

ненный в историографии тезис о том, что теоретическое знание до сих пор воспринимается в гуманитарном знании в лучшем случае формально, Летняя школа на Тургояке показала скорее противоположную тенденцию. Несмотря на трудность соотнести друг с другом более специальные языки в изучении экологии, ключевые теоретики конструктивистского поворота (Латур, Лефевр, Фуко) сегодня играют роль не вынужденного и кажущегося ненужным «теоретического введения», но, напротив, общего языка, в той или иной степени понятного большинству исследователей и помогающих найти точки соприкосновения.

Этот вывод, с одной стороны, обнадеживает, поскольку свидетельствует о наличии внутри современной российской академии как возможностей для междисциплинарных гуманитарных проектов об экологии и пространстве, так и заинтересованных в междисциплинарном взаимодействии исследователей. Однако, с другой стороны, именно в свете *environmental humanities* такой вывод выявляет определенные трудности для встраивания проектов в международный научный контекст. Прежде всего, эти трудности заключаются в позиции гуманитарных наук по отношению к естественным, в отсутствии налаженного взаимодействия между ними, равно как и между гуманитарными науками и активистскими или художественными проектами. Это положение дел связано с общим кризисом академии как экспертной институции, критериев ее прозрачности и доверия ее экспертам (в том числе и со стороны других экспертов). Возможность развивать *environmental humanities* в ключе междисциплинарных проектов ограничивается тем, насколько интерес к теоретической плоскости и хорошие возможности для сотрудничества между учеными с трудом находят выход на достаточные для качественного эмпирического исследования ресурсы.

Анна Ерошенко

**Всероссийская научная конференция
«XIV Мелетинские чтения “Текст
и историческая реальность”».
Секция «Межкультурная коммуникация»
(РГГУ, 20–22 октября 2022 года)**

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_414

Очередные Мелетинские чтения были подготовлены Учебно-научным институтом высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ совместно с Центром типологии и семиотики фольклора РГГУ. Конференция состояла из двух частей: в одной участвовали фольклористы, в другой — филологи. Мой отчет посвящен второй, филологической части, которая проходила 22 октября и называлась «Межкультурная коммуникация».

Открыла ее *Инна Матюшина* (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва) докладом «Диалог культур: рецепция французских романов в средневековой Скандинавии», и это было вполне логично не только по причинам хронологическим (все остальные доклады были посвящены более поздним эпохам), но и потому, что Матюшина работает именно с тем материалом, которым много занимался Мелетин-

ский. Вернее сказать, Мелетинский занимался средневековыми французскими романами, но ничего не писал об их скандинавской рецепции; меж тем эта рецепция важна не только потому, что позволяет проследить влияние одной культуры на другую, но и потому, что в некоторых случаях открывает исследователям доступ к тем французским романам, которые сохранились только в скандинавских переложениях, создававшихся при дворе норвежского короля Хакона Старого (1204—1263). Французские романы под пером скандинавских переводчиков превращались в так называемые рыцарские саги. В первую группу саг входят переложения романов артуровского цикла (сюда относятся прежде всего переложения нескольких романов Кретьена де Труа) и авантюрных романов (например, перевод романа «Флуар и Бланшефлор»), во вторую — переводы французских *chansons de geste* — песен о деяниях; существует и третья группа — переводы английских и немецких средневековых романов. Разумеется, в отчете невозможно воспроизвести всю богатейшую конкретику названий и фактов, которая была развернута в докладе. Достаточно будет обозначить вектор изменений, которые претерпели французские романы в скандинавских переложениях (сначала норвежских, а затем, на их основе, исландских). Переводчики дополняют, амплифицируют исходный текст, порой ради разъяснения смысла, который иначе может остаться непонятен их аудитории, а порой ради усиления стилистического эффекта (добавления аллитераций). Кроме того, в текстах переложений нередки интерполяции духовно-назидательных фрагментов, и этот дидактизм, совершенно не предусматривающий никакой иронии, резко отличает рыцарские саги от французского куртуазного романа. Есть между ними и другое радикальное отличие: если французский средневековый роман отводил большое место изображению переживаний героев, их душевной жизни (о чем писал Мелетинский), то рыцарские саги этот психологический аспект опускали, как опускали они и частую в романах авторскую речь, свидетельствующую о господстве автора над материалом. Это делалось для приспособления текстов саг к потребностям аудитории, и нужно сказать, что переводчики своей цели добились: возможно, не в последнюю очередь именно по этой причине скандинавские рыцарские саги, в отличие от французских средневековых романов, до сих пор востребованы широкой читательской массой как источник развлекательного чтения.

Елена Клюева (МГУ) прочла доклад «*“Молитесь о мире, Преплагая Дева...”*: дипломатическая переписка в форме баллад (Карл Орлеанский и герцог Бургундский)». Предмет доклада — тот случай, когда поэзия и политика связаны неразрывными узами, и одну невозможно понять без другой. Поэтому докладчица начала с напоминания о широком историческом контексте — так называемой Столетней войне между Францией и Англией, которая в реальности продолжалась даже больше ста лет (1337—1453) и самым радикальным образом повлияла на судьбу Карла, герцога Орлеанского (1394—1465). В 1415 году, в ходе битвы при Азенкуре, имевшей катастрофические последствия для Франции, Карл был взят в плен англичанами и провел в английском плену 25 лет. Карл был не только герцогом и военачальником, но и выдающимся поэтом, автором баллад, рондо и песен. Далеко не все из них включают в себя отсылки к реальным событиям, но в этом большом корпусе выделяется сравнительный узкий подкорпус (12 баллад и одна «жалоба»), где подобные апелляции к актуальной политике ясно различимы. Такова, например, баллада 75 «*En regardant vers le doux païs de France...*» («Глядя в сторону милой Франции»), подразумевающая события мая 1433 года, когда переговоры об освобождении Карла зашли так далеко, что его даже привезли в Дувр. Еще теснее связана с политической ситуацией, а именно с продолжающейся войной и потребностью в мире, мольба, обращенная к Деве Марии, — песня «*Priez pour paix*», та самая, которую Клюева процитировала в названии доклада, а Франсис Пуленк

в 1938 году положил на музыку. Война в Средние века воспринималась как ордалия, Божий суд, и люди верили, что тот, кто победит, докажет, что он введом Господом, поэтому воззвание Карла-поэта становится одновременно и призывом Карла-политика. Но самое оригинальное сочетание поэзии, политики и дипломатии наблюдается в тех балладах-посланиях, которыми пленный Карл обменивался с двумя герцогами — Бурбонским и Бургундским. Первый из них также попал в плен к англичанам и умер в Лондоне; Карл пишет ему на разные темы вплоть до эротико-гастрономических (благодарит за подарок белых кроликов — символа сладострастия, но замечает, что больше не тянется к сырому мясу, поскольку с любовью давно расквитался), но всегда возвращается к своей горестной участи и мечтам об освобождении из плена. Ответы герцога Бурбонского не сохранились, зато между Карлом Орлеанским и герцогом Бургундским Филиппом Добрым происходила настоящая переписка в форме баллад, и в каждой из них непременно шла речь о современном политическом положении, включая, например, переговоры с английским королем в балладе Карла за номером 89. Эпистолярное общение имело вполне реальные последствия: именно благодаря усилиям Филиппа Доброго за Карла наконец был заплачен огромный выкуп. Освобождение Карла положило конец переписке, но уже оказавшись во Франции, он все-таки адресовал Филиппу последнее стихотворение, в котором серьезные и игровые мотивы сочетались еще более очевидно, чем во всех предыдущих. Намекая на сложнейшую расстановку политических сил во Франции, Карл извещал Филиппа о том, что, поскольку сейчас он находится в окружении его, Филиппа, врагов, он вынужден притвориться, что его не любит, и призывал адресата поступить так же.

Следующая докладчица, *Марина Гистер* (ЦТСФ РГГУ, Москва), также посвятила свой доклад месту истории в литературных текстах. Он назывался *«Историческая (и)реальность в сказках и других произведениях госпожи д’Онуа»*. Мари-Катрин д’Онуа (1651—1705) — давняя героиня исследований Гистер, в 2005 году выпустившей в серии «Литературные памятники» целый том литературных сказок писательницы под названием «Кабинет фей». Однако д’Онуа была не только сказочницей, автором первой литературной сказки во Франции Нового времени. Ее перу принадлежат многие другие прозаические произведения, в частности «Воспоминания об испанском дворе» (1690), «Новеллы, или Исторические заметки обо всем самом замечательном, что приключилось в Европе... с 1672 по 1679 год» (1693), «Воспоминания об английском дворе» (1695) и др. Претензия на историчность повествования очевидна уже в самих названиях, впрочем, сами тексты по преимуществу беллетристичны, исторические приметы в них достаточно условны, а относительно того, в самом ли деле писательница побывала в Испании, о которой оставила «воспоминания», до сих пор идут споры. Тот факт, что в падуанской академии Риковрати именно госпожа д’Онуа заняла среди девяти французских «муз» место седьмой — музы истории Клио, докладчица назвала забавным совпадением. Тем не менее в новеллах госпожи д’Онуа встречаются упоминания конкретных деталей светской и придворной жизни (например, модной прически фонтанж, названной по фамилии фаворитки Людовика XIV). Намеки на реальные исторические события встречаются и в сказках, хотя для того чтобы их заметить и расшифровать, требуется глубокое знание как придворной жизни, так и биографии самой писательницы. Докладчица привела пассаж из сказки «Лесная лань». Там в стихотворной вставке читаем: «Ты нам напомнила Аделаиду, Что мир скрепила, принцу став женой». Аделаида, принцесса Савойская (1685—1712), скрепила браком с внуком Людовика XIV Туринский мир между Францией и герцогством Савойским, заключенный в 1696 году. Зачем понадобилось госпоже д’Онуа упоминать в сказке эту принцессу? По двум причинам, автобиографической и династичес-

кой. Автобиографическая, по предположению Гистер, состояла в травматических воспоминаниях сказочницы о собственном раннем замужестве: ее выдали замуж в 15 лет, а Аделаиду и того раньше — в 12 лет. Династическая же причина состояла в том, что Аделаида по материнской линии приходилась внучкой Филиппу Орлеанскому, а с Орлеанским домом у госпожи д'Онуа были особые отношения. Закончила Гистер сопоставлением подхода к историческому материалу во французских и русских литературных сказках. Если во французской литературной сказке широкое использование фольклорных сюжетов сочетается с упоминанием деталей придворной жизни и посвящениями королям и их ближайшим родственникам, то русская литературная сказка устроена совершенно иначе. Ее авторы (например, Левшин) позиционируют свои сочинения как исторические свидетельства, претендуют на восстановление национальной традиции и воскрешение древностей собственной страны. Французские же авторы не имели в этом необходимости, так как у них в прошлом были исторические рыцарские романы.

Ольга Вайнштейн (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского, РГГУ, Москва) начала доклад «*Богемная мода: культурная функция и исторические варианты*» с констатации сложности определения самого термина «богема». Она сослалась на недавно вышедшую в издательстве «Новое литературное обозрение» книгу Элизабет Уилсон «*Богема: великолепные изгои*» (2000, рус. пер. 2019), автор которой сетует на невозможность определить сам предмет исследования, так как ни одно определение нельзя считать окончательным: ведь эпитет «богемный» подходит для самых различных культурных явлений. То же, как выразилась докладчица, эпистемологическое отчаяние сквозит и в книге Олега Аронсона «*Богема: опыт сообщества*» (2002); философ Аронсон смотрит на свой предмет сквозь призму философии и определяет богему как тех, кто принадлежит обществу лишь наполовину. Можно вспомнить и то, что писал Жан-Люк Нанси: для общества богема — это всегда «другие», сообщество, живущее по собственным правилам. Вайнштейн предложила после этого короткого историографического экскурса и свое рабочее определение: богема — это социальный авангард, общность людей, которые всегда готовы играть против правил, как социальных, так и стилистических. Феномен богемы зародился в конце XVIII — начале XIX века в рамках борьбы романтической индивидуальности с буржуазным большинством. В этом исходном романтическом контексте особое место принадлежит Байрону, поскольку байроническая легенда и в особенности портреты Байрона оказали большое влияние на формирование богемной моды. Байрона изображали не с пером и книгой, как подобает писателю, но в матросском костюме или с обнаженной шеей (без обязательного шейного платка); благодаря этим портретам возник образ богемного поэта, но само слово появилось позже, и не в Англии, а во Франции. Термин «богема» восходит к французскому *bohémien* — цыган, бродяга. Определение представителю богемы («тот, кто маниакально стремится жить вне своего времени») дал в 1834 году Феликс Пиа, а популярность термину придал Анри Мюрже, автор очерков «Сцены из жизни богемы» (1847—1849), затем превращенных в пьесу (1849) и роман (1851), а еще позднее, в 1896 году, положенных в основу оперы Пуччини. Тогда же, в середине XIX века, возникает такое явление, как богемная мода. Вайнштейн описала несколько ее разновидностей. Для первой характерна карнавальная избыточность, использование элементов исторического костюма, зачастую на основе книжных иллюстраций (тюрбаны в стиле Жермены де Сталь; шляпки в стиле Дианы Вернон, героини вальтерскоттовского «Роб Роя»). Вторая разновидность, напротив, избыточностью не страдает; это облик бедных студентов, канонизированный Мюрже. Третья разновидность, которую докладчица проиллюстрировала цитатой из романа Эдит Уортон «Век невинности», — эклектика, сочетание несочетаемых дета-

лей, вследствие которого облик как бы распадается на ходу (причем иногда не только метафорически; Вайнштейн привела в пример случай из жизни одной из представительниц такой эклектичной моды — леди Оттолайн Морелл, у которой однажды крупная серьга упала в чашку с чаем, и экстравагантной леди пришлось вылавливать ее оттуда на глазах у светской публики). Четвертая разновидность богемной моды связана с главенством черного цвета, восходящим к эстетике минимализма, которую проповедовали британские и французские денди XIX века. Черный цвет, обозначающий строгий вкус и интеллектуализм, особенно востребован историками костюма, которые не имеют права казаться жертвами моды, а потому обязаны сохранять нейтралитет и одеваться в черное. Иллюстрировала этот тезис фотография, на которой искусствоведческий синклит, состоящий из пяти или шести самых знаменитых исследовательниц моды, был одет исключительно в черное. Наконец, последняя разновидность богемной моды, которую успела рассмотреть Вайнштейн, — это «эстетическое платье», вариант реформированного костюма, более полезного для здоровья; его носили без корсета, оно не стесняло фигуру. Шили такие платья из материи насыщенного цвета, изготовленной без искусственных красителей, и уважение к этим платьям было таково, что портрет любимой натурщицы прерафаэлитов Джейн Моррис так и назывался — «Синее шелковое платье»! Вайнштейн могла бы еще много рассказать про виды богемной моды, но время, отведенное для доклада, к сожалению, истекло, и ей пришлось только подвести итог и еще раз повторить, что богемная мода может быть самой разной и впитывать в себя любые стили, включая элементы мейнстрима, но главное ее свойство — противостояние канону.

Вера Мильчина (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) докладом «*Что теряется даже в хорошем переводе: о переводе “Фантастического обозрения” А. де Мюссе (1831)*» продолжила цикл своих выступлений и статей, посвященных анализу «канонических» переводов французской классики, сделанных семь десятков лет назад. Проблема состоит в том, что если в принципе эти переводы вполне читабельны, то если сравнить их с оригиналом, в некоторых местах обнаруживаются неточности или просто ошибки. В докладе эта коллизия была рассмотрена на примере перевода очерков Альфреда де Мюссе из цикла «Фантастическое обозрение» (1831). Перевод этот сделан Т.Ю. Хмельницкой и издавался один-единственный раз — в 1957 году. В основном он очень качественный, но и в нем есть несколько фрагментов, которые вызывают возражения. Докладчица рассмотрела четыре таких фрагмента: что изменяется, если вместо «Музей» с прописной, как это сделано в оригинале, написать «музей» со строчной; какая разница между «крайне умеренными» (в переводе) и «умеренно бешеными» (в оригинале); почему неверно превращать «душегрею» оригинала в «броню» и, наконец, отчего в переводе появились «тепличные плоды», в то время как в оригинале упоминаются «индустриальные яйца» (это дословный перевод; исторически более точным было бы выражение «искусственные яйца» или, как предложила Марина Гистер, «фальшивые»). Особенно любопытен первый случай. Казалось бы, что криминального во фразе «Я всецело принадлежу к тому сорту людей, которые ходят в музей без путеводаителя»? Однако «Музей» с прописной буквы — это не любой музей, а (на языке французов первой половины XIX века) совершенно определенный музей, располагающийся в Лувре. Вдобавок Мюссе употребляет вместо путеводаителя (guide или notice) слово livret, а оно применялось к совершенно определенным путеводаителям, а точнее, каталогам, которые выпускались к ежегодному Салону — выставке современных картин, проходившей в Лувре. Около каждой картины был обозначен ее номер, а чтобы узнать название картины, нужно было заглянуть в каталог, продававшийся в Лувре за 1 франк. Но Мюссе франк тратить не

захотел и смотрел на картины, не интересуясь их названиями. Этот исторический комментарий помогает понять, чем неточен перевод Хмельницкой. Более точным был бы перевод «Я всецело принадлежу к тому сорту людей, который ходят в Музей без каталога»; впрочем, и в этом случае требовалось бы объяснить, о каком Музее и о каком каталоге идет речь. Возвращаясь к теме конференции («Межкультурная коммуникация»), можно сказать, что в данном случае (и во всех остальных, рассмотренных в докладе) имеет место нарушение коммуникации между историческими эпохами: эпохой создания переводимого текста и эпохой его перевода. Упрекать в этом переводчицу Хмельницкую было бы несправедливо: она не обладала теми богатейшими средствами для поиска, которыми обладаем мы. Но анализировать эти переводы мы вправе. Что же касается «привязки» к Мелетинским чтениям, то она у данного доклада была не содержательная, а биографическая: Елеазар Моисеевич не занимался исследованиями переводов, но Тамара Юрьевна Хмельницкая, о чьем переводе шла речь, была в дружеских отношениях с Еленой Андреевной Кумпан, последней женой Мелетинского.

Наталья Костенко (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва), выступившая с докладом «*“Я рождена быть учеником и не смею быть учителем”*: роль ученика и учителя в биографии О.М. Фрейденберг», продолжила серию своих докладов, посвященных творчеству Ольги Михайловны Фрейденберг. Костенко рассмотрела отношение самой Фрейденберг к ее учителям: гимназическим и университетским — и отношение к ней ее учеников. Первое разительно отличалось от второго. О том, что Фрейденберг относилась к своим учителям (начиная с гимназического учителя литературы Антонова, который вообще-то был юдофобом и мракобесом, но совершенно преобразался, когда заводил речь о поэзии, и кончая университетскими профессорами-классиками Иваном Ивановичем Толстым и Сергеем Александровичем Жебелевым) с восхищением, граничащим с влюбленностью, Костенко уже рассказала более подробно в докладе, прочтенном на Лотмановских чтениях 2018 года¹. Тот доклад Костенко закончила горькой констатацией: у Фрейденберг не осталось учеников, и как учитель она была несчастна. Именно об этих учениках, а точнее, ученицах, шла речь в новом докладе. Фрейденберг сохраняла почтение к своим учителям, даже когда уже не разделяла их теорий, и в 1950 году не отреклась публично от Н.Я. Марра, хотя к началу 1950-х годов давно отошла от его школы. Такого же отношения она ожидала от своих учениц. Однако они вели себя иначе. Костенко рассмотрела научные биографии четырех таких учениц, писавших диссертации под руководством Фрейденберг: С.В. Поляковой, Н.В. Моревой-Вулих, Б.Л. Галеркиной и О.А. Гутан. Судьбы их сложились по-разному, но ни одна из них не оправдала надежд Фрейденберг. Софья Викторовна Полякова написала под руководством Ольги Михайловны и защитила в 1945 году диссертацию «Семантика образности античного исторического эпоса», однако после увольнения Фрейденберг из университета в 1950 году прервала с ней контакты. Наталья Васильевна Морева-Вулих, происходившая из семьи с антисоветскими взглядами и в юности едва не исключенная из школы за участие в спектакле по Метерлинку на французском языке, отошла от Фрейденберг еще до разгрома ее кафедры, в котором затем приняла деятельное участие, а впоследствии сделала прекрасную советскую карьеру, в 60-е годы нередко бывала в Европе и даже там преподавала, ездила с мужем в круиз по Средиземному морю, защитила докторскую, а под старость удостоилась посвященной ей книги под названием «Королева филологии». Понятно, что в ее жизни воспоминаниям о Фрейденберг места не нашлось. Не любила вспоми-

1 См.: XXVI Лотмановские чтения «Литература и...» // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 408.

нать о Фрейденберг и Полякова. Ольга Александровна Гутан, между прочим правнучка Аполлона Григорьева, написала под руководством Фрейденберг диссертацию «О происхождении греческого фольклорного театра», но в 1947 году не была допущена к защите (под тем предлогом, что для нее не нашли оппонента), и Фрейденберг не считала ее надежной продолжательницей своего дела; так же она относилась к Берте Львовне Галеркиной. В последнем случае недоверие это было не вполне справедливым. Конечно, после смерти Фрейденберг ни одна из учениц не написала о ней некролога, но именно Галеркина гораздо позже попыталась что-то сделать для сохранения ее памяти, и если первая такая попытка окончилась скандалом (бывшие коллеги по кафедре не пожелали почтить память исследовательницы), то в 1990 году стараниями Галеркиной в ЛГУ прошла конференция памяти Фрейденберг. Однако случилось это через 35 лет после смерти Ольги Михайловны. Горькое понимание того, что никто из учениц не сможет продолжить ее дело и распорядиться ее научным наследием, привело Фрейденберг к необходимости не только самостоятельно привести в порядок свой архив и написать свою научную биографию, но также изменить завещание и оставить все бумаги дочери своей гимназической учительницы, хотя эту учительницу, Ольгу Владимировну Никольскую, по мужу Орбели, она когда-то в гимназии приняла в штыки и подружилась с ней на всю жизнь лишь в последнем классе и хотя учительница эта, любя Фрейденберг как человека, не читала ее работ. В ходе обсуждения докладчице был задан вопрос про отношение к наследию Ольги Михайловны питерских античников следующего поколения, в частности членов группы «Метродор». Костенко ответила, что эти ученые унаследовали от своего учителя А.И. Зайцева, который сам учился у Фрейденберг, но ученой ее не считал, пренебрежительное отношение к ее наследию. Докладчица сослалась на американского исследователя Кевина Мосса, который применил к Фрейденберг слово *taverick*, одно из значений которого — «неклеяменный скот». Фрейденберг не принадлежала ни к какому кругу, ни к какой породе, поэтому ее легко было заклеить — например, назвать последовательницей Марра, хотя сама она себя марристкой вовсе не считала.

Александр Иваницкий (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва) прочел доклад «Сюжетный инвариант “Трехгрошовой оперы” в двух смысловых системах: пьеса Б. Брехта и фильм Г.В. Пабста». «Трехгрошовой опера» Бертольда Брехта была впервые поставлена в Театре на Шиффбауэрдамм в 1928 году. Кинофильм Георга Вильгельма Пабста вышел на экраны тремя годами позже, в 1931 году. Докладчик задался целью сравнить два этих произведения, в основе которых лежит один и тот же сюжет (притом что и сама пьеса Брехта в отношении фабулы не вполне оригинальна и, как известно, восходит к пьесе английского драматурга Джона Гея «Опера нищих», 1727). Пьеса Брехта, написанная в стилистике авангардного театра, обращается ко всему городу-полису и имеет своей целью преобразование всего мира, причем как в социальном, так и в эстетическом отношении. Последнее подразумевает осмеивание традиционных вкусов зрителей и воспитание у публики нового вкуса; именно для этого Брехт в своей пьесе закладывает «литературно-эпический фундамент нового театра». Он вводит в пьесу автора-рассказчика (уличного певца), заставляет актеров выходить за пределы фабулы и создавать обобщенные социальные типы. Основные герои у него служат воплощениями определенных страт буржуазного общества. Мекки-нож для Брехта тоже буржуа, эксплуатирующий других буржуа; к буржуа, по Брехту, принадлежат и все члены банды Мекки. Исполнители брехтовской пьесы должны выходить за пределы фабулы и обращаться в зал напрямую (докладчик уподобил это аристофановской парибасе). Брехтовская эстетика знака была родственна советскому немому кино с его тотальной семантизацией и метафоризацией. Однако немецкое

кино 1920-х годов было организовано иначе; оно имело по преимуществу развлекательную направленность; объяснялось это тем, что немецкое коллективное сознание было сформировано поражением в Первой мировой войне. Отсюда страшные фильмы про гипнотизеров, маньяков-убийц, аккумулирующих в себе болезни общества; фильмы эти построены на мифологизации мира. Их герои, как, например, Лулу в фильме того же Пабста «Ящик Пандоры» (1928), выражают не чувства, а естество. В той же эстетике снята Пабстом и «Трехгрошовая опера». Хотя фильм этот звуковой, звук здесь используется не столько для донесения смысла, сколько для максимального проявления естества героев; символическое олицетворение заключается здесь в телесном замыкании на себе всех членов данной страты. В фильме происходит предельное отелеснивание; история происходит только здесь и сейчас. Если Брехт «прописывает» театру «олитературивание», то Пабст, напротив, переходит от риторического олицетворения к телесному замыканию, а рассуждающего, комментирующего автора превращает в автора подглядывающего. Впрочем, отвечая на вопросы, Иваницкий уточнил, что и Брехт не соблюл в точности свою программу авангардного театра; он наделил героев психологизмом, и это заставило их выйти за пределы своей социальной логики.

Екатерина Лямина (ИМЛИ РАН, Москва) начала свой доклад «*Ментальная картография и нарративные сбои в травелогe Негли Фарсона “Кавказское путешествие” (1952)*» со ссылки на выполненную под ее руководством в 2015 году дипломную работу Натальи Сидоровой, некоторые материалы которой использованы в докладе. Его герой Негли Фарсон (1890—1960) родился в Америке в семье генерала, участника Войны Севера и Юга (на стороне Севера). Сам Фарсон, однако, уехал в Англию, где и прожил до смерти. В течение одиннадцати лет (1924—1935) он был корреспондентом газеты «Чикаго Дейли Ньюс». А впоследствии просто сочинял книги на разные темы, в частности про рыбную ловлю и охоту. Фарсон был высокопрофессиональным журналистом, ставившим продаваемость выше этики; он сочинял репортажи и о Махатме Ганди, и о Гитлере. Предметом доклада он стал только благодаря одной своей книге — «Кавказскому путешествию» («Caucasian journey»), — которая в свое время имела немалый успех и с 1952 до 2001 год выдержала семь переизданий. Со временем и связана главная загадка этой книги. Дело в том, что книга, описывающая реальное путешествие автора по Кавказу, вышла в свет через два десятка лет после самого этого путешествия. Сам Фарсон утверждал, что побывал на Кавказе даже дважды: первый раз как турист в 1928—1929 годах, а второй раз в 1929 году — как представитель своей газеты, профинансировавшей поездку. Относительно числа поездок мнения исследователей расходятся, но Кавказ Фарсон безусловно видел, и его травелог — вовсе не «путешествие в кресле», написанное на основе чужих впечатлений. Загадочен не только временной разрыв между путешествием и книгой, но и отсутствие в книге каких-либо прямых отсылок к позднейшим событиям. Казалось бы, в 1951 году Фарсон уже знал про депортации кавказских народов, но впрямую об этом ничего не сказал. С другой стороны, Лямина указала на присутствие в книге неявных, но считываемых отсылок к антиутопиям Замятина, Хаксли и даже к недавно опубликованному «1984» Оруэлла. И это отделяет книгу Фарсона от близких к ней по дате путешествия книг 1930-х годов, написанных в традициях «западного паломничества» интеллектуалов в СССР. При этом само представление Фарсона об истории покорения Кавказа в XIX веке весьма своеобразно; история эта предстает как борьба равных: и горцы, и русские офицеры изображены как носители рыцарского духа. Классическую русскую культуру (стилизации которой вкраплены в текст) и Кавказ Фарсон противопоставляет как две естественные стихии культуре советской — искусственной, антигуманной, одним словом адской. Варварский, но чистый Кавказ обретает в книге своеобразного двой-

ника в фигуре отнюдь не горца, но, как ни парадоксально, англичанина. Это реальное лицо, Александр Уикстед, квакер, приехавший в Советский Союз в 1921 году спасать голодающих Поволжья и здесь оставшийся. В Москве он преподавал английский (хотя, как заметила докладчица, непонятно, как он это делал, ибо за годы жизни в России так и не выучил русского), а каждое лето на заработанные зимой деньги отправлялся на Кавказ. Уикстед, спутник Фарсона в путешествии, изображен в книге как дикарь, любящий все окружающее и обаятельный, но не способный к критическому мышлению; сам Фарсон противопоставлен ему как настоящий европеец, осознающий зло и гибель, которые несет с собой коммунистическая власть. Впрочем, все это изложено в книге не настолько явно, чтобы ее возможно было причислить к антикоммунистической литературе, и потому цель, с которой Фарсон решил опубликовать ее именно в 1952 году, остается неясной.

Завершил конференцию С.Н. Зенкин (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского РГГУ, Москва / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) докладом «*Время идей и время людей (К проблеме интеллектуальной биографии)*». Зенкин начал доклад с указания на двухчастность интеллектуальной истории, состоящей из истории идей и истории интеллектуалов. Каждая из этих двух частей обладает своей особой темпоральностью. Человеческое время прерывисто, состоит из событий и развивается быстро; в нем можно выделить особо важные моменты, как, например, создание текстов, реакции на внешние события (политические и др.), полемические реплики. Время идей иное: оно содержит мало событий и развивается непрерывно, в относительно медленном режиме; хронологически и географически отдаленные идеи могут соприкасаться в общем интеллектуальном поле независимо от индивидов, которые их высказывают. Этим двум формам темпоральности соответствуют два традиционных способа описания: повествование о событиях и диалектическое сочленение идей. Интеллектуальная биография, зачастую создаваемая самими ее героями, соединяет их вместе. Докладчик продемонстрировал, как именно это происходит, на примере биографий трех интеллектуалов и теоретиков литературы XX века — Георга Лукача, Михаила Бахтина и Ролана Барта. Георг Лукач в 1916 году опубликовал в немецком журнале работу «Теория романа». Позже он отзывался о ней скептически (исследователь его творчества Александр Дмитриев называет такое отрицание собственного прошлого «типичным жестом» Лукача) и в предисловии 1963 года написал о ней, что в то время он переходил от Канта к Гегелю — с тем чтобы затем пойти еще дальше и перейти к марксистской философии. Таким образом, Лукач в своем индивидуальном развитии повторяет общую эволюцию немецкой эстетики от Канта к Гегелю; интеллектуальный онтогенез исследователя воспроизводит филогенез философии XIX века. Причем если философские основания меняются, то в жанровом и стилистическом отношении Лукач остается верен себе. И обоснование этого постоянства отыскивается в лукачевской теории романного времени, изложенной в «Теории романа». Лукач указывает на фундаментальную роль времени в романе. Если эпос — это экзистенциальная тотальность жизни, то роман изображает мир, оставленный Богом, незавершенный, рисует время упадка (Флобер), поиска себя («Вильгельм Мейстер» Гёте, Толстой). Европейский роман под пером Лукача предстает лабораторией исследования времени: под внешней и несущественной сменой конкретных фигур «шумит поток толстовской природы — постоянство и однообразие вечного ритма». Таким образом, описание интеллектуального пути Лукача обнаруживается в его собственной теории романного времени. После Лукача тот же путь прошел Бахтин. Он в 1920-е годы проделал такую же стремительную эволюцию, как и Лукач, перейдя от неокантианской философии поступка к гегельянской философии авторства, а затем — к марксизму. Последний, впрочем, выражен в тех книгах Бахтина, которые вышли в свет под псевдонимами его друзей, и это раздвоение, кажется, ведет к дис-

континуальности. Однако для Бахтина очень важна континуальная темпоральность в романе. Вообще главный вопрос для Бахтина — инаковость, осмысляемая в рамках коммуникации автора и героя или героев в полифоническом романе. Отсюда имплицитно вытекает определенная концепция времени: реплики в диалоге следуют одна за другой непрерывно, время диалога — это время абсолютной слышимости, даже если его участники живут в разные века (это диалог в «большом времени»). Таким образом, прерывистость интеллектуального пути Бахтина в 1920-е годы (странные чередования идеалистического и материалистического подходов) компенсируется его идеей непрерывности литературного времени. Перед третьим героем Зенкина — Роланом Бартом — в определенный момент жизни, когда он из малоизвестного критика без ученой степени вдруг превратился в лектора престижнейшего Коллеж де Франс и жизнь его разделилась на две части: до и после славы, — встала задача объяснить свою собственную эволюцию и, в частности, переход от науки к литературе. Барт признавался в том, что имеет «вкус к перемене кожи»; в книге «Ролан Барт о Ролане Барте» он писал о том, что всякая система, даже если она родилась как «противоглупость», утвердившись, неминуемо сама становится глупостью и нуждается в изменении. Но тем не менее Барт также испытывал необходимость найти некий общий знаменатель своего интеллектуального пути, смягчить резкие повороты. Отсюда в статье «Семиологическое приключение» яркий образ многослойного бифштекса, который заказывал себе король Людовик XVIII; нижний слой впитывал сок всех верхних, и король ел только его; так же и Барт надеялся, что каждый последующий этап его эволюции впитал лучшее из всех предыдущих. В финале доклада Зенкин опять вернулся к заявленному в его начале противопоставлению непрерывного времени идей и прерывного, дисконтинуального времени отдельной жизни. Континуальность времени культуры недостижима для отдельного автора, и тем не менее герои доклада каждый на свой лад пытались, применяя свои теории к собственной жизни, примирить медленную континуальность интеллектуального процесса с быстрой дисконтинуальностью индивидуальной жизни.

Тут очень соблазнительно добавить, что и устроители ежегодных Мелетинских чтений тоже борются с дисконтинуальностью и вот уже четырнадцатый раз протягивают от одной конференции к другой континуальную интеллектуальную нить.

Вера Мильчина

**Международная конференция
«Полетаевские чтения — XI. “Общество позднего
социализма: перспективы исторического осмысления”»**

(ИГИТИ НИУ ВШЭ, 19–20 октября 2022 года)¹

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_423

Изучение позднего социализма стало в последние годы важнейшим направлением в разработке истории советской эпохи. Это связано с запросом на более нюанси-

1 Текст подготовлен в рамках проекта «Позднее/Постсоветское: ценности, практики, акторы» (программа «Зеркальные лаборатории» НИУ ВШЭ).