

ЛИЧНОЕ ДЕЛО: ЛЕНИНГРАДСКАЯ НЕОФИЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ПРИВАТНОСТЬ

Станислав Савицкий

Неофициальная литература возникает в годы кризиса идеологии и краха утопии¹. С точки зрения социальной истории она представляет собой официализацию через утверждение своей неофициальности в рискованном взаимодействии с государственными институтами. Цензура как инструмент идеологического контроля не может служить предметом, с помощью которого она определяется негативно, от обратного. Идеология в данном случае выносится за скобки как историческая сила, утратившая действенность². В то же время ни поэтика, ни тематика, ни отсылка к традиции не являются организующим началом неофициальной литературы – тем, что объединяет авторов в сообщество институционально не признанных литераторов. Разумеется, можно довольствоваться социальным взглядом на литературу и критикой идеологической интерпретации, основанной в том числе на прагматизме карьерной пользы. Однако это не приблизит нас к ответу на вопросы: как описать историческую разницу между Андреем Вознесенским и Леонидом Аронзоном, которые так похожи авангардистскими техниками визуальной поэзии, их жанровым наполнением и выбором литературных кумиров и так далеки друг от друга в литературной ситуации 1960-х? Что отличает автора „изопов”, визуальных стихов, публиковавшихся в советской печати (Вознесенский 1970), от автора *Пус-*

1 Об истории формирования и развития неофициальной литературы см. *История* 2000; Кулаков 1999; Савицкий 1999, 2000; *Самиздат* 1993.

2 Ср. размышления Бориса Парамонова о реакционности периода либерализации в статье *То, чего не было. „Оттепель” и 60-е годы*: „Эпоха не имела собственного содержания. (...) я имею в виду идейную, т.е. культурную пустоту. Если не пустота, то уж топтание на месте (...). Ложь этих лет – в попытке реставрации коммунистического мифа, легенды о хорошем коммунизме” (Парамонов 2001: 437-447). Вопрос о статусе идеологии, поднятый Петером Слотердайком (Sloterdijk 1983) и Славоем Жижекком (Жижек 1999), также остается в стороне от исторического рассмотрения культуры позднего социализма.

того сонета (Аронзон 1990), экспериментальной формы на стыке изображения и текста, печатавшегося в самиздатских журналах и альманахах? Почему два поэта, вдохновленные одним источником – каллиграммами Гийома Аполлинера (Аполлинер 1967) – оказались по разную сторону баррикад? Какая связь объединяет Л. Аронзона с неофициальными авторами и исключает близость с официозом? Какова культурная корпоративность неофициальных литераторов, в чем состоит их общность?

С этой проблемы начинается работа по историзации ленинградской неофициальной литературы. Подсказка, каким образом можно было бы приступить к ее решению, содержится в книге Светланы Бойм. Во вступлении к монографии, посвященной истории пошлости и повседневности в Советской России, автор предлагает рассматривать культуру позднего социализма как сумму воображаемых сообществ (Boym 1994: 1-2)³. Эту идею можно эффективно применить, пытаясь найти основы общности неофициальной культуры, если обратиться к источнику концепции воображаемых сообществ – книге Бенедикта Андерсона, которая посвящена истории возникновения и распространения национализма (Anderson 1991). Несмотря на то, что ее предмет слишком далек от событий, происходивших в Ленинграде брежневских лет, модель Андерсона применима в силу двух обстоятельств.

Во-первых, неофициальная литература может быть корректно описана как воображаемое сообщество по Б. Андерсону – как ограниченная по составу участников стремящаяся к автономности общность, структура которой представляет собой анонимное не-иерархическое, „горизонтальное” товарищество (*там же*, 7).

В сообщество неофициальной литературы не могли войти признанные официозные авторы. Если уступка была возможна для Андрея Битова или Валерия Попова, то Андрею Вознесенскому или Чингизу Айтматову не приходилось на что-либо рассчитывать. Состав участников неофициального сообщества был ограничен и определялся статусом автора.

3 Екатерина Деготь в *Истории русского искусства XX века* описывает культуру позднего социализма как „констелляцию независимых от государства микросообществ” (Деготь 2001: 157).

Неофициальная литература не была организацией, членство в которой регистрировалось. Также в ней отсутствовала иерархия власти, здесь не было должностей и званий, хотя, как в любой культурной среде, существовали репутация и авторитет. Представители неофициальной литературы были равны друг перед другом как члены товарищества или содружества. При этом участие в сообществе было анонимно. Далеко не все его представители были знакомы, а многие даже не слышали о существовании друг друга. Неофициальная среда распространилась достаточно широко, ее развитие шло по вектору центробежных сил (впрочем, о „центре” неофициальности можно говорить лишь условно). На рубеже 1960-70-х к ней причисляла себя значительная часть официально не признанных авторов и околосредовая среда. Во второй половине 1970-х несмотря на то, что круг машинописных периодических изданий „Часы” и „37” и выставок в ДК Невский и Газа казался довольно узким, потенциальных читателей журналов и посетителей выставок становилось все больше, как и авторов или художников, которые бы хотели принять участие в выставке или издании. „Клуб-81” уже не мог собрать воедино сообщество, в предперестроечные годы не имевшее никакой организационной структуры. Кроме того, анонимная принадлежность к среде проявляется в любопытном симптоме – распространенности псевдонимов. Значительная часть публикаций в машинописных изданиях делалась под литературным вымышленным именем. Многие посетители кафетерия на Малой Садовой скрывались под псевдонимами.

Роман Белоусов подписывался Разиным (*Самиздат* 1993: 58-64). Тамара Козлова фигурировала под именем Алла Дин (Эрль 1997а). Андрея Кузьминчука все знали как Гайворонского (Эрль 1997b). Константин Кузьминский с конца 1970-х стал именовать себя Камикадзе Камехамеха Кузьминский. Николай Лысенков окрестил себя Никомиром Хлыбненковым (Николаев; Эрль 1997). Борис Виленчик – Гнорром (Эрль 1997с). Вячеслава Лукьянченко (он же „Портфель”) прозвали по фамилии персонажа Достоевского Фердыщенко (Николаев 1988; Копылков 1998). По мнению Константина Кузьминского, Михаил Юпп позаимствовал фамилию или у одного из героев *Трех товарищей* Эриха-Марии Ремарка, или у дядюшки Юпа (сокращенно от Юпитера) из романа Жюль Верна

Таинственный остров (Лагуна 1983: 4а: 164). Нельзя обойти вниманием и псевдонимы Хеленуктов – Владимир Ибрагимович Эрль и ВНЕ.

Основным мотивом для взятия псевдонима часто считается страх перед преследованиями властей, но это не является единственным и исчерпывающим объяснением и тем более не мешает рассматривать псевдонимы как симптом анонимной структуры неофициального сообщества. Итак, неофициальная литература была анонимным товариществом вне иерархических отношений.

Второй аргумент в пользу уместности описания неофициальной литературы как воображаемого сообщества дополнителен и второстепенен. Тем не менее, любопытно отметить, что в данном случае, как и в интерпретации Б. Андерсоном генезиса национализма, основополагающим фактором является печатный язык. По мнению исследователя, национализм возникает и распространяется посредством местных (вернакулярных) печатных языков, которые вытесняют латынь и берут на себя ее культурные функции. Неофициальная литература появляется как машинописные тексты, заменяющие типографские издания. Это культурное сообщество не сопоставимо с таким глобальным явлением, как формирование наций. Однако Самиздат как организующий фактор для неофициальных сообществ, существовавших в большинстве социалистических стран в 1970-80-е годы, создавал новый культурный и политический язык, альтернативный печатному языку советской власти. Он был одним из центральных исторических мифов позднего социализма, давших импульс глобальным изменениям конца 1980-х – начала 1990-х. Самиздат можно рассматривать как печатный язык, сформировавший сообщество, которое из альтернативного позднесоветского стало официальным сообществом постперестроечного времени.

Неофициальную литературу можно описать как анонимное герметичное товарищество, стремящееся к автономности и владеющее альтернативной версией печатного языка. Чтобы приблизиться к историко-литературному материалу, скрытому за этой дескрипцией, нужно обратиться к представлениям, которые делали возможной эту общность. Представлениям о том, в чем заключается литературная практика: в энциклопедическом

дическом описании исторической реальности наподобие *Человеческой комедии* Бальзака или в коллективном сочинении пародий на устоявшиеся литературные клише, как это делали авторы, скрывавшиеся под псевдонимом Козьма Прутков? Какое письмо предпочитали неофициальные авторы: неосентиментализм, раскрывающий полноту и тонкость душевных переживаний, либо механизацию творческого процесса наподобие дадаистских коллажей? Видели ли они в литературе средство участия в исторической современности, как считал Сартр, или считали ее занятием сугубо частным, практикой духовности? Каким образом были выражены эти представления: каким жанрам отдавалось предпочтение, какая тематика, сюжеты, персонажи и авторские маски были особенно распространены? С какими фигурами истории литературы соотносили себя неофициальные авторы: симпатизировали они Маяковскому или Хлебникову? Иначе говоря, выявление общности неофициальной литературы Ленинграда подразумевает описание культурных представлений о литературе и риторике этих представлений⁴. Это и будет ответом на вопрос: Почему Леонид Аронзон видел своими коллегами Александра Альшулера, Андрея Гайворонского, Романа Белоусова и Владимира Эрля, но не Андрея Вознесенского?

Художник неофициального круга осознает себя частным человеком, не разделяющим ценностей коллектива, не следующим законам общества. Он не является глашатаем государственных идей, певцом народа, социальные и политические проблемы интересуют его лишь косвенно. Он проповедует индивидуализм, пафос свободы личности. В большинстве случаев литература представляется неофициальному автору частным, домашним, камерным занятием. Он предпочитает „высокий дилетантизм“ пониманию литературы как профессии,

4 Так, например, Сергей Даниэль в статье *Авангард и девиантное поведение* (Даниэль 1998), основываясь на работе Юрия М. Лотмана, посвященной риторике культуры (Лотман 1981), делает наблюдения, которые оказываются актуальными для неоавангардизма неофициальной литературы. Петербургский исследователь пишет о девиантности авангарда как искусства, существующего в противоречии норме, и риторике отрицания, которая ярко проявляется в театрализованных шествиях футуристов и прозаических миниатюрах Даниила Хармса.

средства заработка. Литература не предназначена для выполнения социальных или политических функций. Она не может быть средством воспитания или назидания. Развлекательность в ней занимает второстепенное место и, как правило, находит выражение в авангардистских формах пародирования клише „классической” литературы. Членам неофициального сообщества литература представляется серьезным предприятием, обращенным непосредственно к индивидуальному экзистенциальному или духовному опыту.

(...) меня интересовала больше не собственно литературная проблематика, а идея внутреннего саморазвития и самоанализа, которую я искал и находил в прозе Битова (Арьев 1998),

– вспоминает Андрей Арьев. В неофициальной литературе была востребована, в первую очередь, религиозно-философская авторефлексия. Художественное, духовное и частное здесь тесно переплетены, при этом частное доминирует. В одном из интервью поэт Виктор Соснора на смелый вопрос, является ли общечеловеческое врагом художественного, ответил лаконично:

Только личное художественно (Соснора 1991).

Еще более яркий пример декларации идей художественного индивидуализма и приватности – Нобелевская лекция Иосифа Бродского. В первых же строках лауреат представляет себя как „человека частного, и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего”. В этом же он видит дидактическую ценность искусства:

Если искусство чему-то и учит (и художника – в первую голову), то именно частности человеческого существования. (...) оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность. (...) Произведение искусства – литература в особенности и стихотворение в частности – обращаются к человеку *тет-а-тет*, вступая с ним в прямые, без посредников отношения (Бродский 1997: I: 5-16).

Неофициальные писатели проповедовали приватность художественной практики. Неофициальные читатели, потребители неофициальной литературы, в свою очередь, воспринимали тексты очень лично. Фотограф Дмитрий Конрад, в 1980-е годы сотрудничавший с рок-клубом и работавший в рок-самиздате, во многом идентифицировал себя с героем *Пушкинского дома*:

Если я с кем-то говорил о тексте Битова, то только с близкими друзьями и членами семьи. У меня с *Пушкинским домом* очень трепетные личные отношения. Помню, я был поражен, когда пришел на авторский вечер Битова в Ленинградский концертный зал году в 85-86-м и обнаружил, что зал переполнен. Мне казалось, что я один из немногих, кто знает Битова. Я был обрадован и в то же время смущен. Для меня его проза – очень интимная вещь. (...)

В *Пушкинском доме* герой был мне близок по внутренней организации, по некоторой неопределенности, мягкости, если не сказать мягкотелости. В то же время смутность самоопределения – то ли пресловутый интеллигент, то ли вообще непонятно кто. Он был близок тем, что не был героем. У меня было ощущение, что многое в тексте исключительно про меня, как будто я вывернут наизнанку. Было даже неловко, что столько посторонних людей могут его прочитать. Реакция на имя Битов была как реакция на окликание собственной фамилии. Важно было и то, что в романе речь шла не о диссидентстве и борьбе, а о внутреннем противостоянии всему советскому (Конрад 1998).

В ряде случаев идея приватности отрицает саму возможность успеха, зрительского внимания и востребованности искусства историей. Художник – это жертва и жертвоприношение на алтарь искусства, что особенно характерно для модернистской культуры (Poggioli 1968: 111), первостепенной ценностью которой является индивидуальная свобода и риск. Александр Арэфьев, один из первых ленинградских неофициальных живописцев, в воспоминаниях о поэте Роальде Мандельштаме воспекает жертвенность „трагического артистизма“:

Мы балансируем на канате.
Мы – канатоходцы,
Даже, можно сказать, на острие ножа.

Но как хорошо балансировать
Перед восхищенной публикой, которая тебе аплодирует
И радуется твоей ловкости.
Но балансировать на том же канате
Над ямой с нечистотами
из боязни упасть в говно –
это скудное и недостойное человека дело.
(...) трагический артистизм,
который спасает тебя от бесчестья,
когда тебе грозит полное падение
в сточную канаву из нечистот,
яму с испражнениями
и всякую прочую гнилую гадость,
в которую как упадешь, так и задохнешься.
(А это о нас).
(Арефьев 1982).

С точки зрения социальной организации неофициальная литература строилась на тех же представлениях о приватности литературной практики. Большинство литературных коллективов настаивало на том, что их участники были объединены исключительно личными симпатиями и общими художественными вкусами. Как и в случае с псевдонимами, существует „политическая” мотивировка такой точки зрения: организованная группа могла быть воспринята как вид организованной антисоветской деятельности, за что ее члены понесли бы наказание. Это нельзя не принимать во внимание, хотя не стоит думать, что страх перед политическими преследованиями может быть единственной мотивировкой, особенно в ситуациях, когда его существование надо доказывать.

Группы 1960-х годов – Горожане, ВЕРПА и Хеленукты⁵, – были далеки от подобных опасений. Горожане выступали на литературных вечерах, непременной частью которых было обсуждение и дискуссии, и пытались издать собственный альманах. Эти авторы действовали открыто и, по всей видимости, являются наиболее полноценным неофициальным литературным коллективом, который не сумел опубликовать тексты, но отчасти реализовал себя в публичных выступлениях. По

5 См. об этих группах: *Горожане* 1991; *История* 2000: 92-97; Савицкий 1998.

существо, Горожане были устным альманахом, каждый выпуск которого был в первую очередь возможностью личного общения в кругу знакомых и интересующихся литературой.

В отличие от них ВЕРПА и Хеленукты избегали публичности. Их стоило бы назвать не группами, а частными компаниями литераторов, увлекавшихся авангардистскими экспериментами. Одной из основных литературных практик здесь считалось коллективное сочинительство. Перу ВЕРПЫ принадлежат поэтические и прозаические произведения, пьесы, а также получившие наибольшую известность песни. АХВ составляли машинописные альманахи, – сборники ВЕРПЫ, некоторые из которых были изданы более десяти лет спустя. В манифесте Хеленуктов вместо заявлений о художественных амбициях, взглядах или обещаниях по алфавиту перечисляются возможности проводить время сообща в дружеском кругу. В качестве художественной деятельности декларируется повседневная жизнь частной компании:

Сим торжественно объявляем, что мы (...) Хеленуктами сделались.

Хеленукты все умеют: что ни захочут, все сделают.

(...)

Мы можем:

а) стишки сочинять;

б) прозу выдумывать;

в) пьессы разыгрывать;

(...)

д) гулять;

е) смеяться;

ё) в шашки играть;

(...)

и) по телефону разговаривать;

й, к) кашлять и сморкаться;

л) стоять;

м) сидеть;

(...)

п) огурцы резать;

р) в баню ходить;

(...)

х) чаевничать;

(...)

э) бросать в воду камешки;

я) гладить Епифана.

(...)

Все Хеленукты очень красивые, смышленные и умные.

А еще все мы грамотные и отважные.

Мы – единственные живые стихотворцы (Дм.М.; Эрль 1993).

Приватность неофициальной литературы 1960-х годов впоследствии не претерпевает изменений. В 1970-е годы, когда эта среда переживает наиболее интенсивный период развития, это представление по-прежнему остается определяющим для литературной практики. Даже в 1980-е, после того, как появилось второе поколение периодических литературных журналов („Обводный канал”, „Предлог”, „Митин журнал”), составлявших серьезную конкуренцию „Часам”, после того, как часть неофициальных авторов нашла возможность стать официальной организацией (Клуб-81), частное продолжает оставаться во главе угла. Журнал „Камера хранения” воспроизводит те же представления и проповедует те же ценности – группа отрицается в пользу компании единомышленников:

КХ никогда не была (по крайней мере, с точки зрения ее основных первоначальных участников) „направлением”, „движением”, „организацией” и т.п. Была – и остается – дружеским кругом, в котором разделяются некоторые базовые представления о качестве литературы (*Камера* 1984).

Даже накануне Перестройки, во время которой неофициальное сообщество прекращает свое существование, социальная организация неофициальной литературы сводится к частной сфере общения и схожих интересов. Характерно, что симптомы приватности можно обнаружить в названии одного из первых периодических машинописных журналов („37”), намекавшим не на роковой год репрессий, но на номер квартиры, в которой жили его издатели Татьяна Горичева и Виктор Кривулин. В заглавии альманаха московских концептуалистов *Личное дело №* обыгрывалась идея наказуемости индивидуализма (*Дело* 1991).

Таким образом, приватной видели литературную работу неофициальные писатели, приватности ждали от их произведений читатели. Приватность была принципом социальной организации неофициальной литературы. Это представление

находило выражение в разработанной системе риторических средств: тематике текстов, выборе персонажей и героев, а также в жанровых особенностях.

Один из основных предметов описания неофициальной литературы – повседневная частная жизнь автора и его знакомых, быт маленьких литературных или художественных компаний. Героями произведений зачастую становятся входящие в них люди. Например, в цикле *Доты* А. Ник рассказывает короткие абсурдные истории про знакомых литераторов. Поэт Виктор Кривулин не без любопытства спрашивает сам себя о собственных литературных занятиях. Оппонент Хеленуктизма Николай Николаев носит в портфеле валенки, чтобы не замерзнуть. Поэт Александр Миронов и „гражданин Малой Садовой” Сергей Танчик приходят в гости к Н. Николаеву и оказываются персонажами его рассказа о том, как они пришли к нему в гости. А. Ник тоже присутствует на страницах этого цикла миниатюр, но под своей настоящей фамилией Аксельрод. Вместе с Горбуновым и Макриновым он лежит на тротуаре, выкрикивая „Жопа!” (Ник 1986а)⁶.

Другой пример рассказов о частной сфере – *Пьеса в стихах* Ивана Стеблин-Каменского, в 1960-е годы принадлежавшего к кругу ВЕРПЫ. Автора – Ваню Стеблин-Каменского – „грызет железная тоска”, и он ищет утешения в общении с приятелями: Лешей, Леней и Таней⁷. Добрые советы друзей – выпить бутылку старки, предаться размышлениям о высоком, поехать домой читать Керуака, – не возымели действия. Последовали плачевные результаты (Стеблин-Каменский 1965).

Тексты, в которых автор и его знакомые становятся персонажами, описывают и создают замкнутую, герметичную культурную среду, в которой потребность во внешних контактах сведена до минимума. Представление о литературе как приватной практике также оказывает существенное влияние на жанровую систему.

6 А. Ник – псевдоним Николая Аксельрода; Владимир Горбунов – настоящее имя Владимира Эрля; Дмитрий Макринов – паспортные данные поэта, скрывавшегося за псевдонимом Дм.М. См. также рассказы В. Эрля о Коле Николаеве и Николае Лысенкове.

7 По всей вероятности, имеются в виду Алексей Хвостенко, Леонид Чертков и Татьяна Никольская.

В неофициальной литературе широко распространен жанр дружеских посланий и разновидности эпистолярного жанра. Примеров более, чем достаточно: обмен поэтическими посланиями Леонида Черткова (Чертков 1970; см. о нем Чертков 2000) и Ивана Стеблина-Каменского (Стеблин-Каменский 1971), послание Алексея ХВОСТенко Леониду Ентину (Хвостенко 1999: 69-72), посвящения друзьям Леонида Виноградова (Виноградов 1999).

При этом эпистолярный жанр эволюционирует в новое жанровое образование, сливаясь с такой разновидностью фрагментарных текстов, как литературная смесь. В результате письма писателей могут выполнять функцию полноценного жанра. *100 писем к В.Э. А. Ника* – это действительно письма, обращенные к Владимиру Эрлю, в которых сочетаются несколько разновидностей текстов: комичные истории о простых советских людях, заметки о жизни чудаковатых литераторов Малой Садовой, уличные сценки, историческая справка о городском квартале, прозаические миниатюры и незавершенные фрагменты (Ник 1986b). Тематически *100 писем* – это бытописание с элементами абсурда. В то же время этот жанровый гибрид возникает из представлений о приватности литературы и в рамках частной сферы, которая ограничивает социальное пространство неофициального. Текст не только описывает в первую очередь узкий писательский круг Малой Садовой, но и адресован к автору, входящему в этот круг. Он может существовать в условиях герметичности среды, тематики и круга персонажей либо – сопровождаемый филологическим комментарием. В одном из писем рассказывается история о том, как писатель Николай Лысенков зарывает бутылку с посланием к потомкам в садике напротив здания Радиокomiteта, но она становится добычей алкоголика. Бутылка будет сдана в пункт стеклотары, письмо в будущее прочтет разве что выпивоха. Этот сюжет можно прочесть как комическую аллегорическую историю невостребованности и замкнутости неофициальной литературной среды.

Сообщение о делах в Петербурге Алексея Хвостенко представляет собой жанровое новообразование, во многом похожее на *100 писем*. Этот текст состоит из писем, миниатюр, зарисовок и фрагментов. В некоторых из них рассказываются случаи из жизни автора, упоминаются литераторы из круга его

знакомых. Например, в качестве персонажа фигурирует представитель так называемой „филологической школы” Сэнди Конрад⁸. Среди прочего есть выписка из *Сказаний русского народа, собранных И. Сахаровым*, представленная как оригинальное стихотворение. Зачастую фрагмент представляет собой не до конца ясную заметку или обрывок фразы:

у тебя
было
выигрышное
положение,
друг
мой!

Также встречаются конкретистские стихотворения, описывающие времяпрепровождение под модный джаз в кругу друзей:

музыка в
бельэтаже
Benny Golson !

Мы слушаем
скучное
лето 1963 года.

Скверные записи.

Юра Волков.

Приватность пронизывает этот текст, как и *100 писем*, на нескольких уровнях. Отличие состоит в том, что эпистолярный жанр играет здесь значительно менее важную роль, чем в цикле А. Ника. Письма включены в него не как преобладающая жанровая характеристика фрагментов, задающая частного читателя, но лишь как одна из разновидностей миниатюр, составляющих эту литературную смесь.

В 1970-е годы на границе эпистолярных текстов и литературной смеси возникает еще один не менее любопытный жанр, на формирование которого повлиял дополнительный

⁸ Этим псевдонимом подписывался писатель Александр Кондратов.

компонент – жанр дневника. Его отличает религиозно-философская позиция автора, которая преобразует текст в записи об интеллектуальной или духовной жизни автора. Наиболее яркий образец этого жанрового новообразования – проза Лео-на Богданова *1974 год* (Богданов 1979), *Окно, открытое во внутрь* (Богданов 1983), *Проблески мысли и еще чего-то* (Богданов 1991). В его произведениях принцип литературной смеси – соположения разнородных фрагментов в рамках одного текста, – играет более существенную роль, чем эпистолярность. Это заметки, которые могут касаться бытовых мелочей, политических событий, прочитанных книг, природных катаклизмов либо рассказывать о встречах с друзьями и запомнившихся уличных сценках. Зачастую здесь же приводятся обширные цитаты из заинтересовавших автора книг, библиографические справки, иногда авторская речь сбивается на нечленораздельное бормотание или погружается в языковые эксперименты, близкие к зауми.

В отличие от анонимного безликого повествователя абсурдных историй А. Ника и лирического „я” А. Хвостенко, которое наблюдает (или медитирует) и констатирует некоторые события, рассказчик в прозе Л. Богданова – более значимая фигура. Именно он собирает воедино разнородную литературную смесь, готовую распасться на отдельные не связанные друг с другом фрагменты. Это удается благодаря тому, что рассказчик произведений Л. Богданова – дискретное авторское сознание, которое постоянно выполняет рефлексивную работу, пытаясь найти связность и последовательность повествования, некий принцип монтажа действительности, которая в представлениях писателя дана сознанию как иррациональная и фрагментарная. Процесс письма в данном случае становится философской практикой. Текст приобретает более герметичный характер, элементы дневника (жанра, лишённого конкретного читателя и замкнутого на самом себе) вытесняют эпистолярность. Проза Л. Богданова – одно из наиболее ярких воплощений представлений о литературе как приватной религиозно-философской практике.

Много общего с его прозой можно найти в книге Владимира Эрля *Вчера, послезавтра, послезавтра*. Но между этими авторами есть существенные отличия. В. Эрль выстраивает текст композиционно, делит его на части и обнажает жанро-

вые особенности, тогда как Л. Богданов создает нелитературный профанный текст – отрывочные записи, фрагментарную фиксацию реальности. В. Эрль играет с литературностью и делает это предметом своего письма. Тогда как Л. Богданов не принимает ее во внимание, предмет его литературной работы – религиозно-философские проблемы.

Одно из наиболее оригинальных жанровых нововведений, основанных на приватном характере литературной практики, было изобретено Хеленуктами. Отождествив литературное письмо с буквальной фиксацией происходящего, они создали несколько документальных драматедий. Специфика этого загадочного жанра состоит в том, что текст сводится к записи художественной беседы, проходящей между членами группы и их единомышленниками. Драма в трех действиях с прологом и эпилогом *Летний вечер* (*Вечер* 1967) и телевизионная пьеса *Рукоять бенефического рукоделия* (*Рукоять* 1969) представляют собой протоколы иррациональных диалогов между „авторами”, не подготовленную заранее коллективную импровизацию. По словам Владимира Эрля, вторая драматедия была создана в ходе художественной беседы, которую он фиксировал письменно, выбирая и редактируя реплики собеседников.

Книга Бориса Останина *Пунктиры* (Останин 2000), еще одна разновидность литературной смеси, – заметки, сделанные автором по самым разным поводам. Эпистолярное начало здесь полностью отсутствует, в то время как элементы дневника играют существенную роль. Записи лаконичны, некоторые звучат как афоризмы. Их диапазон широк: от размышлений о тайнах веры до соображений о вопросах пола. Б. Останин намеренно подчеркивает отсылку к книгам В. Розанова *Уединенное*, *Опавшие листья*, *Мимолетное*, *Апокалипсис наших дней*. По аналогии он создает случайные частные записи с указанием обстоятельств, при которых они появились. Нелитературный приватный характер текста очевиден и в том, как он был создан: книга состоит из более чем десяти „тетрадей” – ученических тетрадей, в которых делались эти заметки. „Дневниковость” в тексте Б. Останина восходит к письму В.

Розанова. В то же время важной составляющей *Пунктиров* является традиция французской афористической мысли⁹.

Представление о литературе как приватной практике, ее социальная реализация в частных сферах и риторическое выражение приватности в тематике, выборе персонажей и жанровых новообразованиях сопряжены с другими ключевыми представлениями, распространенными в неофициальной литературе. Это герметичность среды, установка на маргинализацию и примитивизм, а также наиболее значимый среди них миф о девиантности. Описание приватности предваряет дальнейшую работу по историзации неофициальной литературы, которая понимается как выявление ключевых представлений о литературной работе и риторических средств, их выражающих.

ЛИТЕРАТУРА

- Аполлинер, Г.
1967 *Стихи*, Москва 1967.
- Арефьев, А.
1982 *Нас пачкает не то, что входит, но что исходит. Рассказ художника Арефьева о поэте Роальде Мандельштаме* (с магнитофонной записи), в: Мандельштам, Р., *Избранное*, Иерусалим 1982: 44-51.
- Аронзон, Л.
1990 *Стихотворения*, Ленинград 1990.
- Арьев, А.
1998 *Наша маленькая жизнь*, в: Довлатов, С., *Собрание прозы*, Санкт-Петербург 1995: I: 5-24.
- Богданов, Л.
1979 *Часы* 16, 1979: 1-25 [Самиздат].

⁹ Лабрюйер, Ларошфуко и Шамфор были переизданы в СССР в годы „оттепели“.

- 1983 *Окно, открытое во внутрь*, в: *Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны“*, Нью-тонвилл 1983: IV: 451-473.
- 1991 *Проблески мысли и еще чего-то. Заметки о чаепитии и землетрясениях*, „Вестник новой литературы“, 1991: 3.
- Бродский, И.А.
1997 *Сочинения Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург 1997: I-VII.
- Вечер*
1967 ВНЕ & Дм.М. & Киселева, Л. & Н.Ф. & Эрль, Владимир, *Летний вечер*, 1967 [Самиздат].
- Виноградов, Л.
1999 *Чистые стихи*, Москва 1999.
- Вознесенский, А.
1970 *Тень звука*, Москва 1970.
- Горожане*
1991 *Сумерки II*, 1991: 80-100.
- Даниэль, С.
1998 *Авангард и девиантное поведение*, в: *Авангардное поведение. Сборник материалов*, Санкт-Петербург 1998: 39-46.
- Деготь, Е.
2001 *История русского искусства XX века*, Москва 2001.
- Дело*
1991 *Личное дело №. Литературно-художественный альманах*, Москва 1991.
- Дм.М.; Эрль, В.
1993 *Вступительная статейка Хеленуктов*, в: Эрль, В., *Хеленуктизм (Книга Хеленуктизм). Стихи, драматедии, полемика*, Санкт-Петербург 1993: 75-76.

- Жижек, С.
1999 *Возвышенный объект идеологии*, Москва 1999.
- История*
2000 *Из истории ленинградской неподцензурной литературы*, Санкт-Петербург 2000.
- Камера*
1984 *О „Камере хранения”*, см.: <http://www.members.aol.com/katchran/page2.htm>.
- Конрад, Д.
1998 *Интервью с Дмитрием Конрадом*, 17.12.1998.
- Копылков, М.
1998 *Интервью с Михаилом Копылковым*, 6.02.1998.
- Кулаков, В.
1999 *Поэзия как факт: Статьи о стихах*, Москва 1999.
- Лагуна*
1980-1986 *Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны”*, Ньютонвилл 1980-1986.
- Лотман, Ю.М.
1981 *Структура и семиотика художественного текста, „Труды по знаковым системам”*, Тарту 1981: XII: 8-28 (Риторика).
- Ник, А.
1986а *Доты, в: Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны”*, 1986: 5В: 517-526.
1986б *100 писем В.Э, в: Антология новейшей русской поэзии „У Голубой Лагуны”*, 1986: 5В: 526-533.
- Николаев; Эрль
1997 *Интервью с Николаем Николаевым и Владимиром Эрлем*, 22.07.1997.

- Николаев, Н.
1988 *Выступление на вечере, посвященном Малой Садовой, ноябрь 1988, Театр „Приют комедианта” [Самиздат].*
- Останин, Б.
2000 *Пунктиры, Санкт-Петербург 2000.*
- Парамонов, Б.
2001 *След: Философия. История. Современность, Москва 2001.*
- Рукоять*
1969 ВНЕ & Норин, Д. & Ролин, В. & Эрль, В., *Рукоять бенефического рукоделия, 1969 [Самиздат].*
- Савицкий, С.
1998 *Хеленукты в театре повседневности. Ленинград. Вторая половина 60-х годов, „Новое литературное обозрение”, 1998: 30(2): 210-259.*
1999 *Как построили „Пушкинский дом”. Досье, в: Битов, А., Пушкинский дом, Санкт-Петербург 1999.*
2000 *Полоса препятствий: формирование ленинградской неофициальной культуры, “Studia Russica Helsingensia et Tartuensia”, Helsinki and Tartu 2000: VII[20]: 391-421.*
- Самиздат*
1993 *Самиздат. (По материалам конференции „30 лет независимой печати. 1950-80 годы”. Санкт-Петербург, 25-27 апр. 1992 г.), Санкт-Петербург 1993.*
- Соснора, В.
1991 *Откуда вы знаете. Интервью Сергею Спирихину, „Митин журнал”, 1991: 41: 109-111. [Самиздат].*
- Стеблин-Каменский, И.
1965 *Пьеса в стихах, 1965 [Самиздат].*
1971 *Послание Л. Черткову, 1971 [Самиздат].*

- Хвостенко, А.
1999 *Колесо времени. Стихи и песни*, Санкт-Петербург 1999.
- Чертков, Л.
1970 *Послание И. Стеблин-Каменскому*, 1970 [Самиздат].
2000 *Памяти Леонида Черткова. Письма, стихи, фотографии, архивные материалы, воспоминания Г. Андреевой, В. Хромова, Ст. Красовицкого, Г. Груздинской*, Москва 2000.
- Эрль, В.
1997a *Интервью с Владимиром Эрлем*, 24.02.1997.
1997b *Интервью с Владимиром Эрлем*, 3.03.1997.
1997c *Интервью с Владимиром Эрлем*, 12.08.1997.
- Anderson, B.
1991 *Imagined Communities. Reflections On the Origin And Spread of Nationalism*, New York 1991.
- Boym, S.
1994 *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge 1994.
- Poggioli, R.
1968 *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge 1968.
- Sloterdijk, P.
1983 *Kritik der zynischen vernunft*, Frankfurt 1983.