства; Синявский, наоборот, надеялся на то, что, вернувшись в Россию, его книги породят «сонмы вампиров, готовых отправиться в ночь» и размножаться там, в русской ночи на Черной речке и далеко вокруг². И действительно, в одной из недавних статей Дмитрий Быков возвел генеалогию постсоветских писателей не к Шаламову, а к Синявскому³. От образа Пушкина-вампира лежит прямой путь к романам Пелевина о московских вампирах и Сорокина о клонах писателей. Продолжая и размножая эксперименты с творчеством, эротикой и кровью, новое поколение писателей, выросшее по эту сторону колючей проволоки, заполнило литературное пространство множеством странных и скорбных чудовищ — привидений, зомби, гибридов и нетрупов (см. главу II)⁴. И полвека спустя после «Прогулок с Пушкиным» удивительная словесность постсоветской эпохи все еще не может — или не хочет — ни скрыться, ни убежать от ГУЛАГа.

Незванные гости

Синявский всегда был склонен к экстремальным выводам. Лагерный опыт помог ему создать более оригинальную и вместе с тем буквальную интерпретацию чудовищного, чем это удалось его предшественникам,

¹ Терц А. Люди и звери [1975] // Терц А. Путешествие на Черную речку. С. 207.

² Терц А. Путешествие на Черную речку // Путешествие на Черную речку. С. 450.

³ Быков А. Терц и сыновья // Toronto Slavic Quarterly. 2006. Vol. 15 (<http://www.toronto.ca/tsq/15/bykov15.shtml>).

⁴ О «бессознательной» преемственности лидеров постсоветской литературы (Пелевина, Шишкина, Петрушевской) по отношению к Синявскому см.: Быков А. Терц и сыновья; см. также: Автовецкий М., Эткинд А. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 174—206.

писателям-символистам, и их наследникам в призрачном мире советской науки — филологам-семиотикам. Подобно Вальтеру Беньямину (которого он не читал), Синявский понял великие тексты русской поэтической традиции — пушкинского «Пророка», лермонтовского «Демона», гоголевскую «Страшную месть» — как память о религиозных ритуалах памяти и скорби: «Рассказывание сказок требовало посвящения... и предельной осторожности... Нарушение этих условий влекло бедствия, вплоть до смерти сказочника... Фигура сказочника окружена тайной, страданиями, всеведением» (2: 385).

Лагерный опыт вдохновлял на сочинение историй о призраках и актуализировал те аспекты классических текстов, которые были связаны с чудовищным. В лагерных и послелагерных работах Синявского Пушкин стал вампиром, в романтическую русскую тройку был запряжен дьявол, Гоголь оказывался то незаложенным мертвецом, то лагерным доходягой, а советская цивилизация была чудовищной. В лагере Синявский разработал и свою необычную версию русской этнографии, сконцентрированную вокруг неортодоксальных народных верований. В его парижской книге о русской религиозности, вышедшей под названием «Иван-дурак», беглый рассказ об истории русской церкви сменяется подробным анализом ересей, раскола и сект, занимающим половину всего тома. В этом ревизионистском нарративе прямая линия преемственности идет от сказочного Ивана-дурака к протопопу Аввакуму, скопческому лидеру Кондратию Селиванову, сектанту-социалисту Василию Сютяеву и далее к тем героическим и набожным сектантам, которых Синявский встретил в лагере. Обращаясь к столь разным протагонистам, Синявский выработал свой метод, который я охарактеризовал бы как свободное сочетание историзма, мистики и иронии. Свойственное его текстам от долагерного «Любимова» до позднейших парижских работ, именно в лагере это сочетание превратилось в связанный, последовательный метод.

С неудачами Хрущева и его свержением интеллигенция разочаровалась в политических надеждах «оттепели»; отсюда возникла мода на архаику, этнографию, примитив. Синявский понимал это так: «Демонстрация вечных снов, страхов и вожелений... Родовое, тотемное начало... Оживание мифа... Глубинная, поддонная связь с фольклором» (1: 356—357). В этом письме из лагеря Синявский определил свой

6. ДОЛЖОК ПЕРЕД МЕРТВЫМИ

метод как «наклонение примитива в сюрреализм, однако не в его интеллектуально-модернистской формации, а в древнем, извечном выражении, близком к стихии сказочно-магического восприятия». Из этой программы «наклонения примитива в сюрреализм» выросли и мистико-иронические прочтения Пушкина и Гоголя, и интерпретации коммунизма как религии, а революции — как апокалипсиса, вокруг которых построены книги и статьи парижского периода.

Иногда Сияявского считают славянофилом, и этот термин он сам применял к себе¹. От славянофилов XIX века его, однако, отличал интерес к сектам, а не к ортодоксальному православию. Этот интерес роднит Сияявского с его героем, Василием Розановым, но даже и для Розанова секты оставались, по большей части, книжной фантазией². В этой экзотической области лагерь тоже подарил Сияявскому новые возможности. Познакомившись с сектантами в лагере и побывав на их тайных литургиях, Сияявский собирался написать о них роман, но написал лишь курс лекций³. «Хлыстовство — самая интересная секта в России», — рассказывал Сияявский своим парижским студентам, которые вряд ли его понимали⁴. Возможно, свой интерес к народным сектам и культам он унаследовал от отца-эсера. Этот интерес определил ранние, долагерные работы Сияявского о Горьком, который и сам увлекался хлыстами. Но именно в лагере этот интерес приобрел историческую основу, этнографический материал и интеллектуальную смелость. Сияявский начал видеть хлыстовство везде, и в особенности в своих любимых книгах. Перечитав в лагере «Братьев Карамазовых», он писал, что Достоевский «безусловно близок к хлыстовству» и этим отличается от Толстого, тяготевшего к рационалистическим сектам.

¹ «Я даже слыл славянофилом» (Сияявский и Даниэль на скамье подсудимых. С. 78).

² *Эткинс*) А. Хлыст. С. 179—189.

³ «Я в лагере очень много общался с представителями разных сект, и это было очень интересно. Я просто даже не думал, что эти секты еще существуют. Я о них читал в книгах, но не думал, что они сохранились... И потому этот материал мне в какой-то степени знаком и интересен. Но пока у меня просто руки не доходят. А художественно это, конечно, тоже будет в фантастическом плане» (Беседа с Сияявским / Публикация Кеко и Мицуси Нумано (<http://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/4293/1/KJ00004390718.pdf>)).

⁴ *Сияявский А.* Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001. С. 383.

У Гоголя «к концу жизни» тоже «обнаружились хлыстовские ноты» (3: 390). Другие сектантские темы Синяевский примерял на себя: «Если бы стать скопцом — сколько можно успеть!»¹

Сектантские мотивы, подпитанные лагерным опытом Синяевского, занимают почти половину «Ивана-дурака» и часть «Советской цивилизации». В заключении к «Ивану-дураку» Синяевский описывает своих лагерных друзей-сектантов. Один из них был главой общины скрытников, другой — адвентистом, третий — последователем еретика и пророка XIX века, капитана Ильина, который тоже когда-то томился в заключении. В Мордовском лагере тайная община истинно православных устраивала чтения апокалипсиса наизусть. Пятидесятники в экстазе молились в лагере на неведомых языках. «Мне казалось, молнии... поразят меня в темя... Они говорили всему миру — сразу на всех языках — что значит общение с Богом в условиях застенка»². Таков был духовный дом Синяевского: угольный карьер, где полуграмотные эзки молились на воображаемых языках и наизусть читали Апокалипсис. Этот мистицизм был глубоко спрятан в советской почве, и лишь смелый духом мог спуститься в этот ад, чтобы описать его.

Сдохнуть

Мария Розанова проводила различие между смертью в лагере и смертью на воле: в миру, говорила она, люди умирают, в лагере — дохнут. Мандельштам, например, сдох³. Поскольку жизнь в лагере не является человеческой жизнью, смерть там не является человеческой

¹ Синяевский А. Мысли врасплох. Нью-Йорк: Изд-во Раузена, 1966. С. 48.

² Синяевский А. Иван-дурак. С. 420. Мемуарист Лев Хургес описал встречу с сектантами в 1940 году в Колымском лагере. Сектанты, называвшие себя «крестики», создали оригинальное богословие, подходившее для лагеря. Согласно этому учению, Бог любит людей, но грешников отправляет на землю, где они страдают, пока Бог не простит их и не разрешит им умереть. После этого они возвращаются на небеса. См.: Хургес А. Москва—Испания—Колыма: Из жизни радиста и эзка. М.: Время, 2012. Приношу благодарность Павлу Нерлеру (Поляну) за указание на этот источник.

³ Розанова М. К истории и географии этой книги // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 156.

смертью. Разница здесь не только социальная, но и временная. На воле смерть — это граница, внезапный переход из одного состояния в другое; серой зоны тут нет. В лагере, напротив, ничего не существует, кроме этой серой зоны между жизнью и смертью. «Хуже смерти — потеря жизни при жизни», — писал Синявский в эссе о Шаламове. «Смерть на Колыме была длиннее в пространственной и временной протяженности. Растянувшись на многие годы и на тысячи километров, смерть здесь сопровождалась трудом». Это было нечеловеческое состояние: мучимая жизнь, трудовая смерть. Мучения превращали людей «в материю — в дерево, в камень, — из которой строители делают, что хотят»; вот и Шаламов «пишет так, как если бы был мертвым»¹. В сибирской каторге Достоевский пережил такой же «опыт прохождения смерти»². Жизнь в лагере хуже, чем смерть, по двум причинам: первая из них — боль жертвы, вторая — вина выжившего. «В колымском положении всякая жизнь — эгоизм, грех, убийство ближнего, которого ты превзошел единственно тем, что остался в живых»³. Но искусство вообще связано со смертью и виной, отсюда и преимущества лагеря. Люди создают искусство, писал Синявский из заключения, «ради преодоления смерти, но в сосредоточенном ее ожидании» (1: 64). Всякое искусство «лишь лицедейство перед лицом смерти» (2: 377); для неудачливых это те последние фантазии, которые сопровождают медленную потерю жизни.

С учетом свидетельств Шаламова и Синявского мучимую жизнь доходяг правильнее было бы называть чудовищной жизнью. Лагерное существование — чудовищное состояние между жизнью и смертью — знает только движение к смерти. Поэтому Пушкин в лагере представился упырем, потому и Гоголь попал в гроб живым, потому и соседи казались призраками: то было лагерное, и потому магистрально важное для своего века, восприятие мира и литературы. В Париже в 1974 году Синявский объявил лагерь главной темой самиздата и, шире, литературного процесса в современной ему брежневской России: «Не над кол-

¹ Синявский А. О «Колымских рассказах» Варлама Шаламова. Срез материала (1980) // Литературный процесс в России. С. 341.

² Синявский А. Достоевский и каторга (1981) // Литературный процесс в России. С. 334.

³ Синявский А. О «Колымских рассказах». С. 339.

хозной, промышленной... тематикой болеет сейчас больше всего душою русский писатель, а на тему — как сажают, куда ссылают, каким образом (интересно же!) стреляют в затылок»¹. Русская книга всегда писалась и теперь пишется кровью. Писатель — живой мертвец; когда писатель пишет — он умирает; литературная форма — форма гроба, — множит Сиявский свои чудовищные метафоры. Его картина «литературного процесса в России» обобщает опыт недавних прогулок с призраками: «Лагерная тема сейчас — ведущая и центральная... Куда там “Записки из Мертвого Дома”! Сейчас вся Россия воет Мертвым Домом в литературную трубу»². Здесь Сиявский сильно отличается даже от любимого им предшественника. Розанов толковал разные факты человеческой природы как проявления расширительно понятой сексуальности; Сиявский даже и сам половой акт воспринимает в контексте смерти и памяти. Рассказывая о встречах с женой в лагерном доме свиданий, он так передает ритм и смысл акта: «Запомни перед концом. До конца. Запомни. Запомни. Пойми и запомни»³.

Голоса мертвых говорят устами полуживых — так Сиявский формулировал суть «литературного процесса в России», каким видел его из Парижа в 1974 году. «А они идут, идут сейчас. И пока я здесь живу, пока мы все живем — они будут идти и идти...» — так заканчивался «Голос из хора»⁴. Теперь понятно, что это за хор: то заключенные идут через лагерные ворота. Куда они идут, из лагеря на волю или наоборот, обратно в лагерь? Для Сиявского писатель — медиум, говорящий с мертвыми и живыми, за тех и за других. В его работе оживают те, кому живые не дали жить, и получают слово те, кому не дали говорить. «У живых должок перед мертвыми». Потому русскому писателю хорошо пишется в тюрьме или сумасшедшем доме, говорит Сиявский. «Он сидит себе спокойно... и радуется: сюжет!» Как Гоголя на кладбище, Сиявского тянуло в лагерь.

¹ Сиявский А. Литературный процесс в России. С. 179.

² Там же.

³ Терц А. Спокойной ночи. С. 192.

⁴ Терц А. Голос из хора. С. 669.

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

В 1939 году знаменитый режиссер Григорий Козинцев начал работу над биографическим фильмом о Карле Марксе. Автор экспрессионистских фильмов 1920-х годов, лидер «поколения веселых людей, создавших советский кинематограф», Козинцев верил в теорию и практику марксистской революции в России¹. И все же замысел его фильма о Марксе не был реализован. Ходили слухи, что Козинцев упал в обморок, рассказывая Сталину о работе над фильмом². Разочарование в победившем строе росло, несмотря на личный успех Козинцева. Как его марксистский энтузиазм не выдержал встречи со Сталиным, так и вера Козинцева в социалистический эксперимент не пережила десятилетий советской власти. В этой главе я хочу показать, как горе по жертвам режима и одновременно скорбь по идеям революции формировали поздние фильмы Козинцева, имевшие бурный успех в последние десятилетия советской власти. Следовавшее за ним

¹ Н.А. Коварский — Козинцеву, 30 марта 1961. См.: *Козинцева В., Бутовский Я.* (сост.). Переписка Г.М. Козинцева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. С. 214.

² Об этом в своих воспоминаниях говорит друг Козинцева — драматург Евгений Шварц. См.: *Шварц Е.* Позвонки минувших лет. М.: Вагриус, 2008. С. 394. Эту историю приводит и жена Козинцева, но высказывает сомнения в ее истинности. См.: *Козинцева В.* Ваш Григорий Козинцев: Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 92, 241. См. также: *Козинцева В., Бутовский Я.* Карл Маркс: история непоставленной постановки // Киноведческие записки. 1993. № 18. С. 198—206. Согласно сообщению петербургского психиатра и коллекционера Андрея Васильева, который дружил с Валентиной Козинцевой, она рассказывала ему, что обморок случился с Козинцевым при просмотре «Юности Максима» в квартире Сталина.

поколение интеллектуалов и режиссеров, созревших под его влиянием во времена «оттепели», но работавших совсем в других условиях, пошли дальше Козинцева, анализируя и деконструируя это сложное состояние *двойного горя*.

Местные жертвы

Козинцев наиболее известен своими экранизациями «Гамлета» (1964) и «Короля Лира» (1970). Медленные, сдержанные, черно-белые версии Шекспира в переводе Бориса Пастернака и с музыкой Дмитрия Шостаковича, эти фильмы были признаны важнейшими достижениями культуры советского периода. В конце своей карьеры Козинцев — лауреат двух Сталинских и одной Ленинской премий — был самым почитаемым из ленинградских режиссеров. Судя по всему, этот успех был подлинным. В то время как фильмам Козинцева аплодировали на шекспировских фестивалях в Англии, студия «Таджикфильм» сняла документальный фильм о том, как показывали «Гамлета» горцам Памира¹. Козинцеву удалось найти язык, понятный аудиториям по обе стороны «железного занавеса». Учитель ведущих режиссеров более позднего периода, Эльдара Рязанова и Алексея Германа, он вдохновлял и поддерживал москвича Андрея Тарковского и лидера петербургского кино следующего поколения, Александра Сокурова².

От прославивших его эксцентричных экспериментов 1920-х годов Козинцев перешел к ироническим картинам 1930-х, а потом к пресным фильмам-биографиям 1950-х. До этого момента карьера Козинцева была скорее типична для советского кино, но шекспировский поворот режиссера в 1960-х был уникален. Козинцев необычен и тем, что кроме

¹ *Погожев Л. П.* «Он хотел быть понятым» // Козинцева В. Ваш Григорий Козинцев... С. 96.

² Козинцев сыграл ключевую роль в том, что фильм Тарковского «Андрей Рублев» (1966) все же вышел на советский экран. В письме Козинцеву Тарковский называл его своим «единственным защитником» (Переписка Г.М. Козинцева. С. 417). Сокуров выразил свою благодарность Козинцеву в документальном фильме «Петербургский дневник: Квартира Козинцева» (студия «Надежда», 1997).

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

работы в кино он был эрудированным ученым и плодовитым автором, оставившим многие тома эссе и мемуаров. Почти все его книги были опубликованы в советское время, а некоторые переведены на английский; часть текстов была опубликована лишь после его смерти или еще позднее, после распада Советского Союза*. Политические акценты записок Козинцева созвучны идеям, которые в письмах и беседах высказывал его друг и соавтор Дмитрий Шостакович. Обоим удалось совместить успех в художественном мире с протестом против советского режима, и оба выразили свой протест в соответствии с условностями своего искусства. Подлинность некоторых воспоминаний Шостаковича спорна, но аутентичность текстов Козинцева не подвергается сомнению².

Как и Шостакович, Козинцев не был сам «репрессирован», но стал свидетелем многих кампаний советского террора. Он видел, что сделали «репрессии» с его друзьями и родными, и слышал рассказы выживших. Друг детства, ставший коллегой, — сценарист и режиссер Алексей Каплер — был арестован за то, что ухаживал за дочерью Сталина Светланой; он провел одиннадцать лет в лагерях. Теща Козинцева, Ольга Ивановна, которая долгое время работала секретарем Виктора Шкловского, была арестована в 1937 году и осуждена на десять лет. В 1949 году ее снова арестовали и еще на семь лет отправили в лагерь

¹ *Kozintsev G. Shakespeare: Time and Conscience. London: Dobson, 1967; Idem. King Lear: The Space of Tragedy. London: Heinemann, 1977; Козинцев Г. Глубокий экран // Козинцев Г. Собрание сочинений. Л.: Искусство, 1982. Т. 1; Он же. Пространство трагедии // Там же. Т. 4; Он же. Записи по фильму «Король Лир» // Там же. Т. 4; Он же. Время трагедий. М.: Вагриус, 2004. В последнюю книгу включено отдельное собрание особенно откровенных и горьких заметок, которые Козинцев не собирался публиковать. Это собрание составлено вдовой Козинцева и озаглавлено «Черное, лихое время» (с. 363—443).*

² В 1979 году музыковед Соломон Волков опубликовал сделанные им самим записи интервью с Шостаковичем (*Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich. New York: Harper & Row, 1979*). Полная протеста против советского режима книга вызвала яростную дискуссию, в которой очевидны идеологические интересы участников. См.: *Fay L. Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? // Russian Review. 1980. Vol. 39. № 4. P. 484—493; Ho A.B., Feofanov D. (eds.). Shostakovich Reconsidered. London: Toccata Press, 1998; Brown M.H. A Shostakovich Casebook. Bloomington: Indiana University Press, 2004; Wilson E. Shostakovich: A Life Remembered. New York: Faber, 2006. О Козинцеве и Шостаковиче см.: Riley J. Dmitri Shostakovich: A Life in Film. London: Tauris, 2005.*

под Воркутой. Обстоятельства ее второго ареста мало отличались от множества похожих случаев. Козинцеву позвонили по телефону: «...заберите вашего ребенка... Мы приехали за вашей тещей»¹. Потом семья получала от Ольги Ивановны по два письма в год. Ее спас Каплер, который отбывал свой второй срок в том же лагере и помог ей устроиться на конторскую должность.

Еще один друг Козинцева, актер и режиссер Соломон Михоэлс, разделявший его интерес к Шекспиру и прославившийся своим «Королем Лиром», был основателем и главой Еврейского антифашистского комитета — организации, которая помогла Сталину обеспечить всемирную поддержку СССР в годы Второй мировой войны². Убийство Михоэлса в 1948 году ознаменовало начало антисемитской кампании последних сталинских лет. Козинцев дружил и с харизматическим писателем Ильей Эренбургом, который был женат на его сестре. Именно Эренбург придумал слово «оттепель», пытаясь найти выражение для политических эмоций постсталинской России, и он же создал образец мемуаров, написанных с позиций лояльного, но критичного свидетеля сталинизма³.

Козинцев родился в Киеве в 1905 году. По еврейской квоте он поступил в элитную гимназию, о которой вспоминал с ненавистью. Лидер советского авангарда Натан Альтман учил Козинцева живописи, а после революции 1917 года Козинцев познакомился с ключевыми фигурами советского театра и кино — Всеволодом Мейерхольдом и Сергеем Эйзенштейном. Козинцев восхищался Мейерхольдом и считал его лучшим кандидатом на роль короля Лира; в 1940 году Мейерхольд был расстрелян. Эйзенштейна Козинцев называл скорее другом, чем учителем; но, хотя он был всего на семь лет моложе Эйзенштейна, Козинцев прожил настолько дольше, что сейчас кажется почти нашим современником. За идеологической кампанией против Эйзенштейна Козинцев следил с отвращением и, сильно рискуя, слал ему письма со словами поддержки. Такое же сочувствие режиссер проявил, когда идеологическим атакам подвергся другой его гениальный друг — Шостакович.

¹ *Козинцева В.* Ваш Григорий Козинцев. С. 117.

² *Harshav B.* The Moscow Yiddish Theater: Art on Stage in the Time of Revolution. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2008.

³ Огромный поток антисталинских воспоминаний начался с мемуаров Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь» (1961 —1965).

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

На протяжении всей жизни Козинцев был близок к ведущим советским литературоведам, которым он давал подзаработать сценариями для своих фильмов. Некоторые из этих людей были арестованы, другие лишились работы в ходе идеологических чисток. Адриан Пиотровский — влиятельный классицист, писавший сценарии для фильмов Козинцева, — умер в тюрьме. Та же участь ждала близкого друга Козинцева, филолога Григория Гуковского. Выживший в лагере филолог Юлиан Оксман тоже писал сценарии для Козинцева. Еще один друг-литературовед, Леонид Пинский, отсидел меньше других — пять лет. Сам Козинцев уцелел и в волне террора 1937 года, и в кампании против «безродных космополитов» 1949 года, когда многие из его круга были арестованы или уволены. Евгений Еней, художник, на протяжении десятилетий работавший с Козинцевым, был арестован в 1938 году и много лет провел в лагерях. Леонида Трауберга, друга и соавтора Козинцева, уволили с «Ленфильма». Годами или десятилетиями Шостакович, Эренбург и многие другие находились под угрозой ареста, от которой их спасла только смерть Сталина. Когда в 1956 году теща Козинцева наконец вернулась домой, режиссер сказал жене, что они не должны спорить с ней, ведь она столько пережила¹. Наблюдая за чередой удивительных событий, начавшихся после смерти Сталина, Козинцев писал своему ученику в мае 1956-го, когда покончил самоубийством один из руководителей сталинской культуры, Александр Фадеев: «Началась эпоха стыда»².

Козинцев избегал официальных титулов и никогда не руководил ничем, кроме своей ленинградской кинематографической мастерской. На пике «оттепели», в июне 1960-го, Шостакович пережил внутренний кризис, когда ему предложили возглавить Союз композиторов при условии, что он вступит в КПСС. После отчаянного сопротивления Шостакович все же принял это предложение, о чем потом много жалел³. К счастью, Козинцеву не пришлось делать такого выбора.

¹ *Козинцева В.* Вспоминая Григория Михайловича // Киноведческие записки. 2005. № 70 (<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/225/>).

² Козинцев — С. Росточкиму, 13 мая 1956 г. // Козинцева В., Бутковский Я. (сост.). Переписка... С. 161.

³ Друг и корреспондент Шостаковича Исаак Гликман вспоминает, что после этого предложения Шостакович был «в тяжелой истерике», плакал «в голос» и жаловался:

Шинель

В 1950-х годах друг Козинцева заметил, что 1920-е наделили Козинцева «снобической, аристократической манерой»: верность наследию революционных лет в разочарованном мире постсталинизма принимали за тщеславие¹. Но для творческой жизни Козинцева очень важно было по-прежнему идентифицировать себя с 1920-ми. Многие его соавторы (например, Шостакович) и дружившие с ним литераторы (например, Юрий Тынянов) тоже были «людьми двадцатых годов»².

Наиболее успешный из ранних фильмов Козинцева, «Шинель» (1926), высмеивал социальную иерархию старого режима. Фильм основан на повести Гоголя; сценарий для него написал Тынянов, специалист по Гоголю и автор новаторских исследований по теории литературной эволюции и пародии³. В фильме, как и в повести, главный герой очень дорожит шинелью, которую затем крадут. «Значительное лицо» (его роль исполнил Алексей Каплер) отказывается расследовать кражу. Оставшись без шинели и иллюзий, главный герой умирает от горя. В одном из самых выразительных кадров раннего советского кино мы видим героя в образе маленького, несчастного Эдипа, который стоит перед огромным невским Сфинксом, пытаясь раскрыть загадку власти. Несмотря на явное подражание кинематографу веймарской Германии,

«Они давно преследуют меня, гоняются за мной». Не раз он говорил Гликману, что никогда не вступит в КПСС — «партию, которая творит насилие». Несколько дней спустя, однако, он принял оба предложения и написал Восьмой квартет, который хотел посвятить собственной памяти. Через несколько месяцев Шостакович сломал ногу и сказал Гликману: «Меня, наверное, Бог наказал... за вступление в партию». См.: *Гликман И.* Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. СПб.: Композитор, 1993. С. 160—163.

¹ Это был Евгений Шварц. См.: *Козинцева В.* Ваш Григорий Козинцев. С. 91. Понятие поколения было ключевым для литераторов-формалистов, друзей Козинцева — Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума. Основная идея романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» — меланхолия, в которую впадает блестящее поколение, пережившее свое время. Переложение Козинцевым этой идеи Тынянова см. в: *Козинцев Г.М.* Время трагедий. С. 376.

² *Козинцева В.* Ваш Григорий Козинцев. С. 91

³ *Бутковский Я.* Григорий Козинцев и золотой век довоенного Ленфильма // Киноведческие записки. 2005. № 70 (<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/227/>).

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

«Шинель» — очень человечный и смешной фильм. В финале, однако, происходит (или, скорее, не происходит) нечто шокирующее. Великолепная концовка повести Гоголя полностью опущена, ее в этом фильме нет. У Гоголя главный герой восстает из мертвых и, как гигантский призрак, бродит по улицам Санкт-Петербурга, мстя жителям города. Блуждающий нетруп похищает одну шинель за другой и исчезает только после того, как отбирает шинель у чиновника, который отказался помочь герою в его просьбе. Эта подрывная сцена создала «Шинели» невероятную популярность в русской литературной традиции. Воплощая собой гоголевское предчувствие революции, призрак из «Шинели» (1842) занимает естественное место среди других великих призраков мировой литературы, творящих справедливую месть, — от тени отца Гамлета до призрака коммунизма, который бродил по Европе в «Манифесте Коммунистической партии» Маркса (1848). Разница, однако, в том, что призрак Акакия Акакиевича у Гоголя не трагичен, а скорее ироничен, может быть, даже пародиен. Гоголь будто предвидит Марксов призрак коммунизма, заранее показывая тщетность этой бродячей надежды.

Фильм 1926 года подменил публичное явление мстительного призрака, которого видел весь город, болезненными видениями чиновника на смертном одре. Были ли тому причиной технические проблемы или идеологические самоограничения, но галлюцинации умирающего чиновника у Козинцева оказались гораздо мельче, чем неукротимое воображение Гоголя. Немногом раньше такая же избирательная, идеологически мотивированная нейтрализация гоголевского сюжета была совершена в другом жанре. Друг Козинцева и Тынянова, литературовед Борис Эйхенбаум в своей знаменитой статье о гоголевской «Шинели» (1919) тоже не стал анализировать финальную сцену этой повести, как будто ее там не было. Систематическое искажение повести Гоголя в ее послереволюционных интерпретациях является важным и неисследованным феноменом¹. Долгожданная революция принесла возмездие, но

¹ *Эйхенбаум. Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. А.: Художественная литература, 1969. В огромной литературе о классической статье Эйхенбаума не упоминается о пропуске им последней сцены. Барбара Лиминг в своем труде о Козинцеве также не комментирует расхождение между фильмом и повестью Гоголя {*LearningB. Grigo-*

до справедливости было еще далеко. Осуществление утопии разрушило сокровенные надежды «маленького человека». Ключевая сцена гоголевской «Шинели» стала неприемлемой, и ее слишком внимательное чтение теперь рисковало обернуться пародией на саму революцию. О посмертном явлении Акакия Акакиевича предпочли забыть, отчего рассуждения о том, как сделаны остальные части «Шинели», стали еще настойчивее.

Самого Козинцева гоголевские образы продолжали преследовать десятилетиями. В поздних фильмах режиссера ироничную фантазию Гоголя о потустороннем возмездии сменили трагические сюжеты Шекспира о справедливости, достигнутой ценой самопожертвования. Тем не менее в конце жизни Козинцев планировал снять фильм под названием «Гоголиада». Он снова и снова возвращался к «Шинели», как будто чувствовал, что так и не вернул свой долг Гоголю. Трудно думать о прошлом как о реальности, писал Козинцев, оглядываясь на сталинские десятилетия; оно похоже на гоголевский мираж: «Структура общества напоминает кошмар, государство умерло». Когда повесть Солженицына об одном дне маленького человека в лагере и его новых мечтах о справедливости впервые вышла в «Новом мире», Козинцев сравнил ее, как «равную по масштабу», с «Шинелью» Гоголя¹.

В нескольких томах своих заметок Козинцев погружен в русскую литературную традицию от Гоголя до Толстого. В записи от 1971 года режиссер признавал свою отчужденность от современного кино и зависимость от русской классики: «Но вот настал день (хлебнул до этого горя уже достаточно), и я понял: за мной ведь не мигающие лампы, потасовки комиков с усатыми полицейскими и не бегства по крышам, и не XX, кинематографически-американский век, а русский XIX, со всей его невыносимо тяжелой совестью русского искусства, мученичеством Гоголя и Достоевского, достоинством Блока, с огромностью их духовных миров, чувством сопричастности, отклика, душевной кровотокающей раны»².

гii Kozintsev. Boston: Twayne, 1980. P. 42—48). Ср., однако, восприятие Гоголя Андреем Сиявским: В тени Гоголя. М.: Аграф, 2001.

¹ Козинцев Г. Время трагедий. С. 433.

² Там же. С. 327.

В 1960-х годах проект Козинцева состоял в том, чтобы перечитывать «Шекспира после Достоевского», а не после Маркса. Разочаровавшись в основных идеях марксизма — например, классовой борьбе или экономическом детерминизме, — Козинцев не использовал их в своих эссе и не включал в фильмы. Я думаю, что в козинцевском «Гамлете» меньше марксизма, чем во «Влюбленном Шекспире» Джона Мэддена. В шекспировских фильмах Козинцева перед нами — короли и принцы, а не массы. Когда народ все же появляется, он вызывает отвращение. Русская классическая литература помогла Козинцеву заполнить шекспировские фильмы сценами страдания и опустошения; но он часто возвращался в своих записках к полемике с народничеством, знакомым ему с детства. Думая о советских извращениях народнической традиции, в последние свои годы Козинцев задумывал фильм об уходе Льва Толстого, его предсмертном хождении в народ.

В своих шекспировских фильмах Козинцев старался совместить сюжетные ходы английского барда с сознательной, горестной чувствительностью русского интеллигента, принимающего ответственность за страдания миллионов советских людей так же, как в XIX веке его предшественники чувствовали свою ответственность за страдания миллионов крепостных крестьян. При этом Козинцев не отказался от веры в рациональность и исторический прогресс, присущей марксизму. Как и многие друзья и современники, Козинцев обрел свой атеизм благодаря советским убеждениям и гибриднему русско-еврейскому опыту. В своих практических применениях это постмарксистское, но вполне светское мировоззрение возвеличило мировую культуру, наделив ее смыслами, которые ранее были доступны только религии и идеологии. Секуляризация Шекспира и Достоевского означала, что их религиозные темы были осмыслены как человеческие отношения — политические и моральные. В «Гамлете» и «Лире» Козинцева знаменитые шекспировские сцены стали необычно земными: призраки — телесными, колебания — преодоленными, войны — грязными и кровавыми, жизнь — голой и бессмысленной, а раздел государства между наследниками — утопическим проектом, обреченным на постыдный конец.

Козинцев должен был считаться с ненавистной ему цензурой, и никто не знает, какими были бы его фильмы, если бы он был свободен как

режиссер. Его друг Евгений Шварц, сам опытный драматург, считал, что Козинцеву так и не удалось сделать то, что он хотел¹. Дневники режиссера не подтверждают эту мысль. Шекспировские постановки Козинцева щедро финансировались, а идея выразить свое понимание мира и истории с помощью Шекспира была его собственным решением. Внутри этой задачи Козинцев не был особо стеснен ни цензурными, ни техническими ограничениями советского кино.

В своих трудах о Шекспире, написанных как комментарии к собственным фильмам, Козинцев настаивал, что его идеал — не историческая точность, а сознательная модернизация классического текста. Найдя у Шекспира нужные ему культурные идиомы — возвышенные, амбициозные и космополитичные, — Козинцев использовал любую возможность показать зрителям и читателям, что его интерес к Шекспиру совсем не антикварный. Одна из его книг так и названа — «Наш современник Вильям Шекспир». По мнению советского режиссера, автор «Гамлета» и «Короля Лира» нашел ответы на «важнейшие вопросы нашего времени». В этих трагедиях много «напоминающего нас», но много и отличий; задача Козинцева, как он понимал ее, состояла в том, чтобы использовать сходство и приглушить различия. После успеха «Гамлета» Козинцева пригласили на год в Англию, чтобы снять еще один фильм. Поездка не состоялась, но в воспоминаниях вдовы режиссера сохранился примечательный диалог. Поедем в Англию, сказала она мужу, проведем год в достойных условиях. На это Козинцев ответил, что никогда бы не сделал такого «Гамлета» в Англии. Валентина Козинцева объясняет этот ответ так: «Это Г.М. мог сделать только здесь, — его Гамлет был прямым ответом на нашу жизнь»².

Успешным был и следующий фильм Козинцева — экранизация «Короля Лира». Козинцев называл его «кровавой мелодрамой», где «кровь хлещет, как из пожарного шланга». Если кинематограф хочет правдиво передать жизнь в XX веке, писал режиссер, он должен вернуться к мелодраме: «Кровавая мелодрама вошла в быт, стала повседневностью не более исключительной, чем чеховские чаепития или

¹ См.: Козинцева В. Ваш Григорий Козинцев. С. 91.

² Козинцева В. Вспоминая Григория Михайловича. С. 109.

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

игра в винт»¹. Даже в последние годы жизни Козинцев по-прежнему считал свой метод наследием революции, которая должна была «взорвать, уничтожить до самого основания» границу между искусством и жизнью². «Пафос нового искусства был в совершенной слитности сфер», — писал Козинцев. Эта мысль — отдаленное эхо символистских и потом футуристических теорий тотального искусства, которые надеялись преобразить жизнь во всех ее аспектах, не думая о возможных жертвах. Козинцев приспособил эту идею к постсталинскому обществу, направив ее на жертв революционной переделки жизни. Пафосом его искусства стало горе, и союзником — Шекспир. Не должно быть «никакой разграничивающей линии между людьми Шекспира и людьми в зале; между горем на экране и памятью о горе в жизни», — писал режиссер в 1971 году.

От памяти к мести

Для зрителя козинцевского «Гамлета» более всего очевидно ироническое отношение к земной власти, воплощенной в Клавдии. Живя и умирая среди собственных портретов, этот Клавдий всегда полон самим собой, напыщен и глуп³. Но я вижу в этом фильме не только аллегорическое выражение протеста против преступного государства, но и драму скорби по его жертвам.

Гамлет у Козинцева необыкновенно решителен, и необычно материален призрак его отца. Козинцев критиковал такие постановки «Гамлета», где призрака вообще нет или он представлен как галлюцинация. Приводя исторические примеры, режиссер объяснял, что современники Шекспира считали явления призраков знаком катастрофы. «Призрак — скороход государственных бед, он, согласно тогдашним представлениям об истории, зловещий знак, предвещающий события. Все в Дании идет

¹ Козинцев Г. Записи по фильму «Король Лир». С. 178, 319; *Он же*. Пространство трагедии. С. 40; *Он же*. Наш современник Вильям Шекспир. М.: Искусство, 1962.

² Козинцев Г. Пространство трагедии. С. 109; *Он же*. Время трагедий. С. 327.

³ Историк советского кино Биргит Боймере видит в этом Клавдии портрет Сталина. См.: *Beumers B.* A History of Russian Cinema. Oxford: Berg, 2009. P. 142.

к гибели». Как и Жак Деррида, но гораздо раньше, Козинцев связал призрак отца Гамлета с призраком из «Манифеста Коммунистической партии» Маркса. Вспомнив фразу Гамлета о «старом кроте», писал Козинцев, «Маркс не случайно сделал ее образом неостановимой подземной работы истории». Призрак для Козинцева — носитель памяти, и эту метафору, настаивал он, надо понимать буквально: в «Гамлете», писал режиссер, призрак видят те, кто помнит мертвого короля, а те, кто его забыл, не видят. Противопоставляя «дух Виттенберга» Гамлета «духу Эльсинора» Клавдия, Козинцев рассуждал об историческом опыте людей 1920-х годов: «Многие эпохи знали периоды отчаяния лучших людей; возвышенные мечты оказывались тщетными с такой очевидностью. Приходила пора, и тяжелые пушки Эльсинора своего времени развевали идеи Виттенберга». Теперь, писал он, новейший Эльсинор в очередной раз хочет «сомкнуть вокруг человечества... колючую проволоку концентрационных лагерей»¹.

Политическое прочтение призрака составляет ядро козинцевской версии «Гамлета». Тень убитого отца жаждет мести за себя и искупления для страны. Призрак — и симптом кризиса, и предвестие перемен. Призрак рассказывает Гамлету правду, которую каждый сын катастрофы хочет узнать о своем покойном отце, и желательно от него самого. «Призрак открывает перед Гамлетом истинную картину жизни, как бы поднимает завесу над Данией-тюрьмой, и все становится ясно видимым»².

Как и Деррида, но задолго до него, Козинцев придавал значение тому факту, что призрак явился к Гамлету в боевых доспехах. Для Деррида доспехи подобны протезу: «Мы не знаем, являются ли они частью призрака или нет... Доспехи могут быть и телом призрачного артефакта, и неким техническим протезом». И правда, доспехи призрака приглашают к философским вопросам: принадлежат ли доспехи к тому же миру, что и призрак, или же они облачают призрак, принадлежа нашему миру? В фильме Козинцева задействованы исторические доспехи, которые были одолжены из Эрмитажа. Они были настолько тяжелыми, что на роль призрака пришлось пригласить чемпиона по

¹ Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. С. 152—155, 166—168.

² Козинцев Г. Время трагедий. С. 205.

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

борьбе, только он мог носить их. Кроме того, Козинцев выбрал для призрака необычный шлем с забралом, выполненным в форме человеческого лица. Деррида писал о забрале в связи с «Гамлетом»: даже поднятое, забрало означает «знак высшей власти», которая состоит в способности видеть, не будучи видимым. Забрало в форме человеческого лица в козинцевском «Гамлете» усиливает эту протетическую и паноптическую функцию. Удвоение лица умершего короля вполне в духе изречения Деррида, что призраки не ходят одни; по своей природе призрак всегда «больше, чем один»¹.

Советские критики расшифровали послание Козинцева сразу после победных премьер «Гамлета» в СССР и Великобритании. «Житейские поводы устаревают, духовные последствия — нет», — писала молодая кинокритик Майя Туровская. Ее рецензия, удачно названная «Гамлет и мы», была опубликована в том же номере «Нового мира», где в восторженных тонах обсуждалась повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Мастерски противопоставляя фильм длинному историческому контексту, Туровская показала, что в разные периоды на советской сцене доминировали разные трагедии Шекспира. Она связала две трагедии мести, «Отелло» и «Гамлета», с разными эпохами: «Отелло» — с 1930-ми, а «Гамлета» — с 1960-ми². В 1930-х на советской сцене был популярен «Отелло» — символ «кровавого, но справедливого возмездия». В этих постановках советский Отелло олицетворял простоту, целомудрие и величие, а убийство Дездемоны представлялось «не похожим на убийство». Гамлета в эти десятилетия, когда героем был слепой и мстительный Отелло, обвиняли в «гамлетизме», понимая под этим нервные колебания и неспособность действовать. Согласно Туровской, прорыв в сценической истории Гамлета в СССР случился после смерти Сталина. Новый советский «Гамлет» созрел начиная с театральной версии Козинцева 1954-го и заканчивая его филь-

¹ Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал. М.: Logos-altera, 2006. С. 21—22, 37—38; другое прочтение символики доспехов см. в: *Leaming B. Grigori Kozintsev*. P. 114.

² Интересно, что советский театр и кино не обратили особого внимания на «Ричарда III» — пьесу, которую Стивен Гринблатт назвал «блестящим изображением радикально нелегитимного террора власти». См.: *Greenblatt S. Hamlet in Purgatory*. P. 167.

мом 1964-го. «Этот Гамлет не требует специальной шекспироведческой эрудиции и томов комментариев», — писала Туровская¹.

В воображении Козинцева, Гамлет был соотечественником, который пережил террор и оказался чужим в собственной стране. «Гамлет — это человек до 1937 года», — писал Козинцев, вспоминая знаковый год большого террора². Люди до 1937 года, они же люди 1920-х — такое описание прекрасно подходит для всех соавторов фильма: режиссера Козинцева, переводчика Пастернака и композитора Шостаковича. Самих их террор обошел стороной, затронув лишь одного члена этой блестящей команды: художник Евгений Еней был арестован в 1938-м, но выжил и вернулся к своему делу. Как Гамлет, они пережили мрачные времена, сохранив разум и волю; как Гамлету, им выпал жребий скорбеть по умершим.

Туровская отметила, что Козинцев далеко отошел от русской театральной традиции, которая представляла Гамлета слабым и колеблющимся воплощением «гамлетизма». Козинцев «не полемизирует с созданным XIX веком понятием гамлетизма — ...[но] просто игнорирует его»³. Гамлет в фильме немолод. У Шекспира ему почти тридцать лет, в советских постановках он выглядел на восемнадцать, а Иннокентию Смоктуновскому, который сыграл Гамлета у Козинцева, было почти сорок⁴. Солдат Второй мировой войны, прошедший от Курска до Берлина,

¹ Туровская М. Гамлет и мы // Новый мир. 1964. № 11. С. 216—230. Владимир Турбин критиковал козинцевского «Гамлета» за тот же «модернизаторский» подход, которым восхищалась Туровская. См.: Турбин В. Гамлет сегодня и завтра // Молодая гвардия. 1964. № 9. С. 302—313. Молодой друг М.М. Бахтина, Турбин впоследствии стал известным литературоведом.

² Козинцев Г. Время трагедий. С. 432.

³ Туровская М. Гамлет и мы. С. 227.

⁴ Биография Смоктуновского была характерной и все же необычной. Он родился в белорусской семье, сбежавшей в 1920-х от коллективизации в Сибирь. В 1943-м он был призван в армию и попал в плен под Киевом. Проведя месяц в лагере для пленных, он совершил побег и попал к партизанам. Впоследствии боевые товарищи Смоктуновского были арестованы за пребывание в плену. Смоктуновский избежал этой участи и продолжал воевать, став участником ряда важнейших сражений. «Я жил в постоянном страхе, что в любую минуту меня могут посадить за то, что был в немецком плену, — вспоминал актер, — и решил затеряться где-нибудь подальше». В 1946-м он переехал в Норильск — один из центров ГУЛАГа, где играл в местном театре, пока в 1954 году

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

он сыграл в фильме самого себя, участника войны и свидетеля террора. Это человек, который считает свою страну тюрьмой, но не знает, почему так получилось и что можно с этим сделать. Он упорно ищет причину, чтобы изменить положение дел. Зрители становятся свидетелями сосредоточенного процесса познания, который больше похож на разведку в тылу врага, чем на нервический припадок. Интеллектуально собранный и вооруженный своим прекрасным образованием, этот Гамлет творчески использует разные инструменты познания, от призрака до спектакля, чтобы разгадать тайну своей судьбы. Он мстит не колеблясь; но (и здесь его главное отличие от Отелло) он вершит месть, лишь закончив работу знания. В фильме Козинцева опущены знаменитые монологи Гамлета, выражающие его сомнения, что удивило критиков. Зато сцены постижения истины и сцены осуществления мести показаны детально и с полным сочувствием¹.

Как считала Туровская, Гамлет отстаивает «человеческое право на духовную сложность». Десятилетие после смерти Сталина, когда Козинцев перенес своего «Гамлета» со сцены на киноэкран, стало временем, когда в глазах советского общества мир вырос и усложнился. Признать его сложность не значило проявлять нерешительность; верным было скорее обратное. Подмораживая «оттепель», именно недалекие умы среди руководителей страны демонстрировали колебания и нерешительность. Целью «оттепели» — гамлетовского времени открытий и горя — было знание о свершившихся преступлениях прошлого, о гибели отцов и измене памяти дедов. Туровская утверждала, что козинцевский Гамлет — не трагический и не романтический герой: «Правильнее всего назвать его интеллигентным». Но этот Гамлет не был типичным представителем советской интеллигенции; скорее он был

бывший заключенный, актер Георгий Жженов, не порекомендовал Смоктуновского московскому коллеге. В 1966 году Смоктуновский и Жженов вместе сыграли в «Берегись автомобиля» Эльдара Рязанова. См.: *Корневская Е.* Иннокентий Смоктуновский: Король, который всю жизнь боялся // Аргументы и факты. 2004. 23 августа (http://gazeta.aif.ru/_/online/superstar/46/10_01).

¹ Интересно, что в «Гамлете», который режиссер-диссидент Юрий Любимов с большим успехом поставил в театре на Таганке в 1971 году, роль Гамлета тоже играл страстный, брутальный Владимир Высоцкий.

задуман как ее коллективный идеал. Добившись успеха в своем героическом, жертвенном акте отмщения, этот Гамлет был не только ученым, но и воином. Его сложность заключалась именно в этой двойной природе ученого-воина, которую так хорошо передал Смоктуновский.

Скорбя по отцу и спрашивая его призрак, Гамлет пришел к мести, о которой едва ли могла помышлять советская интеллигенция в начале 1960-х. Стивен Гринблатт писал, что «пугающий переход от мести к памяти» отмечали многие критики «Гамлета». В фильме Козинцева происходит обратный переход. Как и в трагедии Шекспира, в фильме эта месть убивает не только дядю героя, но и его мать, возлюбленную, ее отца и брата, двоих друзей Гамлета и его самого. Кровавую бойню переживают ученый, которому суждено поведать миру о трагедии, и иностранец, захвативший опустошенную страну. Оба согласны с тем, что Гамлет — герой, и оправдывают его. Мечь Гамлета показана в этом фильме как героическое, но неизбежное действие, которое в таких обстоятельствах не может не произойти. Героизацией Гамлета, призывом к памяти и мести фильм Козинцева выделяется на фоне давней традиции постановок шекспировской трагедии¹.

Вместе Горацио и Фортинбрас разворачивают последнюю и самую успешную сцену фильма, его кульминацию — десятиминутную сцену похорон Гамлета. Шекспир отводит ей одну строку, все остальное тут — плод фантазии Козинцева. Как солдат солдату, Фортинбрас отдает Гамлету воинские почести, и сцена похорон идет под музыку Шостаковича, которая достигает необычайной, почти невыносимой интенсивности. Но Козинцев изначально задумывал эту сцену еще сильнее: «У меня был хороший вариант конца “Гамлета”»: стена Эльсинора... не торопясь, идет призрак отца, за ним идет Гамлет, то есть призрак сына. Военные караулы отдают им честь»².

Но и так, как она поставлена, финальная сцена козинцевского «Гамлета» стала возвышенной литургией траура, уникальной в советском

¹ *Greenblatt S. Hamlet in Purgatory. P. 208, 229.*

² *Козинцев Г. Время трагедий. С. 327.* Этот нереализованный проект вызывает в памяти замечание Стивена Гринблатта, что слова из последней реплики Гамлета: «I am dead» (в переводе Пастернака — «Я кончаюсь») могли бы быть произнесены призраком, как будто призрак отца «вселился в тело его сына». См.: *Greenblatt S. Hamlet in Purgatory. P. 229.*

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

искусстве. Своей смертью Гамлет завершил работу горя, которая оставалась трагически незаконченной при его жизни. Эта последняя, необыкновенно мощная сцена помогла Козинцеву превратить шекспировскую оргию мести в собственную утопию горя и воздаяния. То был и личный, и коллективный проект — стремление достойно похоронить советских мертвецов, неоплаканных и неотмщенных. Отложенные на поколение, их похороны наконец состоялись.

Мир после катастрофы

Козинцев и сам охотно историзовал собственное творчество. В 1968 году он писал: «Вот год, в котором я тружусь над “Аиром”»: войны то в одном, то в другом конце земли; каждый день без отдыха убивают людей; ...горят целые кварталы; ...бушует молодежь... танки въезжают в город». Его чувствительность к миру — глобальная, но укорененная в русской культуре и советской истории — была очень необычной для ленинградского интеллектуала. Отвечая своим фильмом на американскую войну во Вьетнаме, советское вторжение в Чехословакию и студенческие волнения во Франции, Козинцев использовал ту же двойную стратегию, что и в «Гамлете»: он одновременно модернизировал Шекспира и интерпретировал положение дел в стране и мире. В дневнике Козинцев писал о «Лире» как новом комментарии на Апокалипсис: «Проповедь сказана. Что же остается напоследок?.. Запах праха да эхо плача». Его тревога и горе были неподдельными и острыми: «Лир и Корделия в плену: ужас и унижение концентрационного лагеря. Колючая проволока, собаки, пулеметы. Человечество ведут как скот»¹.

Предшественником «Короля Лира» Козинцева была постановка трагедии в Государственном Еврейском театре в 1935 году, где Лир играл его друг Соломон Михоэлс. В основе его интерпретации этой роли лежало представление о сходстве между Лиром и Толстым. Лир оставил свое королевство так же, как Толстой покинул свой дом, писал Михоэлс. Его трагический «Король Лир» был очень популярен; интер-

¹ *Kozintsev G. King Lear. P. 124, 161; Козинцев Г. Время трагедий. С. 366.*

претируя давнюю уже смерть Толстого, спектакль оказался пророческим в отношении будущей судьбы самого Михоэlsa. Его убийство по приказу Сталина в 1948 году ознаменовало конец государственной поддержки еврейской культуры в СССР. За ним последовали аресты многих еврейских деятелей культуры и активистов; вскоре начали распространяться слухи о депортации евреев в лагерь на китайской границе. Когда власти объявили о «внезапной смерти» Михоэlsa, Козинцев гостил в Москве у Эренбурга, который тоже был членом Еврейского антифашистского комитета. Оба, Эренбург и Козинцев, «были подавлены, но... сидели спокойно»; Валентина, жена Козинцева, в возмущении бегала по комнате. Эренбург пошутил: «Нет более ортодоксальных евреев, чем русские жены»¹.

На фотографиях Михоэls в роли Лира очень похож на Лира у Козинцева. Обоих, Михоэlsa и Козинцева, притягивал «уход» Толстого, и Михоэls когда-то тоже работал над фильмом об этом событии. Теперь Козинцев бросил свой фильм о смерти Толстого, чтобы снять «Короля Лира», — поменял одного героя на другого, которых считал сходными третий герой, не названный в фильме. Еще одно порождение работы горя, фильм Козинцева стал памятником Михоэlsу, который считал свою постановку памятником Толстому.

«Лир» продолжает основные темы козинцевского «Гамлета»: непристойность власти, поиск истины в человеческих отношениях, похороны главного героя. В финале «Лира» хоронят сразу двоих: тела короля и его дочери медленно и торжественно проносят мимо военных караулов. Так Козинцев воплотил свой запасной план концовки «Гамлета», в котором героя хоронили бы вместе с его неоплаканным отцом. Медленное действие фильма передает идею духовного возрождения Лира после его отречения от власти. Постепенно центр внимания перемещается на катастрофическую историю, в которой распад государства сопровождается вырождением народа. «Цепь порвалась, не могла не порваться, потому что порядок уже мертвый, мнимый — под ним распад, и все катится, валится, перемешивается... Пространство и люди едины в этой суетлоке»². Зато новообретенный опыт страдания по-

¹ Козинцева В. Вспоминая Григория Михайловича.

² Kozintsev G. King Lear. P. 113.

могает Лиру понять мир, народ и собственную дочь. Так Шекспир мог быть прочитан после Достоевского — и после Хрущева. И так он был прочитан задолго до Ельцина, на которого больше всех оказался похож этот Лир, хотя этого никто уже не заметил.

В отличие от Гамлета, который умер принцем, Лир пережил полное и окончательное падение своего социального статуса. Суверен опустился до голой жизни, король стал изгоем, человек спустился с самого верха на самый низ социальной лестницы. Соединяя «Короля Лира» с «Записками из мертвого дома» Достоевского, Козинцев писал: «Король Британии попал в каторжную баню». Это вертикальное преобразование символично, даже характерно, рассказывал сам себе Козинцев: «Ну, а бывает ли — в годы смут, смен правлений, войн, — что те, кто находился у власти, попадают за колючую проволоку?.. Можем свидетельствовать: такое на нашем веку случалось не раз с многими тысячами». Этот «Король Лир» необычайно сосредоточен на образах жизненного дна: несчастный Лир, бедный Том и слепой Глостер сливаются с теми, кто всегда скитался по обездоленной стране. В длинных, медленных сценах скитаний Козинцев показал бессмысленную жизнь народа. С населением обращаются как со скотом, и люди живут голой жизнью; их можно убить, но нельзя принести в жертву. Опустившись до голой жизни, Лир изменился до неузнаваемости, и поэтому в конце пьесы его не могут найти. «Лира трудно не отыскать, а опознать. Он стал неотличим от всех», — писал Козинцев. «Сюда, на самый низ существования, буря сбросила того, кто стоял на вершине социальной лестницы. Здесь, в гуще этой убогой жизни, где перемешались грязь, солома, нищие, свиньи, Лир задает вопрос: “Неужели неприкрашенный человек не больше, чем голое, двуногое животное?”»¹

Козинцев приложил много усилий, чтобы осовременить действие «Лира» в соответствии с принципом «Шекспир — наш современник», придав фильму апокалиптическое звучание, свойственное XX веку. В фильме нет призраков, но герои трансформируются резко, жутко и неоправданно. Одни персонажи проходят весь путь с вершин власти до бездны нищеты, другие поднимаются на самый верх, чтобы пасть

¹ Там же. С. 191 —195.

снова. Человек несчастен, рассуждал Козинцев, не потому, что такова судьба человечества; эту внеисторическую идею он связывал с модным тогда экзистенциализмом, который его не устраивал, — с «цитатами из Кафки и Камю, с джинсами и черным свитером». На самом деле людей делает несчастными государство; это его политику Козинцев ассоциирует с колючей проволокой, наручниками и тюремными решетками¹. В дневниковых записях Козинцев писал, что история Лира типична для советской жизни, одновременно банальной и чрезвычайной: «Многое из того, что мы видели своими глазами, чему нас учили в школе, о чем говорят в метро, похоже на трагедию Лира»². Он и жертва, и действующее лицо преступления. Его собственные действия запускают механизм катастрофы. В фильме показано, как Лир разделил свое королевство из лучших побуждений, но обрек его и себя, народ и дочерей на бедствия. Утопическая политика влечет неожиданные последствия, извращающие ее смысл. Давая урок советским зрителям, Лир принимает ответственность не только за свои решения, но и за их побочные следствия.

«Мир после катастрофы» — так Козинцев описывал пейзаж, в котором он хотел снять «Лира». Режиссер искал подходящую натуру по всему огромному Союзу. Одни сцены фильма были сняты на крымских скалах, другие — на отвале теплоэлектростанции в эстонской Нарве. Этот советский «Лир» во многом — имперский фильм. Он снят на русском языке, но в нем мало русских актеров и пейзажей. Натурные съемки проходили в экзотических местах советских колоний на юге и западе страны. Большинство актеров были латышами или эстонцами. Из тех, кому достались главные роли, русскими были лишь актрисы, игравшие дочерей Лира, и актер, игравший Шута. Юрий Ярвет, сыгравший Лира, настолько плохо говорил по-русски, что его пришлось переозвучивать. Художник по костюмам был грузином, а оператор — литовцем. Композитором, как всегда, был Шостакович. Козинцев увидел в решении Лира разделить свое королевство трагическое пророчество

¹ Это разделение напоминает различие отсутствия и потери у Доминика Ла Капры. Понимание потери в экзистенциальных терминах как отсутствия (или как Реального в терминологии Лакана) «обычно включает в себя тенденцию избегать исторических проблем». См.: *LaCapra D. Writing History, Writing Trauma*. P. 48.

² *Козинцев Г. Время трагедий*. С. 279, 295.

о распаде Советского Союза. Герцоги Корнуэльский и Альбанский для него — «правители особых народностей, живущих в своих, отличных от соседей, условиях и местах. Их народы так же не напоминают один другого, как грузины литовцев»¹.

В «Гамлете» Козинцев рассчитался с прошлым, которое знал слишком хорошо; в «Лире» — предсказывал будущее, до которого не дожил. Все равно зрители ассоциировали козинцевского «Лира» с «кровавыми, страшными событиями» советского прошлого: «с войной, пожарами, разрушениями, страданиями и бедствиями народа»². Будущее оставалось неизвестным. В ретроспективе хорошо видно, что горе связано с предостережением. Современники охотнее реагируют на первую часть этого уравнения, зато потомки на вторую.

Запах праха да эхо плача

Хотя действие «Лира» в целом понятно, в фильме есть причудливые моменты, которые трудно объяснить; такова сцена похорон герцога Корнуэльского, когда его жена целует мертвое тело в губы так, как будто она — вампир из веймарских фильмов, которые Козинцев любил в молодости. Парадоксально, но Козинцев считал, что тонкая игра на грани реальности приближает действие фильма к современности: «Я часто думаю, что моя задача — трансформировать последовательные, логичные сцены в кошмары. Смысл этих снов — не в искажении реальности. Это способ обратиться к современной реальности: бред переворотов, массовых репрессий, убийств и вырождения верь»³. Козинцеву нравилась бахтинская идея карнавала, но в своих шекспировских фильмах он создал атмосферу несчастья и горя, в которой не было места юмору. Шутки Гамлета у Козинцева не смешны, печален и Шут в «Лире». «Крик горя доносится до нас сквозь время. Горе сближало людей, заставляло их держаться вместе. Мы ставим фильм для

¹ *Kozintsev G. King Lear. P. 129; Козинцев Г.М. Время трагедий. С. 36.*

² Н.Н. Чушкин — Козинцеву // Козинцева В., Бутовский Я. (сост.). Переписка... С. 514.

³ *Козинцев Г. Записи по фильму «Король Лир» // Козинцев Г. Сочинения. Т. 4. С. 290.*

того, чтобы этот крик услышали». Атмосфера шекспировских фильмов Козинцева — прежде всего атмосфера скорби. Режиссер с одобрением пишет о том, как Шостакович по его просьбе несколько раз переписывал музыку для фильма, чтобы она была «еще печальнее». Свои поэтические вольности Козинцев объяснял тем, что его право поставить фильм именно так, как он это делал, оправдано «страданиями народа». Он стремился показать трагедию Лира, чрезвычайную по любым меркам, «так, чтобы каждый узнал: такое же, подобное было и на моем веку, случалось со мной самим». Он хотел не окружить действие «Лира» красотой декораций, а, наоборот, погрузить его «в глубь страдания». В духе 1920-х он утверждал, что подлинное и действенное сострадание заключается в «ненависти к источнику горя». И именно горе Козинцев видел у своих любимых авторов, Достоевского и Шекспира. «Я не знаю, какой цвет у горя, какие краски у страдания, — писал Козинцев. — Куда бы ни пошел человек, а горе... не отстает от него... Всегда нераздельны трагическая мощь истории и горе повседневности»¹.

Шекспировские фильмы Козинцева черно-белые именно потому, что это цвета горя. Эти фильмы очень серьезные, и даже Шут скорее вещает, чем шутит. В своих записях режиссер высказал пожелание, что Шута надо играть как галлюцинацию Лира, его выведенную наружу совесть. Козинцев считал этого Шута «символом искусства при тирании», и разговоры Лира с Шутом сравнивал с тем, как Иван Карамазов говорит с чертом; словно призрака отца в «Гамлете», в одних кадрах Шута видят все, в других — только сам король. Шута в этом фильме играет замечательный актер, но он совсем не смешон. В отношении «Гамлета» режиссер признавал, что отошел в нем от шекспировских пропорций, «ослабив или даже уничтожив все комическое» в пьесе. То же самое произошло теперь и с «Лиром». Цитируя Маркса или Гегеля, Козинцев любил вспоминать, что история повторяется дважды: сначала как трагедия, затем как фарс. Но «на закате цивилизации трагедии и фарсы так мешаются, что становятся почти что неотличимы друг от друга», — добавлял он, работая над шекспировскими фильмами².

¹ Козинцев Г. Время трагедий. С. 290, 261, 255, 436; *Он же*. Глубокий экран. С. 52—55; *Kozintsev G. King Lear*. P. 37, 88—89.

² Козинцев Г. Время трагедий. С. 203, 436; *Он же*. Пространство трагедии. С. 55.

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

Он был, наверно, неправ в отношении Шекспира: его трагедии все же отличаются от комедий. Более удивительно то, что Козинцев оказался неправ и по отношению к советскому кино.

И Один из учеников Козинцева реформировал его горестное наследство, создав блестящие комедии, своим фарсовым юмором показавшие или предсказавшие закат советской цивилизации. Этим учеником был Эльдар Рязанов¹. У опытного преподавателя, каким был Козинцев, сложились непростые отношения с талантливым, но нерадивым учеником. Отец Рязанова был репрессирован, и сам режиссер впоследствии рассказывал о своем «страхе перед советской властью»². В воспоминаниях Рязанов пишет, что Козинцев его поддерживал, но относился к нему без теплоты. После выпуска учитель и ученик расстались и, кажется, стали соперниками. В 1956 году, когда Хрущев сделал свой антисталинский доклад, Рязанов снял первый свой успешный фильм — комедию «Карнавальная ночь»³. Фильм рассказывает о победе компании молодых людей — первого постсталинского поколения с его вновь обретенной радостью жизни — над провинциальным бюрократом, который пытается цензурировать новогодний вечер в доме культуры. Со свойственной ему двойственностью в отношении учителя Рязанов не пригласил Козинцева на премьеру, надеясь тем не менее, что тот придет сам. Когда стало ясно, что Козинцев не придет, Рязанов позвонил ему и пригласил в последний момент, задержав премьеру до приезда Козинцева. Когда показ закончился, Козинцев сказал Рязанову, и это наверняка было правдой: «Ничему этому я вас не учил»⁴.

Рязанов не рассказал о том, как Козинцев отреагировал на комедию, сделавшую его знаменитым, — «Берегись автомобиля» (1966). Для его

¹ Другой взгляд на фильмы Рязанова см. в: *MacFadyen D. The Sad Comedy of El'dar Riazanov*. Montreal: McGill University Press, 2003.

² Артур Мехтиев, интервью с Э. Рязановым: «Эльдар Рязанов: Каждая картина — часть моей души» // Народная газета (Беларусь). 2008. 28 ноября (http://www.ng.by/ru/issues?art_id=27637).

³ Стоит вспомнить, что Рязанов снял «Карнавальную ночь» примерно через десять лет после того, как Бахтин защитил диссертацию о карнавале, и за десять лет до ее выхода отдельной книгой.

⁴ См.: *Козинцева В.* Ваш Григорий Козинцев. С. 62.

молчания были причины: в этом фильме пародируется Козинцев и его «Гамлет». В двух фильмах учителя и ученика («Гамлете» и «Берегись автомобиля») один и тот же актер, Смоктуновский, играет Гамлета — сначала как трагедию, а затем как фарс. В рязановской комедии «Гамлет» становится пьесой в пьесе — еще одной шекспировской «мышеловкой», которая раскрывает секрет основного сюжета только для тех, кто имеет смелость понять бродячих актеров!¹

В «Берегись автомобиля» показано коррумпированное московское общество, в котором почти каждый, кто признан в нем «своим», извлекает выгоду из подпольных сетей распределения благ. Символом успеха является тут наличие собственной машины. Смоктуновский играет обаятельного авантюриста и запоздалого утописта Юрия Деточкина. Наделенный инфантильным именем герой собственными методами борется с коррумпированной советской элитой и ее обслуживающим персоналом: выслеживая высокопоставленных мошенников, он угоняет их машины, продает их на черном рынке и переводит деньги в детские дома. Когда его схему раскрывают, одни обличают Деточкина как злостного преступника, а другие считают благородным идеалистом. Отказываясь признавать антиутопические выводы современной ему советской истории, этот благородный дикарь придерживается стратегии ушедшего революционного поколения: экспроприирует экспроприаторов. Как и Козинцев, Деточкин — человек 1920-х, живущий в 1960-х. Он — ходячий анахронизм и потому одновременно и смешон, и возвышен. Он любит и любим, он хороший водитель и мастер на все руки, он одаренный актер. В промежутках между угонами машин мы видим, как Деточкин в составе труппы самодеятельного театра репетирует роль Гамлета. Потом его судят на открытом процессе, где его защищают несколько персонажей старшего поколения — последних хранителей революционного огня. Среди них — его мать; мы ничего не знаем об отце Деточкина. В фильме со вставным гамлетовским сюжетом его отсутствие говорит о многом.¹

Подобно Гамлету, Деточкин и его друзья сохраняют полузабытые ценности отцов, что ведет их к смертельному конфликту с разложив-

¹ На съемках «Гамлета» Смоктуновский навсегда поссорился с Козинцевым, и их конфликт был широко известен кинообщественности, в том числе, конечно, и Рязанову.

шимся поколением современников. Одна из сквозных тем фильма — дружба. В одном из эпизодов Деточкин хочет купить пачку «Беломора» — популярных советских папирос, в названии которых скрыта отсылка к ГУЛАГу. Но в киоске закончился «Беломор», и Деточкин довольствуется сигаретами «Друг». Девизом «оттепели» действительно могло бы стать «Занимайтесь дружбой, а не лагерями». Наделенный талантом дружбы, Деточкин находит друзей даже среди тех, кто расследует его дело. В итоге, разумеется, дружба отступает перед законом, и Деточкина отправляют в современный вариант ГУЛАГа¹. Но в самом конце фильма он возвращается к своей возлюбленной.

¹ Репетируя Шекспира в любительском театре, страховой агент Деточкин, который играет Гамлета, встречается со следователем Подберезовиковым, который играет Лаэрта. Вместе они слушают длинную и забавную речь режиссера, в которой звучит комичное эхо раннесоветского утопизма. Не очевидно ли, вопрошает режиссер, что актеры, которым за представление не платят, играют лучше, чем те, кому платят? Без проволочек режиссер переходит к «Вильяму нашему Шекспиру». Этот режиссер с его высоким голосом, важным видом советского деятеля культуры и характерным разговором о модернизации английского классика был злой карикатурой на Козинцева. Несколькими годами ранее Смоктуновский сыграл Гамлета в высокопрофессиональном и смертельно серьезном «Гамлете»; теперь он играет Гамлета в любительском спектакле, вызывающем смех у поколений кинозрителей. Мы видим дуэль с Лаэртом, которая кончается гибелью Гамлета под громкий и фальшивый аккомпанемент любительского оркестра. Эта неверная нота — злая пародия на музыку Шостаковича к «Гамлету», и вся эта сцена, поставленная Рязановым, — кошунственная пародия на «Гамлет» Козинцева:

Сразу за сценой дуэли следует сцена суда, в которой те же актеры встречаются снова, и вновь как противники — в этот раз как следователь и подсудимый. Первый произносит речь, в которой растерянно признает сложность мира в гамлетовском ее понимании: «Он виновен, — утверждает следователь Подберезовиков, — но он не виновен»: блестящая формула, в которой опровергается самая суть советской юриспруденции. Суд все же признает Деточкина виновным, но место

козинцевских похорон Гамлета в фильме Рязанова занимает счастливый конец. Проходят месяцы или годы, но постаревший и бритый, однако узнаваемый герой возвращается из лагеря к невесте; и та осталась такой же, какой была. В этом счастливом случае «Мир остается прежним», и последняя реплика Деточкина — «Я вернулся!» — сопровождается широкой улыбкой Смоктуновского. Эта памятная сцена — эпитафия вернувшимся из ГУЛАГа, короткая сага о десятилетиях советского опыта.

Фильм Рязанова заканчивается на примирительной ноте. В нем изобличается повальная коррупция в позднесоветском обществе, но порицается попытка Деточкина решить проблему нелегальными средствами. В центре фильма — восхитительный, но инфантильный мститель; наказание, которое ему выносит советский суд, кажется мягким и справедливым. «Берегись автомобиля» показывает проблемы, но не предлагает решений. Рязанов останавливается там, где Козинцев идет до конца. Из пародийного «Гамлета» мы видим лишь одну сцену — обоюдное убийство Гамлета и Лаэрта. Нам не показали, как режиссер профсоюзного театра поставил другие части этой трагедии, например сцену с призраком. Кроме мимолетной отсылки к «Беломору», жертвы советского государства в фильме не упоминаются; Деточкин ведь не жертва. В конце «оттепели» говорить о жертвах не позволила бы цензура, но дело не только в ней. Более всего Деточкин и его друзья скорбят по утраченным советским идеалам, и в этом они заодно с незадачливой цензурой. Но для многих москвичей эти идеалы уже ничего не значат, и их равнодушие в фильме становится знаком надежды. «Берегись автомобиля» прославляет эту способность получать удовольствие от мелких буржуазных ценностей — машины, дружбы, постоянства — как новое, многообещающее и спорное достижение.

В ожидании Гоги

Все течет, но огромная баржа перегородила Москву-реку от берега до берега, и другие корабли стоят в нетерпеливом ожидании. Таков первый кадр самого популярного фильма позднего советского кино, «Москва

слезам не верит»¹. Пока звучит сентиментальная песня, играя с названием фильма, но не объясняя его, баржа разворачивается медленно и с трудом, открывает путь кораблям, истории и слезам.

Действие фильма начинается в 1958-м, на пике «оттепели», и заканчивается шестнадцать лет спустя, когда застывший социализм представлял собой печальное зрелище. Три девушки из провинции приезжают в Москву в поисках лучшей жизни. Москва кипит новой энергией, и девушки становятся свидетелями захватывающих сцен. Окруженный толпой, ведущий поэт «оттепели» Андрей Вознесенский читает стихи у памятника Маяковскому, подражая революционному поэту. Еще большую толпу девушки видят у входа на фестиваль французского кино. Знаменитый Иннокентий Смоктуновский, тоже играющий самого себя, говорит девушкам: «Моя фамилия вам ни о чем не говорит... Смоктуновский». Действительно, в 1958 году он был еще никому не известен. На вечеринке, устроенной девушками, гости ведут разговор, типичный для интеллигентских компаний. Старший из гостей критикует молодежь: «Бунтарей сейчас развелось. Хлебом их не корми, дай только старшее поколение покритиковать... Почему мы молчали, все допытываются. Посмотрел бы я на них в наши времена». Один из молодых гостей парирует: «Уж мы бы не молчали». Девушкам не нравятся обе реплики. Фильм предлагает зрителю сберечь свою симпатию для другого героя, который появится на сцене много позже.

В Москве 1958 года трем предприимчивым девушкам нужно придумать ложные истории, чтобы преодолеть социальное неравенство, с которым они столкнулись в столице победившего социализма. Перенесаясь в 1974 год, мы видим, что к социальной несправедливости добавилось обратное гендерное неравенство. Москвичи по-прежнему не верят слезам, но мужчины тут слабы, жалки или вообще отсутствуют в кадре; зато

¹ «Москва слезам не верит» (1980), автор сценария Валентин Черных, режиссер Владимир Меньшов. О фильме исследователи писали много и разнообразно; см., например: *Boyt S. Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994. P. 137—139; *MacFadyen D. Moscow Does Not Believe in Tears: From Oscar to Consolation Prize // Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2006. Vol. 1. № 1. P. 45—67; *Kaganovsky L. The Cultural Logic of Late Socialism // Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2009. Vol. 3. № 2. P. 185—199.

женщины занимают ведущие роли, но одиноки и несчастны. Анализируя московскую жизнь в гендерных терминах, авторы фильма показывают клуб знакомств, куда женщин больше не принимают, так как среди его клиентов слишком мало мужчин. Одна из трех девушек, Катерина, стала матерью-одиночкой и сделала успешную карьеру. Десятилетиями она искала «настоящего мужчину» и находит его в конце фильма. Гога резко отличен от других мужских персонажей, сочетая в себе редкие таланты: он может победить в уличной драке, умеет готовить и способен держать слово. Кажется, что он возник из ниоткуда. Гога не любит начальство, но не может от него скрыться. Когда он решает расстаться с Катериной, его находит и возвращает к ней муж ее подруги Николай. Мы не знаем фамилии Гоги, а с его именем персонажи играют так, как будто это кличка преступника: «Георгий Иванович, он же Гога, он же Гоша, он же Юрий, он же Жора, здесь проживает?» В отличие от успешной героини, чья жизнь на протяжении десятилетий известна во множестве деталей, прошлое Гоги остается тайной. Усиливая представление о Москве как мире общих страданий, властных женщин и бессильных мужчин, фильм заканчивается столкновением между реалистичной судьбой главной героини и сновидной романтической линией, связанной с Гогой. Это столкновение завершается сценами бегства и возвращения Гоги, тоже не очень правдоподобными. Гога — не призрак, он всего лишь нереален, и об этом говорят несколько персонажей фильма.

Алексей Баталов, исполнивший роль Гоги, — актер с героической аурой. Раньше он играл бесстрашных солдат и ученых, но самой успешной его ролью оказался именно Гога — благородный дикарь новейших времен, воплощение интеллигентской фантазии о том, как выжить и остаться невредимым в советской системе¹. Возможно, «Москва слезам не верит» — действительно «самый голливудский из советских фильмов»², но Баталов сделал Гогу более человечным, закаленным и жи-

¹ Алексей Баталов вырос в семье своего отчима Виктора Ардова, который был другом Анны Ахматовой. В юности Баталов был так близок Ахматовой, что вызвал ревность у ее сына, который в то время был в заключении. См.: *Хорошилова Т.* «Гога, он же Гоша, он же Алексей Баталов» // Российская газета. 2006. 24 марта. № 4025 (<http://www.rg.ru/2006/03/24/batalov.html>).

² *Boym S.* Common Places. P. 137.

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

тейски опытным, чем традиционные герои советского или голливудского кино. В одном из недавних интервью Баталов рассказывал: он понимал, что Гога в фильме нужен для счастливого конца, но в этой роли актер нашел «нездоровые отклонения», давшие возможность «хоть немножечко сыграть живого человека»¹. Выросший среди творческой интеллигенции, Баталов подчеркивал, что на его мировоззрение повлияли беседы с вернувшимися из лагерей в 1950-х. Все его бабушки и дедушки прошли через тюремное заключение, одна из бабушек провела в лагере десять лет. Баталов был знаком с известными лагерниками — например, с героем Второй мировой генералом Владимиром Крюковым и его женой, народной певицей Лидией Руслановой. В другом интервью актер рассказал, как он «терпеть не мог» советское государство, рано поняв, что оно — «собрание злодеев и убийц»². Что-то подобное теплится и в Гоге. Когда фильм «Москва слезам не верит» получил «Оскара» в 1981 году, СССР не выпустил на церемонию награждения авторов и актеров фильма³. Автор рецензии в «New York Magazine» задавался вопросом: «Означает ли триумф Катерины то, что в СССР официально признан феминизм?» Рецензент удивлялся тому, что советские люди в этом фильме очень похожи на американцев, но делают другой выбор в сходных обстоятельствах⁴.

Катерина любит Гогу, но герой остается неузнанным. Друзья помогли ей разыскать его, но она так ничего и не узнала о его прошлом. В неведении остались и зрители. Если видеть в Гоге нечто большее, чем мечту фрустрированной героини, возникает вопрос: откуда он взялся? Согласно романтическим условностям позднесоветского кино, наиболее очевиден ответ: с фронтов Второй мировой войны. Но Гога слишком молод для фронтовика. Дальний родственник Гамлета, он научился таить свои секреты, топя меланхолию в алкоголе. Как шекспировский

¹ Русская кинодвадцатка // Радио «Свобода», б.д. (<http://archive.svoboda.org/programs/cicles/cinema/russian/MoscowDistrustsTears.asp>).

² *Велигжанин А.* Алексей Баталов: «Я никогда не был верной собакой партии» // Комсомольская правда. 2008. 13 ноября (<http://nsk.kp.ru/daily/24197.3/402738/>).

³ Фильм «Москва слезам не верит» выиграл премию Академии кинематографических искусств 1980 года в номинации «Лучший зарубежный фильм».

⁴ *Denby D.* Letters from the Unknown Woman // New York Magazine. May 25, 1981. P. 93.

принц, он унаследовал Москву, но не может скрыться от наблюдения. Он не сражается, как Гамлет, а поддается. Но нет сомнения в том, что он еще нанесет свой удар.

Моя гипотеза в том, что Гога пришел в фильм оттуда, откуда возвращается Деточкин, — из советской тюрьмы. Эти персонажи — два поздних советских героя — ведут свой неудачный крестовый поход против разложившейся Москвы, и у них много общего: пронизательность и наивность, любовь к справедливости и рабочая сноровка, презрение к богатству и власти. Этим Гога и Деточкин дороги москвичкам, но в обоих фильмах они одиноки, других подобных им персонажей нет. Эти двое мужчин вряд ли бы стали друзьями; их проще представить себе как одного и того же человека. Гога — это Деточкин через несколько лет после того, как он вернулся из лагеря в постсталинскую, но еще советскую Москву. Оба героя выжили в СССР, став солистами в трагедии, которая еще долго продолжалась после гибели хора. Несмотря на говорящее название, «Москва слезам не верит» не показывает эту историю столь же ясно, как «Берегись автомобиля» с его сценой возвращения Деточкина или как это делает позднейшая 500-рублевая купюра (см. главу 1). Эта романтическая неопределенность делает Гогу еще более интересным¹.

Для поколения, чье совершеннолетие пришлось на годы «оттепели», шекспировские трагедии стали самым ярким проявлением «тоски по мировой культуре», космополитичным ключом к эмоциональной структуре советской интеллигенции. Но уже скоро стало ясно, что этот скорбный трагизм недостаточен для того, чтобы отразить исторический процесс, который привел к смерти два поколения предков, а потом породил циничную и бесслезную Москву, ждавшую перестройки. Шекспировские трагедии показались теперь слишком серьезными,

¹ В 2004 году Валентин Черных, автор сценария к фильму «Москва слезам не верит», опубликовал одноименный роман. В нем тоже нет объяснения происхождению Гоги, хотя читатель узнает, что Гога — москвич и когда-то служил в авиации. Как и в фильме, в романе подчеркивается ненависть Гоги к начальству и его вера в мужское гендерное превосходство. Роман развертывает другие намеки фильма: Гогу находят друзья главной героини из КГБ (в романе они и их служба описаны детально). Когда они возвращают пьяного Гогу Катерине, по телевизору сообщают о смерти Брежнева. Создание героями семьи совпало с крушением их мира. См.: *Черных В.* Москва слезам не верит. М.: Амфора, 2004.

7. ПУТЬ КОСМОПОЛИТА

аскетичными, негибкими, их торжественность — смешной. Локальный житейский успех, а не мифическая «мировая культура», стал магнитом для творческой энергии. Теперь стало легче и выгоднее экзотизировать Москву, чем акклиматизировать к ней Шекспира. Жуткую мировую, и в частности советскую, историю надо было учиться понимать на местном уровне, наблюдая обычных персонажей в привычной повседневности и позволяя им рассказывать свои — всегда невероятные, часто смешные — истории.

В позднесоветском кино скорбь по утраченным жизням и идеям приняла комические и мелодраматические формы. За свою долгую карьеру в кинематографе Рязанов снял самую популярную в СССР новогоднюю сказку («Ирония судьбы», 1975) и опередивший свое время фильм, в котором проанализировал весь комплекс грядущих перемен («Гараж», 1979). Он стал мастером того искусства, которому его не мог научить возвышенный Козинцев. Но космополитичный «Оскар» достался не Козинцеву и не Рязанову, а автору сентиментального, слегка абсурдного фильма об ожидании Гоги.

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

В самом важном фильме о сталинском периоде русской истории — «Хрусталеv, машину!» Алексея Германа (1998) — его протагониста, генерала медицинской службы, везут в тюрьму.

По дороге генерала Кленского насилует группа эков, выполняя кровавый советский ритуал, прелюдию к дальнейшим пыткам. Но вдруг его, истекающего кровью и калом, переодевают в парадную форму, обрызгивают одеколоном и привозят к больному Сталину. Там к изнасилованному генералу возвращаются военная выправка и клиническая сосредоточенность. Сталин умирает у него на руках; доктору удалось лишь помочь старику испустить накопившиеся газы. Пока Кленский из мучимой жизни заключенного возвращается к своим обязанностям профессионала, офицера и гражданина, — за то же мгновение всемогущий диктатор испускает дух и газы, пройдя стадию голой, смердящей жизни. В этой центральной сцене вождь и отверженный встречаются, меняясь местами: один поднимается из гражданской смерти через голую жизнь к политическому бытию, другой — падает с вершин через голую жизнь в смерть. Встретившись на миг, траектории их движения образуют X-образную схему.

Герман был учеником Григория Козинцева, автора советского «Гамлета» (см. главу 7). До «Хрусталева» он снял несколько выдающихся фильмов, в частности «Мой друг Иван Лапшин» (1984) по повестям своего отца Юрия Германа, который и сам писал о врачах и чекистах. Террор не тронул его, и «Хрусталеv» родился, по словам

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

Алексея Германа, как фантазия о том, что произошло бы с отцом в случае его ареста: «Все идет из моего детства — лица, чувства, вообще все»¹. В обоих этих фильмах Германа, «Лапшине» и «Хрусталева», рассказчиком является сын, но в «Лапшине» отец восхищается советской властью и прославляет НКВД (что он и делал десятилетиями), тогда как в «Хрусталева» сын оплакивает отца, ставшего жертвой той же власти. Работая с этими гамлетовскими темами после Козинцева, Герман обращается к совсем другой культурной традиции — к плутовскому роману. Оттуда он заимствует своего необыкновенного героя, просвещенного и властного, наделенного магическими способностями и уязвимо, как это свойственно человеку. Из плутовского романа пришел и контраст между героем и его варварским окружением, немотивированные перемещения этого героя-трикстера в социальном пространстве и общая атмосфера тоскливой, непроясненной горечи². Эта особенная традиция, которую принимали за «мировую культуру», была важна и для других позднесоветских авторов — Синявского, Свешникова, Козинцева; восходя к религиозным войнам постсредневековой Европы, эта традиция вполне выявилась в последнем фильме Германа, «Трудно быть богом». Значение этой плутовской традиции велико и в критической теории XX века; ее имели в виду Вальтер Беньямин и Михаил Бахтин, подчеркивая способность плутовских сюжетов высмеивать власть, проблематизировать статусы и поминать жертвы. Размышляя о связи между сталинским ГУЛАГом и бахтинским карнавалом, я стал замечать, что конструкция плутовского романа характерна для многих российских фильмов о советском прошлом. В некоторых и, возможно, наиболее примечательных постсоветских фильмах действие тоже развивается, как в «Хрусталева», через превращения двух героев: гражданин становится жертвой, жертва становится гражданином и оба встречаются в центральной точке этого X-образного пути.

¹ «Алексей Герман», документальный фильм Петра Шепотинника (канал «Россия», 2005).

² О трикстерах в советской и постсоветской литературе см.: *Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture. New York, 2010.*

Большой Икс

Забавно работают эти превращения в эпической трилогии Никиты Михалкова «Утомленные солнцем» (1994, 2010, 2011). Первая, самая успешная в прокате часть трилогии заканчивается сценой, в которой красного командира Котова (его играет сам Михалков) арестовывают и избивают агенты НКВД. В одно мгновение блестящий Котов превращается в окровавленное тело, комок мучимой жизни. Через пятнадцать лет, во второй части фильма, зрители снова увидели Котова; в исполнении неутомимого Михалкова он, в белой парадной форме, принимает у себя на даче самого Сталина. Жена Котова (ее, в отличие от мужа, играет теперь другая актриса, так что героиня по-прежнему молода) испекла для гостя огромный торт: шоколадный портрет вождя плавает поверх белого крема. Рябой, но великодушный Сталин хочет попробовать торт, только никто не решается в его присутствии разрезать его портрет. Наконец вождь делает это сам, склонившись над своим шоколадным отражением; но тут Котов толкает его лицом в торт. Захлебываясь кремом, Сталин барахтается в торте, а Котов истерично кричит и просыпается. Он в лагерном бараке, и мы понимаем: все произошедшее было сном заключенного. В этом кратком и драматичном сне Сталин и Котов меняются местами: первый спускается с небес прямо лицом в торт, а второй, наоборот, возносится над жизнью заключенного, на миг возвращая себе чин, выправку и мужество. Перед нами вновь Х-образная схема двух превращений.

Главный герой фильма Александра Прошкина «Холодное лето пятьдесят третьего» (1987) — бывший капитан военной разведки, выживший на фронте, а потом в ГУЛАГе. После смерти Сталина он живет в северной деревне и, отказываясь работать, питается подачками местных жителей. Все знают его как Лузгу, а его настоящее имя и прошлое никому не нужны. Он настоящий доходяга — истощенный, апатичный и молчаливый. Но когда банда амнистированных лагерников приходит грабить и насиловать деревенских, а советская администрация лебезит перед уголовниками, Лузга принимает бой и спасает деревню¹. В микро-

¹ Об историческом контексте амнистии 1953 года см.: *Dobson M. Khrushchevs Cold Summer: Gulag Returnees, Crime, and the Fate of Reform after Stalin*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2006.

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

политике «Холодного лета...» доходяга становится сувереном. Он приносит мир своей земле, убивая врагов и принося в жертву друзей. Перед нами вновь X-образное перемещение по политическому пространству: власти предержавшие оказываются рабами, а низший из низших с достоинством осуществляет власть.

Лузга ожесточен, но автономен и под конец даже доволен собой. «Холодное лето...» продолжает традицию британских и американских фильмов о шпионах: умелый герой сохраняет достоинство, невзирая на обстоятельства; кем бы он ни прикидывался, он остается чужд пространству, в котором оказался. Но в отличие от своих более удачливых коллег вроде Джеймса Бонда, Лузга принадлежит тому же политическому сообществу, куда входят и его враги-бандиты, и жители деревни. Конечно, маловероятно, чтобы истощенный, годами недоедавший герой мог уничтожить вооруженную банду. Но ведь непостижимо и то, что тысячи боевых офицеров победившей армии оказались в ГУЛАГе. История Лузги, как и множество других историй сталинской эпохи, невообразима и необъяснима. Этот конфликт между непостижимостью ГУЛАГа и его общеизвестной реальностью обеспечил успех фильму Прошкина.

Итак, на наших глазах все три жертвы — Кленский, Котов и Лузга — превращаются в героев. Такую трансформацию можно считать гулаговской версией сказок о Братце Кролике, Иване-дураке или Принце и Нищем, в которых чудесное вмешательство поднимает низшего из низших на самый верх. Антропологи считают эти народные сюжеты «оружием слабых», скрытыми транскриптами, которые сочиняют угнетенные, чтобы отречься от подчиненного положения и подготовить в уме черновики будущих восстаний¹. И все же никаких восстаний в этих трех фильмах мы не видим. Преображения их плутовских героев происходят в моральной, а не политической вселенной.

Это различие особенно отчетливо в фильме Павла Лунгина «Остров» (2006). Фильм был снят в Кеми, где находился транзитный лагерь ГУЛАГа на пути в Соловки; но в нем почти нет отсылок к ГУЛАГу и сталинизму. Действие картины начинается во время войны, в 1942-м.

¹ См.: *Scott J.C. Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985; *Levine L. W. The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Главный герой, моряк Анатолий, оказывается жалким трусом. Он предал немцам своего капитана и по их требованию убил его, чтобы спасти свою жизнь. Эта вводная сцена снята в черно-белой гамме, знакомой по советским фильмам о войне. Потом из 1942 года мы переносимся в 1974-й, картинка становится цветной, а Анатолий — мудрым и набожным старцем, живущим в православном монастыре. Он творит чудеса, говорит правду властям и вызывает у других монахов благоговейный трепет. Все в фильме — сценарий, режиссерское решение фильма, игра двух очень разных актеров, показывающих героя в разные периоды жизни, — подчеркивает преобразование Анатолия.

В центральной сцене «Острова» Анатолий снова встречается со своим бывшим капитаном. Чудом пережив когда-то выстрел Анатолия, тот стал теперь адмиралом. Дочь его одержима бесами, и он привозит ее к святому старцу на исцеление. Тут, на сеансе экзорцизма, они и узнают друг друга. Фильм старательно подчеркивает трудности узнавания: на роли героев в старости подобраны актеры, которые совсем не похожи на тех, кто играет их в молодости. Две жизненные траектории пересеклись и почти что поменялись местами. Трус и предатель превратился в святого, а герой, смело встречавший смерть с папиросой в зубах, — в страдающего отца и нервного бюрократа. «Не бойся», — говорит Анатолий своему бывшему командиру, который когда-то ничего не боялся. Так Анатолий узнает, что он не убил капитана; теперь и ему бояться нечего. Он не совершил смертного греха, поэтому он готов умереть. На наших глазах он умирает без страха.

В этом фильме мы снова видим траектории, ведущие с самого низа на самый верх и наоборот, с самого верха в самый низ: пути обмена между голой и суверенной жизнью. Мир лежит между этими полюсами, но он в этих фильмах отсутствует. Плутовской сюжет, неожиданно появившийся в коммерчески успешных постсоветских фильмах, нуждается в объяснении. Я полагаю, что мы имеем дело не с отражением истории, а с механизмами памяти¹.

¹ О горе и кинематографической памяти см.: *Scentner E. Stranded Objects: Mourning Memory and Film in Postwar Germany*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990; *Rosenstone R.A. (ed.). Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995; *Lowenstein A. Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press, 2005.

Это я

Смущенные невероятным сюжетом «Хрусталева», критики утверждали, что фильм Германа «похож на сон» и «дезориентирует» зрителя¹. Я же, напротив, полагаю, что это связный и, при близком прочтении, вполне понятный нарратив горя. Именно в контексте памяти и горя плутовские превращения становятся психологически правдоподобны и эстетически приемлемы.

Рано осиротевший Алексей Кленский рассказывает нам свою историю, почти всегда оставаясь за кадром. На экране он появляется только в начале фильма, мальчиком двенадцати лет, но его старческий голос комментирует действие фильма на всем его протяжении. Разрыв между двумя возрастами одного и того же человека в «Острове» подчеркнут двумя непохожими друг на друга актерами. В «Хрусталева» этот неодолимый разрыв создается дистанцией между лицом мальчика и его голосом сорок пять лет спустя.

Алексей рассказывает историю своего отца как смесь воспоминаний, догадок и фантазий². Изображение на экране черно-белое и зернистое, звуковой ряд едва слышен. Подобно сну, нарратив полон пробелов, отступлений и аллегорий; он нуждается в толковании. Восприятие сюжета намеренно затруднено, и понять его мне помог сценарий, опубликованный Германом и его женой-соавтором³. Дистанция между рассказчиком Алексеем Кленским и режиссером Алексеем Германом намеренно со-

¹ *Lawton A.* Russian Cinema in Troubled Times // *New Cinemas: Journal of Contemporary Films*. 2001. Vol. 1. № 2. P. 98—112; *Васильева С. А.* Герман: Хрусталева, машину! // *Знамя*. 1999. № 12; *Wood T.* Time Unfrozen: The Films of Aleksei German // *New Left Review*. 2001. № 7. P. 99—107.

² Михаил Ямпольский сравнил фильмы Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталева, машину!» с циклом романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Валерий Подорога подчеркивает сновидный характер нарратива, игнорируя спокойный, вполне рациональный закадровый голос, комментирующий события. См.: *Ямпольский М.* Исчезновение как форма существования // *Киноведческие записки*. 1999. № 44 (<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/656/>); *Подорога В.* Молох и Хрусталева // *Искусство кино*. 2000. № 6 (<http://kinoart.ru/2000/n6—article12.html>).

³ *Герман А., Кармалита С.* Что сказал Табачник с Табачной улицы. Сценарии. СПб.: Сеанс, 2006.

крашена. У них одинаковое имя и возраст, их обоих притягивает фигура отца¹. Но Алексей Кленский — только рассказчик этой истории, а не свидетель и не оператор. Мы видим на экране его и его семью в 1953-м, но видим и события, которых сам Алексей видеть не мог. Как рассказчик в современном романе (например, у Владимира Набокова или Филипа Рота), Алексей Кленский соединяет виденное и воображаемое в единый нарратив, который раскрывается перед нами на экране. Временная дистанция не прибавляет точности его памяти, но и не делает ее произвольной. В начале фильма мы видим двенадцатилетнего Алексея после поллюции: он полощет трусы, смотрит в зеркало и плюет на свое отражение. «Это я», — комментирует его голос сорок пять лет спустя. Следующие два часа экранного времени его отец наслаждается властью и женщинами, пьет коньяк и делает гимнастику. Его огромное тело, красивая форма, врачебные шутки и мужской успех — все это создает резкий контраст с пубертатными мучениями Алексея.

Действие «Хрусталева» начинается перед смертью Сталина. Главврач столичного госпиталя во время «дела врачей», Кленский предчувствует катастрофу². К тому же иностранные родственники пытаются спасти его, передав ему послание через храброго, но ничего не понимающего шведского журналиста. Получив это письмо, Кленский бежит. Агенты МГБ обыскивают его квартиру, и один из них просит Алексея сообщить ему по телефону, если отец вернется домой.

¹ Наверное, Герман имел здесь в виду еще и Алексея, человека Божьего — раннехристианского святого, который бежал от родителей и невесты, 17 лет скитался и нищенствовал, а потом вернулся в отчий дом и еще 17 лет жил там неузнанным, пока глас Божий в час его смерти не объявил о нем его отцу.

² Об историческом контексте «мира наизнанку», явившемся в 1953 году, см.: *Brent J., Naumov V.P. Stalin's Last Crime: The Plot Against the Jewish Doctors*. New York: Harper Collins, 2003. У генерала Кленского было несколько исторических прототипов. Один из них — профессор Сергей Юдин (1891 — 1954), главный хирург московского Института им. Склифосовского, лауреат двух Сталинских премий. Юдина арестовали в 1948 году и потом держали в тюрьме и ссылке до смерти Сталина. Профессора не раз привозили в Москву и поручали ему тайные задания — например, создать банк крови для переживания на случай Третьей мировой войны. Метод Юдина предполагал, что кровь будут брать из трупов погибших в ГУЛАГе. См.: *Тополянский В.* Дело профессора Юдина // *Континент*. 2011. № 47. С. 9—56.

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

Кленского арестовывают и сажают в крытый грузовик, где группа уголовников устраивает оргию, анально и орально насилуя Кленского. Ужасающая, невыносимо длинная сцена изнасилования вызывает страх и отвращение. К концу ее могучий генерал превращается в окровавленную жертву. Он плачет, его рвет, он при людях садится на снег своим окровавленным задом. Мы видим все это крупным планом и в реальном времени, мы почти что участвуем в процедуре, которая превращает генерала в доходягу. Его еще можно убить, но уже нельзя принести в жертву; его жизнь теперь ничего не стоит. Сила искусства заставляет каждого зрителя почувствовать себя таким доходягой.

Гомосексуальное изнасилование как символ ужасов ГУЛАГа соединяет в себе две традиции репрезентации коммунизма. В антиутопиях Евгения Замятина, Олдоса Хаксли и других авторов идея коммунизма связана с распадом брака, семьи и традиционной любви. В другой традиции тоталитарные диктатуры XX века связаны именно с гомосексуальным насилием. Эта подспудная идея, в которой гомофобия необычно сочетается с либерализмом, удивительно сильна в русской литературе¹.

История Кленского не заканчивается в грузовике, полном кайфующих уголовников. Сняв оттуда грязного и смердящего генерала, его переодевают в мундир и привозят к Сталину, который тоже грязен и жалок. Сталин умирает на руках у Кленского, и в знак благодарности Лаврентий Берия освобождает врача². Он возвращается домой, и Алексей звонит, как он и обещал, в МГБ. После душераздирающей сцены Кленский покидает свой дом навсегда. «Больше я никогда не видел отца», — говорит голос старого Алексея за кадром.

¹ Примеры такого подхода — «Люди лунного света» Василия Розанова (1911), «Bend Sinister» Владимира Набокова (1947), «День опричника» Владимира Сорокина (2006). Даже Иосиф Бродский считал, что «значительный процент поддержки Сталина интеллигенцией на Западе» был связан с латентным гомосексуализмом: *Волков С. Диалог с Иосифом Бродским*. С. 32.

² Название фильма взято из воспоминаний дочери Сталина Светланы Аллилуевой. «Хрусталеv, машину!» — крикнул Берия своему шоферу и помощнику, когда стало ясно, что Сталин мертв. Аллилуева отмечает, что его голос «не скрывал торжества». Проанализировав эти слова и другие косвенные доказательства, писатель Эдуард Радзинский считает, что именно Хрусталеv отравил Сталина. См.: *Radzinsky E. Stalin: The First In-Depth Biography Based on Explosive New Documents from Russia's Secret Archives*. London: Doubleday, 1996. P. 577.

Страдания Кленского-старшего, причиненные ему государством, насильниками, а потом еще и сыном, бессмысленны в самом глубоком, экзистенциальном значении слова. Как беньяминовские «радикальные стоики»¹, советские жертвы жили и умирали с таким ощущением абсурда. Для тех, кто любил их, эта бессмысленность была невыносима почти так же, как сама потеря. Переходя в меланхолию, работа горя наделяет абсурд смыслом, но этому противостоит сама реальность. Субъекту горя не стоит терять контакт с ней, иначе он повторит путь жертвы. Донеся на отца и потому вновь потеряв его, Кленский-младший говорит о том, что больше его не видел. В последних кадрах «Хрусталева», однако, Кленский-старший появляется перед нашими глазами. В форме проводника, но вполне узнаваемый, он все так же пьет, шутит и занимается гимнастикой; кажется, что Кленскому так же удобно жить среди машинистов и проституток, как раньше ему жилось в кругу генералов и академиков. И его новая работа столь же важна и символична, как нейрохирургия: поезд Кленского везет домой тех, кого смерть Сталина освободила из лагерей. Но если сын говорит, что больше он не видел отца, — значит, последние кадры фильма надо рассматривать как меланхолическую фантазию сына.

Герман достоверно показывает хаос и истерию, предвещавшие конец сталинизма. В этом фильме-воспоминании истощенные и испуганные взрослые то и дело взрываются немотивированной агрессией, направляя ее всплески друг на друга и на Алексея. Такой агрессивной энергии много в матери, но совсем нет в отце Алексея. В истерическом мире позднего сталинизма отец помнится воплощением мужества и здравого смысла; но это воспоминание полно иронии. Длинный крупный план в начале фильма показывает перевернутое лицо генерала Кленского, когда он делает гимнастику на кольцах вверх ногами. В последних кадрах фильма, тоже снятых крупным планом, отец балансирует со стаканом вина, поставленным на голову. Памятный образ отца трагикомичен и отчасти жуток. Соединяя волю к сопротивлению с неистощимой иронией, Кленский в исполнении Юрия Цурило стал характерным образом последнего, потерянного поколения сталинской эпохи.

¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 60.

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

Три независимых оси структурируют экранное действие «Хрусталева». Психологическая ось создается борьбой между отцом и сыном, а потом виной и мучениями последнего. Историческую ось создает картина сталинского террора, лишившего миллионы детей их отцов. Этот фон делает удивительные события, которые мы наблюдаем на экране, весомыми и правдоподобными: примерно так жили, умирали и тосковали миллионы. Нарратологическая ось определена напряжением между повествованием, отразившим жизненный мир рассказчика, и тем, что зритель считает плодом его воображения. Все три оси сходятся в точке сыновней вины. Они репрезентируют меланхолию Алексея — незавершенную работу его горя, где смешиваются любовь к отцу, чувство вины и ненависть к самому себе. Сын вспоминает отца и воображает его величие и страдания, и все это смешивается в главном сюжете этой фантазии — в мечте о выживании отца. Его возвращение означало бы искупление сыновней вины. Но хоть Алексей и охвачен меланхолией, он не сумасшедший. Он знает и рассказывает нам, что отец не вернулся и не вернется. Прошедшие с их последней встречи десятилетия не смягчили чувство вины и не ослабили фантазию возвращения. В очень эмоциональном фильме Германа точка наивысшего напряжения наступит после предательства Алексея, когда отец и сын плачут рядом, а потом отец уходит навсегда. У Алексея личная вина доносителя смешивается с исторической виной выжившего; чудесное возвращение отца избавило бы сына от обоих источников вины. Так Анатолий в «Острове» встречает свою жертву и получает избавление от вины; Алексею не суждено испытать это чудесное избавление. Но в его фантазии отец будет жив, пока жив сам Алексей.

Хотя в «Хрусталева» нас прежде всего привлекают психологический конфликт и исторический фон, содержание фильма остается непонятным без детального анализа его повествовательной структуры. Когда мы видим и слышим рассказ от первого лица, мы предполагаем, что память рассказчика удерживает события, свидетелем которых он был сам, и еще те, о которых он мог узнать от заслуживающих доверия свидетелей. Те события фильма, о которых Алексей не мог знать, представляются нам плодом его воображения. То, что относится к памяти, — правдоподобно, рассказано в деталях и передано точно; то, что

относится к воображению, путано, противоречиво и даже нелепо. Эти границы между памятью и воображением иногда очевидны, а иногда смазаны; между ними есть зоны неразличения. Восстановить эти границы — дело зрителя и критика.

Слезой жаркою, как пламень

Алексей не мог вместе с отцом оказаться у постели умирающего Сталина. Услышать рассказ отца об этом он тоже не мог, потому что в последнюю встречу они не разговаривали друг с другом. Сразу после сцены, в которой Алексей вспоминает о своем предательстве, он говорит: «Больше я никогда не видел отца». Так зритель понимает, что отец никогда не ездил на дачу Сталина.

А изнасилование отца — это тоже фантазия сына? Вся эта страшная сцена — ответ Алексея на неизбежный вопрос, годами приходивший к Надежде Мандельштам в ее кошмарах: что они «там» с ним делают?¹ Алексей не мог видеть этой сцены и не мог о ней узнать от кого-либо; он воображает ее в отчаянном акте миметического горя. Фантазия Алексея ужасна и абсурдна, но не более, чем множество правдивых историй о пытках на следствии или мучениях в лагере. Чем более виноватым себя чувствует сын, тем более прекрасный образ отца он создает и тем более страшные последствия своего предательства воображает. Кошмарная сцена группового изнасилования в автозаке разрушает достоинство отца именно через унижение его маскулинности, которой так завидовал Алексей.

В воображении сына, исчезновению Кленского-старшего сопутствуют четыре странные, не связанные друг с другом фантазмы. Во-первых, отец раздваивается, у него появляется двойник. Он так же выглядит, курит и показывает фокусы, как и Кленский, но это не отец. Этот двойник отца появляется в ключевые моменты фильма: вначале он — привилегированный пациент в госпитале Кленского, а затем, после сцены изнасилования, он вместе с другими людьми в форме ведет хирурга

¹ Мандельштам Н. Воспоминания. С. 433.

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

к Сталину. Фрейд считал, что образ двойника, созданный в мифе или бреду, «из гарантии загробной жизни... становится жутким предвестником смерти»¹. В свете идей Рене Жирара понятно, что фантазии о двойниках и клонах — результат советского процесса стирания различий между людьми². Двойники затрудняют узнавание; в ситуации потери фантазия о двойнике ужасна тем, что делает невозможным узнавание даже в случае чудесного возвращения. Если Алексей снова увидит Кленского-старшего, как он узнает, что это отец, а не двойник? Приумножая неуверенность Алексея, двойник потерянного отца становится тропом непостижимости террора. Отсылая нас к своим предшественникам у Гоголя и Достоевского, которые подрывали священный порядок бюрократического мира, этот двойник играет в нарративе Германа совершенно другую роль. Его существование бросает тень сомнения на любое свидетельство о выживании Кленского, которое могло прийти из призрачного мира ГУЛАГа. Оно сводит на нет всякую рациональную попытку понять, что же произошло с отцом Алексея³.

Во-вторых, перед побегом отец провел ночь с женщиной, которая хотела от него ребенка. Это дает Алексею надежду, что у него есть брат, и шанс найти его. Эротические сцены в «Хрустале» принадлежат сфере воображения, а не памяти. На протяжении всего фильма пожилой Алексей противопоставляет отцовскую потенцию своей лишенной секса юности. После встречи с генералом Кленским скандинавский социалист цитирует несколько строк из лермонтовского «Демона» — притчи о сверхчеловеческой маскулинности, убивающей женщину: «Слезю жаркою, как пламень, // Нечеловеческой слезой!..» В ключевой сцене, когда Кленский навсегда покидает дом, еврейский мальчик поет народную песню «Тумбалалайка»: «Как-то ночью паренек // размышлял и спать не мог: // Как бы жениться, чтоб не стыдиться...» Сын теряет отца не только из-за своего предательства, но и оттого, что вступает

¹ Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Собрание сочинений. Т. 4. С. 280.

² См.: Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Эттингер А. Внутренняя колонизация: имперский опыт России. С. 357—364.

³ Исследуя лагерные легенды о смерти Осипа, Надежда Мандельштам пыталась отличить «правду» о нем от рассказов о его «двойнике», которого якобы видели в разных лагерях {Мандельштам Н. Воспоминания. С. 451—458}.

в пору половой зрелости. Как мы могли видеть из других историй о сыновней вине (см. главу 3), нарратив усиливается сочетанием исторически конкретного и психологически универсального.

В-третьих, синестетическая память Алексея вырывается из кинематографической дихотомии визуального и слухового, впитывая в себя необычную для кинематографа чувственную область: запахи. Начавшись с воспоминания о поллюции, рассказ Алексея достигает кульминации в острых фантазиях о боли, звуках и запахах его отца (а также, по аналогии и контрасту, запахах общего отца — умирающего Сталина). Среди анальных образов, которыми богат этот фильм, — порядок использования туалета в коммунальной квартире, где люди стоят в очереди, держа в руках каждый свою крышку для унитаза; звуки испускания газов, которые издают персонажи, когда хотят унижить друг друга; раздутый живот Сталина и его предсмертные ветры; разорванный анус Кленского и его кровотечение; и наконец, жалобы охранников Сталина на то, как плохо пахнет от изнасилованного Кленского. Сенсорная интимность этих фантазий делает контакт Алексея с памятью отца ближе, чем другие детали. Исследуя новую для российского кинематографа область чувств, Герман провоцирует в зрителях необычайно острые реакции, от страха до отвращения, которые связаны с ощущением плотной реальности показанного им мира. Именно потому, что большая часть фильма представлена как сознательная фантазия рассказчика, она снабжена натуралистичными деталями и чувственной силой.

В-четвертых, после изнасилования отец превращается в получеловека-полуживотное — в монстра. Хотя насильники называют его «петушком», он скорее похож на пса: он лакает из лужи и разгребает рукой, как лапой, сугроб, чтобы остудить кровоточащие рот и анус. Как собака, Кленский обнюхивает умирающего Сталина. Исследователи культуры давно считают монстров и двойников двумя основными типами жуткого. «Нет чудовища, не стремящегося к удвоению, нет двойника, не таящего в себе чудовищность», — писал Рене Жирар¹. Сведение человека к голой жизни неизбежно оставляет за собой этот след жуткого — неуничтожимый остаток знакомого и дорогого, которое

¹ Жирар Р. *Насилие и священное*. С. 211.

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

стало чужим и потому ужасным. Агамбен, воображая жизнь в лагере, описал эту трансформацию как «превращение человека в волка и волка в человека в условиях чрезвычайного положения»¹. В более широкой перспективе перед нами — еще одно проявление эффекта Клоринды, который придает чудовищные формы объектам миметического горя. Как и в других постсоветских фильмах-трагедиях (например, в фильме «4» — см. главы 10 и 11), в «Хрустале» персонажей часто сопровождают собаки. Переключаясь с образом бездомной собаки в самом начале фильма, финальный намек на превращение отца в избитого пса, пародию на оборотня, горек и странен. Но и в нем скрыта надежда, что отец выживет и вернется.

На ином художественном языке Алексей воспроизводит мучения Федора из набоковского «Дара»². Федор и Алексей рассказывают свои истории сиротского горя по потерянному отцу, который приходит к сыну в снах и фантазмах. Оба сына обожают потерянных отцов и отчаянно верят в то, что они выжили. Считая судьбу отцов неизвестной, сыновья предаются необузданным фантазиям об их героических подвигах. Благодаря этим подвигам отцы в конце концов должны выжить и вернуться домой. Начиная рассказ с педантичной реконструкции своей юности в тени отца, Алексей постепенно и почти незаметно от зрителя переходит к чистым фантазиям. Задача режиссера, как ее понимал Герман, — изобразить мечты Алексея так, чтобы они казались реальностью. «Мальчик нафантазировал или увидел во сне жизнь Генерала. Но мы должны были сделать так, чтобы зритель в это поверил»³, — говорил Герман.

Фильм заканчивается на бодрой ноте: Кленский держит на голове стакан вина, стоя на крыше движущегося поезда. Если отец все еще готов показывать свои фокусы, осиротевший сын может все еще

¹ Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. С. 138.

² Отец Набокова был убит в Берлине в 1922 году, и в «Даре» документирована работа горя его сына, писателя. Мое прочтение «Дара» и других романов Набокова см. в: Эткнд А. Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

³ Герман А. «Изгоняющий дьявола» // Искусство кино. 1999. № 6 (<http://kinoart.ru/archive/1999/06/пб-article.18>).

ждать, что он вернется. На самом деле зрители верят не в то, что Кленский жив и здоров, а скорее в то, что шестидесятилетнему Алексею дорога эта фантазия. В отличие от Гамлета Алексей видит отца в своем меланхолическом воображении не призраком, зовущим к памяти и мщению, а наоборот, выжившим, простившим предательство, возвращающимся, чтобы обнять донесшего на него сына. Возвышаясь над мучимой, собачьей жизнью, отец везет домой и других — всех — узников ГУЛАГа.

Симметрия несравнимого

Гражданин превращается в жертву, а жертва становится героем. Как мы видим, этот двойной сюжет часто разыгрывается в российских фильмах об эпохе сталинизма. В реальной истории, однако, это вряд ли происходило: палачи часто становились жертвами, но жертвы не превращались в палачей. Теоретизируя жизнь в нацистском лагере, Джордж Агамбен доказывает, что суверен и его жертвы определяют границы правового порядка: «Лагерь становится структурой, где чрезвычайное положение, возможность которого выступает в качестве последнего основания суверенитета, осуществляется в нормальном режиме». Поскольку тиран и доходяга в равной мере олицетворяют «ситуацию исключения» и оба живут вне закона, они внутренне связаны друг с другом. Используя архаичную терминологию, в которой *homo sacer* — название доходяги, Агамбен так формулирует их связь: «Располагаясь на противоположных полюсах общественной иерархии, суверен и *homo sacer* являют собой симметричные фигуры, обладающие тождественной структурой и коррелирующие друг с другом»¹.

Но когда мы думаем о ГУЛАГе и Холокосте, есть ли у нас возможность осмысленно говорить о симметрии между жертвой и тираном? Фильмы, которые мы здесь рассматриваем, воздействуют на нас не философскими конструктами, а динамическим сюжетом. Вначале главный герой спускается в ад политического жертвоприношения, а потом

¹ Агамбен Дж. *Homo sacer*. Суверенная власть и голая жизнь. С. 216, 109—110.

8. ИСТОРИЯ ДВУХ ПРЕВРАЩЕНИЙ

в воображении его близких превращается в господина собственной жизни. Подобно оборотню, этот персонаж переходит даже те границы, что определяют его самого, уничтожая саму иерархию власти вместе с ее стигмами. В историческом воображении нечто похожее иногда происходило с суверенами. В одном из интервью Алексей Герман так обобщил несколько веков политического мифотворчества в России: «Русская ментальность такова, что каждый мечтает о том, чтобы стать кем-то другим. Один царь стал странником, другой — монахом... Уйти, скрыться: это желание — важная составляющая русской ментальности»¹.

На деле между тираном и жертвой не может быть симметрии; уравнивать их противно и исторической природе тоталитарного режима, и вечным истинам человеческой морали. Агамбен сильно преувеличивает, говоря, что «естественное состояние и чрезвычайное положение являются лишь двумя гранями одного и того же топологического процесса... как в ленте Мёбиуса»². Он приписывает эту ленту Мёбиуса самому механизму государства; на деле ее конструирует скорбная память сирот и вдов. Возвышая больных и слабых, этот посмертный механизм превращает жертв в тиранов и, наоборот, низводит тирана к статусу жертвы.

Сама эта симметрия — плод скорбной, мстительной фантазии. У постсоветских кинематографистов она является постоянно, даже навязчиво, становясь системной аллегорией, которая определяет культурную память, отчаянно стремясь вообразить непередаваемое и найти смысл в бессмысленном. Исторические процессы виктимизации не имеют понятного смысла ни для палачей, ни для жертв. Культурная память склонна задним числом осмысливать эти события, превращая погибших в священные жертвы и даже в героев, в обмен на свою гибель получивших право на лидерство и суверенность. Возможно, этот искупительный мимесис — самый глубокий из механизмов меланхолии.

В силу самой своей природы эта работа горя задействует аллереорию, которая, по словам Вальтера Беньямина, — единственное удовольствие,

¹ Герман А. «Изгоняющий дьявола».

² Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. С. 53.

А. ЭТКИНД. КРИВОЕ ГОРЕ

доступное меланхолику¹. Жестокою правду жалкого, смердящего доходяги, который не знает, почему он страдает, и причины этому действительно не существует, можно искупить только массивной трансформацией исторической реальности. По обе стороны этого странного уравнения между палачом и жертвой работа памяти выходит за границы истории.

¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 194.

9. ТВЕРДОЕ И МЯГКОЕ

В 1997 году группа исследователей обнаружила массовое захоронение недалеко от Беломорского канала, получившее название по имени близлежащей деревни: Сандармох. Здесь, в сосновом лесу, в 1938—1939 годах было расстреляно около 9 тысяч человек. То были мужчины и женщины шестидесяти национальностей, исповедовавшие девять религий, а большей частью атеисты; многие были известными политиками или учеными. Из них почти тысячу привезли сюда за сотни километров, из Соловецкого лагеря, только для того, чтобы заставить их самих выкопать себе могилы, а потом расстрелять. Это захоронение нашли Вениамин Иофе и Ирина Флиге, руководители петербургского отделения общества «Мемориал», и краевед-любитель из Петрозаводска Юрий Дмитриев. Ни один из них не был профессиональным историком. У Иофе, однако, был собственный опыт политического заключенного (1965—1968), а это неплохое образование.

Энергия останков

Открытие Сандармоха помогли давние показания палача, участвовавшего в массовых расстрелах, капитана Матвеева. В 1937 году НКВД направило его в Карелию, и он расстрелял там тысячи людей. Потом он был сам арестован в 1939 году, но выжил и умер стариком в 1981-м. Сохранившись в архивах, его показания помогли обнаружить захоро-

нение в Сандармохе. На этом участке леса везде заметны характерные углубления и под каждым из них — братская могила; в них находят кости и черепа с отверстиями от пуль. Разлагаясь, трупы расстрелянных оседали под мелким слоем песка, которым их засыпали подчиненные Матвеева: расстрельные ямы — так их называют поисковики.

Сегодня над каждой из братских могил поставлен деревянный столб с остроугольной крышей. Местные символы траура, эти «столбцы» напоминают посетителям деревенский могильный крест или человеческую фигуру с руками, воздетыми в молитве. Во множестве рассеянные среди сосен, эти простые, соразмерные человеку памятники впечатляют. Среди других памятников Сандармоха — аллегорическая скульптура с ангелом и падающими телами. Руки у ангела связаны, но он крыльями поддерживает расстрелянных заключенных. Надпись на каменном обелиске гласит: «Люди, не убивайте друг друга». Автор этого памятника — петрозаводский художник и писатель Григорий Салтуп, участник раскопок в Сандармохе. Со своим проектом памятника Салтуп обратился в Министерство культуры Карелии. Оно обещало помочь с финансированием, но так и не сдержало слова; Салтуп считает, что им нужен был откат. Несмотря на отсутствие денег, художник продолжал работать. Сделав трехметровую модель памятника, он заложил свою квартиру и на эти деньги изготовил наконец уменьшенный в размере памятник на местной фабрике¹. После открытия мемориала разные религиозные общины решили поставить здесь свои памятные знаки. Эти кресты и камни соперничают друг с другом и с памятными столбами на братских могилах. Русская православная церковь возвела недалеко от Сандармоха мемориальную часовню. Визуально мемориал производит сильное впечатление, но не дает посетителям почти никакой информации. Здесь нет музея, нет информационных стендов, и даже указатель на шоссе ведет к Сандармохскому кладбищу, а не к историческому мемориалу.

Один из первооткрывателей Сандармоха, Юрий Дмитриев, одержим памятью, которую считает своей личной обязанностью. Отец Дмитриева служил в Советской армии; похоже, что в его семье не было ни жертв, ни участников террора². Немалую часть своей жизни

¹ Салтуп Г. Барак и сто девятнадцатый. Петрозаводск, 2004.

² Этим Юрий Дмитриев напоминает другого энтузиаста памяти — Дмитрия Юрсова, чей интерес к репрессиям развился после чтения советских энциклопедий. См.: *Kot-*

Дмитриев провел разыскивая захоронения по берегам Беломорканала — гулаговского проекта, который соединил Белое море с Балтийским. Получившийся канал был такой малой глубины, что по нему не могли пройти ни военные, ни коммерческие суда. Согласно Дмитриеву, в 1933 году из-за спешки перед весенним паводком погибло около 10 тысяч заключенных, копавших в замерзшей каменистой почве канал № 165, соединявший северный и южный участки Беломорканала. Бродя вместе с местным охотником по карельским лесам, Дмитриев обнаружил барсучью нору и в ней — человеческие кости. Дмитриев стал исследовать территорию около норы и обнаружил около ста впадин в покрытой мхом болотистой почве. Заключенных заставляли копать ямы, около которых их расстреливали и хоронили, забрасывая камнями, чтобы животные не растащили останки (что в конце концов и произошло). Никакого памятника здесь нет до сих пор¹. В 1997 году Дмитриев обнаружил еще одно захоронение в Красном Бору, в двадцати километрах от Петрозаводска. Здесь тоже было найдено около сорока «расстрельных ям». В Красном Бору начались раскопки; вооруженный лопатой и компьютером, после многих месяцев работы Дмитриев установил имена 1193 жертв и двоих палачей. Но Дмитриеву не удалось убедить местные власти выделить денег на мемориал, и его пришлось ставить самому. Два камня стоят на месте захоронения, похожие на клыки, направленные в небо.

Одновременно с раскопками Дмитриев работал над «Карельской книгой памяти», которая вышла в свет в 2002 году — итог многих лет упорных исследований и поиска средств. В этом томе в тысячу страниц собрано более 13 тысяч биографических справок о тех, кто стал жертвами террора в 1937—1938 годах². В работе над «Книгой памяти» Дмитриеву помогали Иван Чухин, отец которого был офицером

kin S. Terror, Rehabilitation, and Historical Memory: An Interview with Dmitrii Iurasov // Russian Review. 1992. Vol. 51. P. 245. Еще один пример раскопок останков и конкурирующих моделей памяти см. в.: *Paperno I. Exhuming the Bodies of Soviet Terror // Representations. 2001. Vol. 75. P. 89—118.*

¹Дмитриев Ю. Белбалтлаг открывает тайны // Курьер Карелии. 2003. 12 ноября.

²Дмитриев Ю. (ред.). Поминальные списки Карелии, 1937—1938. Петрозаводск, 2002. См. также: *Он же.* Место расстрела — Сандармох. Петрозаводск, 1999; *Дмитриев Ю.* (ред.). Бор красный от пролитой крови. Петрозаводск, 2000.

НКВД, и Пертти Вуори, отец которого был убит НКВД в 1936 году. Это была удивительная команда: потомок жертвы, потомок палача и человек, чья семейная история, насколько это возможно, не была затронута террором. Чухин и Вуори умерли молодыми еще до того, как «Книга памяти» вышла в свет. Пережив соавторов, Дмитриев написал в местной газете, что их убила «черная энергетика совершенных десятки лет назад злодейств и преступлений». Потом газета описала мучения Дмитриева, опираясь на интервью с ним: «После многих часов, дней, месяцев, проведенных в архиве над делами сосланных и расстрелянных, у него нарушался сон, пропадал аппетит, ухудшалось самочувствие. Есть, есть она, эта черная энергетика, затекающая в любого, кто дотрагивается до пожелтевших страниц допросов, следственных дел и расстрельных приговоров. Но работа над Книгой продолжалась. С перерывами. Не хватало денег, умирали один за другим единомышленники. Был и многомесячный запой... Было и, как бы это сказать помягче, недовольство родственников»*.

Памятники, которых нет

Сегодня на центральной площади много видевшей Вологды — за-пасной столицы Ивана Грозного, которая была центром снабжения Беломорканала, — стоят памятники героям Октябрьской революции, Отечественной войны и еще мемориальный знак на месте православного собора, уничтоженного в советские годы. Четвертый угол площади пустует, будто ждет мемориала жертвам советского террора, которых в Вологде и ее окрестностях — сотни тысяч. «Нет ничего неприметнее памятника», — сто лет назад сказал австрийский писатель Роберт Му-зиль. На руинах Советской империи, я бы добавил: нет ничего заметнее памятника, которого нет.

Александр Лукичев, председатель Вологодской городской думы, говорил мне, что в Вологде работают другие формы сохранения памяти о жертвах советского террора. «Мы о них знаем из литературы», —

¹ <http://www.rep.ru/daily/2002/06/26/6145/>.

сказал Лукичев. Его дед-крестьянин в 1931 году был обвинен в антисоветском заговоре и умер в лагере. Заботясь о памяти деда, Лукичев нашел в архиве документы о его судьбе и рассказал о ней сначала в книге, потом в документальном фильме. Но он не ставил целью создать памятник миллионам других жертв. Лукичев посоветовал мне пойти к мемориальному камню на месте массового захоронения около бывшего здания КГБ; там раз в год собираются родственники и потомки жертв террора. На гранитной глыбе выбиты слова: «Памяти жертв политических репрессий. Любим. Помним. Скорбим». Больше никакой информации о «политических репрессиях» на этом камне или около него нет. Я спросил Лукичева: «Как люди поймут, о чем все это?» Он снова говорил мне о «литературе». Семь лет его карьеры в городской администрации остались позади, и теперь он сам пишет книги по истории.

В 1980—1990-х годах группа французских историков во главе с Пьером Нора создала восьмитомное исследование памятников и других мест исторической памяти на территории Франции¹. Смещая фокус внимания с содержания и функций культурной памяти на ее формы и «места», Нора считал памятники и музеи, созданные в разные эпохи французской истории, репрезентациями того, как меняется национальная идентичность. Возводя памятники, государство запечатлевает свои представления о самом себе в том виде, как они складывались на протяжении истории, и так конструирует собственное величие. Для национального государства бессмертная память о его победах и великих деятелях — не только необходимый инструмент, но и часть его внутренней структуры². Такая память становится Пантеоном, выборочной репрезентацией великих людей и событий прошлого. Памятники демонстрируют преемственность политической традиции, идущей от основателей национального государства.

¹ *Nora P. Realms of Memory: Rethinking the French Past. New York: Columbia University Press, 1996.* Сокращенный русский перевод: *Нора П., Озуф М., де Пуомеж Ж., ВинокМ. Франция-память. СПб.: СПбГУ, 1999.*

² Современных теоретиков национализма больше интересуют другие формы памяти и воображения, например газеты (Бенедикт Андерсон), образование (Эрнест Геллнер) и изобретенные традиции (Эрик Хобсбаум). Больше внимания к памятникам проявляет Мирослав Грох. См.: *Hroch M. Social Preconditions of National Revival in Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.*

Нора представляет различия между историей и памятью так, что читателю кажется, будто они принадлежат двум разным мирам. О письменной памяти Нора пишет с романтической ностальгией: память исчезает потому, что история модернизирует и тривиализирует ее. В работе Нора культурная память представлена в виде пространственно организованных мест, статических, замкнутых и не связанных друг с другом. Его внимание приковано к монументам, мемориалам и музеям; он пренебрегает значением исторических споров и конкурирующих нарративов, альтернативных историй и романов, работающих с историческим вымыслом. Соавторы Нора преувеличивают роль пространственных структур культурной памяти и недооценивают ее временную динамику. Как показал феноменальный успех Нора во Франции 1990-х, этот сдвиг нашел понимание в современном ему обществе. Тони Джадт отметил связь между трудами Нора о местах памяти и монументальными конструкциями, возведенными во Франции в годы президентства Франсуа Миттерана. То было время, когда Франция предпочитала Интернету — космополитичному носителю памяти, не имеющему места, — закрытую сеть Минитель, привязанную к французскому языку и к стационарным терминалам¹. Как обобщил Джадт: «Западное решение проблемы болезненных воспоминаний — в том, чтобы зафиксировать их, во вполне буквальном смысле, в камне»². Действительно, так поступили во Франции и Германии; но в России и в Восточной Европе не появилось ничего, что было бы похоже по масштабу на немецкие мемориалы или французскую историографию. В этих восточных областях траектории культурной памяти ведут в противоположную сторону. «Мягкие» формы памяти — романы, фильмы и споры о прошлом — обгоняют строительство монументов, мемориалов и музеев.

Мне нравится сравнивать памятники с кристаллами, которые образуются в растворе памяти, если этот раствор не слишком нагревать и не взбалтывать. Память в современной России едва доходит до минимального уровня кристаллизации. По аналогии с температурой раствора важным условием кристаллизации памяти является социальный

¹ См.: *Castells M. The Rise of the Network Society: The Information Age. New York: Blackwell, 1996. Vol. 2.*

² *Judt T Postwar: A History of Europe since 1945. London: Vintage, 2010. P. 773, 826.*

консенсус. Высокий уровень консенсуса способствует быстрому росту памятников-кристаллов. Напротив, низкий уровень консенсуса подавляет кристаллизацию памятников, но усиливает брожение памяти среди помнящего и рефлексизирующего меньшинства. Энтузиазм истинных героев памяти — таких людей, как Дмитриев или Иофе, — в этой ситуации становится жизненно важен. Подобно катализаторам, они помогают раствору памяти выделить кристаллы памятников.

Если в обществе есть согласие, к чему публичные дискуссии? Возможно, такова ситуация памяти в современной Германии. Во всей Восточной Европе культурная память все еще «горячая» и «жидкая», ее конструкции не пространственные, а временные, и структурируется она событиями памяти, а не ее местами¹. Возможно, в этой модели есть свои диспропорции; но культурная динамика памяти в России и Восточной Европе во многом противоположна той, что Джадт обнаружил во Франции, и мы нуждаемся в сравнительной теории, которая помогла бы описать эти различия. Исследователи российской памяти и горя должны осмыслить и то, что на этой много испытывавшей земле поставлено сравнительно мало памятников, и то, какое необычное влияние и распространение имеют здесь культурные тексты о прошлом — воспоминания, романы, фильмы, популярная и альтернативная история.

Я полагаю, что именно взаимодействие текстов и монументов создает ядро культурной памяти и формы этого взаимодействия исторически меняются. Писатель Примо Леви вспоминал: если бы сразу после освобождения из концлагеря его спросили, что сделать с этим лагерем, он ответил бы: «Уничтожить навсегда, вместе с нацистами и всеми немцами». Сорок лет спустя, написав много книг о Холокосте, он бы предпочел увидеть на месте лагеря «монумент»². Искусства памяти многообразны; в общении с прошлым помогут документ и монумент, мемуары и мемориал, дискуссия и музей. Разные формы памяти нужны друг другу: памятники незаметны, если о них не пишут

¹ О «горячей» и «холодной» памяти см.: *Assmann J. Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen.* Munich: Verlag C. H. Beck, 1992.

² *Levi P. Revisiting the Camps // Young J.E. (ed.). The Art of Memory: Holocaust Memorials in History.* New York: Prestel, 1994. P. 185.

и не говорят; ритуалы горя неполны, если они не кристаллизуются в виде памятников.

Как у компьютера, у культуры есть две формы памяти, которые можно сравнить с твердым, или аппаратным (hardware), и мягким, или программным (software), обеспечением. Мягкая память включает главным образом тексты — исторические, художественные и другие нарративы, а твердая — это прежде всего памятники. Еще раз подчеркну, что обе формы памяти взаимозависимы. Монументальные средства культурной памяти не могут работать без взаимодействия с дискурсивным «софтом». С другой стороны, программные средства — общественное мнение, исторические дискуссии, литературные образы — умирали бы со сменой каждого поколения или даже с переменной моды и настроений, если бы не закреплялись в монументах, мемориалах и музеях. Затвердевание памяти — культурный процесс, обладающий специфическими функциями, условиями и параметрами. «Твердые» и «мягкие» формы памяти не просто сосуществуют, — они работают вместе. Иногда они прозрачны друг для друга, а иногда вступают в конфликт, в котором рождаются новые формы культурной памяти. Культура, как и компьютер, работает тогда, когда ее «хард» и «софт» взаимодействуют в мириадах микрособытий.

Печать и цифровые технологии детерриториализуют культурную память. Такие тексты, как Тора или средневековые рукописи, сакрализовали пространство, работая и как «мягкие» тексты, и как «твердые» места памяти. Напротив, современные искусства памяти, от мемуаров до фильмов и интернет-форумов, нейтральны по отношению к пространству. Они могут описывать места, но сами находятся «нигде» и доступны отовсюду. Современная память все еще зависит от пространства, но ее структурирует время. Ее единицы — не места, как это сложилось в эпоху строительства национальных государств, а события памяти. Я определяю *события памяти* как акты обращения к прошлому, изменяющие их устоявшиеся культурные значения¹. События памяти вторичны по отношению к историческим событиям, которые

¹ См.: *Etkind A. Mapping Memory Events in East European Space // East European Memory Studies. 2010. № 1. P. 4—5; Etkind A., Finin R., Blacker U., Fedor J., Lewis S., Malksoo M., Mroz M. Remembering Katyn. Cambridge: Polity, 2012.*

они интерпретируют много лет или даже десятилетий спустя. Иногда воспоминание становится столь же значимым, как и само историческое событие; тогда различия между ними размываются. Но эти различия всегда существуют.

События памяти воплощаются во множестве культурных жанров — от похорон до дискуссий об истории, от открытия музеев до судебных слушаний, от возведения или разрушения памятников до архивных находок, фильмов, выставок и сайтов. Эти события — одновременно акты и продукты памяти. У них есть свои авторы — инициаторы и энтузиасты памяти, которые создают эти коллективные события; у памяти есть и свои промоутеры, цензоры и враги. Исторические события уникальны, а события памяти повторяются в узнаваемых формах, которые, подобно волнам, циркулируют в культурных пространствах. И часто их действительно транслируют волны, которые могут оказаться прочнее камня.

События памяти изменяют то, как мы помним прошлое, воображаем его, говорим о нем. Они перформативны в точном смысле этого слова, но это особый класс речевых актов: они изменяют прошлое. Поскольку это так, к событиям памяти можно применить теорию коммуникативного действия Юргена Хабермаса¹. Энергия события памяти зависит, во-первых, от его претензий на истинность: воспринимают ли это событие как правдивое описание прошлого? Во-вторых, она зависит от его претензий на оригинальность: воспринимают ли это событие памяти как новое и отличное от общепринятой трактовки прошлого? И в-третьих, она зависит от его претензии на идентичность: считает ли общество данное событие памяти связанным с глубокими уровнями идентичности? Изменяют ли саму идентичность данной группы ее изменившиеся представления о прошлом?

Тексты и памятники

Российско-американский филолог Роман Якобсон отметил, что в нескольких известных текстах Пушкина («Медном всаднике», «Каменном госте» и т.д.) статуя оживает и противостоит человеку, который

¹ *Habermas J. The Theory of Communicative Action. Cambridge: Polity, 1984—1987.*

вследствие этого теряет память, разум или жизнь¹. Еще один российско-американский ученый, Михаил Ямпольский, недавно высказал противоположную идею. По его мнению, памятник создает вокруг себя «таинственную защитную зону», священное пространство, где останавливается поток времени². Оба они правы: именно потому, что памятники замораживают историю, те редкие моменты, когда они приходят в движение, создают смешение живого и мертвого, которое переживается как жуткое.

Трансформации памятников — тоже события памяти, и они неизбежно влекут за собой продуктивное взаимодействие меняющихся памятников с текстами. На происходящие с памятниками события — снос, переименование, перемещение, акты вандализма, разрушение, реконструкцию — общество реагирует так, как будто это политические действия, произошедшие с людьми. Когда в текстах Пушкина оживают памятники, они создают эффект жуткого; когда в пространство монумента проникают тексты, они способны оживить мертвую материю. Именно сочетания камня и текста заставляют памятник работать; без слов нельзя понять значение камней. К примеру, в основании Соловецкого камня в Санкт-Петербурге написано: «Жертвам коммунизма». Но слово может стать и актом вандализма. Я помню, как в 2002 году вандалы красной масляной краской написали на этом Соловецком камне: «Слишком мало расстреляли».

Согласно Ямпольскому, памятник создает таинственную зону, где время прекращает свое течение, как будто замирает на фотографии. Преображается и пространство: выйдя из своего обычного, нейтрального и рассеянного состояния, оно фокусируется на монументе. Необходимо ли, однако, памятнику существовать в камне или бронзе? Или для такого же воздействия достаточно текста? Размышления о памятниках, состоящих из слов, но представляющих нечто иное, чем слова, — постоянный мотив русской поэзии от Державина до

¹ *Jakobson R.* Pushkin and His Sculptural Myth. The Hague: Mouton de Gruyter, 1975.

² *Yampolsky M.* In the Shadow of Monuments // Condee N. (ed.). Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia. Bloomington: Indiana University Press, 1995. P. 93—112.

Ахматовой. В 1836 году Пушкин «памятник себе воздвиг нерукотворный». В 1962-м Бродский ответил: «Я памятник воздвиг себе иной! К постыдному столетию — спиной». Утверждают, что это двустипшие вдохновило автора памятника Бродскому в Москве на то, чтобы поставить поэта спиной к Кремлю¹. Это один из многих примеров взаимодействия между текстами и памятниками.

Скорбные нарративы, выполненные в разных жанрах, — стихотворения, воспоминания, романы и даже научные сочинения — способны запечатлеть ужас прошлого, имитируя эффект окаменения текстуальными средствами. Этот эффект создается, когда поток нарратива неожиданно замирает, создавая статичный образ горя, который запоминается именно потому, что его замороженная, окаменевшая ткань контрастирует с потоком нарратива, обтекающего его, подобно самому времени. Я приведу несколько примеров таких текстуальных памятников, после чего обращусь к «Реквиему» Анны Ахматовой, который рассказывает о механизме создания текстуального памятника.

В своих мемуарах Никита Хрущев вспоминает, как в решающий момент Сталинградской битвы он искал и не мог найти штаб одной из армий, участвовавшей в окружении врага. Ночь в прифронтовой полосе была темной, и Хрущев с сопровождавшими его людьми сбились с пути. При свете ракет они увидели три трупа — двух голых немецких солдат и серую лошадь. «Обнаженные трупы... ночью... хорошо видны», — пишет Хрущев. Со своей свитой он кружил вокруг трупов, натываясь на них снова и снова: «Куда бы мы ни поехали, всякий раз возвращались к тем же трупам. Просто заколдованное место какое-то! Без конца встречаем трупы двух голых солдат и серой лошади. Что за наваждение? Как по Гоголю! Нечистая сила водит нас вокруг этого места»². Хрущев сказал тогда ехавшему с ним генералу, что такое «запомнится надолго». И действительно, диктуя мемуары двадцать с лишним лет спустя, Хрущев пять раз упомянул о трех мертвых телах. Запомнит их и читатель. Останавливая поток событий в воспомина-

¹ Автор памятника — скульптор Георгий Франгулян. Открытие состоялось 31 мая 2011 года.

² Хрущев Н. Воспоминания. М.: Московские новости, 1999. С. 432.

ниях, уже прошедших мимо миллионов убитых, эта экспрессионистская сцена концентрирует в себе напряжение и тревогу одного из организаторов сталинградского триумфа. Статичная и повторяющаяся сцена воплощает инстинкт смерти, прячущийся в середине жизнеутверждающей победы.

В центре совсем иного текста стоит схожий, тоже ужасающий пример окаменевшего в тексте памятника: маски смеющейся смерти — «знаменитые керченские терракоты» — с улыбающимися фигурами беременных старух в книге Бахтина о карнавале. «Это — очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это — беременная смерть, рождающая смерть». Уже несколько поколений читают про эти вечно улыбающиеся, вечно беременные фигуры, не вполне понимая странный ужас бахтинского текста, написанного в окружении массового голода¹.

На одной из самых поразительных страниц в воспоминаниях Дмитрия Лихачева он описывает открытый грузовик-труповозку, которую можно было видеть на улицах Ленинграда в начале 1942 года: «Машина, которую я запомнил, была нагружена трупами, оледеневшими в самых фантастических положениях. Они, казалось, застыли, когда ораторствовали, кричали, гримасничали, скакали. Поднятые руки, открытые стеклянные глаза. Некоторые из трупов голые. Мне запомнился труп женщины, она была голая, коричневая, худая, стояла стояком в машине, поддерживая другие трупы, не давая им скатиться с машины»². Во множестве деталей, удержанных памятью или воссозданных воображением, Лихачев рассказывает об этих стоячих трупах, создав страшный и запоминающийся памятник.

Улыбался тогда «только мертвый», писала Ахматова в «Реквиеме», используя тот же гротескный троп, который мы встречали у Бахтина и Лихачева. Она начала распространять этот цикл стихотворений в 1961 году; в СССР его опубликовали двадцать шесть лет спустя. Ахматова описывает, как она стояла в очередях у тюрьмы Кресты в 1938 го-

¹ Бахтин М. Собрание сочинений. Т. 4. С. 32. Об этих терракотовых скульптурах IV в. до н.э. и откуда они были известны Бахтину — см.: Паньков Н. Керченские терракоты и проблема античного реализма // Новое литературное обозрение. 2006. № 79.

² Лихачев Д. Воспоминания. С. 346—347.

ду, пытаясь оставить передачу для сына — Льва Гумилева, которого держали в следственной тюрьме; потом он провел шесть лет в лагерях. В эпилоге к этому циклу Ахматова пишет, как стояла у тюрьмы «триста часов», а в прозаическом вступлении упоминает «семнадцать месяцев в тюремных очередях». Люди в этих очередях были в «свойственном нам всем оцепенении», пишет она. В стихах «Реквиема» очередь у ворот тюрьмы описана как окаменелая или замерзшая. Ее собственный страх за сына и сострадание к нему тоже переживаются как окаменение: «У меня сегодня много дела: // Надо память до конца убить, // Надо, чтоб душа окаменела...» Действительно, именно окаменение находится в центре этого цикла; в камень превращается то сын, то апостол Петр, то сама мать. В последнем стихотворении «Реквиема» Ахматова развивает эту тему еще дальше: она хочет, чтобы будущий памятник ей поставили около Крестов, где она стояла в бесконечных очередях. В заключительных строках рассказчица уже стала памятником: «И пусть с неподвижных и бронзовых век, // Как слезы, струится подтаявший снег...» Ахматова предсказала тут определяющие черты постсоветской памяти: «Хотелось бы всех поименно назвать, // Да отняли список, и негде узнать». От желания перечислить всех жертв она переходит к другому невозможному желанию — воздвигнуть памятник ей самой, как она стояла в той очереди¹. Ахматова говорит об этом памятнике не метафорически (текст как памятник), а буквально, как о монументе. Она не описывает детали воображаемого памятника, а только указывает подходящее место для него. В этом одна из черт посткатастрофической памяти: ее монументы редко бывают конкретны, потому что опыт катастрофы несовместим с человеческой повседневностью. Сохраняя горькую память и отказываясь от ее осмысления, памятники обозначают лишь факт и место катастрофы.

Но памятник Анне Ахматовой у тюрьмы Кресты так и не был поставлен².

¹ *Ахматова А. Реквием // Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 21 — 30. Анализ см. в.: Amert S. In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1992. P. 58.*

² Памятник Ахматовой стоит в полутора километрах от Крестов, на другом берегу Невы.

Мемориалы вины

Рассматривая знаменитые памятники Парижа, Вашингтона или Санкт-Петербурга, мы видим перед собой нации и империи, воплотившиеся в фигуры из камня или бронзы. В этих величественных монументах представлена непрерывная идентичность нации — желанное и часто мифическое единство между народом и государством. Это не мешает памятникам быть местами исторической памяти; и все же они — прежде всего видимые и осязаемые тела национализма, искажающие прошлое ради того, чтобы предопределить будущее.

Государства не любят возводить монументы, свидетельствующие об их вине. Многие преступления были совершены на территории бывших колоний, и теперь им принадлежит бремя памяти. Память о «сопутствующих потерях», к которым привел поиск национальной славы или имперской выгоды, сохраняется скорее в устных или письменных текстах, чем в монументах. Памятники участникам революций и гражданских войн прославляют победителей и игнорируют побежденных. Во времена самих революций монументы падают с пьедесталов, создавая события памяти, которые провожают старый режим в небытие и обозначают точку, после которой режим кажется новым. Похожие акты насилия по отношению к памятникам занимали важное место в истории Американской, Французской и Российской революций¹. Потом новому государству приходится воздвигать монументы бывшим врагам и недавним жертвам. Делая это, государство признает собственную трансформацию и ее осуществляет. Время этих материализованных перформативов обычно приходит после военного поражения, деколонизации или революции. В России десталинизация происходила частично и постепенно; такой же частичный характер имеет и мемориализация мест террора.

В типическом случае, и это международная практика, мемориалы на местах массовых пыток и казней состоят из двух принципиально разных частей, музея и монумента. Музей рассказывает историю террора и показывает материальные следы событий. Он создает связный нарратив

¹ В одном из лучших фильмов о Российской революции — «Октябре» Сергея Эйзенштейна (1927) — разрушение вымышленного памятника становится всеобъемлющим символом революции.

и может быть подвергнут дискурсивному анализу и критике, подобно книге или лекции. В отличие от исторического музея монумент не подлежит рациональному осмыслению. Он вызывает эмоциональную реакцию и этим похож на ритуал. Музеи воплощают в себе историческое знание; памятники — это произведения искусства, они не претендуют на достоверность. Экспонаты музея восстанавливают прошлое таким, каким оно было; наоборот, памятник утверждает отличия настоящего от прошлого. В музейной части мемориала реконструкции барачных, тюремных или газовых камер отсылают посетителей к своим историческим прототипам, стремясь воспроизвести их максимально точно. Но идея реконструкции заканчивается там, где мы видим памятник, а виден он почти отовсюду. Действительно, в реальном лагере, когда он работал, мучил и уничтожал людей, не было обелисков, увековечивающих их память. Монументы на месте лагерей не воспроизводят историческую реальность, какой она была в прошлом, но выражают отношение к ней, существующее в настоящем. Типичный памятник — это башня, обелиск или другой высокий, видимый отовсюду символ. Вертикальной формой и центральным положением такой памятник похож на деревянный кол, которым прибиты к земле чудовища прошлого.

В России кол не вбит в землю, и вампиры готовы вновь восстать над могилами. Недостаток социального консенсуса не дает памяти кристаллизоваться в памятниках. Раствор остается перенасыщенным, но память в нем повторяет свои виртуальные круги. В Германии, к примеру, первые памятники жертвам нацистских лагерей появились на их территории сразу после освобождения. Начали этот процесс бывшие заключенные: выходя на свободу, они ставили первые знаки горя — деревянные обелиски, дощечки на могилах и т.д. Музей рассказывал посетителям о том, какими ужасными методами действовал режим, только что потерпевший поражение. Не менее важным было то, что превращение лагеря в музей доказывало, что новые власти не используют лагерь в прежней, страшной функции. В разных секторах оккупированной Германии процессы мемориализации шли по-разному. В восточном секторе лагерями управляли в соответствии с идеологическими поворотами в политике СССР и ГДР. В 1945—1951 годах советские войска и военная полиция содержали немецких военнопленных в десяти бывших нацистских

концлагерях на территории будущей ГДР. Позже некоторые лагеря превратились в музеи, но из их истории, как она в них показана, был изъят тот период, когда лагерь продолжал работать под советским контролем¹.

Жертвы и жертвоприношения

Российское общество «Мемориал» было создано в 1987 году энтузиастами исторической памяти, начавшими кампанию за создание национального мемориала жертвам репрессий. В этой инициативе была сконцентрирована социальная энергия, воплощавшая новую идентичность, порывавшая с советским прошлым и создававшая новую страну, не приемлющую репрессий. В 1989 году Вениамин Иофе и группа активистов «Мемориала» поставили первый монумент — простой гранитный валун — на кладбище Соловецкого монастыря. Десять лет спустя Иофе писал, что «это был лишь знак вопроса о смысле происшедшей трагедии. Мы хотели понять, если это были действительно “жертвы”, то что же это за высшая ценность, которая потребовала миллионных жертвоприношений, кому или чему эти жертвы были принесены?»² Сомнения Иофе о смысле жертвоприношения ведут в том же направлении, что и понятие «*homo sacer*» Джорджо Агамбена, которым тот определял жертв нацистских лагерей — людей, которых можно убить, но нельзя принести в жертву³.

Как часто бывает при насильственной или преждевременной смерти, жертвы пытаются найти в своем страдании некий смысл, а еще больше этого хотят их современники и потомки. Если смысл удастся отыскать, тогда смерть станет жертвоприношением, а не просто убийством или

¹ См.: *Farmer S. Symbols That Face Two Ways: Commemorating the Victims of Nazism and Stalinism at Buchenwald and Sachsenhausen // Representations. 1995. Vol. 49. P. 97—119;*

G. The Power of Selective Tradition: Buchenwald Concentration Camp and Holocaust Education for Youth in the New Germany // Hein L., Selden M. (eds.). Censoring History: Citizenship and Memory in Japan, Germany, and the United States. Armonk, N.Y.: Sharpe, 1999. P. 227—243.

² *Иофе В. Итоги века // Иофе В. Границы смысла. С. 52.*

³ *Агамбен Дж. Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. С. 92—96.*

утратой. Массовые убийства можно интерпретировать как жертвоприношение, объясняя его природу в религиозных терминах, как наказание за грехи, или в политических — как цену строительства нации, модернизации, военной победы или других великих дел. В русском языке слово «жертва» двусмысленно; оно может означать человека, погибшего «от чего-то» (как английское «victim») или «ради чего-то» («sacrifice»). Иофе намеренно сталкивает в приведенной выше цитате слова «жертва» и «жертвоприношение». Выбор простого камня, пустого означающего, «знака вопроса», мотивирован отказом интерпретировать массовое убийство как жертвоприношение: «Обычный природный камень... впоследствии мог бы принять и какие-то более определенные очертания, но только со временем, с приходом нового понимания. А в 1989 году эта бесформенная глыба... отражала нашу увязленность этой проблемой и наше желание найти понимание сути произошедшей трагедии»¹.

Самое важное для такой мемориальной практики — место. В 1991 году камень из Соловецкого лагеря был установлен на площади рядом со штаб-квартирой НКВД-КГБ, где до сих пор находится ее постсоветская реинкарнация — Федеральная служба безопасности. Этот памятник жертвам Соловецкого лагеря поставлен рядом со снесенным в 1991 году монументом основателю всех этих служб, Феликсу Дзержинскому. В 2002 году еще один Соловецкий камень был установлен в Санкт-Петербурге, на берегу Невы напротив резиденции КГБ, которую сейчас тоже занимает ФСБ. Зачем надо было везти огромные валуны за тысячи километров в Москву и Санкт-Петербург? Переехал ли с ними соловецкий «гений места»? Если да, то эта идея отсылает нас к дохристианской мифологии. Тем не менее в 2007 году Русская православная церковь также воспроизвела эту логику переселения духов: гигантский резной крест, созданный на Соловках, торжественно установили в подмосковном Бутове, рядом с массовым захоронением, которое церковь сделала своим официальным местом памяти. Но в 2002 году тогдашний мэр Москвы Юрий Лужков предложил вернуть на место статую Дзержинского. Обсуждались и разные компромиссные варианты — напри-

¹ *Иофе В.* Итоги века. С. 52.

мер, заменить Соловецкий камень огромными водяными часами. Две масштабные идеи конкурировали за место на Лубянской площади: идея исторического времени, которое изменяется непредсказуемыми скачками прочь от старого (памятник палачу) к радикально новому (памятник жертвам); и идея циклического времени, которое, как вода в часах, всегда возвращается к своему началу.

Скульптуры прежних времен обладали большими способностями к рассказыванию историй. Российские монументы XIX века принимали форму длинных, сложных, горизонтально развивавшихся нарративов, похожих на современные комиксы. Советские и российские памятники героям и жертвам Второй мировой войны также многофигурны и описательны. Проезжая по европейской части России, и сейчас видишь эти огромные мемориальные комплексы в честь победы в Великой Отечественной войне. В них часто встречаются памятники вооруженному солдату, приносящему себя в жертву, а на стенах или стелах мемориала — списки погибших и обязательная, но не всегда правдивая надпись: «Никто не забыт, ничто не забыто».

В 2007 году в Москве прошла выставка монументов жертвам ГУЛАГа. Если верить каталогу, на территории бывшего СССР было 1140 мемориальных досок и памятников жертвам террора — камней, крестов, обелисков, колоколов, барельефов и статуй ангелов. Среди них очень мало реалистичных скульптур, изображающих страдания заключенных. Интересно, что если такие и встречаются, то обычно в Украине и других республиках, где мучимую лагерную жизнь легче переосмыслить как жертвоприношение во имя борьбы с империей и строительства будущей нации. В Республике Тува в 1989 году поставили огромную бронзовую статую человека в национальной одежде. На постаменте — надпись: «Непокоренный. Памятник жертвам политических репрессий». Для постколониальной памяти легче сконструировать смысл революции и значение жертвы, чем для памяти постсоциалистической. Общее правило состоит в том, что в отличие от монументов величия — например, конных статуй — монументы вины не изображают человека. Чтобы выразить бессмысленное страдание, нужны нечеловеческие, абстрактные или чудовищные символы.

Монструозные памятники выглядят странно, а иногда даже шокируют; но именно к этой категории принадлежат самые важные мемориалы жертвам советского террора¹. Примером может служить памятник в Санкт-Петербурге, созданный Михаилом Шемякиным, представляющий двух ужасных сфинксов на противоположном от Крестов берегу Невы. Другой пример — «Молох тоталитаризма» в Левашове (Н. Галинская, В. Гамбаров), который изображает робота или каннибала, который насилует или поедает человека. Самый большой и известный среди постсоветских мемориалов — «Маска скорби» (Эрнст Неизвестный, установлен в Магадане) — огромный бетонный Левиафан, состоящий из множества человеческих лиц, с крестом на месте носа.

Скульптор Эрнст Неизвестный прославился в 1962 году, когда не побоялся ответить Хрущеву во время его знаменитого разноса выставки в Манеже. Хрущев в ярости критиковал поэтов и художников «оттепели», называя их «абстракционистами» и «педерастами»; придя в замешательство от их работ, Хрущев и другие члены Политбюро угрожали расстрелять московских художников или сослать их в лагерь валить лес². В ответ Неизвестный, в прошлом боевой офицер, предложил доказать свою гетеросексуальность с ближайшей девушкой и угрожал «себя шлепнуть», когда «они» придут его арестовывать. Через десять лет умирающий Хрущев попросил жену, чтобы памятник на его могиле сделал именно Неизвестный. Скульптор создал памятник из кусков белого и черного мрамора, символизируя внутренние противоречия Хрущева. В воспоминаниях, изданных после его эмиграции в США, Неизвестный назвал партийных чиновников «людоедами, боявшимися собственных жен», и в этом ключе анализировал психологию своих бывших друзей из партийного аппарата. Играя с идеей двойничества в памятнике Хрущеву, Неизвестный создал два похожих памятника по двум противоположным поводам: один из них прославлял советскую власть, второй, наоборот, клеймил ее. Пятнадцатиметровая «Маска скорби» (1996) —

¹ О монстрах, монументах и репрезентации в более широком контексте см.: *Cohen*].]. (ed.). *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; *Grant B.* *New Moscow Monuments, or, States of Innocence // American Ethnologist*. 2001. Vol. 28. № 2. P. 332—362.

² *Неизвестный Э.* *Говорит Неизвестный*. Франкфурт: Посев, 1984. С. 5.

действительно потрясающий монумент жертвам советского террора. Он явно отсылает к гравюре Абрахама Босса на фронтисписе гоббсовского «Левиафана» (1651), но никто не заметил, что в «Маске скорби» также скрыта отсылка к огромному барельефу на фасаде здания Центрального комитета Коммунистической партии Туркменской ССР в Ашхабаде, который Неизвестный сделал в 1975 году. На обоих монументах представлен гоббсовский образ государства-монстра, состоящего из крохотных подданных-жертв. На обоих изображен крест, рассекающий это тотальное пространство, как визуальный знак отмщения, искупления и возрождения. Такой образ политического раскаяния вполне подходил для набожных российских чиновников 1990-х годов, но можно только догадываться, что в нем видели их туркменские коллеги в 1970-х.

Текущая практика такова, что камни и монстры составляют два типа памятников, выражающих политическую природу жизни и смерти в лагере. Голые камни передают память о голой жизни, понятию с точки зрения жертв. Монструозные памятники выражают невообразимость опыта этих миллионов доходяг. Пытаясь создать памятник жертвам Большого террора, российские художники также обращаются к антропоморфным или зооморфным образам: плачущей женщине (Абакан), мужчине на коленях (Тверь), раненой птице (Астрахань). Во всех этих монументах жертва предстает пассивным страдальцем, лишенным способности сопротивляться. Такие образы сильно отличаются от репрезентаций Холокоста в Германии или Израиле, которые стремятся изображать героев сопротивления, а не пассивных страдальцев¹. В российских памятниках нет и намек на солидарность заключенных, на их борьбу с уголовниками и лагерной администрацией, на многочисленные восстания и побег. Кроме обычных образов тюремной решетки и колючей проволоки, ничто в этих памятниках не говорит о техниках пытки, заключения или казни. Эти образы деполитизированы, в них нет ничего от советских эмблем, и они не рассказывают об идеологии, стоявшей за убийствами. И даже в самых масштабных памятниках не хватает необходимой информации. Директор музея в Медвежьегорске

¹ *Young J.E. At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.*

9. ТВЕРДОЕ И МЯГКОЕ

сказал мне, что ему легче было открыть выставку о «политических репрессиях» в стенах музея, чем поставить хотя бы один информационный стенд на месте массового захоронения в лесу. Информационные стенды более уязвимы для критики, чем абстрактные памятники. Недостаток информации и делает постсоветские монументы столь малозаметными. Давно, еще в 2000 году, я зашел в небольшое кафе, стоящее возле шоссе Санкт-Петербург—Псков. На стене кафе висела аккуратная металлическая доска, которая сообщала, что здесь были убиты жертвы сталинских репрессий. Она не говорила о том, кто были эти люди и кто повесил доску в их память. Я поговорил с владельцем кафе, он ничего об этом не знал. Неудивительно, что, зайдя в это кафе через несколько лет, я уже не увидел мемориальной доски на стене.

Монументы жертвам советского террора устанавливает гражданское общество, но ресурсы, необходимые для того, чтобы поставить эти памятники, начиная с самой земли, контролирует государство. Его собственная история все еще сложна, и единственное, что удастается консенсуса, — это место, где происходили убийства: Бутово, Сандармох, Левашово... Интересно, однако, что самые важные монументы воздвигнуты не на самих местах бывших лагерей и тюрем, как в Германии, а около них. Эта «внеаходимость» отличает такие памятники, как Соловецкий камень на Лубянской площади *рядом* со зданием НКВД-КГБ-ФСБ или шемякинские сфинксы и памятник Ахматовой, выходящие на Неву *напротив* петербургских Крестов. Эта практика демонстрирует, что старый режим не заменен на новый: они мирно сосуществуют. С точки зрения сравнительного анализа такая локализация — не исключение; здесь очевидна аналогия с Берлинским мемориалом Холокоста и реконструированным Рейхстагом. С другой стороны, даже такая приблизительная локализация памяти далека от того, чтобы стать общепринятым правилом в России. Около «Большого дома» — резиденции КГБ-ФСБ на Литейном проспекте в Петербурге — нет ни памятника, ни мемориальной доски, ни надписи в память о жертвах. Нет такого монумента и поблизости от Московского Кремля.

У подножия Соловецкого камня в Москве общество «Мемориал» с 2007 года ежегодно 30 октября, в День памяти жертв политических репрессий, организует публичные чтения имен погибших. Доброволь-

цы часами читают вслух тысячи имен. Некоторые добавляют от себя: «мой дед...», «мой дядя...». В некоторых областных центрах — например, в Вологде — потомки жертв 30 октября собираются у местных мемориалов. Монумент становится центром социального ритуала, в котором «твердая» конструкция соединяется с церемониальными текстами и перформативными актами, создавая организованное, политически значимое действие памяти. 30 октября стали впервые отмечать в тюрьмах в 1974 году как День политических заключенных. В 1991 году ельцинское правительство сделало эту дату официальным днем памяти, сменив его название на День памяти жертв политических репрессий. Как отметил один обозреватель, на смену названия пошли с тем, чтобы исключить обсуждение политзаключенных постсоветского периода¹.

Согласно данным общества «Мемориал», система ГУЛАГа состояла из 400 лагерей, работавших на полную мощность. Но только в двух из них были созданы небольшие музеи (или отделы музеев) — на Соловках и в Перми. В них были показаны условия жизни в лагерях, техники пыток и убийств, представлены документы и портреты. Соловецкий и Пермский лагеря хронологически отмечают соответственно самое начало и самый конец системы ГУЛАГа. В местах других больших лагерей, где содержались десятки или сотни тысяч заключенных, нет ни мемориалов, ни музеев. В некоторых северных центрах ГУЛАГа есть скромные, но интересные экспозиции в местных музеях. В витрине Каргопольского музея стоит глиняный горшочек. Как поясняет табличка, это дар потомка лагерного охранника, который в 1930-х забрал себе предназначавшуюся одному из заключенных посылку: горшочек тогда был полон меда. Семья охранника сохранила горшок вместе с его легендой. Но, глядя на такие экспонаты, невозможно ответить на самые очевидные вопросы: сколько заключенных прошло через этот лагерь? Сколько из них умерло здесь и когда? Кто основал этот лагерь? Чем были его начальники, охранники, палачи?

Монумент в Пермском лагере состоял из бетонной конструкции, похожей на наблюдательную вышку без обязательного для лагеря пулемета.

¹ *Подрабинец А.* Раздвоение дня // Grani.Ru. 2013. 31 октября (<http://www.grani.ru/opinion/podrabineck/m.192734.html>).

9. ТВЕРДОЕ И МЯГКОЕ

Вместо него на вышке — два редко сочетаемых объекта: церковный колокол и моток колючей проволоки. Это единственный объект ГУЛАГа, превращенный в музей. До 2014 года посетители могли зайти в бараки и здание администрации и даже попробовать тюремную еду в столовой. Создатели музея надеялись на интерес туристов. В рекламе, размещенной в местной газете, говорилось, что музей будет интересен «детям и иностранцам». В Новгороде, неподалеку от древней городской стены, стоят два монумента: советский памятник героям революции (две руки сжимают земной шар) и новый памятник жертвам той же революции (гранитная свеча с металлическим фитилем). На последнем есть надпись, которая говорит прохожим от лица советских жертв: «Не допустите, чтобы наша судьба стала и вашей судьбою». Как во многих других случаях, надпись получилась сильнее памятника.

Соловецкий лагерь, первый и «образцовый» в ГУЛАГе, действовал больше двадцати лет. За эти годы через лагерь прошел почти миллион заключенных. Сейчас здания монастыря возвращены церкви и восстановлены. В 1992 году Русская православная церковь воздвигла крест около подъема на Секирную гору, известную как место массовых пыток и убийств. На кресте — длинная и замысловатая надпись, посвященная памяти жертв репрессий. Это архаичный, но сильный и ясный текст; непонятно только, читают ли его многочисленные паломники и туристы: хотя крест виден издали, надпись можно прочитать, только подойдя к кресту вплотную. Проходя мимо, люди не замечают этой надписи и считают памятник еще одним поклонным крестом, которых много в этом монастыре. На кладбище, где похоронено множество известных и неизвестных жертв, конкурируют друг с другом два монумента: православный крест и гранитный валун, поставленный обществом «Мемориал»; ни на том ни на другом нет информации о том, кто здесь похоронен. На одной из мемориальных досок в этом месте массовых убийств, однако, остались душераздирающие слова: «Детский барак Соловецкого лагеря».

В 2002 году Московская академия живописи, ваяния и зодчества совместно с обществом «Мемориал» провела конкурс проектов будущего памятника «жертвам политических репрессий» на Соловецком острове. Двадцать из пятидесяти проектов предлагали построить право-

славную часовню. В девяти основными элементами были ангелы, кресты и колокола. В одиннадцати память была представлена светскими символами — обелисками или руинами. Только пять проектов предлагали создать серьезное музейное пространство, и всего два — реконструировать часть лагеря.

Возвращение к религиозной символике в памяти о ГУЛАГе нарушает его историческую специфику. Канонический православный крест отличается по форме не только от католического и лютеранского, но и от старообрядческого. Поэтому, например, в Сандармохе каждая религиозная община ставит свой собственный памятный крест. Но здесь погибали не только христиане, но и мусульмане и иудеи. Очень многие заключенные — во многих местах большинство — были атеистами. Светский, политический характер советского террора делает его религиозную интерпретацию недостаточной или невозможной.

Виртуальный ГУЛАГ

Почти во всех мемориальных проектах в России — «твердых» или «мягких» — инициатива принадлежала частным лицам. Однако государство контролирует доступ к архивам, и за последние десять лет доступ к ним сокращается. Необходимые деньги и земля также остаются на деле под контролем государства. Если мемуары — индивидуальный, то мемориалы — коллективный проект. Сама их публичная природа обычно требует участия государства. В постсоветских условиях частные лица и добровольные ассоциации не могут осуществить масштабные проекты памяти без участия местных или московских властей.

Тексты и памятники как средства культурной памяти различаются в своем отношении к публичной сфере. В демократическом обществе публичная сфера стремится реализовать идеалы инклюзивности, свободы слова и конкуренции. Но публичная сфера почти полностью текстуальна, и монументы не вполне вписываются в ее механизмы. Интеллектуальные дискуссии плюралистичны, а монументы монологичны: на месте, где возведен памятник, у него обычно нет соперников. Памятники не конкурируют и не спорят. Об одном и том же историческом

9. ТВЕРДОЕ И МЯГКОЕ

события могут существовать разные мнения, но не может быть двух памятников на одном и том же месте. В отличие от исторической дискуссии памятник дает окончательный ответ на вопросы, которые задает память, и предполагает согласие публики. Конечно, есть и исключения: в мемориалах Гражданской войны в США рядом стоят памятники погибшим с обеих сторон.

В Германии искусство памяти богаче на эксперименты, чем в России. Замечательным опытом был Памятник сожженным книгам на Бебельплац в Берлине (1996) — полупрозрачное окно в брусчатке, сквозь которое пешеходам видны пустые книжные полки библиотеки, лишившейся книг. Другой интересный пример — «Теплый памятник» в Бухенвальде (1995). Это прямоугольный камень, нагретый до температуры человеческого тела, что придает ему живую энергию; туристы любят прикасаться к нему зимой. «Теплый памятник» стоит на том месте, где за пятьдесят лет до того заключенные поставили первый знак памяти об убитых в Бухенвальде¹. Построенные в Берлине мемориалы жертв Холокоста вызвали яростные споры. Рассуждая об «усталости от Холокоста», некоторые критики тревожились, что у немцев появляется иммунитет к новым памятникам и что без общественных дискуссий эти монументы не могут функционировать так, как хотелось бы их создателям. В конце 1990-х писатель Мартин Вальзер начал важную для общества дискуссию, обвинив Германию в «инструментализации Холокоста»². Вальзер полагал, что бесполезно повторять один и тот же проект памяти, превращая его в «обязательное упражнение» — от этого аудитория лишь теряет к нему интерес. Вернуть монументам внутреннюю ценность способна лишь публичная дискуссия, которая снова превратит их в актуальные символы, важные для общества. Намеренно или нет, поднятые Вальзером споры привели к такому результату.

Абсолютно «твердой» памяти не существует. Чтобы сохранять памятники, кладбища и другие места памяти, нужны постоянные усилия. Переименования и переосмысления способны изменить смысл

¹ *Young J.E.* Texture of Memory. Yale University Press, 1994; *Huyssen A.* Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003.

² *Kovach Th.A., Walser M.* The Burden of the Past: Martin Walser on Modern German Identity. Rochester, N.Y.: Camden House, 2008.

и судьбу даже хорошо сохранившихся мест памяти. Менее чем за сто лет Санкт-Петербург переименовывали четыре раза, радикально меняя его роль и значение; при этом центр города мало изменился. Памятники способны к движению: бронзовых царей в России много раз убирали, а иногда возвращали на место. Такая же переменчивая судьба ожидает каменных диктаторов.

После того как президент Медведев в 2011 году объявил свою «третью» (после хрущевской и горбачевской) десталинизацию, общество «Мемориал» предложило основать музеи сталинского террора в Москве и Санкт-Петербурге. В качестве альтернативы этому плану петербургское отделение «Мемориала» предложило создать Виртуальный музей ГУЛАГа — интернет-проект, который решил бы проблему политических ограничений с помощью технологий, которые трудно подвергнуть цензуре. Виртуальный музей ГУЛАГа — это одновременно и онлайн-экспозиция реликвий ГУЛАГа, и каталог мест памяти, памятников и музеев, возникших за пятьдесят лет десталинизации¹. Все большая часть нашей памяти сохраняется в Интернете, и она независима от местной политики. Постсоветская Россия не является исключением. У такого виртуального и космополитичного мемориала много преимуществ: его можно читать и рассматривать из любой точки мира, он дву— или многоязычен, и это сознательно децентрализованный проект. Преемственность пространства — универсальное орудие борьбы с неутомимым временем. Представление о священном часто связано с местами погребения, а еще сильнее с местами, где убитые жертвы были оставлены без погребения. Кладбища и памятники материализуют веру в «гений места», который не покинет место смерти до тех пор, пока живы горе и память. В современной культуре, однако, мягкое часто оказывается долговечнее твердого. В Интернете нет духов места, но память, которую помогает сохранить Всемирная сеть, будет жить дольше.

10. ПОСТСОВЕТСКАЯ ХОНТОЛОГИЯ

Между германскими мемориалами и российскими мемуарами есть общность, пересекающая культурные пространства горя; но есть и острые различия. Хотя и нацистский, и коммунистический террор принесли своим и другим странам миллионы жертв, вспоминают их по-разному. В начале XXI века массовая память о Холокосте приняла индустриальный размах, а память о советском терроре все время возвращается к тем озарениям и табу, которые появились еще во времена «Архипелага ГУЛАГ». Двойной стандарт в отношении к террористическим режимам прошедшего века существует не только в постсоветской России. В западном университете, к примеру, невозможно представить себе, чтобы профессор, отрицающий Холокост, спокойно читал лекции; но тот же университет может вполне толерантно относиться к тем, кто отрицает ГУЛАГ. Писатель или ученый, который говорит, что сражаться с нацистской Германией было бесполезно или не нужно, будет подвергнут остракизму в России так же, как в Европе и Америке; но и там, и тут с кафедр можно услышать сомнения в том, была ли оправданна холодная война.

Дискуссии о связи между нацизмом и коммунизмом идут давно и остаются бурными. В годы холодной войны Ханна Арендт писала, что у обоих режимов есть «общий знаменатель» — тоталитаризм. Этот взгляд отвергли многие западные ученые середины XX века, но его приняли в России 1990-х, и он возродился на Западе в начале нового столетия. Однако многие западные мыслители, от Фрейда до Хабермаса, отрицали и отрицают то, что два режима следует считать сходными или

симметричными¹. Нацизм и коммунизм, полагали они, действовали схожими методами, но цели их различались; в отличие от нацистского советский проект продолжал традиции Просвещения, и в основе его лежали заслуживающие восхищения, хоть и неосуществленные идеалы. С этой философской трактовкой двух режимов часто не соглашались историки. От Эрнста Нольте, открывшего в 1986 году «спор историков» в Германии, до «Кровавых земель» Тимоти Снайдера (2010) историки показывали, что между смертоносной политикой советского и нацистского режимов существовало не только сходство в масштабах террора, но и взаимное подражание. В этой главе я обращаюсь к ответу, который дал на этот вопрос один из крупнейших современных философов, Жак Деррида, а затем — к российской культурной сцене, которая, как я надеюсь здесь показать, по-иному выглядит после чтения Деррида.

Молчание Деррида

Становление постструктурализма часто объясняют наследием Холокоста и постколониальных войн. Обе эти темы были важны для Деррида — еврея, рожденного в Алжире². Но в поздних своих работах, очень похожих на воспоминания, Деррида раскрывает связь созданного им метода деконструкции с марксизмом. Деконструкция и радикализация марксизма, и стала плодом разочарования в нем. Настаивая, что он рано узнал о «тоталитарном терроре», Деррида выводит генеалогию своих основных идей из этих ранних впечатлений, которые описывает ясно и открыто: «Начиная с московских процессов и заканчивая подавлением восстания в Венгрии... все это была естественная среда, в которой возникало то, что мы называем деконструкцией. Понять что-либо в сегодняшней деконструкции, и особенно в той, что существует во Франции, совершенно невозможно, если не учитывать это историческое переплетение»³.

¹ О мнении Фрейда по поводу смены режима в России см.: *Эткинд А.* Эрос невозможного. С.215—217.

² См., например: *Eaglestone R.* The Holocaust and the Postmodern. New York: Oxford University Press, 2004.

³ *АерпуДа Ж.* Призраки Маркса. С. 30.

Разочарование Деррида, скорее всего, началось после хрущевского доклада на XX съезде, который вызвал первые антисталинские дебаты во Французской коммунистической партии¹. Деррида пишет, что в это время разговоры о «конце истории» и «последнем человеке» были его «насушным хлебом». В 1990-х годах этим концепциям помог распространиться коллапс Советского Союза и конец холодной войны, но Деррида помнил об использовании этих апокалиптических понятий во второй половине 1950-х. Тогда их употребляли в другом, хотя и схожем контексте, говоря о конце сталинизма, коллапсе ГУЛАГа и первых откровениях о «культе личности». Деррида смотрел на дискуссии 1990-х через призму 1950-х и видел в них возрождение старых споров времен падения сталинизма. В те ключевые для его философского созревания годы Деррида «самым непосредственным образом» соединял чтение философских «классиков конца истории» (он приводит длинный перечень от Гегеля до Хайдеггера) с новостями о «тоталитарном терроре во всех странах Восточного блока... о сталинизме в прошлом и неосталинизме в настоящем». Этот новый опыт и дал начало «апокалиптическому тону» в его философии, хотя само это понятие Деррида придумал только в 1990-х.

В 1981 году философ был арестован в социалистической Праге и провел в тюрьме два дня. Его опыт был краток, но конца советскому доминированию в Восточной и Центральной Европе не предвиделось: «Это варварство может продолжаться столетия»². Преступления, творимые в ГУЛАГе, по мнению Деррида, были «никак не меньше нацист-

¹ Интересно, что в этом фрагменте Деррида говорит о сталинизме, а не маоизме, хотя именно последний был популярен среди его коллег после 1956 года. См.: *Wolin R. The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2010.

² *Деррида Ж. Призраки Маркса*. С. 29—30, 102. Для Деррида Прага была мрачным местом, где в 1968 году окончательно умерли коммунистические иллюзии и где он был позже арестован. Момент ареста в Праге оказался переломным во многих отношениях. В статье на смерть Мишеля Фуко Деррида упоминает, что десятилетний конфликт между ним и Фуко завершился в 1982 году, когда Деррида вернулся из Праги. Деррида также пишет, что узнал о смерти Луи Альтюссера, вернувшись из Праги в 1990 году, «и само название этого города поражает меня — оно такое жесткое, почти непроницаемое» (*Derrida J. The Work of Mourning*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. P. 80, 114).

ского варварства»¹. При этом он оставался верен «призракам Маркса», но описал свою верность как скорбь и разговоры с призраками. Переживая свои разочарование и потерю, он чувствовал родство с обездоленными коллегами из постсоветской России. Это эмоциональное ощущение родства он перевел на интеллектуальный язык, заметив в 1993 году, что его московские коллеги (которых он по старинке называл еще «советскими») говорили ему: лучший перевод слова «перестройка» — не «reconstruction», а именно «deconstruction»². В «Призраках Маркса» Деррида считает скорбь по духу коммунизма глобальной и нескончаемой, возвышая это чувство до «геополитической меланхолии».

Мы — наследники марксизма, считает Деррида, и это даже не наш выбор; «мы являемся наследниками, причем... скорбящими, подобно всем наследникам»³. Деррида не раз показывал по другим поводам, что метафоры полны значений, работают они или нет. Относится ли скорбь Деррида к жертвам марксизма? Или он говорит о скорби по утраченной вере в марксизм? Выбрать между этими возможностями помогают воспоминания Деррида о ведущем философе французского марксизма — Луи Альтюссере, фигуре значительной и трагической. Его философская жизнь началась в немецком лагере для военнопленных, а завершилась убийством, совершенным в состоянии бреда. Ветеран Французской коммунистической партии, он гневно ответил на разоблачения «культ личности» на XX съезде КПСС, критикуя Хрущева за то, что термин «культ личности» немарксистский, и почему-то упрекая Сталина в «излишнем экономизме»⁴. В 1980 году — именно в тот год, к которому Деррида относит свой «апокалиптический» поворот, — Альтюссер убил свою жену. Его признали невменяемым, и Деррида описал, как он ухаживал за больным другом⁵.

¹ *Derrida J, Roudinesco E. For What Tomorrow: A Dialogue. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004. P. 82.*

² *Деррида Ж. Призраки Маркса. С. 131.*

³ Там же. С. 83.

⁴ *Althusser L. Response to John Lewis // Althusser L. Essays in Self-Criticism. London: NLB, 1976. Тони Джадт писал, что пример Альтюссера «дал новому поколению философов-коммунистов свободу отказаться от любой попытки объяснить необъяснимое» (*Judt T. Marxism and the French Left. New York: Oxford University Press, 1986. P. 228*).*

⁵ *Derrida J., Roudinesco E. For What Tomorrow. P. 79.*

Историк и психоаналитик Элизабет Рудинеско поставила Альтюссеру замечательный диагноз: он страдал, пишет она, «меланхолией революции»¹. Она считает эту политическую болезнь похожей на «коллапс субъекта» и «погружение в сумасшествие», что многие испытали после Французской революции и ее Большого террора. Беседуя с Деррида об их общем друге Альтюссере, Рудинеско называет такую меланхолию «инвариантом» постреволюционных ситуаций. Это состояние наступило и после русской революции: «когда целое поколение коммунистов столкнулось с бедствиями реального социализма», они вынуждены были либо «горевать» по утраченному идеалу, либо «впасть в меланхолию»².

Рассуждая о постреволюционной меланхолии, Деррида заменяет понятие «онтология» — центральное понятие метафизики — на «хонтологию», образуя этот термин от английского «haunt» (являться, преследовать). Хонтология — это наука о призраках и искусство разговаривать с ними. Деррида считает хонтологию самым верным подходом к марксизму. Призрак Маркса подвергли экзорцизму после падения Берлинской стены и СССР, но он продолжает бродить по миру и предупреждать его о грядущих опасностях. Разумеется, Деррида отсылает к метафоре призрака в «Манифесте коммунистической партии» (1848): «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма. Все силы старой Европы объединились для священной травли этого призрака...»³ В качестве наследника Деррида гораздо больше говорит о призраках Маркса, чем о духах тех, кто отдал жизнь за марксизм или стал его жерт-

¹ Рудинеско сравнивает Альтюссера с Л. Теруань де Мерикур, героиней Французской революции и одной из книг Рудинеско. Сумасшествие Теруань де Мерикур совпало с началом постреволюционного Террора. См.: *Roudinesco E. Madness and Revolution: The Lives and Legends of Theroigne de Mericourt*. London: Verso, 1992. Это исследование постреволюционной меланхолии в оригинале было опубликовано в 1989-м — в год двухсотлетия Революции и падения Берлинской стены.

² *Derrida Roudinesco E. For What Tomorrow*. P. 76.

³ Джули Федор обратила мое внимание на интересную деталь: в первом английском переводе «Манифеста», который выполнила Хелен Макфарлейн (1850), первая строчка звучит «Жуткий хобгоблин бродит по Европе...» («A frightful hobgoblin stalks through Europe»). Русский перевод манифеста цитируется по: *Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии*. М., 1974. С. 23.

вой. И все же его хонтология охватывает все эти призраки, кому бы они ни являлись. По определению Колина Дэвиса, «хонтология пытается повысить ставки литературоведения, превратив его в пространство, где мы можем задавать вопросы о наших связях с мертвыми, изучать ускользающие идентичности живых и находить границы между мыслью и не-мыслью»¹. Амбициозный замысел хонтологии также предлагает новый взгляд на отношения между прошлым, настоящим и будущим.

Постоянно возвращаясь к «Гамлету», особенно к сценам с призраком, Деррида считает их ключом к судьбе коммунизма и залогом памяти о нем. Его книга о Марксе начинается с того, что объявляет Гамлета образцом скорби и мастером разговоров с призраком; переходит к Марксу и его видению коммунизма как призрака общеевропейского масштаба и заканчивает концом XX столетия, когда, преданный и разгневанный, призрак Маркса в боевых доспехах продолжал являться миру. Постоянные отсылки к Гамлету выполняют в хонтологии Деррида ту же роль, что образ Эдипа — во фрейдовском психоанализе. Заменяя трагедию неузнавания и убийства отца на трагедию горя и мести за отца, Деррида переносит фокус с революционера-отцеубийцы Эдипа на пост-революционного меланхолика Гамлета. Как бы ни была красноречива эта аналогия между Марксовыми текстами и «Гамлетом», она не всегда работает. Маркс «любит призраков не больше, чем своих противников. Он не желает в них верить. Но он только о них и думает»². Именно здесь Деррида берет верх над своим предшественником, Марксом, упрекая его во «враждебности» к призракам и в «боязни призрачного», которая как раз и выдает его, Маркса, зависимость от этих хонтологических сущностей.

Взяв у Ханны Арендт понятие тоталитаризма, которое обозначает общность между германским нацизмом и советским коммунизмом, Деррида отвергает идею их симметрии. «Я всегда отказывался утверждать, что между нацистским и советским тоталитаризмом существует симметрия», — говорит Деррида. Практикуя деконструкцию, он объединяет противоречивые идеи в рамках одного предложения:

¹ *Davis C. Haunted Subjects. P. 13.*

² *Деррида Ж. Призраки Маркса. С. 68.*

если пользоваться понятием «тоталитаризм», симметрию между разными его проявлениями отрицать трудно¹. И действительно, для Деррида нацизм и сталинизм — «нераздельные противники»². В одном из самых темных и вдохновенных фрагментов «Призраков Маркса» Деррида соединяет магию, историю и политику в одном магистральном сюжете. Призрак коммунизма, пишет он, преследовал и нацистов и большевиков; страх перед этим привидением объясняет вспышки террора и в Германии и России. Защищаясь от обвинений в «ревизионизме», Деррида не реабилитирует нацизм и не отказывается от марксизма: «Нет ничего “ревизионистского” в том, чтобы интерпретировать генезис тоталитарных режимов как общую реакцию на призрак коммунизма, который являлся им всем в прошлом столетии». «Ревизионизм» — скользкий термин, но Деррида имеет здесь в виду, что и советский, и нацистский тоталитаризмы были одинаково враждебны духу коммунизма. Национал-социалисты дали ответ этому благородному духу извне, а советские социалисты — изнутри, но их панические страхи были похожими; сходными были и способы изживания этих страхов. Не жалея сильных слов, Деррида описывает внутренний страх перед коммунизмом, свойственный самим коммунистам так же, как и их врагам. «Ужас, который коммунизм вызывал у своих врагов, но... ощутил в самом себе в достаточной степени», — именно этот ужас (или террор?) ответственен за «чудовищное осуществление, магическое претворение в жизнь, анимистическое внедрение освободительной эсхатологии...»³ В итоге именно так — страхом коммунистов перед коммунизмом — Деррида объясняет и сталинский террор, и советский коллапс. Так же — рассказывая о страхе марксистов перед преследующим их призраком — он спасает из-под руин самого Маркса.

Согласно Деррида, этой необычной книгой он прервал многие годы добровольного молчания о том, что произошло с марксизмом, коммунизмом и Альтюссером. В беседе с Рудинеско философ сформулировал

¹ *Derrida J., Roudinesco E. For What Tomorrow. P. 81.*

² *Деррида Ж. Призраки Маркса. С. 146.* В этом отношении важно, что Деррида предпочитает писать «холокост» со строчной буквы, имея в виду множество созданных человеком катастроф. См.: *Eaglestone R. Holocaust and the Postmodern. P. 292.*

³ *Деррида Ж. Призраки Маркса. С. 155.*

позицию, которую я считаю критически важной: «Очень долго я был, так сказать, принужден к молчанию. Это молчание было напускным, почти добровольным, но и несколько болезненным; слишком многое происходило прямо передо мной»¹. Это запоздалое признание в долгом и намеренном молчании в отношении важнейшей философской проблемы необычно для философа; и оно говорит о многом. Говоря о своем молчании о коммунизме, Деррида сознательно, со здоровой долей самоиронии, указывает на хорошо известный ему исторический прецедент: молчание Хайдеггера о Холокосте.

В свое время Деррида избрал Хайдеггера своим учителем в философии, но то был сомнительный выбор; ученик не мог игнорировать политические уроки, преподанные — или, наоборот, замолчанные — учителем. Немецкий философ построил свою университетскую карьеру на сотрудничестве с нацистами и красноречиво молчал об их преступлениях даже после поражения во Второй мировой войне. В 1988 году, уже обдумывая «Призраки Маркса», Деррида выступил с лекцией о молчании Хайдеггера. С начала 1960-х, говорил Деррида (отметьте эту хронологию), он пытался понять, как «трудная работа Хайдеггера уживалась с его вовлеченностью в политику». Деррида предложил различать два аспекта этой вовлеченности. В довоенной, нацистской карьере Хайдеггера французский философ видел сложную проблему, которую «можно понять, объяснить и простить». Но его послевоенное, добровольное молчание о нацизме Деррида считал «не имеющим оправдания» и «болезненным» (близкими словами Деррида говорил и о своем молчании о коммунизме). Молчание Хайдеггера «оставляет моральную заповедь, требующую от нас мыслить иначе, чем мыслил он». Занимаясь Хайдеггером, необходимо «обратиться к тому, что мы в нем осуждаем, и понять, что именно мы осуждаем»².

Хайдеггер так и не прервал своего молчания по поводу нацизма; Деррида все же заговорил о коммунизме. Его самоироничное описание

¹ *Derrida*], *Rotidinesco E. For What Tomorrow*. P. 80.

² *Derrida J. Heideggers Silence* // Neske G., Kettering E. (eds.). *Martin Heidegger and National Socialism: Questions and Answers*. New York: Paragon, 1990. P. 145—148. Обсуждение этого важного текста см. в: *LaCapra D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994. P. 143—144; *Lang B. Heideggers Silence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1996. P. 29.

собственного молчания подтверждает символическое тождество нацизма и коммунизма; оно и выражает симметрию между Хайдеггером и Деррида, и утверждает волю последнего к тому, чтобы взломать эту симметрию и превзойти предшественника. Отказавшись признать, что между двумя режимами существовали отношения «симметрии», Деррида создал неожиданное подтверждение этих отношений.

Неспособность скорбеть

В 1980-х в Германии разгорелась яростная дискуссия, вошедшая в историю под именем «спора историков» (*Historikerstreit*). Начало ей положил историк и философ Эрнст Нольте, который объяснял, что практики государственного террора, такие как концлагеря, появились в СССР раньше, чем в Германии. Германские социалисты знали о них, например о Соловецком лагере, задолго до прихода к власти нацистов, так что в этом отношении СССР мог оказать прямое влияние на нацистскую Германию. В ответ философ Юрген Хабермас выступил против неприемлемой «историзации Холокоста», целью которой, по его мнению, было снять бремя исторической вины. Последующая дискуссия показала, насколько сильны самоограничения, которые мешают сравнивать два режима, и особенно их лагеря. Даже в 1998 году французский историк Франсуа Фюре с сожалением писал, что этот предмет «табуирован»¹.

В России Василию Гроссману в «Жизни и судьбе» удалось задолго до Арндт и Нольте проанализировать сходства, различия и формы взаимодействия двух враждебных режимов. Написанный в 1950-х, но прочитанный в России только в 1990-х, роман Гроссмана смог оказать влияние лишь на постсоветское воображение. После распада СССР бывший член Политбюро ЦК КПСС Александр Яковлев описывал советский режим с помощью параллелей с нацистской Германией: «Это

¹ См.: *Nolte E. Between Myth and Revisionism? The Third Reich in the Perspective of the 1980s* // Koch H.W. (ed.). *Aspects of the Third Reich*. London: Macmillan, 1985. P. 17—38; *LaCapra D. Representing the Holocaust*. Chap. 5; *Rusen J. The Logic of Historicization 11 History and Memory*. 1997. Vol. 9. № 1—2. P. 113—146; *Furet E, Nolte E. Fascism and Communism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. P. 15.

был полноценный фашизм российского типа. Трагедия в том, что мы в нем не покалялись». Яковлев был главой Президентской комиссии по реабилитации жертв политических репрессий и хорошо знал, что «реабилитация» отнюдь не являлась синонимом покаяния. Один из основателей общества «Мемориал» Вениамин Иофе писал, что «хаос в исторических, политических и моральных оценках» советского прошлого был «дымовой завесой», которая маскировала основную проблему — необходимость оценить советский период российской истории «в столь же бесспорных формах, какие были найдены в отношении национал-социализма»¹. Иофе желал, чтобы в постсоветской России появился столь же ясный взгляд на трагическое прошлое страны, как и в Германии после Второй мировой.

В последнее десятилетие историки вернулись к вопросу о взаимовлияниях нацистской Германии и СССР. Действительно, их институты и практики террора взаимодействовали задолго до того, как был подписан пакт Молотова—Риббентропа. В ключевые исторические моменты оба режима выборочно подражали друг другу, и это взаимоподражание продолжалось даже на пике конфронтации между ними. Историю самых кровавых земель и событий XX века можно представить как цепь имитаций и конфронтаций, — мимесис, который можно найти в самом сердце соперничества². В новейшей историографии хроника этих взаимовлияний — торговли, имитаций, обманов, разочарований, конфликтов и нового витка имитаций — отодвинула на второй план устаревший поиск сходств и различий между двумя формами тоталитаризма.

¹ Интервью Александры Самариной с Александром Яковлевым // Общая газета. 2001. 18 октября (<http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1010107>); Иофе В. Реабилитация как историческая проблема // Иофе В. Границы смысла. С. 7.

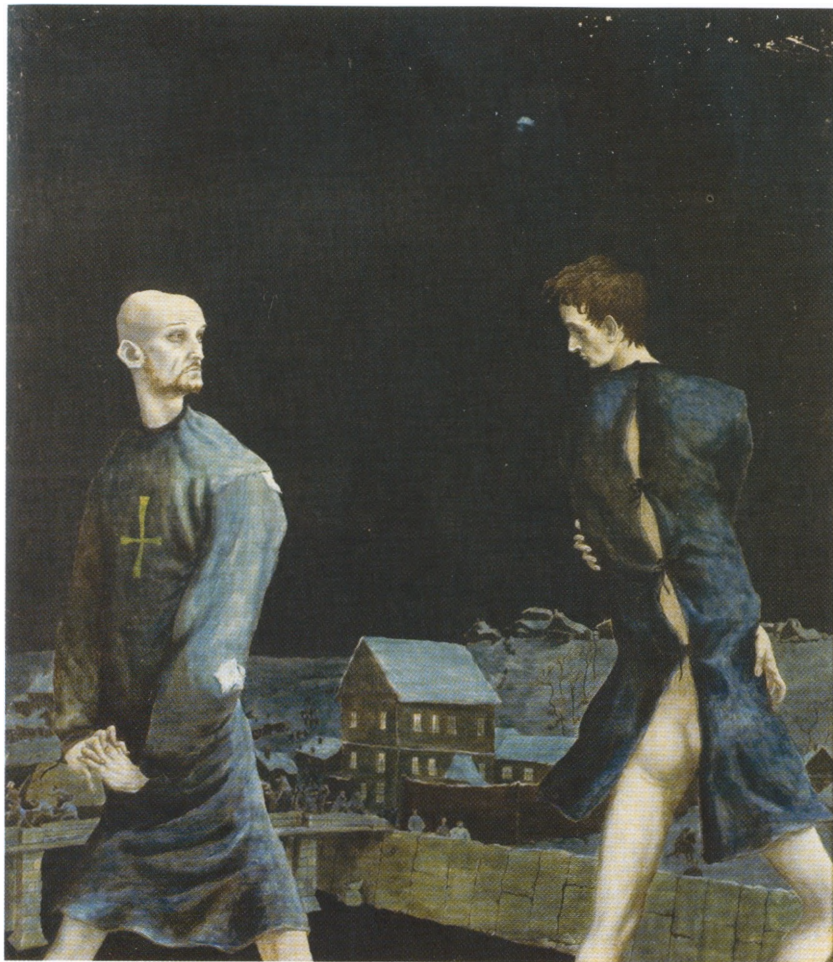
² О соперничестве и мимесисе см.: *Журар Р* *Насилие и священное. О взаимозависимости двух тоталитаризмов см.: Furet F., Nolte E. Fascism and Communism; Todorov T. Hope and Memory: Reflections on the Twentieth Century. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003 (Тодоров считает Василия Гроссмана своим предшественником); Gellately R. Lenin, Stalin, and Hitler. London: Vintage, 2008; Snyder T. Bloodlands. London: Bodley Head, 2010. См. также: Kershaw I., Lewin M. (eds.). Stalinism and Nazism: Dictatorships in Comparison. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Rousso H., Golsan R.J. (eds.). Stalinism and Nazism: History and Memory Compared. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004; Geyer M., Fitzpatrick S. Beyond Totalitarianism.*



Борис Свешников (Россия, 1927—1998). Рисунок без даты, чернила,
27.9 x 39.3 см (11 x 15 1/2 in.)
Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union
2003.0872 / 21097
Фото Jack Abraham



Борис Свешников. Рисунок, 1949—50, чернила,
27.9 x 39.3 cm (11 x 15 1/2 in.)
Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union
D22301
Фото Jack Abraham



Борис Свешников. Встреча, без даты, масло,
80.1 x 70 см (31 9/16 x 27 9/16 in.)

Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union

2003.0750 / 21676

Фото Jack Abraham



Борис Свешников. Без названия, 1951, масло,
80 x 47.5 см (31 1/2 x 18 11/16 in.)
Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union
2003.0748 / 21527
Фото Jack Abraham



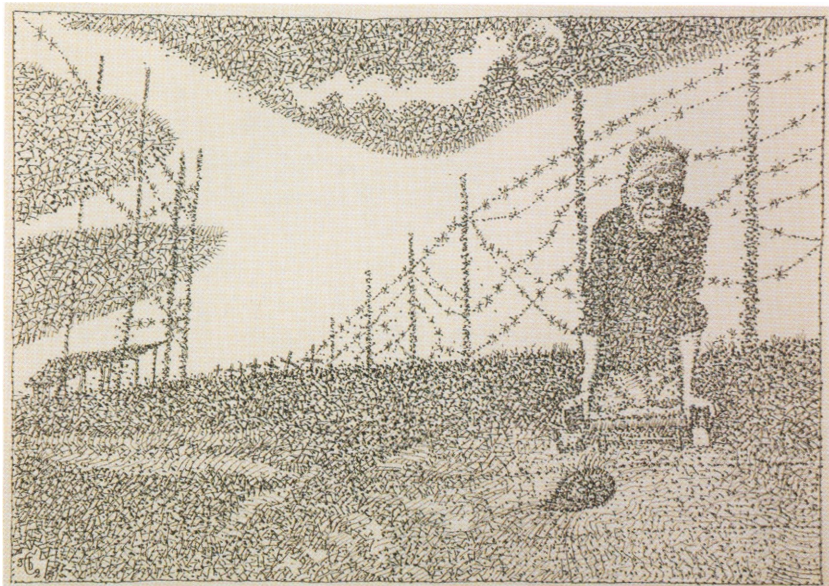
Борис Свешников. Мастерская гробовщика, 1961, масло,
79.5 x 74.7 см (31 5/16 x 29 7/16 in.)
Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union
2000.1462 / 16784
Фото Jack Abraham



Борис Свешников. Весенняя роща, 1957, масло,
70 x 50 см (27 9/16 x 19 11/16 in.)

Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union

2003.0762 / 21677
Фото Jack Abraham



Борис Свешников. 22567. Рисунок, 1992, чернила,
30.5 x 42.8 см (12 x 16 7/8 in.)

Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union

D22567

Фото Jack Abraham



Борис Свешников. Рисунок, 1998, чернила и гуашь
28.4 x 38 cm (11 3/16 x 14 15/16 in.)

Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University, Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union

D22571

Фото Jack Abraham

Сравнивая немецкую память о национал-социализме и российскую память о советском социализме, нужно принять во внимание ряд важных факторов. Во-первых, коммунистический режим в России просуществовал гораздо дольше, чем нацистский — в Германии. Наверное, исправление причиненного им вреда тоже должно занять больше времени. Далее, после падения советского режима в России прошло меньше времени, чем после краха нацистского государства в Германии. Поскольку советский режим продержался семьдесят лет, включая по крайней мере тридцать лет террора, анализ по поколениям здесь менее уместен, чем в отношении переживших Холокост и их потомков. В постсталинской России открытые исторические дискуссии были прерваны после краткого периода хрущевской «оттепели», а потом возобновились лишь в середине 1980-х; свои перерывы в «способности скорбеть» были и в послевоенной Германии, и все же историческое время здесь работало свободнее и быстрее. Во-вторых, жертвы советского режима были намного более несходны между собой, чем жертвы нацистского режима. Их потомки сильнее рассеяны по миру. Их интересы также несходны, что порождает многочисленные конфликты памяти на постсоветском пространстве. В-третьих, послевоенная трансформация Германии была навязана в итоге военного поражения и иностранной оккупации, а постсоветская трансформация России была сознательным актом политического выбора. В постсталинской России не было оккупационной власти; она сама управляла собой, оставаясь суверенным государством. В сравнении с планом Маршалла международная помощь странам бывшего СССР была очень непоследовательной. И наконец, в субъективном опыте жертв обоих режимов и их потомков есть существенные различия.

Несколько десятилетий назад франко-русский историк Михаил Геллер точно указал на ключевое различие между двумя формами террора: «Колыма — близнец гитлеровских лагерей смерти. Но и от них она отличается... Разница в том, что в гитлеровских лагерях смерти жертвы знали, почему их убивают... Тот, кто умирал в колымских и во всех других советских лагерях, умирал недоумевая»¹. Если нацистская теория

¹ Геллер М. Предисловие // Шаламов В. Колымские рассказы. London: Overseas Publications Interchange, 1978. С. 8—9; см. также его новаторское исследование: *Гел-*

расовой чистоты проводилась в жизнь последовательно, то советская теория классово́й борьбы — гораздо более произвольно. Большая часть погибших в нацистских лагерях евреев и цыган была согласна с надзирателями хотя бы в том, что они действительно были евреями или цыганами (что, разумеется, не означало согласия с тем, что поэтому они должны умирать). Напротив, множество кулаков, саботажников и врагов народа, погибая в советских лагерях, не соглашались с тем, что они — кулаки, саботажники или враги народа. Более того, многие из них ненавидели «врагов народа» не меньше, чем их ненавидела лагерная администрация. Разделяя взгляды своих палачей, многие политические заключенные в сталинских лагерях верили, что в их случае произошла досадная ошибка. В нацистских лагерях, наоборот, типичная жертва (например, еврей) не сомневалась в своей идентичности и принадлежности к группе, но возражала против всей системы идей, которая вела к уничтожению этой группы. Советский и нацистский режимы были одинаково чудовищны, но в них проявлялись разные структуры несогласия между властями и теми, кто стал их жертвой. Эти разные структуры несогласия порождали у жертв двух режимов глубоко различные чувства и, в свою очередь, приводили к совершенно разным следствиям. В случае Германии речь идет о мощных антифашистском и сионистском движениях. В случае СССР — о хаотичной и часто болезненной смеси лояльности, эскапизма и пассивного сопротивления государству.

Сравнивать российскую и германскую память о терроре — все равно что сравнивать двоих людей на разных стадиях жизненного цикла, например подростка и старика. Чтобы понять, что их на самом деле отличает друг от друга, надо представить старика молодым. Отмечая конец нацистского режима 1945 годом и конец советского режима 1991 годом, сегодняшнее — через четверть века после смены режима — состояние российской памяти стоит сравнивать с тем состоянием германской памяти, которое было характерно для нее в 1960-х годах. В Германии уже прошли тогда Нюрнбергский (1945—1946) и Франкфуртский (1963—1965) процессы; в России неудачная попытка суда над КПСС

лер М. Концентрационный мир и советская литература. London: Overseas Publications Interchange, 1974.

относится лишь к 1992 году. Немцы начали открывать мемориалы и музеи в местах бывших лагерей в 1960-х, а россияне — лишь в 1990-х. Но жалобы на «коллективную амнезию» и «молчание о катастрофе» были так же типичны для Германии 1960-х, как и для России 2000-х.

Первое исследование памяти о нацистском терроре запечатлело положение дел на 1967 год. Речь идет о замечательной книге немецких психологов Александра и Маргарет Митчерлих «Неспособность скорбеть». Начиная заново дело германской культурной критики, они выявили синдром «бессознательной фиксации на прошлом», который скрывается за видимой амнезией. Среди проявлений этого синдрома они назвали «истощение коллективного эго» и «блокаду социального воображения»; и то и другое сопровождало материальное процветание западногерманского общества 1960-х годов, итог военного поражения и иностранной помощи. Германии не удалось тогда прийти к «политическому разрешению прошлого»; ее историки, публичные интеллектуалы и политики не смогли «овладеть прошлым», в котором погибли миллионы. «После той огромной катастрофы, что была у нее за плечами... страна, кажется, истощила потенциал политических идей», и государственная жизнь превратилась в «простую административную рутину». Вопреки тому, что обычно делают психологи, Митчерлихи обвиняли в ситуации не конкретных людей, а политическую систему. Они видели связь между состоянием германского общества и экономикой, признавая, что «упорный труд и экономический успех дали затянуться открытым ранам прошлого... Экономическое возрождение сопровождалось ростом уважения к себе». В постсоветской России рост уровня жизни дался не упорным трудом, а счастливым случаем — запасом природных ресурсов и ростом цен на энергоносители. В остальном же диагноз, который Митчерлихи вынесли Германии 1960-х, справедлив и для России 2000-х. Подобно Германии в годы ее «неспособности скорбеть», постсоветская Россия вошла в период внезапного процветания, живя «в материальном отношении лучше, чем когда бы то ни было». Подобно германскому обществу 1960-х, современное российское общество не хочет преодолевать свою «аффективную изоляцию... от всего остального мира». Рабочая гипотеза немецких психологов подтвердилась в новом контексте, который авторы, вероятно, не могли

бы и вообразить: «Наша гипотеза — в том, что политическое и социальное бесплодие современной Германии происходит от отрицания ею прошлого»¹. Все это очень похоже на Россию 2010-х. Такое сравнение не так уж грустно: зная последующее развитие Германии, в нем можно найти зерно надежды. Ряд исследований показали, что трансформация германской памяти отражала более широкий процесс развития культуры, общества и политики и, одновременно, вела эти процессы за собой². Если германская память и политическая жизнь так сильно изменились со времен Митчерлихов, это укрепляет надежду на то, что в будущем Россию ждут, возможно, схожие трансформации³.

Электорат в могилах

Если верить подсчетам, в XX веке общее число жертв внутренних конфликтов — «демоцидов» — превзошло число погибших во всех войнах, включая обе мировые⁴. Политика — это искусство раз-

¹ *Mitscherlich A., Mitscherlich M.* The Inability to Mourn. New York: Grove Press, 1975. P. 7, 14, 25.

² См.: *Maier Ch.S.* The Unmasterable Past: History, Holocaust, and German National Identity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988; *LaCapra D.* Representing the Holocaust; *Huyssen A.* Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. New York: Routledge, 1995; *Hartman G.H.* The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust. Bloomington: Indiana University Press, 1996; *Shandley R.R.* (ed.). Unwilling Germans? The Goldhagen Debate. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998; *Assmann A.* Erinnerungsraum: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Munich: Beck, 1999; *Young J.E.* At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000; *Stier O.B.* Committed to Memory: Cultural Mediations on the Holocaust. Amherst: University of Massachusetts Press, 2003; *Levy D., Sznajder N.* The Holocaust and Memory in the Global Age. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

³ См. подробнее мои статьи: *Etkind A.* Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror // *Constellations*. 2009. Vol. 16. № 1. P. 182—200; *Idem.* The Kremlin's Double Monopoly // *Russia Lost or Found?* Helsinki: Ministry of Foreign Affairs, 2009. P. 186—213. См. также работу Гасана Гусейнова, который смотрит на постсоветскую память через призму работы Митчерлихов: *Гусейнов Г.* Язык и травма освобождения // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 130—147.

⁴ *Rummel R.* Death by Government. New York: Transaction Publishers, 1992.

личать друга и врага, но катастрофически большие цифры массовых убийств в мирное время изменяют эту теорию Карла Шмитта, придавая ей внутреннее измерение. В новейшие времена политическое различие между друзьями и врагами повседневно осуществлялось не только в сфере международных отношений, но и во внутренней политике гибнущих империй, возникающих национальных государств и вечно беспокойных диктатур. Нацистская Германия и СССР убили миллионы людей, которых считали своими врагами, обосновывая эти свои действия различиями, которые следовали из их же теорий. Но верно и то, что миллионы людей стали жертвами этих режимов еще до того, как состоялся, или вообще начался, процесс их дискурсивного исключения из политического тела.

Политическую теорию горя можно обосновать, исходя из известного положения Эдмунда Бёрка, который в полемике с идеями Французской революции утверждал, что общественный договор заключается не только между гражданами, составляющими общество, но между всеми, «кто живет, кто жил и кто еще родится». Разные поколения, живущие и умершие, являются партнерами в этом общественном договоре, «соединяющем низшую природу с высшей, видимый мир с невидимым». Эта идея «великого первичного договора» была локальной и консервативной, но в то же время новаторской и универсальной. В таком договоре национальные государства являются, по Бёрку, лишь «отдельными статьями»¹. Подобная идея договора с мертвыми чаще встречается в мистическом контексте, чем в политическом. О ней задумывался и Вальтер Беньямин, удивленный как провалом революции в Германии, так и ее успехом в России: «Существует некий тайный договор между прошедшими поколениями и нашим»². Подобная же скорбная постреволюционная формула вдохновила Деррида на работу над «Призраками Маркса», хотя в алфавитном указателе к этой книге нет имени Бёрка. Любая этика или политика несправедлива, писал Деррида, если она не признает уважения к тем, кто «не присутствует сейчас, тут... в качестве умерших или еще не родившихся». Никакая справедливость невозможна без ответственности перед «призраками

¹ *Burke E.* Reflections on the Revolution in France. New York: Bobbs-Merrill, 1955. P. 110.

² *Беньямин В.* О понимании истории // Беньямин В. Озарения. С. 229.

тех, кто еще не родился или уже умер». Как и Бёрк двумя столетиями ранее, Деррида не превращает свои идеи о призраках в метафизическое рассуждение о природе политики. Он привязывает их к исторической ситуации, в которой живет, — тяжким годам, наступившим после конца «всех форм тоталитаризма»¹.

В 1990-х, когда общество «Мемориал» вело дискуссию о формах своего политического участия в трансформации России, один из его руководителей, Вениамин Иофе, любил повторять: «Наш электорат там, в могилах»². Не рассчитывая на прямое участие в выборах, Иофе говорил об уникальной роли прошлого в политике посткатастрофической эпохи. Физик по образованию, Иофе мог и не читать Бёрка; все равно он понимал актуальность «договора с мертвыми». Бывший заключенный и советский диссидент, он знал об исконной вражде между памятью и властью.

Ученые часто жалуются на состояние памяти в современной России. Многие рассуждают о коллективной ностальгии и культурной амнезии или отмечают, что память о советском терроре — «холодная», в отличие от «горячей» памяти о Холокосте³. И все же идея кризиса или дефицита массового исторического знания в России не отражает текущее положение дел. На самом деле огромное большинство россиян отнюдь не отрицают советскую катастрофу и не забывают о ней. Они неплохо осведомлены о недавней истории своей страны. Вопрос здесь не в историческом знании, а в его интерпретации. Как показывают социологические опросы, постсоветское общество сохраняет живую память о советском терроре, но разделено в интерпретации этой памяти. Интерпретация неизбежно зависит от тех схем, теорий, нарративов и мифов, которые создают ученые, писатели и политики. Многие рос-

¹ Деррида Ж. Призраки Маркса. С. 10.

² Интервью с Ириной Флиге, ноябрь 2002 года.

³ См., например: *Mendelson S.E., Gerber T.P. Soviet Nostalgia: An Impediment to Russian Democratization // Washington Quarterly. 2005. Vol. 29 № 1. P. 83—96; Феппемму М. Расстройство памяти: Россия и сталинизм (<http://old.polit.ru/documents/517093.html>); *Maier Ch.S. Heißes und kaltes Gedächtnis: Über die politische Halbwertszeit von Nazismus und Kommunismus // Transit. 2001—2002. № 22. P. 53—165. Новую оценку этой позиции см. в: Zhurzhenko T. The Geopolitics of Memory // Eurozine. 2007. May 10 (www.eurozine.com/articles/2007—05—10—zhurzhenko-en.html).**

сияне считают советский террор преувеличенной, но, в сущности, рациональной реакцией на реальные проблемы того времени. Они верят, что террор был необходим для выживания нации, ее модернизации и индустриализации, победы во Второй мировой войне и т.д. В исследованиях Холокоста такие интерпретации, построенные по типу «Как это ни было ужасно, все же это было необходимо», называют «нарративами искупления». Как показал Лоренс Лангер, в Германии такие нарративы препятствовали пониманию ее катастрофического прошлого¹. Социологические опросы в современной России отражают массовое распространение искупительных нарративов. Те же опросы показывают, однако, что абсолютное большинство россиян и граждан других постсоветских государств знают о преступлениях, нищете и «репрессиях» советского периода. К сожалению, опросы ничего не говорят о содержании исторических истин и мифов, в которые верит общество. Из опросов нельзя узнать, кто создает мифы, смешивает их с фактами и определяет их меняющиеся границы. Узнать это можно только из анализа культурных форм, в которых, перемешиваясь и меняясь, живут эти мифы и факты.

В популярном постсоветском фильме «Особенности национальной охоты» (1995) финский студент-славист пишет диссертацию об истории русской охоты². Приехав на полевые исследования в Россию, он встречается с группой местных охотников — неумелых алкоголиков. Пока они пьют и спят, студент воображает себе пышные сцены до-революционной охоты с ее аристократами, борзыми и красавицами на конях. Комический эффект в фильме основан на взаимопроникновении фарсового настоящего и прекрасного, но неактуального прошлого. Полная подобных эффектов, историческая память в России — живой, эклектичный, неструктурированный набор символов и мнений. Все они воспринимаются одновременно, отвечая на разные политические нужды и культурные устремления. Поскольку эта конструкция децентрализована, лишена центра тяжести, зоны консенсуса и точек отсчета,

¹ *Langer L. Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.*

² «Особенности национальной охоты» (1995), автор сценария и режиссер Александр Рогожкин.

люди и общество в целом не осознают, что между разными элементами этой конструкции возникают логические конфликты и этические несоместимости. В отличие от мультикультурализма, который существует в американском обществе, россияне живут в состоянии, которое я бы назвал мультиисторизмом.

В российских университетах есть профессора, которые объясняют поступки Ленина и Горбачева тем «фактом», что они якобы состояли в масонской ложе. Тут есть влиятельные священники, которые хотят добиться канонизации Ивана Грозного и Григория Распутина. Тут есть профессиональные астрономы, которые стали историками-графоманами и в этом качестве оспаривают факт монгольского завоевания или утверждают, что, напротив, в Средние века Россия оккупировала Европу. Тут есть ревизионисты, которые доходят до утверждения, что Христос был славянином; есть ученые, офицеры и чиновники, которые считают, что годы сталинизма были лучшими в истории России. Часто проявления мультиисторизма в популярной культуре граничат с китчем. В 2002 году я был в петербургском ресторане под названием «Русский китч: кафе переходного периода». Его стены были покрыты фресками в стиле социалистического реализма, где советские колхозники танцевали с американскими индейцами, а Брежнев, похожий на Фрэнка Синатру, выступал с речью перед первобытным племенем. Ставший в начале 2010-х годов очень популярным в Москве, художник Андрей Будаев в таком же духе изобразил воображаемую встречу Путина с Брежневым. Их рукопожатие аплодируют сопровождающие лица, среди которых — Михаил Суслов и Владислав Сурков. Конечно, такая встреча не могла произойти на самом деле, но ее анахронизм не мешает разглядеть ее критический смысл. Перед нами счастливая встреча двух коррумпированных и циничных клик, в которой можно увидеть исторический регресс: эпоха Путина совсем как брежневская и все же отличается от нее, как подражание отличается от оригинала. В другой серии работ Будаев воспроизводит классические полотна Босха, Брейгеля и Рубенса, заменяя лица их персонажей лицами российских политиков и олигархов. В этой новейшей версии «тоски по мировой культуре» забавные сочетания лиц и ситуаций соответствуют классическим образцам вторжения варваров, падения империй, сошествия в ад, Страшного суда.

В 2008 году российское телевидение провело конкурс «Имя России». Жюри программы возглавлял Никита Михалков, и в онлайн-голосовании с огромным отрывом победил Сталин; но телеканал «Россия» объявил, что результат недействителен. Даже ветеран-генерал, который на экране защищал Сталина, признал, что в годы репрессий пострадал его собственный отец, хоть он и отсидел «всего лишь» шесть месяцев. Жюри объявило «именем России» легендарного Александра Невского, а не культового Сталина, но в программу были включены черновые материалы нового фильма Михалкова — «Утомленные солнцем — 2». Его главный герой, командарм Котов, выжил в ГУЛАГе и беседует со Сталиным, который инструктирует Котова, как вести наступление. Обычно ироничный, Котов теряет самообладание, когда видит Сталина. Сцена полна восхищения и трепета, хотя диалог в ней граничит с абсурдом. Михалков не пытается анализировать влияние Сталина, а подтверждает его, воспроизводя тот самый феномен, который пятьюдесятью годами ранее получил название «культ личности». Котов и миллионы других «утомлены Солнцем», но его лучи навсегда с ними. Харизма непостижима и лежит за пределами человеческого сознания.

После покаяния

Меняющиеся поколения смещают границы между «правдой» и «мифами» в памяти о советском прошлом. Государство возглавляют бывшие офицеры КГБ, для которых покаяние за прошлое — такая же ненужная вещь, как честные выборы в настоящем. Но беспокойные призраки советской эры в равной мере преследуют этих государственных мужей, истощенное гражданское общество и неутомимую читательскую аудиторию. Цикличное время травматического опыта нелегко сочетается с линейным временем истории¹. Погребальные ритуалы помогают разделить печаль с другими и не дают горю превратиться в меланхолию. Памятники — кристаллы памяти — не дают жуткому выйти из могил,

¹ Теоретическую дискуссию о темпоральности коллективной травмы см. в: *Edkins J. Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Ch. 2.

где ему лучше остаться навсегда. Антрополог Катрин Вердери полагает, что «во многих сообществах правильное погребение определяет правильные отношения между живыми членами этих сообществ и их предками». Всегда трудно сказать, какие именно отношения являются «правильными»; зато все согласны, что неправильные отношения несправедливы по отношению к мертвым и опасны для живых¹. В постсоветской экономике памяти потери видятся огромными, памятники остаются в дефиците, и непогребенные возвращаются в жутких, часто неузнаваемых формах. Невинные жертвы превращаются в ужасных монстров. Погибшие Клоринды, запертые внутри чудовищных тел, на нездешних языках рассказывают выжившим Танкредам о войне и мире, жизни и судьбе, насилии и священном.

В предыдущей главе я провел различие между двумя формами культурной памяти — «твердой» и «мягкой». В кривом российском горе есть и третья форма памяти, которую невозможно свести к первым двум. Я имею в виду призраков, духов, вампиров, кукол и другие симулякры, которые несут в себе память о мертвых². Призраки обычно живут в текстах. Иногда они населяют кладбища и появляются рядом с памятниками. Часто они являются там, где неправильно погребли мертвеца или многих мертвецов. Три элемента культурной памяти — «твердая», «мягкая» и «призрачная» — тесно связаны друг с другом. В отличие от текстов призраки иконичны, они визуальны схожи с означаемым. В отличие от памятников призраки эфемерны, но способны двигаться и преследовать. В отличие от текстов и монументов призраки жутки. Как системы знаков, тексты изучены гораздо лучше памятников, а те, в свою очередь, лучше призраков. В посткатастрофической ситуации все,

¹ *Verdery K. The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change.* New York: Columbia University Press, 1999. P. 42—43.

² Исследователи постсоциалистических трансформаций отмечали популярность призраков и зомби в Польше, Восточной Германии, Украине и России. Схожий эффект обнаруживается в ЮАР после апартеида, см. в: *Comaroff J. Alien-Nation: Zombies, Immigrants, and Millennial Capitalism // South Atlantic Quarterly.* 2002. Vol. 104. № 4. P. 779—805. Свежий пример — кубинский фильм «Хуан против живых мертвецов» (см.: *Burnett V. New York Times,* 10 december 2011). См. также: *Haunted Futures // Borderlands.* 2011. Vol. 10. № 2 (a special issue ed. by Ferreday D., Kuntsman A.).

и особенно призрачные, компоненты культурной памяти заслуживают детального анализа¹.

Сравнивая между собой фильмы разных лет, можно почувствовать, как менялись в них представления о прошлом. В ставшем советской классикой фильме Тенгиза Абуладзе «Покаяние» дочь жертвы выкапывает труп диктатора². Ее отдают под суд, но она не признает вины, заявляя, что сделала бы то же самое и еще триста раз. Жуток не труп диктатора, а сам диктатор, живущий в памяти или воображении его бывших подданных. Как в софокловской «Антигоне», неуспокоенный труп порождает новые трагедии; в «Покаянии» цепь событий ведет внука непогребенного тирана к самоубийству³. В фильме «Живой» (2006), рассказывающем о последствиях чеченской войны, раненого солдата Кира спасают его товарищи; все они, кроме Кира, погибают в бою⁴. Солдат возвращается домой и убивает офицера, наживающегося на войне. Кира преследуют призраки убитых товарищей, которых не видит никто, кроме Кира; помимо этих призраков горя и мести, его не интересует ничего — даже невеста, ждущая его дома. Когда Кир и сопровождающие его призраки приезжают в Москву, он (а вместе с ним и зрители) первым делом видит могилу Сталина у Кремлевской стены. В конце фильма Кир приходит на заброшенное кладбище, надеясь найти там могилы героически погибших друзей и, таким образом, захоронить их. Ища могилы, Кир умирает, соединяясь со своими друзьями. В этом фильме живые мертвецы так много играют с умирающими живыми, что трудно не заподозрить: Кир был мертв с самого начала и все или почти все в фильме происходит не с героем, а с его призраком.

¹ Столкнувшись с похожей проблемой, исследователь германской культурной памяти назвал свой подход «спектральным материализмом». Я предпочитаю называть эту область «призрачной памятью», см.: *Santner E. On Creaturely Life. P. 52; Etkind A. Post-Soviet Hauntology. P. 182—200.*

² «Покаяние» (1984), автор сценария Нана Джанелидзе, режиссер Тенгиз Абуладзе.

³ Аллюзия на фигуру Антигоны есть и в фильме Анджея Вайды «Катынь» (2007). В фильме показано массовое убийство тысяч польских офицеров в 1940 году. Женщина хочет похоронить брата, убитого русскими. Чтобы накопить деньги на надгробный памятник, она продает остриженные волосы в варшавский театр. Волосы идут на парики для постановки «Антигоны». См.: *Etkind A. et al. Remembering Katyn.*

⁴ «Живой» (2006), автор сценария Игорь Порублев, режиссер Александр Велединский.

Эти два фильма — «Покаяние» и «Живой» — отмечают начало и возможный конец постсоветского перехода. Не исключено, что на самом деле они окажутся его фальстартом и тупиком. В 1980-х казалось, что нет ничего важнее, чем наказать мертвого диктатора и посмертно восстановить справедливость. Двадцать лет спустя живые все еще сражаются с властями, но непогребенные мертвецы стали друзьями. У людей есть живые враги, заслуживающие смерти, но есть и мертвые друзья, которых нужно похоронить. Оба фильма работают с коммуникацией между живыми и мертвыми, представляя ее как жуткое. «Покаяние» прославляет смену поколений, суд памяти и ход исторического времени. Навязчивая деконструкция смерти в «Живом» делает поколение потерянным, время цикличным, историю несостоявшейся. В «Покаянии» еще есть надежда на будущее, и потому фильм обосновывает новый этический порядок, в котором нашлось бы место и трупам жертв, и их потомкам. «Живой» уничтожает надежду, показывая призрачную природу посткатастрофического сознания, в котором затушевана сама граница между живыми и мертвыми. Несбывшаяся позднесоветская мечта о суде живых над мертвыми уступает место новой российской общности, в которой моральное суждение невозможно, потому что сама разница между живыми и мертвыми теряет обычную актуальность.

Вернемся к другому образцу препостсоветской классики, «Городу Зеро» Карена Шахназарова (1988). Поставленный как драма неузнавания, по ходу действия этот фильм из социальной комедии превращается в философскую притчу о власти прошлого над настоящим. Главный герой — скромный инженер, типичный советский человек — приезжает из Москвы на провинциальную фабрику, но оказывается замешан в расследование давнего скандала, относящегося к 1960-м годам. Погружаясь в эту провинциальную историю, герой обнаруживает, что покинуть город Зеро невозможно. Эта странная зависимость от истории, которая не совсем своя и не вполне чужая, особенно чувствуется в местном историческом музее, где прошлое более живо и полно смысла, чем настоящее; здесь замечателен контраст между монотонным гидом-историком и групповыми скульптурами, где героев советского прошлого изображают живые люди. Полный трюков, заговоров и галлюцинаций,

«Город Зеро» оставляет послевкусие тайны, которую ее создатели так и не сумели раскрыть.

В меланхолическом «Городе Зеро» одержимость великим, но ужасным прошлым сочетается с неясным страхом будущего, а знание настоящего — с критическим к нему отношением. Но в этом фильме еще нет героев из стандартного набора постсоветского кинематографа — мифических существ, живущих среди людей и влияющих на их жизнь, но остающихся ими не узнаваемыми. В отличие от «Города Зеро» действие в «Ночном дозоре» (2004) и его продолжении — «Дневном дозоре» (2006) полно магии, представленной в нарочито абстрактном, внеисторическом контексте¹. Оба фильма сняты по бестселлерам Сергея Лукьяненко — психиатра из Казахстана, который стал одним из самых популярных постсоветских писателей. В этих «Дозорах» перед нами — вампиры и другие сверхъестественные чудовища, которые живут среди россиян и управляют их жизнью. В этом мире у людей нет ни личной автономии, ни возможности политического участия. Словно в ГУЛАГе, москвичи низведены до голой жизни, являясь домашним скотом для вампиров, которые предпочитают человеческую кровь, но при необходимости могут довольствоваться и свиной. Но настоящая политика — дело существ более высокого порядка, чем люди или вампиры. Эти существа бессмертны и могучи, хотя в остальном выглядят как люди. Они разделились на две одинаково мощные партии. В первой части «Дозоров» истоки конфликта этих двух партий относятся к европейскому Средневековью, во второй — к Азии времен Чингисхана. Это странным образом напоминает споры современных российских интеллектуалов: корни современных проблем они ищут не в российской политике недавнего прошлого, но в самых в отдаленных пространствах и эпохах. В «Дозорах» нет ни слова о Сталине или Советском Союзе. Важно не то, что происходит здесь и сейчас; все важное уже произошло. Воображаемое прошлое, великое и чужое, определяет реальное, жалкое настоящее. Как в славянском фольклоре, вампиры — это непогребенные мертвецы. В фильме в основном заняты молодые актеры, но главаря

¹ «Ночной дозор» (2004) и «Дневной дозор» (2005), автор сценария Сергей Лукьяненко, режиссер Тимур Бекмамбетов.

вампиров играет актер, популярный еще со времен СССР, — Валерий Золотухин, и на лице его играют тени советского прошлого¹. «Дозоры» вызывают чувство статичной и непреходящей меланхолии, доходящей до паранойи. Если бы вампиры действительно правили в России, именно такой взгляд на мир они бы поощряли у своих подданных, чтобы те оставались покорными поставщиками собственной крови. В битве света и тьмы на кону стоят не бюрократические лицензии, разрешающие пить человеческую кровь, как это показывают в «Ночном дозоре». Вопреки сюжету этого фильма, главной проблемой во взаимоотношениях вампиров и людей является память. Для живых людей главный способ борьбы с кровопийцами в том, чтобы хоронить мертвецов и помнить о них.

Постсоветский блокбастер обсуждает отношения между прошлым и настоящим в образах канибализма, шаманизма и другой внеисторической экзотики. Действие фильма «Новая земля» относится к 2013 году². Тюрьмы во всем мире переполнены, и мировое сообщество отправляет заключенных в Россию. Здесь преступники со всего мира возрождают гулаговские нравы. Их высаживают на пустынный остров в Арктике, где заключенным приходится самим заботиться о себе. В колонии царят коррупция, расизм и людоедство. На остров приезжает международная инспекция, но ее члены могут только гадать, привела ли к неудаче этого эксперимента глупость или жадность его создателей. Фильм утверждает, что в эпоху глобализации Россия продолжает жить по гулаговским правилам и, хуже того, распространяет их на остальной мир. В другом триллере с вызывающим названием «С.С.Д.» рассказана история реалити-шоу, которое некий московский телеканал снимает в бывшем пионерском лагере³. Пока юные, привлекательные и хорошо одетые участники шоу репетируют свои

¹ Этим фильмам посвящено несколько исследований. Например, Стивен М. Норрис проводит аналогии между их сюжетом и реальными событиями российской политики: *Norris S.M. In the Gloom: The Political Lives of Undead Bodies in Timur Bekmambetov's Night Watch // Kinokultura. 2007. № 16* (<http://www.kinokultura.com/2007/16—norris.shtml>). См. также сборник российских исследований (и прежде всего статьи Бориса Гройса и Михайла Рыклина) в: *Куприянов Б., Сурков М.* (ред.). *Дозор как симптом*. М.: Фаланстер, 2006.

² «Новая земля» (2008), автор сценария Ариф Алиев, режиссер Александр Мельник.

³ «С.С.Д.» (2008), автор сценария Денис Карышев, режиссер Вадим Шмелев.

роли, за ними начинает охотиться таинственный убийца. Участники гибнут один за другим, пока не выясняется, что убийца — продюсер реалити-шоу. Тридцать лет назад, в годы пионерского детства, он не раз проводил лето в этом лагере. Одержимый воспоминаниями, убийца мстит своему несчастному советскому детству, принося в жертву юные тела, принадлежащие другой эпохе. Смысл кровавого ритуала так и остается нераскрытым; зато расшифровано название, оно обозначает «Смерть советским детям». Убивая случайных жертв, убийца читает им стихи-ужастики, популярные в 1980-х, и оставляет эти бессмысленные стихи, написанные кровью своих жертв, на месте преступления. Соединяя эпохи, убийца представляет свое кровавое постсоветское реалити-шоу как необходимое, неодолимое продолжение советского опыта. В «С.С.Д.» советская и новая российская цивилизации сосуществуют в одних и тех же местах, спектаклях и судьбах; но они несовместимы и вместе ведут к бессмысленному насилию.

В одном из лучших российских фильмов — «4» — показана призрачная динамика посткатастрофического общества, которое бездумно умерщвляет живых, нежно живет с мертвыми и иногда, в лучшие и героические минуты, погребает с почестями и тех и других¹. Один из героев фильма, московский менеджер, торгует замороженным мясом, сохранившимся со времен СССР. В первых же кадрах фильм показывает нам гору мороженого мяса со штампом «1969»; это им кормится Москва XXI века. Мясо пятидесятилетней давности становится метафорой российской жизни: несмотря на все перемены, она по-прежнему паразитирует на наследстве Советского Союза. Один из персонажей, музыкант, после конфликта с московской полицией попадает в исправительный лагерь и оказывается на самом дне иерархии, среди сексуально «опущенных». В конце фильма этого музыканта и других заключенных под конвоем отправляют в «горячую точку», где идет гражданская война. Главная героиня фильма, московская проститутка, едет на похороны сестры в глухую провинцию. Ее сестра жила в странной общине женщин, оставленных мужьями. Эти женщины делают из хлебного мякиша кукол, которые заменяют им сексуальных партнеров; с этими куклами они

¹ «4» (2005), автор сценария Владимир Сорокин, режиссер Илья Хржановский.

пьют самогон и имитируют секс. Защищая этих женщин от их жалкой жизни, этот меланхолический мир симулякров почти что способен к самовоспроизводству. Кто-то должен похоронить и этих хлебных кукол, и мясо пятидесятилетней давности, чтобы люди смогли наконец жить в настоящем, заботясь о себе, скорбя о погибших и создавая лучшую жизнь. Катарсисом становится сцена, в которой героиня-проститутка — единственный полный жизни персонаж в этом фильме — на могиле сестры сжигает хлебных кукол в трагическом жесте, полном торжества и отчаяния. Фильм «4» стал энциклопедией постсоветской культуры. Тут есть все: критическая панорама русской жизни в столице и деревне; пристрастие к близнецам и монстрам; жуткие съедобные памятники, заменяющие мужчин; нескончаемая любовь-травля, разворачивающаяся между людьми, куклами и собаками; страстная деконструкция фольклорных и народнических тем. Следующим проектом авторов «4» — Владимира Сорокина и Ильи Хржановского — должна стать масштабная биография советского физика Льва Ландау, который провел год в тюрьме в 1938—1939 годах, а в 1962-м получил Нобелевскую премию. Режиссер утверждает, что в «Дау» московская и харьковская жизнь 1930—1950-х будут воспроизведены с беспрецедентной точностью. Чтобы добиться полной детализации, Хржановский заставил актеров и массовку носить специально сшитое для съемок советское белье. За исторически неточную одежду, ношение мобильных телефонов и даже за слова современного жаргона актеры платят штраф¹.

В одной из сцен исторического фильма «Царь» (2009) постсоветская метафора загробной мести возвращается к своим средневековым корням. Известный режиссер Павел Лунгин снял «Царя» по роману известного писателя Алексея Иванова. У обоих авторов фильма — большой опыт работы с исторической беллетристикой. Открыто полемизируя с советской классикой — «Иваном Грозным» Сергея Эйзенштейна (1944—1946), Лунгин показывает Ивана капризным тираном, сектантом-апокалиптиком и вдобавок жестоким трусом; если Иван у Эйзенштейна очень похож на Сталина, Иван у Лунгина очень похож

¹ *Idov M.* The Movie Set That Ate Itself // GQ. November, 2011 (<http://www.gq.com/entertainment/movies-and-tv/201111/movie-set-that-ate-itself-dauilya-khrzhanovsky?printable=true>).

на постсоветских диктаторов. В одном из эпизодов царь дарит помилование князю, который под пыткой признался в государственной измене. Палач без слов понимает, что царское слово означает приказ убить жертву, а не продолжать пытку, показанную в кровавых деталях. Перед казнью, однако, палач просит князя дать слово, что после смерти тот не будет являться царю. Моля о смерти, князь соглашается дать такое обещание от имени своего будущего призрака, и удовлетворенный палач его вешает. Смешивая мистику и политику, горе по старым и предчувствие новых жертв, « Царь » соединяет три эпохи: Россию Ивана Грозного, Россию Сталина и Россию Путина.

Исследователи европейского Просвещения заметили, что рациональное упорядочение мира, в котором осталось так много необъяснимого страдания, привело к изобретению жуткого — «нового опыта странности, тревоги, сложности и интеллектуального тупика»¹. По аналогии я утверждаю, что советская культура, соединявшая в себе воинственный рационализм и абсурдное насилие, породила настоящий взрыв мистической реакции, которая одна кажется способной придать видимый порядок произошедшему. В советское время официальная культура загоняла эти призрачные явления в подполье повседневности с ее слухами, легендами и анекдотами, а также в низкие жанры искусства и литературы, менее подверженные цензуре. Освобожденные гласностью, репрессированные призраки этого советского подполья вернулись в высокую культуру, откуда они были родом, и начали доминировать в репрезентации истории и, хуже того, политики. Славой Жижек писал, что возвращение мертвых стало «основной фантазией современной массовой культуры»². Этот процесс стал особенно явным в России, унаследовавшей идеалы Просвещения, придавшей им искаженные советские формы и ныне отвергнувшей их.

¹ *Castle T.* The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny. New York: Oxford University Press, 1995. P. 16.

² *Zdzek S.* Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991. P. 22; см. также: *Castricano C.J.* Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derridas Ghost Writing. Montreal: McGill-Queens University Press, 2001; *del Pilar Blanco M., Peeren E.* (eds.). Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture. New York: Continuum, 2010.

Политика эпохи постсекуляризма ведет к трансформации «секулярного самопонимания государства» во всем мире, но ее исторические механизмы и проявления могут различаться в разных его частях¹. В глобальном мире XXI века размышления о прошлом и предостережения о будущем заключили прочный союз. Одни авторы и культуры населяют свой мир призраками, вампирами и зомби в ответ на катастрофы прошлого; другие делают это в ожидании будущих катастроф; третьи вполне осознают единство первого и второго. В любом случае такой призрачный взгляд на глобальное положение дел одновременно реалистичен и гуманистичен. В мире после катастрофы только на этом хонтологическом уровне можно вообразить себе и, может быть, солидарности «первичный договор» между живыми и мертвыми, о котором писал Эдмунд Бёрк.

У призраков есть собственная субъектность. Уже Гамлет убедился в том, что явление призрака не связано ни с верой людей, ни с их желаниями; чтобы узнать призрака и заговорить с ним, нужно знание. Хонтология должна помочь в узнавании призраков, обитающих в культуре, — их природы, таксономии и жизненного цикла. Деррида считает, что главной причиной для того, чтобы думать и говорить о призраках, является особенная справедливость, которая соединяет живых и мертвых в одном призрачном уравнении. Для Деррида, как и для Бёрка, «наличное существование не является ни условием, ни предметом справедливости». С точки зрения справедливости хонтологические отношения между живыми и мертвыми не менее важны, чем юридические отношения между живыми и исторические отношения между мертвыми; возможно, такая справедливость существует за границами права, но она не выходит за пределы человеческого понимания. В сущности, это та самая форма справедливости», которую Синяевский называл «должок перед мертвыми» (см. главу 6). Насколько мне известно, Деррида и Синяевский не встречались и не читали друг друга, хотя вполне могли бы. Несмотря на огромное различие их опыта, они пришли к схожим выводам: у живых есть долг перед мертвыми, и его надо возвращать.

¹ *de Vries H., Sullivan L.E. (eds.). Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World. New York: Fordham University Press, 2006. P. 3.*

Придав образам посмертной справедливости заслуженную ими призрачную важность, мы по-прежнему остаемся в замешательстве. Как могут живые вернуть долг мертвым? О какой справедливости мы говорим? Можно ли вернуть долг призраку? Какая валюта нужна для этого и как ее конвертировать? Возможно, этот набор правовых и финансовых метафор и может помочь в работе горя, но все же долг мертвым невозможно отдать и посмертную справедливость установить нельзя. Я уверен, что с этим реалистическим тезисом согласились бы все философы горя от Тассо до Бёрка, от Фрейда до Сияньского и Деррида. Тогда посткатастрофическое горе по необходимости приобретает нескончаемый, меланхолический и вновь — призрачный характер.

Деррида связывает свою хонтологию с идеей правосудия. В посткатастрофическую эпоху мы, скорбящие, живем своей жизнью и умираем своей смертью. Так сложилось, что и наши жизни, и наши смерти несравнимо лучше тех, что выпали нашим предшественникам. Вот почему жить с призраками — значит «жить иначе и лучше», пишет Деррида. Посмертной справедливости не нужна судебная власть; скорее ей нужны писатели и историки, как Гамлету нужен Горацио. Настаивая на том, что мы должны «научиться жить» с призраками, Деррида идет дальше фольклорного их понимания как следствия неправильного погребения «заложных мертвецов». Никакое отсроченное погребение уже не вернет эти призраки в могилу. По мере того как живые и непогребенные привыкают друг к Другу, между ними развивается трудная дружба, о которой нужно рассказывать и которая, увы, живет только в рассказах. Такая жизнь с призраками порождает непредсказуемое разнообразие балов жертв, событий памяти и культурных инноваций.

Для понимания этого горестного опыта, наверное, недостаточно идеи справедливости. В чем действительно нуждаются призраки — это в признании. Между живыми и мертвыми ничего уже нельзя перераспределить; но живые могут и должны узнать тех, кто умер неоправданной, бессмысленной смертью. Как Клоринда в своем дереве, или призрак отца Гамлета в полных доспехах, или лагерники Сияньского — призраки требуют узнавания. Это они «идут, идут сейчас... пока я здесь живу, пока мы все живем — они будут идти и идти»¹.

11. МАГИЧЕСКИМ ИСТОРИЗМ

Культурная память о социальной катастрофе — сложная экологическая среда, в которой вместе обитают и на неведомых языках общаются жертвы, палачи и свидетели преступлений. Между ними живут и совсем странные существа, которым часто принадлежит первое слово. «Архипелаг ГУЛАг» открывается рассказом о доисторическом тритоне, сохранившемся в вечной сибирской мерзлоте: заключенные нашли его и съели, а Солженицын сделал эту сцену памятным символом советского насилия. Голодные ээки, пишет Солженицын, принадлежали к «единственному на земле могучему племени... которое только и могло *охотно* съесть тритона». Автор завершает рассказ о тритоне размышлением о себе: «Свои одиннадцать лет, проведенные там (в лагерях. — А.Э.), усвоив не как позор, не как проклятый сон, но почти полюбив тот уродливый мир...» Жуткого материала о ГУЛАГе хватало и без съеденного монстра; но автору нужно было найти всеобъемлющий символ уродливого мира насилия, замерзшего в забвении, но «почти» достойного любви и наверняка заслужившего память. Сам не видевший сцену с тритоном, но слышавший или читавший о ней, писатель воображает необыкновенные детали: «Мы увидели всю сцену ярко до мелочей: как присутствующие с ожесточенной поспешностью кололи лед; как, попирая высокие интересы ихтиологии и отталкивая друг друга локтями, они отбивали куски тысячелетнего мяса, волокли его к костру, оттаивали и насыщались».

Когда мы читаем про членов экзотического племени, которые, отталкивая друг друга, рвут на части тысячелетнего монстра, чтобы съесть его при свете костра, — кажется, что сцена взята не из «Архипелага

И. МАГИЧЕСКИЙ ИСТОРИЗМ

ГУЛаг», а из фрейдовского «Тотема и табу». Если эзки — племя, то тритон — их тотемный отец. Съеденное чудовище бессмертно; символ страха и вины, оно само пожирает тех, кто отведал его. Репрессированное и репрессированные — все возвращается, но принимает искаженные, чудовищные формы. Посткатастрофическая память несет в себе эти элементы жуткого: знакомое и неузнанное, воскресшее и забытое, никогда не испытанное и тщательно пережеванное. Вся эта книга Солженицына — попытка «донести что-нибудь из косточек и мяса... — еще, впрочем, живого мяса, еще, впрочем, живого тритона»¹.

...которых мы уже не призываем

Как рассказала Танкреду превратившаяся в дерево Клоринда, мертвые уходят от живых, чтобы вернуться к ним в новых обликах, узнаваемых или нет. В написанной в 1945 году элегии Анна Ахматова горько и трезво анализирует эту посмертную трансформацию. Ахматова описывает три стадии работы горя: острое чувство недавней утраты, пока еще не исчез любимый образ; навязчивое посещение мест памяти, которое освобождает субъекта, делая воспоминание привычным и безопасным; и наконец, неминуемое признание потери, когда память остраивает умерших. Эта третья стадия тише, но и страшнее остальных:

И нет уже свидетелей событий...

И медленно от нас уходят тени,

¹ Солженицын А. Архипелаг ГУЛаг // Солженицын А. Собрание сочинений. Т. 5. С. 6—7. В английском переводе вместо тритона появляется «саламандра»; но в таком переводе, подменяющем символ воды символом огня, теряются не только морские ассоциации с «архипелагом» Соловецких островов. В греческих мифах Тритон — существо с головой человека, хвостом рыбы и раковиной, с помощью которой он поднимает шторм на море. Как океанское существо, Тритон — родственник Левиафана, символа государства. См.: Шмитт К. Левиафан в учении о государстве Томаса Гоббса. СПб.: Владимир Даль, 2006. Недавно ученый-зоолог нашел письменный источник, послуживший основой для истории о тритоне у Солженицына. Он считает, что на самом деле заключенные нашли и съели вмерзшую в лед рыбу. См.: *Формозов Н.* Метаморфоз одной метафоры: Комментарий зоолога к прологу «Архипелага ГУЛаг» // Новый мир. 2011. № 10. С. 154—157.

Которых мы уже не призываем,
Возврат которых был бы страшен нам¹.

Для этой последней, «горчайшей» стадии характерно взаимное неузнавание живых и мертвых. В прекрасной элегии — возможно, лучшем анализе горя в русской поэзии — Ахматова дважды повторяет тему неузнавания, применяя ее сначала к себе, а потом к другим. Даже если бы мы могли вернуться в прошлое, это было бы напрасно: оно тоже изменилось до неузнаваемости:

И нас никто не знает — мы чужие...
И вот когда горчайшее приходит:
Мы сознаем...
Что тех, кто умер, мы бы не узнали...²

Бывший муж Ахматовой, Николай Гумилев, после ареста был заключен в Кресты и расстрелян в 1921 году; место его погребения до сих пор неизвестно³. Их сын Лев Гумилев сидел в тех же Крестах в 1938—1939 годах. У этой тюрьмы Ахматова «семнадцать месяцев» стояла в очередях, и здесь, считала она, должен стоять памятник ей. Иосиф Бродский, заключенный в ту же тюрьму в 1964 году, ценил в «Реквиеме» близкой ему Ахматовой «тему раздвоенности, тему неспособности автора к адекватной реакции»⁴. Описывая себя в воротах Крестов, Ахматова «все время говорит о том, что близка к безумию», — замечает Бродский. Отсюда рождается дух трагедии, который, по Бродскому,

¹ Ахматова А. Есть три эпохи у воспоминаний... // Собрание сочинений. Т. 2. Кн. 1. С. 99—100.

² Там же. С. 100.

³ Ахматова тщетно пыталась узнать, где похоронен ее муж. Согласно Вениамину Иофе, Гумилев был расстрелян в Ковалевском лесу недалеко от Петербурга. См.: Иофе В. «Первая кровь»: Петроград, 1918—1921. Научно-информационный центр «Мемориал» (Санкт-Петербург) (<http://www.memorial-nic.org/iofe/29.html>).

⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 244. Чеслав Милош считал, что этот анализ «Реквиема» — «самое глубокое, что было сказано о творческом процессе». Тема самоотстранения в горе — отзвук шекспировского «Гамлета», «пьесы о заразительном, почти всеобщем самоотстранении» (*Greenblatt S. Hamlet in Purgatory. P. 212*).

И. МАГИЧЕСКИЙ ИСТОРИЗМ

связан в этом «Реквиеме» «не с гибелью людей, а с невозможностью выжившего эту гибель осознать». В беседе с Волковым Бродский с пониманием цитировал:

Уже безумие крылом
Души закрыло половину...
И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду¹.

В двух последних строках «самая большая правда и сказана», — считает Бродский. Из чего же состоит, в чем заключается этот собственный, но остраненный бред? Бродский мог бы продолжить цитатой из «Поэмы без героя», рассказывающей, как именно происходит восприятие выжившим того, что невозможно осознать:

И откликнется издалека
На призыв этот страшный звук —
Клокотание, стон и клекот...²

На далекий зов памяти откликается чудовищная метафорика, которая сродни грифонам, вампирам, левиафанам. Исследователям и переводчикам трудно даются эти строки. Действительно, почему «Поэма без героя», рассказывающая об исторических событиях полувековой давности, связывает их со звуками, которым место скорее в страшных сказках или фильмах ужасов? Чтобы понять это, стоит вспомнить тех существ, которым предоставила среду обитания классическая русская литература. Среди ее монстров — «задумчивый Вампир» из пушкинского «Онегина», лермонтовский Демон, пугающие видения Гоголя и странные, получеловеческие существа символистов³. Александр Блок

¹ *Ахматова А.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 27,

² Там же. С. 189.

³ В европейском контексте ряд исследователей указывали на связь готического романа с террором периода Французской революции. См.: *Paulson R.* Gothic Fiction and the

непроста назвал XIX век «вампириственным»; но начало следующего века, каким его узнали Блок и Ахматова, питалось еще большей кровью. Возможно, Ахматова отсылает к какому-то из этих предшественников или ко всем им вместе. Но ее личный опыт остранения горя важнее интертекстуальных рассуждений: прислушиваясь «к своему, но уже как бы чужому бреду», можно учиться жить с ним и писать о нем.

Заклинатели змей

Истории о вампирах были популярны и в советской культуре, особенно в ГУЛАГе. В рассказе Варлама Шаламова «Заклинатель змей» заключенные заставляют киносценариста Платонова развлекать их «романами». Любимый роман самого Платонова — «Дракула» Брэма Стокера, но эзки предпочитают беллетристику попроще¹. Как, вероятно, и эти «романы», рассказ полон угроз и насилия: Платонов живет

French Revolution // *English Literary History*. 1981. Vol. 48. № 3. P. 545—554; *Punter D.* The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. London: Longman, 1980; *Ellis M.* The History of Gothic Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. Классическое исследование готических мотивов в русской литературе XIX века: *Вацуро В.* Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. См. также: *Тамарченко Н.Д.* (ред.). Готическая традиция в русской литературе. М.: РГГУ, 2008; *Cain J.E.* Bram Stoker and Russophobia: Evidence of the British Fear of Russia in *Dracula* and the *Lady of the Shroud*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2006. В последней работе приводится множество российских аллюзий на ключевые тексты британского готического романа. О готических метафорах в раннесоветской литературе см.: *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of Soviet Ideology. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997; *Maguire M.* Soviet Gothic-Fantastic: A Study of Gothic and Supernatural Themes in Early Soviet Literature (Ph.D. diss., University of Cambridge, 2008); *Idem.* Stalin's Ghosts: Gothic Themes in Early Soviet Literature. Oxford: Peter Lang, 2012. Готическое прочтение политической культуры путинской России см. в: *Ханаева Д.* Готическое общество: морфология кошмара. М.: Новое литературное обозрение, 2007. Схожий взгляд на русскую прозу того же периода см. в: *Лебедушкина О.* Наша новая готика // Дружба народов. 2008. № 11. С. 188—199.

¹ Имя рассказчика — Андрей Федорович Платонов — напоминает нам о советском писателе, которого Шаламов, возможно, читал или знал: Андрее Платоновиче Платонове. «Заклинатель змей» производит впечатление его некролога, хотя Платонов не был заключенным ГУЛАГа. См.: *Шаламов В.* Колымские рассказы. London: Overseas Publications Interchange, 1978. С. 124.

до тех пор, пока продолжает говорить. Так Шаламов видел советского писателя — обреченным на смерть сказителем, который гипнотизирует аудиторию. Когда гипноз перестанет действовать, слушатели забьют его насмерть.

Позднесоветская литература переоткрыла этот жанр заклинания змей. Первый роман Юрия Мамлеева, «Шатуны», был написан в 1966 году (опубликован на Западе в 1988-м, в России — в 1996-м). Главный герой «Шатунов», Соннов, может говорить только с трупами, предпочитая тех, кого убил сам. Соннова не интересуют ни женщины, ни работа, ни вообще что-либо, кроме мертвцов. Кульминацией романа становится случайное убийство студента, после которого Соннов ведет долгий, возвышенный диалог с его трупом. В своей прозе Мамлеев описывает ключевой парадокс посткатастрофической культуры — ее навязчивый интерес к мертвым, мешающий ей общаться с живыми. Действие романа происходит в дачном поселке. Один из его жителей, умирающий профессор, вместо смерти или после нее превращается в полуптицу-получеловека. Другие персонажи называют этого монстра «куротруп»; это и пародия на классических сфинксов, и карикатура на советскую интеллигенцию. Полный хаотических аллюзий на символистскую прозу, роман Мамлеева стал одним из первых примеров нового жанра, который критики 1990-х не без основания назвали «некрофильским».

Отец Мамлеева был психиатром, который среди прочего писал о Фрейте; он погиб в ГУЛАГе в 1940-х годах. В «оттепельной» Москве Мамлеев стал вождем ее «мистического подполья»¹, а в 1975 году эмигрировал в США, дописал «Шатунов» в Париже и вернулся уже в постсоветскую Россию. Тут он подружился с Александром Дугиным, который только учился сочетать мистицизм с яростным национализмом. В своей рецензии на «Шатунов» Дугин писал, что Федор Соннов «стремится использовать отходящую душу каждой новой жертвы своей

¹ В интервью В.В. Бондаренко Мамлеев рассказал, что его отец Иван Иванович написал книгу «Фрейдизм и религия» (Я везде — «не свой человек» — интервью с Юрием Мамлеевым // Лебедь. 2008. 6 апреля. № 562 (<http://www.lebed.com/2008/art5285.htm>)). С таким названием известна только одна книга: *Майский В.И.* Фрейдизм и религия. М.: Безбожник, 1930.

как трамвай в потустороннее»; Дугин нашел тут «жуткую истинность» русского народа, «беременного метафизическим бунтом»¹. На самом деле эта «жуткая истинность» мамлеевского героя скорее говорит об огромности его потерь; его навязчивое желание говорить с мертвыми — все та же, гамлетовская одержимость духом отца. Как и его автора, Соннова преследует память замученных предков; вот настоящая причина того, почему новые русские герои так любят разговаривать с мертвыми. Конечно, смутное горе Мамлеева отличается от свидетельств о советском прошлом, основанных на твердых фактах, какие мы находим, например, у Солженицына. Оба варианта миметичны, но один отыгрывает травму, а другой прорабатывает ее. Между ними такая же разница, как между документальным фильмом, который рассказывает о катастрофе, реконструируя детали и причины этого события, и фильмом ужасов, где искажены все черты катастрофы, кроме одной, но зато очень важной: самого ужаса².

«Реальность чертовщины в нашу пору несравнима с предшествующими эпохами»³, — писал Ефим Эткинд в 1992 году. Постсоветские черти кажутся более реальными и чаще появляются в текстах, чем их предшественники в русской и советской литературе⁴. В постсоветский период у творцов «жуткого» появился общепризнанный лидер — Виктор Пелевин. В его книгах мы встречаем множество монстров, которые, как им и положено от века, сочетают человеческие черты с нечеловеческими — звериными или технологическими. В одном из своих ранних эссе Пелевин трактует советский опыт как зомбификацию всей страны. Отталкиваясь от теории американского антрополога Уэйда

¹Дугин А. Тамплиеры пролетариата. М.: Арктогея, 1997.

² В аналитическом смысле это близко различию между «отыгрыванием» и «проработкой» травмы у Доминика Ла Капры. См.: *LaCapra D. Writing History, Writing Trauma*. P. 141. В этом отношении интересны культуральные исследования фильмов ужасов: *Coates P. The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991; *Lowenstein A. Shocking Representation*.

³Эткинд Е. «Человеческая комедия» Александра Галича // Эткинд Е. Психопозитика. СПб.: Искусство, 2005. С. 697.

⁴Первую попытку прочитать советский фольклор как отражение социалистического опыта см. в кн.: *Balina M., Gostilo H., Lipovetsky M.* (eds.). *Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2005.

Дэвиса (в его книге «Змей и радуга», 1985), Пелевин описывает, как гаитянские тайные общества превращают людей в зомби — хоронят их, выкапывают на следующий день и продают плантаторам. Пережившие советский период, считает Пелевин, испытали нечто подобное. Он предлагает читателю представить себе «бульдозериста, который, начитавшись каких-то брошюр», решил снести старый поселок, чтобы построить на его месте новый. Неожиданно «бульдозер вдруг проваливается в подземную пустоту — вокруг оказываются какие-то полу-сгнившие бревна, человеческие и лошадиные скелеты, черепки и куски ржавчины. Бульдозер оказался в могиле». Этот бульдозерист — зомби, возвращающийся в могилу, из которой вышел. Советский поселок стоит на останках лагеря: попытайся что переменить — и провалишься в таящийся под ногами ГУЛАГ. «Многие зомбифицированные были членами Союза писателей, так что зомби описаны снаружи и изнутри»¹. Бывший заключенный Вениамин Иофе выразил эту мысль более прямо. Выживание в советском лагере, сказал он, означало символическую смерть, которая всегда угрожала стать реальной. Каждый выживший возвращался из страны мертвых, писал Иофе; подобно Пелевину, он воображал, что вся страна придет к новой жизни, выйдя из советского небытия². Отсюда специфическая роль фигуры прозопопеи (олицетворения) в постсоветской литературе. Этот классический троп позволяет авторам говорить с мертвыми и за мертвых посредством «отсутствующего, покойного или безголосого существа»³. В постсоветской прозопопее воображаемые, но незаменимые голоса обычно отданы восставшим из мертвых — зомби, привидениям и монстрам.

Персонажи пелевинской «Жизни насекомых» (1993) — говорящие насекомые, похожие на растерянных советских граждан, которые пытаются выжить в новую эпоху. Герои «Священной книги оборотня» (2004) — оборотни, в романе «Empire V» (2006) — вампиры. Несомненно, эти образы являются карикатурой на амбициозную, но неуклю-

¹ Пелевин В. Зомбификация // День и ночь. Красноярск. 2004. № 4; опубликовано в кн.: Пелевин В. Relics: Раннее и неизданное. М.: ЭКСМО, 2005. С. 297—334.

² Иофе В. Границы смысла. С. 26.

³ de Man P. Autobiography as De-Facement // de Man P. The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984. P. 76.

жую московскую элиту; однако в них скрыт и более глубокий смысл. Рассказчик «Священной книги» — лиса, которая умеет превращаться в девушку. Работая в Москве проституткой, она встречает генерала ФСБ, который оборачивается волком. Время от времени генерал ездит на север, где среди опустевших лагерей воеет у истопившихся скважин, моля духов послать еще нефти¹. Вампиры в «Empire V» — не привычные паразиты, сосущие человеческую кровь, подобно одушевленным комарам. Современные вампиры разводят и доят людей, как фермеры скот. Сделавшись вампиром, главный герой утешается тем, что эта смена идентичности не более радикальна, чем был переход от советского детства к постсоветской юности: «Станным, однако, казалось вот что — эпоха кончилась, а люди, которые в ней жили, остались на месте... И мир стал совершенно другим... Было в этом что-то умопомрачительное»². Юного вампира обучают двум искусствам — «гламуру и дискурсу», которые одинаково важны для новой России: это такие дискурс и гламур, которые помогают вампирам властвовать над людьми, но не дают возможность людям изгнать вампиров.

Колебания между оборотнями и вампирами в романах Пелевина исторически обоснованы. В славянском фольклоре собаки, волки и волки-оборотни считались главными врагами вампиров. Непогребенный труп превратится в вампира, если его не съедят волки³. Враги жуткого, волки и собаки, играют свою роль в культурной памяти о советском

¹ Более примитивную вариацию на ту же тему см. в романе Павла Крусанова «Укус ангела» (СПб.: Амфора, 2000). В романе представлена альтернативная история, в которой победившую в войне Российскую империю возглавляет диктатор русско-китайского происхождения, окруженный магами и чудесами (узнаваемая сатира на «политтехнологов» 1990-х и 2000-х), и вдобавок каннибал-гермафродит.

² Пелевин В. Empire V. Повесть о настоящем сверхчеловеке. М.: ЭКСМО, 2006. С. 208; ссылку на графа Дракулу см. на с. 352. Пелевин отсылает читателя и к классической работе Франко Моретти о родстве вампиров и денег: Moretti F. The Dialectic of Fear // New Left Review. 1982. Vol. 1. № 136. P. 67—85.

³ См.: Barber P. Vampires, Burial, and Death. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1988. P. 93. Основываясь на учении астрологов и работах Дюрера, Вальтер Беньямин писал об особой связи меланхолии с собаками. См.: Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 155—158. Об истории оборотней см.: Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное. М.: РГГУ, 2012.

прошлом. В ранней прозе о ГУЛАГе — «Верном Руслане» Георгия Владимова (опубликован на Западе в 1975-м, а в России — в 1989-м) — сторожевой пес оказывается более правдивым свидетелем лагерной жизни, чем охранники и заключенные. «Охота на волков», одна из знаменитых песен Владимира Высоцкого — коллективного голоса бывших заключенных, — написана от имени загнанного волка. Бродячие собаки появляются в первых и последних кадрах фильма Ильи Хржановского «4» (сценарий Владимира Сорокина). В этом фильме собаки и охраняют людей, и убивают их, и пожирают их жуткие изображения. Кажется, что они скоро захватят всю Москву. В этом же контексте можно понять успех перформансов Олега Кулика, в которых художник лает, рычит и кусается, как собака. Возможно, он таким способом пытается разогнать духов прошлого и вернуть москвичей в настоящее¹.

Оправдание

В позднесоветском и постсоветском романе главным героем часто становится историк. Герой романа Дмитрия Быкова «Оправдание» (2001) — молодой московский историк Рогов. Его дед был арестован в 1938 году. Захваченный памятью о деде, которого он никогда не видел, Рогов развивает собственную теорию сталинизма. «Репрессии», думает он, не могли быть «необоснованными», у них должны были быть смысл и назначение. Рогов считает, что невыносимые страдания жертв были способом отбора тех, кто способен был их пережить. Те, кто сломался под пыткой и признался в несуществующих преступлениях, этим предали Сталина, и их отправили в расход. Зато тех немногих, кто сопротивлялся пыткам до конца, тайно спасли, вылечили и отправили на переподготовку². Именно они изменили ход Второй мировой и холод-

¹ Олег Кулик был соавтором Владимира Сорокина в нескольких проектах. Анализ постсоветского художника-собаки см. в: *Рыклин М. Pedigree Pal: Путь к английскому догу* // Рыклин М. *Время диагноза*. М.: Логос, 2003. С. 264—277.

² Логика пытки у Быкова отличается от более привычного нам понимания, например в «Слепящей тьме» Артура Кёстлера (1940). У Кёстлера пытка помогает убедить правоверного партийца, что партия требует от него признания как новой жертвы ее делу.

ной войн, считает Рогов. Вдохновленный собственной теорией, историк едет в Сибирь, чтобы найти деда. Он не погиб, надеется Рогов, а живет в секретной резервации. В Сибири Рогов попадает в тайное сообщество сектантов и на закрытый курорт, где новые русские предаются садомазохистским удовольствиям. В конце концов он кончает самоубийством, утопившись в болоте. Его тоска по деду начинается как меланхолия (неспособность отделить себя от утраченного), а завершается паранойей (навязчивой идеей, которая проявляется в виде бреда).

Поэт, писатель и критик, Быков — один из самых популярных российских интеллектуалов начала XXI века. В первом же своем романе он прикоснулся к оголенному нерву постсоветской памяти. Прямая связь между дедами и внуками делает неактуальным поколение отцов¹. Этот мотив — потерянное отцовское поколение — ввел еще Андрей Битов в романе «Пушкинский дом». Герой романа — молодой историк литературы Лева Одоевцев — отказывается от советского опыта, отрекаясь от своего жалкого отца и восхищаясь выжившим в ГУЛАГе дедом. В отличие от родившегося слишком поздно Рогова Одоевцеву удается найти деда, хотя тому не интересен внук (см. главу 3). Оба романа противостоят советской истории и отчаянно ищут ее смысл. В обоих романах главные герои — историки, профессионалы памяти; но Одоевцев, несмотря на излишнюю любовь к алкоголю, становится большим советским ученым, а Рогов совершает самоубийство. Сравнение двух романов показывает, что лежащие между ними тридцать лет не облегчили боль памяти по погибшим дедам. Но видно, как конкретизируется фокус внимания: в 1970-х Одоевцев обращается к поэзии

¹ Это построение развивает хорошо известную теорию «литературных поколений», выдвинутую Виктором Шкловским в работе «О теории прозы» (М.: Круг, 1925). Как и в генеалогической модели Шкловского, персонажи Битова и Быкова отказываются от непосредственных предшественников (отцов) ради более далеких предков. Венгерский писатель Петер Эстерхази в романе «Исправленное издание» рассказывает историю сына, который обнаружил в архиве доказательство того, что его любимый отец был секретным агентом, донесшим на друзей и даже на жену. См.: *Эстерхази П.* Исправленное издание. Приложение к роману «*Harmonia caelestis*». М.: Новое литературное обозрение, 2008; и дискуссию о русском переводе романа в журнале «Новое литературное обозрение» (2009, № 96), включая и мою статью: *Эткинд А.* Сыновья катастрофы: от Эстерхази обратно к Битову // Там же. С. 225—229.

середины XIX века, которая лишь опосредованно, в духе прозопопеи, связана с его собственной жизнью или с жизнью деда; в начале 2000-х Рогов равнодушен и к романтизму, и к семиотике. Он думает только о сталинизме, который и он сам, и автор, и многие читатели считают источником длящегося страдания.

Читая постсоветские исторические романы, забавно наблюдать, как к их фикциям присоединяются «профессиональные историки», одержимые сходными саморазрушительными идеями. В 2007 году Администрация президента Путина одобрила новый учебник российской истории. Считая сталинский террор «ценой великих достижений Советского Союза», автор учебника А.В. Филиппов полагал продуктом этого массового насилия «предельную эффективность правящего слоя». По его мнению, чистки, пытки и убийства способствовали созданию «нового управленческого класса, адекватного задачам модернизации в условиях дефицита ресурсов, — безусловно лояльного верховной власти и безупречного с точки зрения исполнительской дисциплины»¹. Каково бы ни было число жертв, оно не сможет перевесить эти баснословные достижения. Учебник не отрицает массового насилия, но трансформирует его смысл в духе «искупительного нарратива», который давно описан и заклеямен исследователями Холокоста. В сущности, в виде «исторической истины» в этом учебнике представлена та же идея, которую Быков в «Оправдании» изображает как параноидальный бред: массовое насилие раннесоветской эпохи помогло создать «нового советского человека», большевистскую версию ницшеанского сверхчеловека, а ныне — очень эффективного менеджера.

Продуктивное развитие претерпели необыкновенные рассказы о советском прошлом, которыми делится Владимир Сорокин — писатель и сценарист. В «Тридцатой любви Марины» (1984) Сорокин иронично изображает молодую москвичку, которая колеблется между поддержкой диссидентов и советских ортодоксов. Любовники и любовницы Марины нарушают традицию романа уже своим числом. Как многие постсовет-

¹ *Филиппов А.* Новейшая история России, 1945—2006: Книга для учителя. М.: Просвещение, 2007. С. 90. Несмотря на взрыв общественного негодования, Администрация президента поддержала идею использовать в школах исправленное издание учебника Филиппова.

ские романы, это история о сообществе, а не об отдельной личности. В свой диссидентский период Марина воображает подпольную Москву типично постсоветским образом: «И под всем под этим, под высотными сталинскими зданиями, под кукольным Кремлем, под современными билдингами лежали спрессованные кости миллионов замученных, убитых страшной машиной ГУЛАГа... Здесь принципиально ничего не менялось, реальное время, казалось, давно окостенело или было просто отменено декретом, а стрелки Спасской башни крутились просто так, как пустая заводная игрушка»¹.

Именно потому, что на местах бывших лагерей поставлено так мало памятников, ГУЛАГ можно вообразить где угодно. Скорбь, писал Деррида, «всегда состоит в попытке онтологизировать останки, сделать их присутствующими»². В сорокинском романе Марина бежит от любовника к любовнику, не получая оргазма, как пустая заводная игрушка. Наконец секретарь парткома удовлетворяет ее, возвращая ее дух и плоть к советским стандартам речи и быта. Этот эротический роман предсказал политические события двухтысячных, когда популярность Путина оказалась построена на ретросоветском стиле, примитивной маскулинности и неудовлетворенности, накопившейся в предыдущее десятилетие. Я думаю, тридцатую любовь Марины и ее первый оргазм стоит понять как дело миметического горя, подобное совокуплениям на могилах, которые были популярными в декадентских романах конца XIX века. Марина получает свое удовольствие, воспроизводя потерянное навсегда. Живя в тени кукольного Кремля, она воспроизводит пугающие ритмы уходящей Советской эпохи в принудительных оргазмах, ведущих, как показывает Сорокин, к разрушению речи.

В романе «Лед» (2002) Сорокин рассказывает историю студента-астронома Снегирева, который на свой лад тоже является историком: он занимается «историей вселенной». В 1928 году Снегирев едет в Сибирь и там чуть не гибнет, как герой Быкова; но посреди болот он находит кусок волшебного льда, который меняет его природу. Отныне ему дана магическая сила. Теперь для любви ему не нужны слова и гениталии — Снегирев может говорить сердцем, и равные ему отвечают

¹ Сорокин В. Тридцатая любовь Марины. М.: АСТ, 1999. С. 122.

² Деррида Ж. Призраки Маркса. С.22.

тем же. Лед дал возможность Снегиреву родиться заново, и он вербует людей в свое братство ударами священного льда. Многие гибнут, но избранные преображаются. Снегирев — общинный герой, что характерно для постсоветского романа; но он общается только с такими же, как он сам. Люди Льда проникают в самое сердце советской системы, используя ее во имя своей могущественной секты. Они делают карьеру в НКВД, участвуя в строительстве ГУЛАГа, который нужен им как плантация, на которой они отбирают и растят членов своего братства. Производя сакральные манипуляции с человеческими телами, братья света пытаются набрать священное число членов (23 тысячи), после чего начнется, верят они, желанный конец света¹. Альтернативная история, которую создает братство, своими мотивами напоминает русские религиозные нарративы — например, Кондратия Селиванова. Как и их предшественники, сорокинские сектанты стремятся преодолеть историю, но неизбежно возвращаются к ней. Апокалиптическое изображение Сорокина сильно отличается от пелевинского, но оба автора сходятся в одном: их герои — сверхлюди, которые паразитируют на человечестве. В отличие от вампиров у Пелевина братья света не пьют кровь, они вообще вегетарианцы. И все же в фантазии Сорокина легко увидеть ту же отчаянную тоску по смыслу советской истории, которая вдохновила «Оправдание» Быкова.

Еще один автор замечательных текстов, которые и воспроизводят, и анализируют, и пародируют эту тоску, — Владимир Шаров. Автор восьми исторических романов, Шаров — кандидат исторических наук, написавший диссертацию о событиях Смутного времени. Его первый

¹ Этот сюжетный ход — подтолкнуть апокалипсис, калеча определенное число мужчин и женщин, — вероятно, заимствован из основного мифа секты скопцов. Один из персонажей в «Шатунах» (1988) Юрия Мамлеева — бывший скопец. Русские секты были важным источником и для рассуждений Александра Дугина. В «Репетициях» (1992) Владимира Шарова есть удивительная фантазия о сектантской общине, которая просуществовала с XVII до конца XX века. «Золото бунта» (2005) Алексея Иванова описывает борьбу старообрядческих общин за сокровище, которое Пугачев спрятал перед арестом. В «Укусе ангела» (2000) Павла Крусанова бродячий старообрядец вдохновляет начинающего диктатора, цитируя ему Зигмунда Фрейда и Иоганна Якоба Бахофена. О роли сектантских тем в русской мысли и литературе конца XIX — начала XX века см.: *Эткино А.* Хлыст. Возрождение сектантских тем в постсоветской литературе заслуживает отдельного исследования.

роман, «Репетиции» (1992), написан от имени томского историка, который в 1965 году пишет свою диссертацию о расколе в русской церкви. В романе он получает от своего старшего друга, выжившего в ГУЛАГе, рукопись XVII века, написанную основателем таинственной секты. Этим автором оказывается француз, владелец театральной труппы Жак де Сертан. Захваченный русскими войсками в плен в Ливонии, де Сертан попал ко двору царя Алексея Михайловича и стал приближенным патриарха Никона. Свою жизнь в России он описал на бретонском языке, и теперь рассказчик переводит и комментирует мемуар де Сертана. Тот провел большую часть своей русской жизни в Новом Иерусалиме — копии Святой земли, которую Никон построил недалеко от Москвы. Переименовав все реки и деревни вокруг своей резиденции в честь палестинских образцов, в 1658 году он начал строительство Воскресенского собора, который был задуман как полномасштабная копия храма Гроба Господня. В советский период монастырь был превращен в лагерь, но сохранил название «Новый Иерусалим». В этом лагере несколько месяцев после ареста провел Александр Солженицын. В 1994 году монастырь был вновь открыт, и с тех пор множество паломников и туристов посетило Новый Иерусалим на берегах Истры, место памяти Никона и Солженицына.

В романе Шарова история Нового Иерусалима основана на достоверных фактах, но рассказчик далеко выходит за их пределы. Мы узнаем, что, строя свой монастырь, Никон попросил де Сертана поставить там мистерию о страстях Христовых. Там надо было показать в лицах все, что описано в четырех Евангелиях и еще в нескольких апокрифах. Местные крестьяне играли всех действующих лиц страстей Христовых, кроме самого Христа. Его роль не досталась никому: действие предполагало, что в конце его произойдет второе пришествие Мессии. Но в 1666 году Никон впадает в немилость у царя, и сотни участников незаконченных репетиций отправляются в сибирскую ссылку. Де Сертан умирает в дороге, но актеры остаются верны его учению. Они образуют сектантскую общину и продолжают репетиции в надежде на пришествие Христа. Теперь среди сибирских болот они репетируют свою мистерию, разыгрывая ее, подобно литургии, поколение за поколением. Но вот происходит неожиданное: те, кто играет христиан, расходятся с теми, кому достались роли иудеев. Конфликт разгорается, и первые начинают

уничтожать вторых. К тому времени в деревне как раз появился советский лагерь; «апостолы» становятся его комендантами и продолжают репетиции, представляя их как форму атеистической пропаганды. В местном холокосте выживает лишь один мальчик-еврей, которому досталась рукопись де Сертана. Он и передал ее рассказчику.

Дедушка и бабушка Шарова погибли в сталинском ГУЛАГе, а своего отца — журналиста и писателя — Шаров помнит «очень печальным, смотрящим на все совершенно трагически»¹. Несмотря на историческое образование, настоящим университетом Шаров считает свой детский опыт в Москве конца 1950-х, когда друзья отца возвращались из лагерей и рассказывали свои истории². Главная героиня романа Шарова «До и во время» (1993) — французская писательница мадам де Сталь, популярная в России XIX века. В романе она бессмертна и вдобавок развратна. Переехав в Россию, де Сталь спит с ее знаменитостями, в том числе со своим собственным сыном — Сталиным. Рассказчик встречается с ней в сумасшедшем доме, где де Сталь водит дружбу с мистическим философом конца XIX века, теоретиком воскрешения мертвых Николаем Федоровым, и жуткой компанией старых большевиков. Пока рассказчик записывает устные истории этих выживших, Москва гибнет в апокалиптическом наводнении.

Автор этих исторических фантазий так передает свое кредо: «Та история, которую я застал, не была историей людей. Это была история гектаров, урожаяев, финансовых потоков... для меня совершенно чужая... Я пытаюсь понять, что такое революция... чем люди руководствовались, когда ее задумывали и совершали, когда мечтали о прекрасном и шли на чудовищные преступления ради нее»³. Роман «Воскрешение Лазаря» (2002) написан от первого лица и в мельчайших деталях передает мечту героя и автора о физическом воскрешении отца. Готовясь к воскрешению на кладбище, где похоронен отец, рассказчик заимствует технологии из трудов Федорова. Эта задача заставляет его обратиться к архивам,

¹ Шаров В. «Когда Шера в форме»: Истории моего отца // Знамя. 2009. № 10 (<http://magazines.russ.ru/znamia/2009/10/sh 11 .html>).

² Шаров В. «Премиями вдохновение не заманишь» // Частный корреспондент. 2012. 10 апреля.

³ Шаров В. «Я не чувствую себя ни учителем, ни пророком» // Дружба народов. 2004. № 8. С. 114—122 (<http://magazines.russ.ru/druzhiba/2004/8/shar14.html>).

где рассказчик придумывает новую интерпретацию раннесоветской истории. По его версии, большевистская революция и советское строительство осуществляли федоровский проект массового воскрешения, а главным исполнителем этого проекта он считает Лазаря Кагановича, строителя московского метро¹.

В романе Шарова «Будьте как дети» (2009) показана широкая панорама революции 1917 года, а ключами к ней стали Крестовый поход детей (XIII век) и милленаристские ожидания русских сект. Мистический импульс революции раскрывается рядом поразительных персонажей — от сибирских шаманов до большевистских вождей. «Революция 17-го года страстно ожидалась огромным числом самых разных людей, партий, религиозных групп», — пишет Шаров. Перечень этих групп для него начинается с «самых разных старообрядческих толков» и «других сектантов»². В последнем романе, «Возвращение в Египет», вся советская история представлена как воплощение сюжетных ходов «Мертвых душ» Гоголя, второго и утраченного томов. В этих романах Шарова тонкая и меланхоличная манера письма сочетается с необузданной исторической фантазией, но риторический механизм этого необычного соединения еще предстоит определить.

Пьяная реальность, трезвый наблюдатель

В постсоветской литературе есть истории о волках- и лисах-оборотнях; о сектантах, которые спариваются с матерью-землей; о биофилологах, которые клонируют великих русских писателей, чтобы извлечь эссенцию бессмертия («Голубое сало» Владимира Сорокина);

¹ Гипотеза Шарова о влиянии учения Федорова на большевиков опередила исследования историков-профессионалов. Постсоветская литература часто играет с идеей реинкарнации. Хотя обычно ее считают типично буддистской, она занимала центральное место в учениях русских мистических сект, например хлыстов. Об историях о реинкарнации Сталина в представлениях буддистских народов России см.: *Humphrey C. Stalin and the Blue Elephant* // West H.G., Sanders T. (eds.). *Transparency and Conspiracy: Ethnographies of Suspicion in the New World Order*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003. P. 175—203.

² Шаров В. «Это я: я прожил жизнь» // Дружба народов. 2000. № 12 (<http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/12/sharov.html>).

о гражданской войне, наступившей в России после падения цен на нефть из-за нового техно-магического изобретения, которое сделало ненужными традиционные источники энергии (« жд » Дмитрия Быкова). Есть истории о мировом диктаторе, ученике старообрядца («Укус ангела» Павла Крусанова); о восстановлении монархии и публичных казнях в России XXI века («День опричника» Владимира Сорокина); о выжившем финском племени меря, ставшем религиозной сектой с диковинными погребальными обрядами («Овсянки» Дениса Осокина); о замаскированных вампирах, которые тайно правят Россией, как советские коммунисты или постсоветские олигархи (романы Сергея Лукьяненко, «Empire V» и «Batman Apollo» Виктора Пелевина); и, наконец, целый жанр романов о «попаданцах», незадачливых путешественниках во времени из XXI века в XX и обратно, которые воплощают меланхолический механизм смещения прошлого с настоящим. Эти тексты покрывают весь спектр от интеллектуального до массового чтения. Какие бы фантазии о прошлом или настоящем ни приходили в голову их авторам, их цель обычно состоит в том, чтобы понять основную травму или, точнее, катастрофу советского периода.

Кажется, что воображение постсоветских писателей ничем не ограничено. И тем не менее их темы часто пересекаются. Похоже, что больше всего этих авторов интересуют две области человеческого опыта — история и религия, которые в их текстах сочетаются и остро, и разнообразно. В то же время этих писателей не волнуют другие, вполне традиционные для литературы области интересов, такие как психология или реалистичный анализ социальных проблем. Эти тексты уходят в прошлое, чтобы объяснить настоящее, найти для него понятное происхождение. Иногда созданное ими будущее пугающе похоже на прошлое. Тогда становится трудно отличить горе по потерянному прошлому от предостережения об опасном будущем (см. главу 2). Иногда, наоборот, прошлое оказывается придуманным как полная и прекрасная инверсия всех черт отвратительного настоящего. Конечно, такие писания совсем не похожи на ностальгию: ведь они описывают то, чего никогда не было.

Некоторые исследователи утверждают, что к восточноевропейским литературам после освобождения от господства СССР можно применить понятие «магического реализма». В пример обычно приводят

произведения нероссийских авторов, работающих в постколониальном ключе: украинцев, киргизов, абхазцев¹. Понятие «магического реализма» впервые появилось в веймарской Германии, затем относилось к латиноамериканской, а потом и к африканской прозе. Оно описало по свету почти полный круг, прежде чем прибыло в постсоветское пространство². Антрополог Майкл Тауссиг исследовал, как связана проза признанных мастеров магического реализма с туземными колдовскими и медицинскими практиками. Вывод Тауссига заключается в том, что народная магия в литературной обработке превращается в постколониальную прозу, направленную против гегемонии имперской культуры³. Но охватывает ли понятие «магического реализма» неукротимую специфичность постсоветской российской прозы?

По знаменитому определению Салмана Рушди, магический реализм — это «густая смесь невероятного и приземленного»⁴. Действительно, романы Сорокина, Шарова или Пелевина выглядят невероятными, но в них не так много того, что можно было бы назвать земным и обыденным. В них много магии, но слово «реализм» к этим романам не подходит. Я полагаю, что, если применять к современной российской прозе идею «магического реализма», это можно сделать только после серьезной теоретической работы и заменив само ключевое понятие. Постсоветские нарративы и сходны с магическим реализмом, и отличны от него. С магическим реализмом их роднит сознательное внедрение магии в масштабные романские конструкции и радикальная критика современного общества через новое обращение к его историческим и мифологическим основам. Отличие же в том, что постсоветский роман сознательно дистанцируется от традиций реалистического романа,

¹ *Haber E.* The Myth of the Non-Russian: Iskander and Aitmatov's Magical Universe. Lanham, Md.: Lexington Books, 2003; *Chemetsky V.* Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization. Montreal: McGill-Queens University Press, 2007.

² *Faris ITB.* Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 2004; *Durix J.-P.* Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism. London: Macmillan, 1998; *Bowers M.A.* Magic(al) Realism. London: Routledge, 2004.

³ См.: *Taussig M.* Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing. Chicago: University of Chicago Press, 1987. Chap. 8.

⁴ *Рушди С.* Дети Полуночи. М.: Лимбус Пресс, 2006. С. 2.

которые остаются важны для магического реализма. Постсоветский роман не имитирует социальную реальность и не конкурирует с психологическим романом — он имитирует историю и борется с ней. Его аллегорические образы сохраняют зависимость от прошлого, но эту связь нельзя описать привычными нам терминами культурной критики. Чтобы дать определение этим причудливым, но поучительным образам, возникающим из катастрофической постсоветской культуры, я предлагаю новый термин — магический историзм.

История и магия — странные соседи. Жизнь призраков антиисторична, писал Вальтер Беньямин, но в этом тезисе — только часть правды. Ведьмы тоже антиисторичны, но в меняющихся особенностях охотников на ведьм воплощается история. Призраки, вампиры, оборотни и другие чудовища помогают авторам и читателям обсуждать ход истории, который бывает трудно понять другими способами. Таким был и советский период с его «необоснованными репрессиями». Жуткие пейзажи постсоветской литературы достоверно свидетельствуют об отказе более традиционных способов понимания исторической реальности. Читателей, переживших катастрофу, привлекает не кажущаяся точность социальной истории, а неистощимые фантазии тех, кто создает альтернативное прошлое. Часто в этих фантазиях мы видим необычные манипуляции с человеческими телами, что позволяет сделать человеческий контакт сверхъестественно теплым, непосредственным, не нуждающимся в речи с ее ограничениями. Получив удар ледяным молотом, сорокинские братья света могут разговаривать сердцем. Своим укусом персонажи Пелевина могут узнать все, что им нужно знать о других вампирах и людях. Герои Шарова получают похожую способность, переспав с мадам де Сталь. В постсоветской ситуации антимодерная фантазия о непосредственной, экстралингвистической коммуникации приобретает новую популярность. В большинстве таких текстов непосредственное знание ведет к неограниченной власти, которая принадлежит теперь сообществу равных друг другу и радикально отличных от остальных. Это истории не о суперменах, а о суперсектах.

Согласно философской традиции, историзм стремится понять текущее состояние мира как результат его развития в прошлом. Далее, историзм отрицает другие способы познания настоящего — например,

понятие свободной воли, которая формирует настоящее, не будучи predetermined прошлым. Иронично, что у магической и рациональной версий историзма есть нечто общее: вера в объяснительную силу прошлого. В видениях Быкова, Шарова, Сорокина и их коллег прошлое предстает не просто как «другая страна», но как страна экзотическая и неисследованная, в которой кроются нерожденные альтернативы и неодолимые чудеса. Чувство потери вызывает мучительные вопросы о том, как можно было бы ее избежать; для великих потерь нужно строить большие нарративы, конструирующие альтернативы спасения. Возможно, что расширительное употребление сослагательных форм характерно для постреволюционных времен¹. Преследуемые историей и неспособные отказаться от навязчивого созерцания прошлого, постсоветские авторы оказываются в ловушке меланхолии. Их время «вывихнуто», как время Гамлета. Сознательно или бессознательно, они воплощают сентенцию Жака Деррида: «Наследование всегда включает в себя взаимообъяснение с *чем-то призрачным*, а значит — с *более чем одним* призраком»². Радуюсь беспрецедентному потребительскому буму 2000-х годов, читатели ощущали потерю политических прав, которыми они обладали в 1990-х. В глянцевого мужского журнале культурный критик Григорий Ревзин описал эту ситуацию не в клинических, а в политических терминах: «История не знает сослагательного наклонения в том и только в том случае, если сослагательное наклонение известно настоящему... Настоящее — это то, где ничего нельзя менять, прошлое — это то, где возможны любые изменения»³. Если альтернативы не появляются в политике, историография предоставляет их с избытком. Хонтологическое понимание справедливости, возлагающее надежду на призраков, становится важно, когда в реальных судах нет надежды на правосудие. Аллегии процветают, когда другие способы конструировать истину и память становятся опасны для рассказчика. Прозопопья нужна там, где автор и читатель оба не верят собственной речи героя.

¹ См.: *Fritzsche P.* Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004. P. 203.

² *Деррида Ж.* Призраки Маркса. С. 38.

³ *Ревзин Г.* О Царицынском дворце и Юрии Лужкове (<http://www.gq.ru/exclusive/columnists/152/44235/>).

Соединив катастрофическое прошлое с жалким настоящим и опасным будущим, Россия начала XXI века стала оранжереей для выращивания привидений, попаданцев, зомби и других призрачных тел. Трагично, что российская культура вернулась к тем страхам, обидам и надеждам, из которых была сделана «Шинель» Гоголя. В начале XXI века те, кто думают на русском языке, фантазируют о страшной мести способами, которые не идут дальше того, что описано в конце «Шинели».

Понять риторику постсоветских фантазий нам помогут связанные друг с другом понятия «пьяной реальности» и «трезвого наблюдателя», введенные Майклом Вудом в его работе о магическом реализме. Вуд различает два его вида: один магичен в своем материале и реалистичен по стилю, а второй, напротив, реалистичен в материале, но магичен по стилю. Тексты первого типа звучат так, «будто автор читает наизусть телефонную книгу»; в текстах второго типа «факты... преподносятся так, словно это басни». Вуда больше интересует первый вид магического реализма. Он определяет его как нарратив, созданный трезвым наблюдателем посреди пьяной реальности¹. По его мнению, к этому типу принадлежат знаменитые латиноамериканские образцы магического реализма, например «Сто лет одиночества» Маркеса. Они деконструируют националистическую историографию, беспристрастно рассказывая поразительные истории о прошлом, — как если бы история была пьяна, а историк трезв. Отказываясь от искупительного нарратива, в котором страдания народа были жертвами, принесенными ради его настоящего, эти тексты вбирают в себя народную магию и применяют ее самыми неожиданными способами. Проецируя магию на историю, эти романы подрывают историографические дискурсы с их привычным вниманием к рациональному выбору и социальным силам. Романы магического реализма склонны задействовать такие стилистические черты научно-исторических текстов, как беспристрастность и то, что Вуд называет «трезвостью». Рассказчики этих романов редко играют с читателями в набокковские игры и не вставляют самих себя в ход романного действия. Не нарратологические, а генеалогические эксперименты помогают читателям понять сконструированность нарративной реальности и ее относительный характер.

¹ Wood M. In Reality // Janus Head. 2002. Vol. 5. № 2. P. 9—14.

В этой точке постсоветский русский роман сходится с постколониальным латиноамериканским¹. На деле между прошлым и настоящим нет границы; тем менее она ясна, когда речь идет о магии. Относительна и граница между магическим реализмом и магическим историзмом; это проблема пропорций, а не однозначных определений. В конечном счете популярность магического историзма у постсоветских авторов и читателей представляет собой тот «компромиссный результат осуществления принципа реальности», который Фрейд приписывал меланхолии². В психологическом отношении неспособность отделить себя от утраченного не дает индивиду жить в настоящем, мешает любви и работе. В политическом отношении, вероятно, столь же важно обратное: когда в настоящем нет выбора, историческое прошлое раскрывается в циклическом нарративе, который не объясняет прошлое, а затемняет его. В поэтическом отношении наблюдение Фрейда о том, что компромисс меланхолии с реальностью происходит отдельно « по частям » и никогда не в целом, дает полезный взгляд на природу посткатастрофического письма. Фрейд признавал за литературой мистические права и свободы, которых лишены другие области человеческого опыта, например религия, политика или обыденная жизнь: «Мы приспособливаем свое суждение к условиям этой выдуманной поэтом реальности и рассматриваем души, духов и призраков так, как если бы они были полноправными существами, такими же, как мы сами»³.

Жуткое метонимично. Это всегда части, которые занимают место целого, *pars pro toto*. Порождая уникальный набор читательских реакций, эта риторика отличается от более традиционной метафорической поэтики, которая сравнивает отдаленные друг от друга области, не анатомируя их по отдельности, но соединяя разделенные части. В этом метонимическая поэтика магического историзма напоминает логику пытки. Пытка

¹ О влиянии латиноамериканских «магических реалистов» на русских авторов позднесоветского и постсоветского периода см.: *Чупринин С.* Еще раз к вопросу о картографии вымысла // *Знамя.* 2006. № 11. С. 171—184. Российские критики также отметили, что мать основателя латиноамериканского магического реализма Алехо Карпентьера была русской и, возможно, состояла в родстве с Константином Бальмонтом.

² *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // *Фрейд З.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 213.

³ *Фрейд З.* Жуткое // *Фрейд З.* Собрание сочинений. Т. 4. С. 294—295.

тоже манипулирует частями тела, чтобы изменить целое — истину, личность и историю.

Околоноля

Кульминацией взаимосмещения политического и литературного в высших слоях общества стал роман «Околоноля», опубликованный в 2009 году. Он был опубликован под псевдонимом Натан Дубовицкий, но его автором считается Владислав Сурков¹, в то время заместитель главы Администрации президента России. В течение двенадцати лет на этом посту Сурков определял культурную политику и идеологическую работу в стране; в 2011 году ему пришлось сменить работу, и затем он курировал российские действия в Украине. «Режиссер массовых представлений» по базовому образованию, Сурков разрушил публичную сферу и подавил соревновательную политику в России². Из его романа очевиден его принципиальный антиинтеллектуализм — страх и ненависть к пишущей и думающей части российского общества. Эти люди для него «околоноля»; их невинные профессии и хобби представлены по образцу лагерного барака, будто автор так и не нашел другого способа организации жизни и работы. Главный герой романа — Егор, московский писатель и издатель; но в «Околоноля» литература представлена самым грязным из дел, как будто в Москве нет более кровавого

¹ Среди многочисленных отзывов и комментариев о романе и его авторе наиболее информативными были дискуссия на радио «Свобода»: Печаль и свет романа «Околоноля» // Радио «Свобода». 2009. 20 августа (<http://www.svobodanews.ru/content/transcript/1803941.html>); и рецензия Дмитрия Быкова (Новая газета. 2009. 19 августа). Рецензию Суркова на собственный роман см. в: *Сурков В. Коррупцированный Шекспир // Русский пионер. 2009. № 11* (http://www.ruspioner.ru/otl.php?id_art=928); см. также: *Pomerantsev P. Putins Rasputin // London Review of Books. 2011. Vol. 33. № 20. P. 3—6*. Хотя не исключено, что роман «Околоноля» написан «литературным негром», и кремлевские инсайдеры, и московская публика твердо убеждены в авторстве Суркова. Сам он опубликовал рецензию на «Околоноля», где не подтвердил и не опроверг свое авторство романа.

² После того как выражение «эффективный менеджер» было использовано применительно к Сталину в учебнике советской истории А. Филиппова, в общественных дискуссиях его стали применять исключительно в ироническом смысле.

бизнеса, чем издательский. Кровожадные редакторы, больше похожие на гангстеров, силой принуждают писателей-наркоманов издеваться над ничего не подозревающими читателями. Перед нами — новейшая инкарнация шаламовского «заклинателя змей», который под пыткой «тискает романы» для лагерных уголовников. Совершив несколько убийств ради успеха своего издательского бизнеса, Егор теряет возлюбленную, убитую подобными ему деятелями постсоветского кино. Некая кавказская студия делает снафф-фильмы для московского клуба миллионеров, транслируя в реальном времени сцены изнасилований и убийств. В числе фильмов этой «Kafka's Pictures» есть даже версия «Гамлета», где актеры на самом деле умирают от ран и яда. Увидев смерть своей девушки на экране, Егор задумывает отомстить. Он отправляется на Кавказ, чтобы найти режиссера снаффа, но сам попадает в камеру «Kafka's Pictures». Ему отрезают пальцы и ухо, снимая процесс ради наслаждения московских ценителей. Такая форма пытки действительно была популярной на Кавказе: во время чеченских войн ее использовали обе стороны. В концовке романа Егор выслеживает и убивает режиссера Мамаева, хотя остается неясным, состоялось ли убийство на самом деле или все это бред Егора.

Весь сюжет этого садомазохистского романа связан с медиатизацией и, соответственно, детерриториализацией насилия; но и география остается важной. Пытки, убийства и съемки снаффа происходят на Кавказе, одной из главных сцен российского массового насилия (оттуда родом и отец Суркова, чеченец). Руководство этими актами насилия и наслаждение ими — дело Москвы и тех ее кругов, в которых живет и работает автор с его героем. Члены клуба садистов-миллионеров по большей части — коррумпированные столичные чиновники и их гламурные спутницы. В романе они выступают и как его ожидаемые читатели; вдоволь насладившись снаффом, эти изысканные мосвичи готовы перейти к метауровню — к роману о снаффе. На деле отрежиссированные сцены массового насилия, по телеканалам поступавшие в Москву с Кавказа и потом с Украины, стали центральной частью имперской пропаганды под руководством самого Суркова.

Каковы бы ни были намерения того, кто написал «Околоноля», культурный смысл этой фантазии нам уже знаком. Это высокотех-

нологичная версия «балов жертв», спектакль миметического горя по жертвам массового насилия, который имитирует — в данном случае буквально воспроизводит — акты самого насилия. «Околоноля» играет с классическими текстами, прыгая от одного к другому. Роман открывается переделанной цитатой из чеховской «Чайки», киностудия названа в честь Кафки, а концовка повторяет сцену убийства в «Лолите» Набокова. В своей рецензии на собственный роман Сурков настаивал, что среди всех интертекстуальных связей самой важной является связь с шекспировским «Гамлетом»; автору виднее, но читателю остается непонятным, где именно в романе можно найти гамлетовскую тему. В романе нет призрака и не сказано о потере отца. Сурков пишет еще, что, скрещивая Шекспира с Квентином Тарантино, «Околоноля» обнажает моральный вакуум постсоветского общества. В моральном вакууме текст и остается; показывая безрассудного героя, кровожадную Москву и жестокий Кавказ, он не исследует историю насилия, которое создало их всех. Вырезать историю из этой медиатизированной картины — все равно что ампутировать органы человеческого тела, и не случайно этот процесс в романе описан столь детально и со знанием дела. Как во многих других случаях, игнорирование советских корней постсоветских проблем приводит к тому, что эти проблемы эссенциализируются или натурализируются, описываясь во вневременных терминах этномифологии. Цель Суркова — представить разные классы и этнические группы российского общества как «от природы» склонные к насилию и неспособные к самоуправлению. XXI век в романе — время тайных обществ, управляемых симулякров и всеобщего снаффа. Такой образ современности оправдывает тотальную власть, которую проводят в жизнь Сурков и его кремлевские коллеги.

Отсутствие исторической перспективы выводит «Околоноля» за пределы магического историзма. Все же критический потенциал этого способа письма значителен, и, хотя политические границы в России размыты, его легко можно отличить от популярных ныне фантастических текстов, распространяющих просоветскую ностальгию, — например, от множества романов о «попаданцах». Организованное Сурковым в 2002 году молодежное движение «Идущие вместе» публично уничтожало книгу Владимира Сорокина «Голубое сало», сжигая ее

в гигантском макете унитаза в центре Москвы. «Идущие вместе» расшифровали политический смысл романа — яростную критику путинской России; однако действие «Голубого сала» происходит в неопределенном будущем. Русско-китайские ученые вывели чудовищные клоны русских писателей от Толстого до Набокова; сочиняя, эти клоны производят таинственный эликсир — «голубое сало», дающее власть над миром. Экзотические сектанты крадут этот эликсир у создателей клонов, чтобы с помощью машины времени отправить эликсир Сталину, который изображен любовником Хрущева. В итоге Сталин оказывается слугой у одного из китайских хозяев будущего; последние страницы романа намекают на то, что этот бессмертный гомосексуальный Сталин и есть рассказчик всей истории. В романе много элементов магического историзма: радикальные искажения истории, монстры-полулюди, фантастические культы, цикличное время и в итоге всего этого — взаимопроникновение эпох. Несмотря на свои иронические деконструкции, Сорокин сохраняет свою веру в литературу: лишь писатели способны произвести субстанцию, за которую сражаются диктаторы. Уважение к знанию и творчеству отлично сочетается с фантазией, иронией и бесконечными сюжетными изобретениями. За все это, похоже, «Голубому салу» и досталось от бездарных «Идущих вместе».

По мере того как Россия подходила к кризису 2011 года, я наблюдал проявления магически-исторического отношения к современной реальности не только среди беллетристов, но и среди людей, от которых менее всего стоило ожидать подобного отношения. В самом конце этой книги о горестных репрезентациях прошлого я позволю себе привести несколько кратких замечаний о текстах, которые высшие должностные лица России или их приближенные написали в отчаянии от настоящего. В конце 2010 года председатель Конституционного суда Российской Федерации Валерий Зорькин опубликовал в официальной «Российской газете» статью «Конституция против криминала». В ней он провел тонкое различие между «криминализованным государством», в которое, по его признанию, превратилась Россия, и государством «криминальным», которым она рискует стать. Поразительно, что Зорькин высказывает свое предупреждение не на языке конституции, а на языке

пелевинского «Empire V»: в криминальном государстве «граждане наши... поделятся на хищников, вольготно чувствующих себя в криминальных джунглях, и “недочеловеков”, понимающих, что они просто пища для этих хищников. Хищники будут составлять меньшинство, “ходячие бифштексы” — большинство. Пропась между большинством и меньшинством будет постоянно нарастать»¹.

Свое отношение к этому недочеловеческому большинству Зорькин выражает строкой из иронического стихотворения Пушкина. «Их нужно резать или стричь», — горько цитирует он. Далее Зорькин рассуждает о том, что российскому населению нужен «спаситель», который неизбежно станет диктатором и сверххищником. При нем российские недочеловеки сделают новые шаги к тому, чтобы стать кусками кровавого мяса. Это не антиутопия, заявляет Зорькин, а «негативный сценарий». Поучительно видеть, что пока мы, исследователи культуры, мучаемся вопросами о том, подходит ли наш метафорический язык для описания правовых и политических феноменов, главный юрист России обращается к образам, заимствованным из самых раскованных фантазий постсоветских беллетристов.

Глеб Павловский был политическим технологом кремлевской администрации до своего изгнания в 2011 году. Некогда советский диссидент, проведенный в заключении три года (1982—1985), Павловский стал лидером постсоветских «политтехнологов»; он является прототипом Татарского в романе Пелевина «Generation П». В конце 2010 года в «Русском журнале», который принадлежал самому Павловскому, появилось интервью с ним. Россия вошла в «период турбулентности», верно рассказывал Павловский; на деле его, конечно, беспокоит состояние власти. «Одним из непонятных феноменов современной России оказывается власть... Государственные люди в России ведут своего рода партизанскую войну. Они пробираются в приватизированные “властью” места и пытаются в них закрепиться. Причем никогда непонятно, где удастся закрепиться, а что даже трогать опасно. Вот, например, отряд

¹ Зорькин В. Конституция против криминала // Российская газета. 2010. 10 декабря (<http://www.rg.ru/2010/12/10/zorkin.html>). Зорькин был председателем Конституционного суда в 1991—1993 годах и вновь с 2003 года.

“государственных партизан” под руководством министра юстиции прокрался в гулаговские дебри Государственного управления исполнения наказаний, где они пытаются рационализировать и очеловечить мир Зоны¹.

Согласно этому инсайдеру, тюрьмы в России все еще остаются ГУЛАГом, несмотря на пятьдесят лет, истекшие после того, как это учреждение было расформировано. Российские чиновники с их бюрократией, бюджетами и охранниками — партизаны, сражающиеся в неведомых джунглях. Что бы мы ни пытались сделать, все равно выходит не так, сокрушается политтехнолог. Снимая ответственность с некомпетентных или коррумпированных чиновников, Павловский возлагает ее на анонимные мифические силы. Говоря об Интернете как потенциальной угрозе для российского суверенитета, Павловский сетует: «В мире действуют полуприродные существа со своей нечеловеческой политикой». Эти вредоносные силы, мешающие работать российским чиновникам и политтехнологам, он сравнивает с акулами и вулканами. Наконец, Павловский раскрывает источник своего вдохновения: нынешняя ситуация в России, по его словам, — «как картины в некоторых романах: хмурое утро, и из лесу выходят непонятные, опухшие люди, сбиваясь в кучки. С какой целью — неясно». Павловский не называет эти «некоторые романы», но они явно принадлежат традиции магического историзма от Мамлеева до Пелевина.

В 2011 году, после того как стало ясно, что Путин возвращается на должность президента, известный журналист Олег Кашин сказал, что журналистика в России развивается по образцу литературы. Новости потеряли ценность, считает Кашин, не из-за цензуры, а вследствие обеднения политического процесса. Литература и даже поэзия заняли место журналистских расследований: «одно стихотворение Быкова может и сказать, и объяснить, и показать то, что происходит в российской политике, гораздо более адекватно, чем традиционная газетная статья». Кашин принял участие в коллективном эксперименте в духе магического историзма: несколько московских авторов создали фик-

¹ Павловский Г. Ватная ситуация с живыми акулами // Русский журнал. 2010. 31 декабря (<http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Vatnaya-situaciya-s-zhivymi-akulami>).

И. МАГИЧЕСКИЙ ИСТОРИЗМ

тивные воспоминания от имени ведущих политиков и медиамагнатов, написанные примерно двадцать лет спустя, — то есть тогда, когда эти люди действительно могут начать писать мемуары: «Мне кажется, вот такого рода форматы говорят о том, что с журналистикой не все в порядке, потому что только так, с помощью басен, стихов и бог еще знает чего можно сегодня вести адекватный диалог с обществом»¹.

Воображая людей животными, монстрами или «ходячими бифштексами», авторы демонстрируют свой стыд за прошлое и страх перед будущим, передают и горе и предостережение. Бессмысленным насилием, которое нельзя функционально интерпретировать, советская система низвела людей до уровня рабочих животных. Начиная с солженицынского тритона и владимовского сторожевого пса литература рассказывала историю нечеловеческого страдания через образы очеловеченных животных. Потом магический историзм превратил этих персонажей в чудовищ. Ужас советского периода лучше воплотился в монстрах, чем в людях или животных. Эта особенная культура памяти — не столько постмодернистская, сколько именно постсоветская. В ней возвращаются к жизни многие классические образы и мотивы: Сфинкс, Молох, Левиафан и Тритон; Антигона, которая хочет похоронить брата; приключения Данте в аду и мстительная одержимость Гамлета; посмертная трансформация Клоринды и, конечно, Дракула, а еще булгаковский Шариков, собака с человеческими железами. Но самый подходящий для этой горестной культуры сюжет — это сказка о Красной Шапочке: волк съел бабушку и стал похож на нее — или это убитая бабушка так похожа на волка?

¹ *Кашиш О.* Дрейф в сторону литературы // Русский журнал. 2011. 17 октября (<http://www.russ.ru/pole/Drejf-v-storonu-literatury>).

Заключение

Горе — это работа. Как у всякой работы, у горя есть свои приемы и этапы, трудности и способы их преодолеть, орудия труда и пути экономики. В историях коллективного горя известны латентные периоды, когда совесть нации — ее интеллектуалы говорят о неспособности скорбеть. Бывают и периоды бурной активности, когда кажется, что нет более важной проблемы, чем горе, и тогда интеллектуалы говорят об усталости от него. Дольше других длятся времена неясного, но непроходящего раскаяния, когда воспоминания о прошлом диктуют предупреждения о будущем и конкурируют с тревогами о настоящем. Этих меланхолических времен нельзя избежать. После катастрофы общество страдает не только от смерти своих граждан, но и от разрушения культурных символов, социальных связей и духовных (религиозных или идеологических) верований. Работа горя в этот период оказывается важным источником общественной солидарности — «деянием», как определила Ханна Арендт свободное политическое проявление человеческого многообразия. Свойственные человеку уязвимость и насилие, но также любовь и солидарность делают работу горя одним из основных элементов *vita activa*¹.

В прочитанной вами книге собраны настоящие подвиги горя, которые одновременно были и актами этического выбора, политического

¹ См.: *Arendt H.* The Human Condition. Chicago: University of Chicago Press, 1958. Льюис Хайд предполагает, что правильнее было бы говорить о «труде», чем о «работе» горя: *Hyde L.* The Gift: How the Creative Spirit Transforms the World. Edinburgh: Canongate Books, 2007. P. 51—52.

сопротивления и эстетического самовыражения. «Мы скорбящие, но мы не лохи», — говорит юная героиня романа Алексея Иванова «Комьюнити» (2012). Российская память о советском терроре — огромная культурная формация, которая охватывает различные жанры и формы, несопоставимые друг с другом версии истории, разнообразные ритуалы горя. В позднесоветский период у работы горя были моменты взрывного роста, но большей частью она оказывалась заблокирована политическими институтами. Напротив, в постсоветской России болезненный процесс овладения прошлым стал важным элементом противоречивого политического настоящего. В начале XXI века политические оппоненты в России отличались друг от друга не столько тем, как они понимали социальные проблемы или международные отношения, сколько своими интерпретациями советской истории. Крепкий раствор настоящего оказался перенасыщен прошлым, которое отказывалось выпадать в осадок.

Посткатастрофическая память часто оставляет за собой не факты, а аллегории, не архивные документы, а художественную литературу. Как мы видели, в постсоветский период нарративные жанры высокой культуры (романы, фильмы и т.д.) играют основную роль в обоюдоостром процессе горя и предупреждения. Проявления этой работы в высокой литературе я пытался передать понятием «магический историзм». Популярная культура выработала свои термины для рефлексии над собственными авторами и персонажами — такие, как «реконструкторы» или «попаданцы». Научной истории не очень удобно работать с таким материалом; но игнорировать его невозможно. Подобно посттравматическому сознанию, посткатастрофическая культура циклически возвращается к событиям прошлого, делая это всегда намеренно, но непоследовательно, а иногда и бессознательно — не признавая этого возвращения и не размышляя о нем. Но миметические возвращения в прошлое, конечно, не вечны. У межпоколенческой памяти наверняка есть свои пределы; мы просто не знаем, когда закончится работа горя.

История авторитарного режима Путина заняла уже больше половины постсоветской истории России. Его нефтяная хватка душит новое столетие российской и европейской истории. Если коллапс Советского Союза действительно был революцией (как считают некоторые эксперты, но с ними не согласна большая часть постсоветского общества),

два последующих десятилетия стали российским Термидором, темным периодом политической реставрации и культурного отчаяния. Историки используют понятие «Термидор», чтобы определить им период саморазрушения Французской революции. В 1930-х Лев Троцкий назвал сталинизм постреволюционным Термидором. В такие периоды победившая революция захлебывается в собственном насилии, а добытая идеалистами неограниченная власть переходит к угнетателям. Определив «советский Термидор» как «победу бюрократии над массами», главный российский революционер так объяснял не предвиденную им победу бюрократии и поражение народа: «Кто распределяет блага, тот никогда еще не обделял себя». Современник и оппонент Троцкого, Карл Шмитт превратил ту же идею в основополагающую аксиому политической теории: «*Protego ergo obligo — это cogito ergo sum* государства»¹.

Перераспределяя блага, бюрократы становятся олигархами, а олигархи — бюрократами. «Разжалованная и поруганная бюрократия снова стала из слуги общества господином его», — сетовал Троцкий. Его горечь и гнев понятны: он писал свою «Преданную революцию» в ссылке, предчувствуя смерть от посланных Сталиным убийц. И все же он не утверждал, что в 1930-х Сталин возродил старый режим царской России. Логика сталинизма, по наблюдениям Троцкого, принадлежала настоящему, а не прошлому. Для него «советский Термидор» был вопросом «не о призраках прошлого, не об остатках того, чего больше нет... а о новых могущественных и постепенно возрождающихся тенденциях к личному накоплению»². Так и российский термидор 2010-х не возрождает сталинизм, но изобретает беспрецедентные сочетания коррупции и насилия, традиционализма и империализма. Эти механизмы доступны пониманию только в терминах настоящего.

Постсоветская политика чужда жалости к миллионам жертв советского террора, но в постсоветской культуре возникли необычные и, возможно, даже извращенные формы памяти. Как мы могли видеть, на этой стадии культурная память соединяет два процесса: ostranenie

¹ Шмитт К. Понятие политического // Вопросы социологии. 1992. № 1. С. 37—67.

² Он говорил еще и так: «Свинцовый зад бюрократии перевесил голову революции. Такова разгадка советского Термидора» {Троцкий Л.Д. Преданная революция. Что такое СССР и куда он идет? М., 1991. Гл. 5}.

прошлого и возвращение репрессированного. Вскрывая прошлое, скрытое настоящим, исследователь посткатастрофической культуры наблюдает, как память превращается в воображение. Хотя в своем воображении многие авторы и читатели стремятся поэтически воспроизвести катастрофическое советское прошлое, я считаю, что это признак меланхолии, а не ностальгии. В отличие от фрейдовского «здорового горя» логика меланхолии смешивает прошлое и настоящее, навязчиво воспроизводя первое и разрывая контакт со вторым. «Меланхолическая заторможенность производит на нас впечатление таинственности лишь потому, что мы не можем понять, чем же настолько поглощены больные», писал Фрейд¹. Диалектика воспроизведения и остранения создает богатые, но малопонятные образы, которые воплощают в себе меланхолическую постсоветскую субъектность.

Призрачные видения российских писателей, режиссеров, критиков и даже политиков переносят работу горя в те пространства, где нет более рациональных способов понимания прошлого. В стране, где миллионы остаются непогребенными, умершие возвращаются в романах, фильмах и других жанрах культуры, которые отражают и создают коллективную память. Преступления нацизма и коммунизма оставили разную память о себе; в обеих культурах — российской и германской — сложились разные формы работы с прошлым. Германская память кристаллизовалась в «твердую» форму памятников и музеев, и в немецкой культуре начались дискуссии о том, как оживить и заново вдохновить эту память, чтобы спасти ее от окаменения. Такое затверждение памяти культурный процесс, у которого есть свои функции, условия и ограничения. Он предполагает, что былое не повторится снова, что демоны прошлого изгнаны, а настоящее существует и одерживает победу над прошлым. В демократическом обществе для затверждения памяти нужна определенная степень консенсуса в публичной сфере. Этот консенсус приходит после того, как интенсивность «мягких» дискуссий достигнет определенного порога.

В России не сложился консенсус в отношении к прошлому. Память, лишенная памятников, проходит через циклический процесс опровержений и возвращений. Новые голоса помогают смягчить чувство

¹Фрейд З. Печаль и меланхолия. С. 223, 213—214-

вины; новые тексты могут бросить вызов даже самым влиятельным аргументам прошлого. Публичное пространство наполняется живыми мертвецами — призраками, вампирами, монстрами. Они отказываются покидать мир живых, пока невинно убиенные не вернуться в культуру на всех ее уровнях — высоких и низких, официальных и народных, националистических и космополитичных. Только эти постоянные акты узнавания незнакомого, вспоминания забытого, включения исключенного помогут сохранить целостность и жизнеспособность новой российской культуры.

Получилось так, что я завершаю эту книгу во время очередного политического кризиса в России. Президентский срок Дмитрия Медведева (2008—2012) был потрачен на половинчатые попытки реформировать экономическую и политическую системы в духе того, что получило точное название «ностальгической модернизации»¹. К сожалению, образцом для проекта медведевских реформ снова стал Советский Союз. Но после фальсифицированных выборов 2011 года по стране, уже более десяти лет лишенной публичной жизни, пронесли массовые протесты. Сейчас рано оценивать, насколько глубоким окажется этот кризис, и предсказывать, как он будет развиваться дальше. В публичных реакциях на него было много исторических метафор. Популярными объяснения связывали политические и культурные события в России начала XXI века с советской историей. Эту ситуацию хорошо передает сам концепт «постсоветского», все еще распространенный, но безнадежно устаревший. Такое чувство нескончаемой преемственности — свидетельство продолжающейся меланхолии, знак неспособности дистанцироваться от катастрофического прошлого и воспринять себя в одном ряду с партнерами по настоящему. Будущие историки новой России, возможно, примут за точку отсчета 2012 год, когда в России после долгой, тяжелой беременности родилось политическое настоящее. Возможно, эта новая

¹ Калинин И. Ностальгическая модернизация: советское прошлое как исторический горизонт // Неприкосновенный запас. 2010. № 6 (74) (<http://magazines.russ.ni/nz/2010/6/ka2.html>). См. также: Он же. Бои за историю: прошлое как ограниченный ресурс // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78) (<http://magazines.russ.ru/nz/2011/4/ka29.html>); Он же. Прошлое как ограниченный ресурс: историческая политика и экономика ренты // Неприкосновенный запас. 2013. № 2 (88). С. 200—214.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

история будет печальной и расскажет о регрессе, войне и коллапсе. Несомненно, она будет полна аллегорических сравнений с давним и недавним прошлым.

Действительно, многие проблемы постсоветской России — однопартийная система, государственная коррупция, этнические конфликты, избирательное правосудие, несменяемые лидеры, зависимость от природных ресурсов и непреходящая нищета — демонстрируют преемственность с эпохой СССР. Но в главном вопросе 2011 года — фальсифицированных выборах — был очевиден разрыв с советской традицией, в которой выборы и манипуляции голосами были совершенно неважны. Когда огромная толпа в центре Москвы скандировала: «Не забудем! Не простим!», речь шла о преступлениях путинизма, а не сталинизма. В момент кризиса публичная сфера новой России наконец повернулась к настоящему. Возможно, ей удастся вытащить страну из постсоветской эпохи и направить ее в открытое будущее.

ИНДЕКС

- Абакан 240
Абрукина А. 73—74
Абуладзе Т. 267
Аверинцев С. 118
Агамбен Дж. 43, 48, 96, 118, 130,
217—219, 236, 284
Адорно Т. 134
Аксенов В. 76—77
Алексеева Л. 59, 145
Алжир 248
Алиев А. 270
аллегория 34—35, 71, 85—86, 112,
142, 150, 162, 183, 209, 219, 222,
295—296, 307, 311
Аллилуева С. 105, 144, 211
Альтман Н. 176
Альтюссер Л. 249—253
Аникст А. 106
Антигона 267, 305
антисемитизм 110, 133, 150, 176
антиутопия 126, 152, 196, 211, 303
Антокольский П. 127
Апокалипсис 170, 189
арго 92—94, 97
Ардов В. 200
Арендт Х. 45—47, 50, 52—53, 55, 61,
117—118, 151, 153, 247, 252, 255,
306
Аристотель 70, 105
Арнольд М. 112
Ассман А. 6
Астрахань 240
атеизм 57, 181, 221, 244, 291
Аушвиц (Освенцим) 43, 48, 55, 118,
130, 134
Ахматова А. 26, 58, 71, 110, 132, 200,
232—233, 241, 277—280
«Балы жертв» 10—11, 25, 131, 154
бараки 136, 138, 243
Баталов А. 200—201
Бахтин М. 31, 94, 96—105, 126, 131,
137, 195, 205, 232
Бекмамбетов Т. 269
Белинский В. 107—109
Беломорканал 46
Беньямин В. 25, 34—35, 38, 63, 104—
105, 120, 122, 125—126, 141, 205,
212, 220, 261, 284, 295
Берггольц О. 98—99

ИНДЕКС

- Берия Л. 211
 Бёрк Э. 262, 274
 Берлин И. 61, 108
 Берман М. 18
 Битов А. 80—81, 138, 286
 блатная песня 146—147
 Блок А. 100, 162, 279—280
 Бойм С. 7, 42, 65
 Боймере Б. 8, 183
 Босх И. 127
 Бочаров С. 165
 Брежнев Л. 264
 Брейгель П. 127
 Бродский И. 37, 42, 79, 131 —135, 140, 154, 211, 231, 278—279
 Бродский Ю. 17, 92
 Брускин Г. 142
 Будаев А. 264
 Бурдые П. 69
 Бутово 237, 241
 Быков Д. 13, 76, 154, 167, 286—287

 Вайда А. 267
 Вальзер М. 245
 вампиры 4, 235, 269—270, 283—284, 295
 Вача 147
 Велединский А. 267
 Вергилий 102, 104
 Вердери К. 266
 Владимов Г. 285, 305
 возвращение 142, 155, 213, 273, 309
 Вознесенский А. 199
 Волков С. 42, 132, 134, 175, 211, 278
 Вологда 119, 121, 224, 242
 Волошинов В. 100
 воспоминание 28—30, 37, 73, 212, 229, 277
 воспроизведение 28—29, 131
 врачи в ГУЛАГе 28, 84, 124, 204, 210
 Вуд М. 297
 Вуори П. 224
 выжившие 13—14, 23, 27, 32, 42, 45, 54, 58, 60, 72, 77, 81, 83, 98, 109, 113, 116, 118, 120, 135, 140, 142, 152, 163, 175, 206, 218, 266, 286, 279, 291
 Высоцкий В. 75, 83, 145—147, 154, 187, 285

 Галинская Н. 239
 Гамбаров А. 239
 Гамлет 13, 31, 70, 83, 182—183, 185—189, 196—197, 202, 274
 Гаспаров М. 42
 Гегель Г.-В.-Ф. 56, 59, 162, 194, 243
 Геллер М. 257
 геноцид 23
 Герман А. 157, 204—205, 209—210, 212, 216—217, 219
 Гессе Г. 157
 Гете И.-В. 103, 105, 136
 Гинзбург Е. 76—77
 Гликман И. 177—178
 Гнедич Т. 115—116
 Гоббс Т. 123, 240, 277
 Гоголь Н. 158—160, 168, 171, 179
 голая жизнь 43, 48—49, 58, 118, 120, 130, 140, 191, 216—219, 236, 240, 269
 Голомшток И. 128—129, 146—148, 156

ИНДЕКС

- Горбачевы М. и Р. 64
 Горький М. 145, 169
 готический реализм 103
 Гофман Э.Т.А. 157
 гражданская война, 52, 234, 271, 293
 Григорьев О. 141
 Гримм Я. и В. 136
 Гринблатт С. 6, 12, 185, 188
 Гройс Б. 270
 Гроссман В. 52—55, 77—80
 гротеск 105, 232
 Гуковские М. и Г. 81, 177
 ГУЛАГ 4, 15 — 16, 18 — 21, 38, 40,
 43—47,49, 52,55—56,58,60—61,
 65—66, 68—69, 72, 75, 84—88,
 90—92, 98, 102, 106—107, 109,
 111 — 113, 115—116, 118—121,
 123, 126—128, 132—134, 139—
 141,146—147, 154, 157, 159, 164,
 166—167, 186, 197—198, 205—
 207, 210—211, 215, 218, 223, 238,
 242—244, 246—247, 249, 265,
 269—270,276,280,283,285—286,
 288—291,304,313
 Гумилев Л. 110, 233, 278
 Гумилев Н. 110, 278
- Даль В. 277
 Данер Д. 61
 Даниил Заточник 95—96
 Даниэль Ю. 144—146,149,151 —154,
 161 — 162, 166, 169
 Данте 102,104, 119, 122,128, 159, 305
 двойное горе 24, 174
 де Сталь Ж. 291,295
- дело историков 88—91
 демоцид 23
 День открытых убийств 150—152
 День памяти жертв политических ре-
 прессий 241—242
 Деррида Ж. 32, 184—185, 248—255,
 261—262,274—275,288, 296, 313
 десталинизация 56, 60, 65—66, 109,
 234, 246
 Джадт Т. 226—227, 250
 Джанелидзе Н. 267
 Дзержинский Ф. 237
 Дмитриев Ю. 221—224, *TL7*
 Додж Н. 61
 Достоевский Ф. 25, 29, 68, 99, 102—
 103, 169, 171, 180—181, 191, 194,
 215
 доходяги («мусульмане») 32, 35,
 43—44,47—48,71, 83, 118—120,
 122—123, 127, 130—131, 158—
 159, 168, 171, 206—207, 211, 218,
 220, 240, 244
 Дружинин Н. 89—91
 Дувакин В. 100, 102
 Дугин А. 281—282
 Дэвис К. 252, 283
- евреи 18, 53, 61—62, 110, 146, 150,
 190, 248, 258, 291
 Евтушенко Е. 147
 Еней Е. 177, 186
- жертвы 4, 10—15, 17—19, 21, 23—27,
 31—33, 36, 40—41, 43—46, 48,
 54, 57—58, 61, 64, 66, 71—72, 77,

- 81,83, 85,88, 90, 92, 99, 104, 109,
112, 118—124, 127, 131, 140, 142,
144, 148, 150, 152, 154, 164, 171,
173—174,183,191 — 192,198,205,
207, 211—213, 218—220, 222—
225, 233—243, 245—247, 250,
256—258, 260—261, 266—268,
271, 273, 275—276, 281, 285, 287,
297, 301,308,313
— и их палачи, 4, 10, 18, 21, 23, 46,
58, 61,66, 109, 118, 121, 123, 127,
138,218—221,223—224,238,242,
258, 273, 276
- Жженов Г. 187
- Жирар Р. 29, 215—216, 256
- жуткое 30—31, 58, 68, 83, 230, 268
- Заболоцкий Н.80
- Замятин Е. 211
- Золотухин В. 270
- Зорькин В. 302—303
- Зубакин Б. 100
- Иван Грозный 224, 264, 272—273
- Иванов А. 272, 289, 307
- интеллигенция 5, 18—19, 60, 65, 78,
80, 91—92, 109, 125, 140—141,
146,151,157,168,181,187,199—
202,211,281
- Иофе В. 6,20,221, 227,236—237,256,
262, 278, 283
- искупительный нарратив 24, 120—
121, 219, 263, 287, 297
- историки 14, 38, 41, 50, 61, 87, 89, 91,
113, 248, 256, 259, 275, 286—287,
310
- Кабо В. 112
- Кавказ 79, 300—301
- Каган М. 100
- Казарновский Ю. 83—84
- Казахстан 73, 99, 101
- Калинин И. 7, 8, 310
- Камю А. 192
- Каплер А, 175—176, 178
- Капри 104—105
- Карабах 152
- карнавал 94, 96, 103, 105, 126, 141
- Карышев Д. 270
- Катынь 267
- Кафка Ф. 157
- Кашин О. 22, 304—305
- Кемь 16
- Керенский А. 102
- Киселев И. 90
- Клее И. 122
- Клейн Л. 111
- Клоринда 34—37, 275, 277, 312
- Кожев (Кожевников) А. 69
- Козинцев Г. 173—178,180—196,198,
203
- Кокто Ж. 132
- коллективизация 19—20, 55, 90—91,
100—101, 112, 186
- коллективное тело 125
- колонизация, внешняя и внутренняя
29, 53—55, 89, 93, 112,215
- Кольма 170, 257
- Кольридж С. 38
- коммунизм 160, 248, 253
- компания (эпохи оттепели) 136, 145,
147, 149—151, 195, 199, 291, 313
- Конди Н. 7, 59

ИНДЕКС

- Конквест Р. 61
 конституция 86, 302—303
 Контрреформация 122, 127
 Копелев Л, 88
 Корников А. 101
 Король Лир 175, 183, 189—193
 «Космическая академия наук» 91—92
 космополитическая память 61—67
 Коткин С.12
 крепостное право 55, 90—91, 181
 «Кресты» 132, 134, 232—233, 278
 кристаллизация памяти 226—227
 Кристева Ю, 44
 Кроненберг Д. 130
 Кропивницкий Е. 136, 139
 Кропивницкий Л. 136
 Крусанов П. 284, 289, 293
 Кукулин И. 127, 139
 Кулик О. 285
 Кустанай 101
- Ла Капра Д. 7, 121
 лагеря пыток 45—47
 лагеря смерти 45—47, 92
 Лакан Ж. 192
 Лангер Л. 263
 Левашово 239, 241
 Леви П. 44, 72, 93, 227
 Левиафан 239—240, 277, 305
 Леви-Брюль Л. 93
 Лермонтов М. 164
 Лесючевский Н. 80
 Лианозово 136—139
 Лиминг Б. 179
 Лимонов Э. 138
 Лихачев Д. 5, 21, 83, 91—94, 96—98,
 113—114, 144, 164, 232
- Лужков Ю. 237
 Лукичев А. 224—225
 Лукьяненко С. 269
 Лунгин П. 272
 Любавский М. 88—89
- Магадан 148, 239
 магический историзм 295, 305, 307
 магический реализм 154, 276—305
 Малиа М. 109
 Малиновский Б. 93
 Мамлеев Ю, 281—282, 289, 304
 Мандельштам Н. 24—27, 42, 61,
 71—72, 83—84, 118—119, 136,
 214—215
 Мандельштам О. 18, 24—25, 42—43,
 61, 71—72, 83 — 84, 102—103,
 116—119, 136, 159, 170,215
 Маркес Г. 154, 297
 Маркс К. 173, 184, 251—252
 марксизм, 5, 23, 57, 62, 87, 89, 105,
 107, 113, 173, 181, 248, 250—251,
 253
 Медведев Д. 100, 246
 Медвежьегорск 240
 меланхолия 14, 19, 31—32, 34—35,
 83, 97, 125, 213, 219, 250—252,
 269—270, 272, 275, 284, 293, 296,
 298, 306, 309—310
 Мелетинский Е. 110
 мелодрама 121, 182, 203
 Мельник А. 270
 «Мемориал», общество 6, 20, 64, 148,
 152, 221, 236, 241—243, 246, 256,
 262
 мемуары 39, 57, 64, 118, 277, 231, 244,
 305

ИНДЕКС

- Меньшов В. 199
 месть 19, 30, 68, 109, 168, 179, 187—188
 Метерлинк М. 157, 161
 метонимия 15
 Милош Ч. 278
 миметическое горе 10—12, 14, 26, 29, 37, 98, 141, 146, 154, 214, 217, 288,301
 мировая культура 102, 116—118, 122, 126—127,132,135—138,140,181, 202—205, 264,313
 Миттеран Ф. 226
 Митчерлих А. и М. 259
 «митьки» 140—141
 Михалков С. 206, 265
 Михоэлс С. 176, 189—190
 молчание 31, 254, 259
 монстр 31, 37, 103, 160—161, 216, 239 — 240, 266, 272, 276, 279, 281—283, 302, 305,310
 монумент 38—39, 227, 235—236, 239—240
 Мордовия 100, 103, 163, 170
 музей 16, 227, 235, 243, 246
 Музиль Р. 224
 мучимая жизнь 49, 115—141, 171
 Мэдден Дж. 181

 Набоков В. 160
 насилие 14, 35, 47, 50—52, 56—57, 117, 153, 178, 273, 287, 306
 Неизвестный Э. 148, 239—240
 Некрасов Вс. 139
 некрореалисты 129—131
 неопределенность 21, 31, 83—84, 202

 Нерлер П. 18, 42, 71, 83—84
 неузнавание (анагноризис) 68—73, 76—77, 79—80, 82, 84—86, 252, 268, 278, 312
 Никон 290
 НКВД 18, 205—206, 221, 224, 237, 241,289
 Новгород 89
 Нольте Э. 248, 255
 Нора П. 225—226
 ностальгия 22, 54, 65, 226, 293, 301, 309—310
 Нью-Брунсвик 124
 нэпман 62, 67

 обелиск 38—39, 235
 оборотни 130, 217, 219, 283—284, 292, 295
 Оксман Ю. 43, 95, 106—109, 177
 Окуджава Б. 73, 75—77
 Орлов Г. 116
 Осокин Д. 293
 остранение 37, 308
 Отелло 185, 187
 оттепель 14,60, 133,145, 165, 176,187

 Павловский Г. 303—304
 Панкеев С. 33
 Паперно И. 118
 Пастернак Б. 162
 Пелевин В. 282—284
 Пермь 242
 Петербург 15, 66, 174, 179, 230, 234, 237, 239, 241, 246, 278
 Петрушевская Л. 167
 Пикассо П. 148

ИНДЕКС

- пилигримы 79, 133, 140, 147, 154
 Пинский Л. 102, 106, 159, 177
 Плавинский Д. 124
 Платонов А. 280
 повторение 11, 28, 30, 37
 поколение 10,12—13,21, 27, 33,40—
 41, 50—51, 62—63, 65—66, 91,
 98—99, 104, 117, 128, 134—135,
 140, 151 — 152, 157, 162, 165, 167,
 173—174,178,189,195—197,199,
 202, 212, 228, 232, 250—251, 257,
 261,265, 268,286, 290
 Порублев И. 267
 посткатастрофическое 4, 19, 27, 30, 35,
 66, 142, 233, 262, 266, 275, 281,
 298, 307, 309
 постапамять 27, 40, 66
 постравматическое 11, 33, 49, 307
 православие (Православная церковь)
 113, 122, 149, 169—170, 208, 222,
 224, 237, 243—244
 Прага 249
 предвосхищение 29, 55, 56
 призраки 185, 248—250, 252—254,
 262, 266, 288, 295—296
 призрачная память (ghostware) 266—
 267, 271
 принудительная социальность 89
 Прошкин А. 206—207
 Псков 241
 Пумпянский Л. 100
 Путин В. 264, 273, 280, 287, 288, 304,
 307
 Пушкин А. 156, 158, 163—165, 168,
 171,231,313
 попытка переделки 45—46
 Рабин О. 136
 Рабле Ф. 102—104, 127
 работа горя 4—5, 11, 13, 25—26, 32,
 34, 53, 60, 72, 83, 104, 131, 138,
 146, 149, 189—190, 212, 217, 219,
 275, 277, 306—307, 309
 Радзинский Э. 211
 разнонаправленной памяти, 40
 Распутин Г. 264
 реабилитация 21, 32, 58, 86, 106, 253,
 256
 реализованная метафора 166
 Рёкк М. 74—75
 репрессии и репрессированные 4, 13—
 14, 18—19, 21—23, 28, 32, 34, 52,
 56—58, 60—62, 77, 81, 85—87,
 90—91,94,175,193,195,222,225,
 236, 238, 241—243, 256, 263, 265,
 273, 277, 295, 309
 Розанов В. 157, 163, 169, 172, 211
 РозановаМ. 156, 170
 роман 26, 81, 99, 152, 167, 169, 202,
 255,280—281,288,290,294—295,
 298—299, 301
 Романов Б. 94—96, 98
 Рорти Р. 160
 Рубенс П.П. 264
 Ругович В. 100
 Рудинеско Э. 251, 253
 Русланова Л. 201
 Рушди С. 294
 Рыклин М. 285
 Рябоконт В. 73—74
 Рязанов Э. 70, 195, 198, 203
 Савоева Н. 84
 Салтуп 222

ИНДЕКС

- самопожертвование 72
- Сандармох 221, 223, 241
- Сантнер Э. 49, 130, 140
- Сапгир Г. 139
- Саранск 100—101
- Саратов 109
- Свешников Б. 123—128, 136, 141, 158—160
- Сезар Э. 59
- сектанты, 119, 157—158, 289, 302
- Селиванов К. 168, 289
- Сервантес М. 102, 152
- Сибирь 42, 89, 101, 133—134, 186, 286, 288
- Синатра Ф. 264
- Синявский А. (Абрам Терц) 8, 81 — 84, 102, 109, 128, 135, 143—149, 152—172, 180, 205, 274—275, 313
- скопцы 170, 289
- Скотт Дж. 8
- Скэрри Э. 45—46, 49
- смех 96—97, 117, 197
- Смоктуновский И. 186—188, 196—197, 199
- собаки 189, 216—217, 272, 284—285, 305
- события памяти 228—230
- Сокуров А. 174
- Солженицын А. 43—45, 88, 119, 276—277, 290
- Соловецкие острова и монастырь 15—17, 92, 97, 99, 207, 230, 236—238, 241—243, 277
- Соловецкий лагерь 15—17, 19, 41, 83, 91—92, 97, 113, 221, 237, 243, 255
- Сорбонна 147, 149, 156, 165
- Сорокин В. 154, 271, 287—288, 302
- Сталин И. 22, 42, 51—52, 134, 151, 204, 206, 211, 265, 302, 308
- сталинизм 22, 51, 101, 253, 262, 308
- сталинская премия 89—90, 174, 210
- старообрядцы 244, 289, 292—293
- Стокер Б. 280
- Стрэнд М. 134
- субъектность 38, 274, 309
- суверен 121, 123, 218
- Сурков В. 264, 270, 299, 301
- Суслов М. 264
- Суханов Н. 100—101
- Сфинкс, 305
- сюрреализм 122, 128, 132, 169, 313
- Сютаев В. 168
- Танкред 35—37, 70, 266, 277
- Тарантино К. 301
- Тарковский А. 133, 174
- Тарле Е. 89
- Таруса 135—136, 139
- Тассо Т. 35—36, 275
- Тауссиг М. 29, 294
- тварная жизнь 49, 130, 140
- «твердое» и «мягкое» (hard и soft) 98, 228, 244—245, 266, 282, 313
- Тверь 240
- Тейлор Ч. 69
- текстуальный памятник 154, 231
- террор 18—19, 23, 50, 54, 58, 61, 86, 98, 120—121, 151, 165, 186, 247, 253, 263, 287
- Тодоров Ц. 50, 256
- Токвиль А. де, 65
- Толстой Л. 189

ИНДЕКС

- тоталитаризм, 49 — 50, 53, 55, 61, 66, 154, 211, 219, 239, 247—249, 252—253, 256, 262
 травма 11, 13—14, 27, 29, 35—36, 67, 81—82, 94—95, 121, 140, 155, 260, 265, 282, 293
 Тридцатилетняя война 104, 127
 Троцкий Л. 308
 Тува 238
 Туманов В. 147
 Туровская М. 185—187
 Тынянов Ю. 178

 ужастики 141, 271
 узнавание 31, 69—71, 78, 85, 208, 215, 274—275, 310
 Уинкотт Л. 115
 Украина 6, 19, 40, 53, 238, 266, 299—300
 Ухта 123

 Фадеев А. 177
 фантом 33
 Федоров Н. 291—292
 Филиппов А. 287
 фильм 74—75, 130, 147, 174, 179—182, 185, 188, 190, 192—195, 200—203, 205, 209, 216, 266, 268, 271
 Фирин С. 18
 Флаксерман Г. 101
 Флиге И. 6, 221, 262
 Фойер К. 109
 формалисты 178
 Франс А. 152
 Фрейд З. 26, 28—35, 39, 58, 103, 215, 247—248, 275, 281, 289, 298, 309
 Фридендер С. 23

 Фрэзер Н. 69
 Фуко М. 51, 249
 Фюре Ф. 255

 Хабермас Ю. 255
 Хайдеггер М. 254
 Хаксли О. 211
 Хальбвакс М. 61, 63
 Хемингуэй Э. 151 —152
 Хирш М. 27, 40, 147
 хлысты 145, 169—170, 292
 X-образная схема, 204—207
 Холин И. 137—138
 холодная война 61, 247, 249
 Холокост 19, 55, 247, 257
 Хоннет А. 69
 хонтология 251—252, 274—275, 313
 Хржановский И. 271—272, 285
 Хрущев Н. 14, 56—57, 60, 195, 231, 239
 Хургес Л. 170

 Цурило Ю. 212

 черкесы 54
 Черных В. 199, 202
 Чертков Л. 138—139
 Чехов А. 301
 чистилище 122
 Чудакова М. 64, 95, 106, 109
 Чуковская Л. 58
 Чуковский К. 109
 Чухин И. 223—224

 Шаламов В. 119—121, 157, 166—167, 171, 257, 280—281
 Шаров С. 154, 289, 291—292

ИНДЕКС

- Шахназаров К. 268
Шварц Е. 173, 178, 182
Шекспир У. 12—13, 19, 28, 70, 102,
106, 174, 176, 180—186, 188—189,
191, 193—197, 202—203, 278, 299,
301
Шемякин М. 239
Шиваров Н. 18
Шишкин М. 167
Шкловский В. 315
Шмелев Д. 270
Шмитт К. 277, 308
Шолом-Алейхем, 165
Шостакович Д. 26, 175—178, 192, 194
Шпигельман А. 123
Штейнберг А. 123—124, 135—136

Эйзенштейн С. 176, 234, 272
Эйхенбаум Б. 179
Эпименид 57
Эпштейн М. 31
Эренбург И. 60, 176—177, 190

Эстерхази П. 286
Эткинд Г. 67—68
Эткинд Е. 5, 67—68, 115—116, 282
Эткинд М. 5
Этлис М. 148
этнография 92—93, 95, 110—112,
168—169
«эффект бумеранга» 55
«эффект пятидесяти лет» 12

Юдин С. 210
юмор 11, 38—39, 93, 142
Юрчак А. 51—52, 129—131
Юфит Е. 130—131

Якобсон Р. 229
Яковлев А. 255—256
Ямпольский М. 209, 230
Ярвет Ю. 192
Ясперс К. 21

СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности.....	5
Введение.....	10
1. Мимесис и подрыв.....	15
Слишком много памяти?.....	18
Работа горя.....	24
Клоринда.....	34
2. Горе и предупреждение.....	42
Пытка переделки.....	45
Бумеранги насилия.....	52
Первый коллапс.....	55
Космополитичная память?.....	61
3. Притча неузнавания.....	67
Почему неузнавание?.....	69
Неузнавание вернувшегося.....	73
Неузнавание вернувшимся.....	77
Многообразии неузнаваний.....	80
Узнавание и перераспределение.....	84
4. История после тюрьмы.....	87
«Дело историков».....	88
«Космическая академия наук».....	91
Люди и нравы.....	94
Готический реализм.....	98
Белые негры.....	106
Перевернутый мир.....	111

СОДЕРЖАНИЕ

5. Мучимая жизнь и мировая культура.....	115
Невыносимый ватник.....	
Советский сюрреализм.....	122
Сцены горя.....	129
Барачная поэзия.....	
6. Должок перед мертвыми.....	143
Синявский и компания.....	144
Любимов и Москва.....	149
Голос из хора.....	155
Теория метафоры.....	160
Пушкин-вампир.....	163
Незваные гости.....	167
Сдохнуть.....	170
7. Путь космополита.....	173
Местные жертвы.....	174
Шинель.....	178
От памяти к месту.....	183
Мир после катастрофы.....	189
Запах праха да эхо плача.....	193
В ожидании Гоги.....	198
8. История двух превращений.....	204
Большой Икс.....	206
Это я.....	209
Слезой жаркою, как пламень.....	214
Симметрия несравнимого.....	218
9. Твердое и мягкое.....	221
Энергия останков.....	221
Памятники, которых нет.....	224
Тексты и памятники.....	229
Мемориалы вины.....	234
Жертвы и жертвоприношения.....	236
Виртуальный ГУЛАГ.....	
10. Постсоветская хонтология.....	247
Молчание Деррида.....	
Неспособность скорбеть.....	260
Электорат в могилах.....	265
После покаяния.....	

СОДЕРЖАНИЕ

11. Магический историзм.....	276
...которых мы уже не призываем.....	277
Заклинатели змей.....	280
Оправдание.....	285
Пьяная реальность, трезвый наблюдатель.....	292
Околоноля.....	299
 Заключение.....	 306
 Индекс.....	 312

Эткинд Александр
КРИВОЕ ГОРЕ
Память о непогребенных

Дизайнер
А. Рыбаков
Редактор
И. Калинин
Корректоры
М. Смирнова, О. Косова
Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:
123104, Москва,
Тверской бульвар 13, стр. 1
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60x90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 20,5. Тираж 1000. Заказ № К-5556.

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»,
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13.