

Т. С. Глушакова

Герои. Но "анти"

К типологии “культурных героев” в искусстве позднесоветского времени.
Неофициальный (“свободный”) художник 1970-х - 1980-х годов
как культурный тип
(Материалы к интегрированному уроку литературы и МХК в старших классах)

Культура конца XX века - явление многоаспектное, сложное, в размышлениях о котором легко поддаться логике упрощений и впасть в поверхностность. Процесс её осмысления в критике, литературоведении, искусствознании, культурологии, философии не менее сложен и противоречив, к тому же он носит зачастую совершенно особый, “постмодернистский”, характер, имеющий мало общего с школьной образовательной практикой. Взять, к примеру, сам этот современный термин. Педагог, поставленный перед необходимостью дать определение понятию постмодернизм, оказывается в двусмысленной ситуации: ему придётся дать *определение* явлению, главной характеристикой которого является, по убеждению одного из основных его теоретиков, *философа* Ихаба Хассана, – *неопределённость* [13]. Авторы современных учебных пособий преодолевают это противоречие развёрнутостью, даже громоздкостью объяснений и оговорок, сводящихся в конечном итоге к констатации того факта, что сущность понятия “постмодернизм” невозможно раскрыть вне рамок единого “*постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистского комплекса*” [14], суть которого объяснить на уроке ещё труднее. Наиболее содержательные исследования, касающиеся этой проблемы, как правило, чужды традиционной школьной аксиоматичности, что приводит в замешательство учителя, которому в процессе работы над материалом урока приходится

выбирать между М.Эпштейном и В. Рудневым, М. Липовецким, И. Скоропановой, В. Курицыным и И. Ильиным. Сложнейшие и в терминологическом, и в содержательном плане тексты практически невозможно адаптировать для массовой школы, "переложить на пальцы". К тому же такие, ставшие уже хрестоматийно - постмодернистскими явления, как, например, поэзия Иосифа Бродского, Тимура Кибирова, Сергея Гандлевского, проза Андрея Битова не могут быть адекватно осмысленными вне контекста неофициальной культуры последней четверти XX века. А контекст этот также трудно восстановим в рамках школьного урока. Причина тому – пестрота и противоречивость мемуаров, интервью, художественной критики, неточность практически всех обобщающих этот контекст терминов – андеграунд, нонконформизм, “вторая литературная (культурная) действительность” и т. п. Как следствие: то, что принято называть неофициальной культурой позднесоветской эпохи, часто остаётся за рамками школьных курсов МХК. Среди немногочисленных разработок этой темы назовём учебные пособия А. А. Аронова, Т. С. Злотниковой, Е. А. Ермолина [12]. Хотелось бы предложить вариант выхода из этой ситуации.

В круг современных направлений культурологического, культурно-антропологического исследования входит и изучение культурных типов. В процессе изучения русской литературы школьник знакомится с целой галереей образов русского интеллигента: Белинский, Добролюбов, Некрасов, Достоевский, Чехов... Культурный герой конца XX века вполне может быть осмыслен именно в этом ряду. Примером такого исследования является статья Е. Ермолина “Ярославец как культурный тип” [5], в которой автор изложил и основные методологические основания анализа культурного типа. Современное понимание искусства также предполагает осмысление своеобразия деятелей искусства, художников, принадлежащих определенным эпохе, генерации,

направлению, кружку, связанных общим местом жительства и т.п. Один из возможных способов доступного старшекласснику обобщенного описания того или иного культурного момента - представление типологии его культурных деятелей, "культурных героев".

Таким способом можно воспользоваться и для осмысления культурно-художественной ситуации в стране в последней четверти XX века. Разумеется, в данном случае типология может опираться на разные основания. Ограничимся, во-первых, при рассмотрении вопроса той областью культуры, которая называется искусством слова, литературой. А во-вторых, произведем типологическое размежевание литераторов по признаку их отношения к существовавшему в стране режиму, к власти. Это основание вполне соответствует как сложившимся в искусствоведческой науке представлениям о направлениях и тенденциях в позднесоветском искусстве, так и самоощущению художников, о которых пойдет речь.

Крупнейший петербургский (а в те времена, конечно, ленинградский) поэт, редактор самиздатского журнала "37", бесспорный лидер и центр интеллектуального сообщества, именуемого "второй" культурой, Виктор Кривулин подчеркивал в одном из своих эссе о современной русской поэзии, в общем, очевидную мысль: "Исследователю, который бы задался целью восстановить целостную картину культурной жизни России в послесталинскую эпоху, предстоит сложная задача: соединить несоединимое, - допустим, стихи, публикуемые во внутренних советских изданиях, стихи, циркулирующие в Самиздате..., - и всё возрастающее количество стихотворных публикаций в эмигрантской прессе"...[8] Мысль Кривулина наталкивает на вывод о существовании сложной типологии видов культурной деятельности, включающей официальные, неофициальные составляющие, а также переходные между ними, компромиссные явления.

Культурные герои 1970-х - 80-х. Кто они? В самом предельном (но продиктованном спецификой метода) упрощении мы получим три фигуры: официальный советский писатель (руководитель творческого союза, лауреат, орденосец, "гертруд" (разговорная форма, имеется в виду лауреат официального почетного звания - Герой Социалистического Труда), "засрак" (по аналогии - заслуженный работник культуры), редактор литературного журнала и т.п.); писатель, который реализует стратегию компромисса (она имела чрезвычайно индивидуализированный характер); неофициальный "свободный" художник. Два полюса. А между ними - сложный спектр, обусловленный некоторыми особенностями разных видов искусства и индивидуальными решениями людей: литератор, который пишет "как надо", а ночами слушает "Голос Америки"; советский автор, писавший частью для легальной прессы, а частью "в стол" или имевший помимо по-советски легальных "запрещённые" "тамиздатские" публикации; автор или кино- или театральный режиссёр, сознательно идущий на компромисс с идеологией из своих гуманистических (националистических и т.п.) убеждений, уповающий на возможность хотя бы вполголоса или "эзоповым языком" сказать то, что думаешь, и воздействовать на общество и на власть; неофициальный поэт, имеющий официальный статус литературоведа, искусствоведа, журналиста или библиотекаря.

Условность нашей типологии наиболее ярко оттеняют биографии литераторов той поры. К примеру, Георгий Владимов, с первых книг почти классик советской литературы. Он вступает в открытый конфликт с властью и становится руководителем диссидентской организации "Международная амнистия", а потом, лишённый советского гражданства, он же - вынужденный эмигрант, главный редактор "тамиздатского" журнала "Грани".

Или первоначально снискавший репутацию популярного поэта-

песенника, автор “Гимна космонавтов”, который с трибуны Мавзолея цитировал “сам” Хрущев, Владимир Войнович. Он был изгнан из Союза писателей, лишён прописки, стал путевым рабочим и впоследствии тоже эмигрировал под нажимом властей.

Или кумир диссидентов Александр Солженицын, который также в своё время был первым претендентом на Ленинскую премию по литературе. Правда, премию в том (1963) году получил за "Тронку" Олесь Гончар.

Сосредоточим наше внимание на фигуре “свободного художника” - маргинала. Это, как представляется, оправдано тем, что именно в неофициальной среде, среди деятелей этого рода, были созданы многие наиболее значительные художественные произведения той эпохи. Художник неофициальный - последовательный и непреклонный нонконформист - наиболее крайнее явление, характерное в наибольшей степени для тогдашней ленинградской культурной среды, предоставлявшей меньше возможностей для компромиссных решений и предрешавшей маргинальность социокультурного положения литератора-нонконформиста, его творчества.

Строго говоря, термин “нонконформист” не точен. Он появился только в середине 1970-х годов как обозначение художника, участвовавшего в несанкционированных выставках Ленинграда и Москвы. Но в самой неофициальной литературной среде это понятие не прижилось и практически не употреблялось [10]. Обозначение же “свободный художник” (характерное, в общем, больше для московской среды конца 1970-х – начала 1980-х), часто присутствовало в автобиографиях деятелей неофициальной культуры в графе “профессия”, соседствуя с пометой: “Работает в котельной”.

Неофициальный художник - это, с точки зрения обыденного сознания, обычный неудачник, поэт и писатель, имеющий несколько великолепных

самиздатских экземпляров своего единственного сборника, безуспешно обивающий пороги редакций графоман; или же человек, принципиально не желающий иметь ничего общего с официальной печатью, нелегально публикующий свои произведения в тамиздате. "Когда Я им нужен, чтобы выболтаться, Я писатель. Я уже привык. Когда не нужен - Я шиз, сторож, неудачник, тунеядец, кто угодно, старый графоман", - так говорит о себе "Герой нашего времени" в аккумулирующем контексты эпохи романе Владимира Маканина "Андеграунд, или Герой нашего времени". А сама эта эпоха присутствие подобного типа культурных деятелей фиксировала сквозь зубы, намеком, в том духе, как написал однажды Андрей Вознесенский: "Геройские мальчики вышли в герои. Но - "анти".

Антигерой позднесоветской эпохи разнолик. Это, например, тунеядец, диссидент, уголовник. Но одно из его лиц - именно "свободный" художник-маргинал. Определение "маргинальный" также требует пояснений и уточнений. Речь идет об отдаленности от того центра, который образовывали легальная советская словесность и ее деятели. Художник-маргинал не приемлет легальности, официальности, чаще всего полностью отказывается от контактов с редакциями, с официозными творческими союзами, с партсовчиновниками, ведавшими культурой, уклоняется от "сотрудничества" с КГБ. Говоря словами ленинградского поэта, впоследствии эмигранта Льва Лосева, в России "всегда находились поэты и художники достаточно молодые, пьющие или сумасшедшие (или всё это вместе), чтобы пренебрегать опасностью и резвиться лагерной бездны на краю. Слабые, кривые, а всё это были ветки ещё живого древа русской культуры..."[9. С. 43].

Маргиналы неподцензурной среды - это не одно поколение ленинградских (особенно это характерно для 1970-х - начала 1980-х годов) кочегаров и сторожей, людей, сознательно выбиравших самую низкую ступень

социальной лестницы. Глобальная стратегия маргинала по определению – *ускользание*. С точки зрения официальной власти – это тот, кто “уклоняется и отмалчивается”. Вот как описывает свои действия после конфликта с правоохранительными органами из-за редактируемого им несанкционированного журнала тот же Виктор Кривулин: “Власти вмешались,"37" закрыли, мне было сказано, что я должен или уезжать или сотрудничать с органами. Я человек *хитрый*, начал *петлять*, в результате не уехал и сотрудничать не стал, но журнал прекратился” [15].

Только на "социальной периферии" никто не мог запретить человеку быть "свободным художником". Работа сторожем, лифтёром, оператором котельной решала проблемы независимости, свободного времени, материального существования. Так люди спасались и от обвинения в тунеядстве. За закрытыми дверями сторожек, диспетчерских человек ускользал от постоянного государственного контроля, он не чувствовал ограничений ни в выборе тем, ни во времени, потраченном на разговор.

“Перепробовав по нескольку работ, мы, допустим, с Иосифом Бродским, приходили к заключению, что кочегарка через трое суток на четвёртые самый удобный способ избежать тюрьмы за тунеядство и иметь время для литературы”[11], - пишет Владимир Уфлянд, один из “ахматовских сирот” – наиболее известных поэтов неофициального Ленинграда.

В неофициальной среде в общем было принято относиться с пренебрежением к благополучным советским авторам. Компромисс с властью понимался часто как компромисс с собственной совестью. По большому счёту, для действительно талантливого человека стать формально советским писателем не составляло особого труда. “Пойти не совсем в свою сторону, причем сместившись несильно, чуть-чуть, обманывая себя, самую малость...

Еще полагалось заботиться, как ты выглядишь в глазах начальства, — требовались некие чисто ритуальные действия. Например, хоть иногда появляться на собраниях, на выступлениях, немножко хитрить. Без большой подлости, но в подловатом, я бы сказал, направлении. При известном политесе я мог бы стать секретарем Союза писателей”[3], — так оценивает возможности открывавшиеся перед ним в своё время Владимир Войнович.

Но не всегда компромисс с властью расценивался как подлость. По мнению того же Владимира Войновича, многие советские люди “совмещали искреннюю веру в марксизм-ленинизм с вполне порядочным личным поведением”[2]. Владимир Уфлянд разделяет это мнение, вспоминая о 1960-х: “Довольно многие из моего поколения нашли возможность достойного компромисса с подцензурной литературой и даже сумели вступить в Союз писателей. Некоторые работали по своей инженерной специальности, обеспечивая себе хлеб и возможность независимо писать, подобно Е. Рейну, Д. Бобышеву, А. Городницкому и другим. Но были и постоянно появлялись поэты, не имевшие дара обзавестись каким-либо социальным статусом. Идея кочегарки носилась в воздухе. Несомненно, наступал кочегарный и самиздатовский период русской культуры”[11].

Назвать период с 1960-х до конца 1980-х “кочегарным” периодом в ленинградской культуре было бы слишком смело, но, вероятно, некоторые основания для этого всё-таки есть. Назвать неконформиста деклассированным элементом, пациентом психушки, алкоголиком... так же неверно, как назвать Велимира Хлебникова, временами не имевшего крыши над головой и таскавшего свои рукописи за собой в наволочке, бомжом.

Неофициальные художники с 50-х - 60-х и до 70-х - 80-х - это и “бузившие” и “гусарившие” студенты, доучившиеся и недоучившиеся, — так называемые “индивидуалы”. Они эпатировали публику тем, что стремились

выделиться на общем сером фоне, стремились сделать свою личность индивидуальным публичным знаком. Наверное, самая первая акция подобного рода состоялась в 1951 году на филологическом факультете Ленинградского государственного университета.

Как рассказывает Лев Лосев, “несколько восемнадцатилетних первокурсников... наряженные в сапоги и рубахи навыпуск, 1 декабря 1951 года пришли в университет и, усевшись на пол в кружок в перерыве между лекциями, хлебали квасную тюрю из общей миски деревянными ложками, распевая подходящие к случаю стихи Хлебникова и как бы осуществляя панславянскую хлебниковскую утопию”[9].

Здесь оказывается важным еще одно определение тогдашнего “свободного” художника - авангардист. Художник этого плана весьма нередко воспринимает себя как представителя литературного авангарда, передового отряда творческого поиска. Возникают апелляции к опыту культурного авангарда первой половины XX века, к знаковым именам Мандельштама и Пастернака, Ахматовой и Цветаевой, Маяковского и обериутов. Несовпадение плодов своего творчества с тем, что попадает на страницы литературных изданий, нонконформист-авангардист объясняет подчас даже не идейной тенденцией своих стихов или прозы, а отсталостью редакторов и литературных чиновников, их дремуче-рутинным художественным вкусом. Вот, например, отрывок из манифеста Хеленуктов -группы поэтов-авангардистов, продолжавших традицию обериутов в конце 1960-х – начале 1970-х: “Мы единственные живые стихотворцы./ Мы всё знаем: если нам чего-нибудь скажут, так сразу / поймём / Лучше нас никого нет, да и вообще никого нет /Хеленукты - бравые молодцы,/ а все остальные - паршивые огурцы” [6].

С другой стороны, если такой художник- авангардист склонен к политической активности, он воспринимает свои политические взгляды, идеи и

симпатии как "прогрессивную", "левую" альтернативу царящим политическому мракобесию, лицемерию и социальной архаике. Это политический авангард, чаще всего либерального оттенка. Крупнейшие, наиболее известные "свободные" литераторы указанного периода зачастую оказывались в изгнании, в добровольной или вынужденной эмиграции. Такова судьба Иосифа Бродского, Георгия Владимова, Владимира Войновича, Фридриха Горенштейна, Льва Лосева, Дмитрия Бобышева, Алексея Цветкова, Владимира Максимова, Александра Солженицына и др. (Впрочем, иногда в эмиграцию отправлялся и исчерпавший возможности компромисса с режимом вчерашний "соглашатель", например, Анатолий Кузнецов, Виктор Некрасов или Василий Аксенов.)

Неофициальному художнику бывает иногда довольно общения с несколькими родственными душами. Но таких людей было очень мало. В Ленинграде свой собственный личный андеграунд был у Сергея Кулле. Эрудит, филолог, он всю жизнь проработал журналистом и писал только для небольшого числа друзей.

Но нередко художник – маргинал предпринимает и дополнительные усилия, разворачивает альтернативную официозу литературно-организаторскую деятельность. Возникали и закрывались (не без участия спецслужб) кружки, объединения, литстудии. Собирались рукописные сборники. Результатами такой деятельности становились и несанкционированные газеты и журналы, создаваемые в количестве считанных экземпляров (от одного до нескольких десятков). В семидесятые – восьмидесятые в неофициальном Ленинграде выходило множество машинописных изданий: "Часы", "37", "Северная почта", "Диалог", "Обводный канал" – и это не полный перечень. Самыми известными в Ленинграде той поры сборниками неофициальной поэзии были: "Лепта" (1975), "Живое зеркало" (1974), "Острова" (1982).

В любом случае, аудитория литератора-нонконформиста внутри страны

была, за редчайшими исключениями, очень небольшой численно. В основном она состояла из друзей и знакомых сочинителя. Это определяет специфический тон тогдашней словесности, часто сориентированной на именно такой узкий круг поклонников, ценителей, критиков. Неофициальная поэзия конца 1970-х - 1980-х гг. и в лучших образцах, и в основной массе несёт отпечаток бесконечной "задушевной беседы", пример тому стихотворение одного из мало известных даже в узком неофициальном кругу поэтов Никиты Блинова:

В ночьку тёмную, метельную, / Если грусть - как из свинца... - / Приходи
ко мне в котельную, / Приноси с собой винца. // Или водочку "Стрелецкую"... /
Мы присядем, распочим, / Поругаем власть советскую, / Или просто
помолчим... // Ты расскажешь беспросветную / Биографию свою; / Я отвечу, что
в Спасение - / Верю, и на том стою! // Выпьем мы еще по столечку... - / И
затянемся, тихи... - / За компанию, за водочку, / За Россию, за стихи...[1].

Неофициальный художник как культурный деятель являет собой проблему соотношения обыденного сознания и сознания, условно говоря, поэтического. Об этом соотношении, защищая в суде официально не признанного поэта Олега Григорьева, поэт Александр Крестинский говорил: "Для обыденного сознания беспорядок и грязь в квартире - стыд и позор! Для поэтического - нечто ничтожное, что не задевает души. Для обыденного сознания отсутствие регулярных заработков - признак уничижительный, постыдный. Для поэтического - пустой карман дело привычное, и даже порой, если хотите, признак хорошего тона: значит, не продаёшься"[7]!

Впрочем, обыденность нагружается в этом случае дополнительными значениями, совпадая с творческой беспринципностью, житейским благополучием художника-соглашателя, приспособленца и т.п. Соответственно поэтическое сознание получает статус публичного вызова эпохе и режиму. Художник - маргинал позднесоветской эпохи актуализирует романтическую

печоринскую парадигму лишнего человека. И дело не только в том, что большинство из числа этих людей оказалось изгнанниками и изгоями в прямом и переносном смысле, а в том, что в последние годы советской власти самоощущение ненужности стало своего рода нормой, даже подчас модой. “Лишний” – так и называет Сергей Довлатов свой рассказ, герои которого (тоже, в свою очередь, лишние люди) в поисках средств к существованию приходят устраиваться на работу в котельную. И что же, из троих будущих коллег один оказывается дзэн-буддистом, другой – живописцем, работающим “в традициях метафизического синтетизма”, третий – узким специалистом по теории музыки. “Что выдумаете о политональных наложениях у Бриттена?” – так звучит первый вопрос, адресованный вновь прибывшим. Он и провоцирует немедленную реакцию: “Идём отсюда! ... Это не котельная! Это, извини меня, какая-то Сорбонна!...”[4].

Мы привели некоторые смысловые подступы к определению культурного героя 1970-х – 1980-х, ленинградского неофициального художника – маргинала. Они свидетельствуют о сугубой специфике этого культурно-художественного явления. Осмыслено оно пока не в полном объеме, но знания о нем, пусть с сознанием их неполноты, дают возможность более живо представить в учебном процессе художественную жизнь России последней четверти XX века.

Примечания

1. Блинов Н. Читателю. // Часы. 1989. №79. [Самиздат]. (Примечательно, что размеры этого стихотворения тоже находятся где-то на границе с бесконечностью - Т.Г).
2. Войнович В. Антисоветский Советский Союз // Октябрь. 1991. №7. С.65-109.
3. Войнович В. Из русской литературы я не уезжал никуда // Дружба народов. 1991. №12. С. 245-261.

4. Довлатов С. Лишний // Петрополь. Альманах. 1991. Вып. 3. С. 22.
5. Ермолин Е.А. Ярославец как культурный тип // Ярославская старина. 1997. Вып.4.
6. Книга Хеленуктизм. СПб.,1993. (В группу Хеленуктов входили: Владимир Эрль (наст. Владимир Гобунов) – лидер, Александр Миронов, А. Ник (наст. Николай Аксельрод), Дм. М. (наст. Дмитрий Макринов), Алексей Хвостенко)
7. Крестинский А. Угол // Петрополь. Альманах. 1997. №7. С.216.
8. Кривулин В. Двадцать лет новейшей русской поэзии // Часы. № 22. С. 249. [Самздат]. (Кривулин Виктор [1944- 2001] – один из самых значительных поэтов неофициальной ленинградской литературной среды 1970-х–80-х, лауреат премии Андрея Белого и Пушкинской премии (Гамбург), соредатор самиздатских журналов “37”, “Северная почта”, сборника неофициальной поэзии “Лепта”.Постоянный автор других самиздатских и эмигрантских изданий).
9. Лосев Лев. Тулупы мы // Петрополь. Альманах. 1997. № 7. С. 44.(Лосев Лев, р.1937, наст. ф. Лившиц – ленинградский поэт, критик, литературовед, драматург, редактор детского журнала “Костёр” до эмиграции в 1976 году, сейчас ещё и профессор литературы одного из европейских университетов).
10. Савицкий С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неподцензурной литературы. М., 2002. С. 46-47.
11. Уфлянд В. Один из витков истории питерской культуры... // Петрополь. Альманах. 1991. №3. С. 112. (Уфлянд Владимир, р. 1937 – ленинградский, затем петербургский поэт, критик, график, постоянный автор самиздатских и эмигрантских изданий, официально – советский детский писатель. “Ахматовские сироты” – ученики А. Ахматовой в конце 1950-х – начале 1960-х годов. В круг этот, кроме В. Уфлянда, входили И.Бродский, Д. Бобышев, А.Найман, Е. Рейн).

12. Аронов А. А. Мировая художественная культура. Россия. XX век. М., 1999.

Злотникова Т. С. История МХК. Культурология. Учебное пособие. Ярославль, 1999. Злотникова Т. С. История МХК. Культурология. Программа изучения материала. Задания. Тесты. Ярославль, 1999. Ермолин Е. А. Культура Ярославля. Исторический очерк. Учебное пособие по методическому краеведению. Ярославль, 1998. Ермолин Е. А. Теоретические основы изучения истории русской культуры в современном образовательном процессе. Дисс... докт. пед. наук. Ярославль, 1999.

13. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 203.

14. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. М., 1999. С. 11. Наиболее зримые и точные характеристики феномена постмодернизма и культурной ситуации конца XX века в России, ориентированные на педагогическую практику, можно почерпнуть в серии журнальных публикаций Е. А. Ермолина:

Ермолин Е. А. Собеседники хаоса // Новый мир. 1996, №6. С.212-214.

Ермолин Е. А. Вчера, сегодня, всегда // Континент. 1997. №92. С.345-367.

Ермолин Е. А. На тот свет и обратно // Континент. 1994. №81. С.337-360.

Ермолин Е. А. Между кладбищем и свалкой // Континент. 1996. №89. С.333-349.

Ермолин Е. А. Русский Сад, или Виктор Ерофеев без алиби // Новый мир. 1996, №12. С.227-231.

Ермолин Е. А. Пленники Бабы Яги // Континент. 1992. №72. С.342-367.

Ермолин Е. А. Место человека во Вселенной // Континент. 1993. №75. С.296-324.

Ермолин Е. А. Примадонны постмодерна // Континент. 1995. № 84. С.397-419.

Ермолин Е. А. Репетиция Апокалипсиса: шествие за призраком // Ярославский педагогический вестник. 1996. №3. С.38-41.

Ермолин Е. А. Христианская религиозная традиция и советская культовая практика 1920-1930-х гг. // Культура. Образование. Православие. Ярославль, 1996. С.240-242.

15. Кривулин В. “Поэзия – это разговор самого языка...” На вопросы корреспондента "НЛО" критика Владислава Кулакова отвечает поэт Виктор Кривулин // Новое литературное обозрение. 1996. № 14.