

Статьи. Исследования

АННА Г. ГАНЖА

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия

«Верьте, братцы, живем не напрасно»: мир животных в позднесоветской культуре

doi: 10.22394/2074-0492-2019-3-119-139

Резюме:

Мир животных в позднесоветской культуре рассматривается как пример «воображаемого мира», в основе которого лежит не историческая взаимосвязь фактов, а перформативные практики демонстрации и созерцания вещей и их знаков. Тому, что в рассматриваемый период в сфере культурной колонизации «живой природы» историчность вытесняется перформативностью, способствует традиция русской литературной анималистики. В этой традиции животное не лишено субъектности/агентности, однако эти его качества обретают смысл лишь в горизонте человеческого: животное как таковое внеисторично и никакой рассказ о мире животных вне связи с человеческим миром невозможен. На материале повестей Эдуарда Успенского «Крокодил Гена и его друзья» (1966) и Гавриила Троепольского «Белый Бим Черное ухо» (1971), а также кинофильма Николая Рашеева «Рассмешите клоуна» (1984) рассматривается, во-первых, роль перформативности в конструировании мира животных и, во-вторых, роль коммуникативных практик в процессе установления связей между животным и человеческим мирами. В трех представленных примерах перформативность и коммуникативность, образующие диалектическое единство в структуре позднесоветского воображаемого мира, транспонируются в пространство работы. Здесь они последовательно противопоставляются как видимость и реальность, непродуктивность и созидательность, социальная атомизация и опыт совместности/сопричастности, расколдовывание и околдовывание мира.

Ключевые слова: мир животных, позднесоветская культура, гуманистический анимализм, экологическая этика, коллектив

119

Ганжа Анна Геннадиевна — кандидат философских наук, доцент школы культурологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Научные интересы: cultural studies, performance studies, circus studies, soviet studies, история эмоций. E-mail: ann.ganzha@gmail.com

Anna G. Ganzha

National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia

«Believe, Brothers, We Do Not Live in Vain»: Animal World in Late Soviet Culture

Abstract:

The world of animals in late Soviet culture is considered as an example of an “imagined world” based on the performative practices of demonstration and contemplation of things and their signs. The fact that in the period under review, in the field of cultural colonization of “wildlife”, historicity is displaced by performativity, is determined by the tradition of Russian literary animalism. In this tradition the animal is not deprived of subjectivity or agency, yet these qualities get their meaning only within the horizon of the Human: the animal as such is unhistorical and no story about the animal world is possible without a connection to the human world. We will use several cases to discuss, firstly, the role of performativity in the construction of the animal world and, secondly, the role of communicative practices in the process of establishing relationships between the animal and human worlds. Performativity and communicative efficiency, being transposed into the space of the Work, is consistently opposed as visibility vs. reality, unproductivity vs. creativity, social atomization vs. experience of togetherness or belonging, disenchantment vs. re-enchantment of the world. Our examples demonstrate different possibilities of overcoming the sentimental pathos in the treatment of relations between humans and non-humans, inevitable in cases where the animalistic narrative is limited to the theme of vain suffering of the animal in an alien world. The ethics of compassion evolves here into the ethics of collaboration and the practice of moral construction of a particular communicative community.

120

Key words: animal world, late Soviet culture, humanist animalism, environmental ethics, collective

Уникальной чертой позднесоветской культуры является обусловленная «перформативным сдвигом»¹ множественность

Anna G. Ganzha — Candidate of Sciences (PhD), Associate Professor, School of Cultural Studies, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics. Research interests: cultural studies, performance studies, circus studies, soviet studies, history of emotions. E-mail: ann.ganzha@gmail.com

- 1 «Две составляющие смысла конвенциональных высказываний и актов — перформативная и констатирующая... могут сдвигаться в различные исторические периоды. Подобный сдвиг произошел и в советском *авторитетном дискурсе*. В последние десятилетия советской истории перформативная составляющая смысла этого дискурса в большинстве контекстов становилась все важнее, а констатирующая составляющая, напротив, постепенно уменьшалась или становилась неопределенной, открываясь для

самоистолкований. Говоря о перформативном сдвиге советского дискурса, Алексей Юрчак апеллирует к интерпретации теории речевых актов Остина (с уточнениями Деррида и Бурдье) в ранних работах Батлер. Эта интерпретация направлена на снятие мнимого различия между перформативностью как свойством речевых актов и перформансом как драматической репрезентацией социальной реальности¹. Как утверждает Эрика Фишер-Лихте, и Остин, и Батлер «интерпретируют перформативные акты как публичные спектакли с ярко выраженными чертами ритуала. Для обоих тесная связь между перформативностью и спектаклем (performance) является очевидной и не требует дополнительных объяснений. <...> ...эталонном перформативности как для Остина, так и для Батлер является спектакль, хотя они нигде подробно и не останавливаются на понятии спектакля как таковом» [Фишер-Лихте 2015: 50–51].

Юрчак на множестве примеров демонстрирует, что ритуализация и драматизация официального позднесоветского дискурса в сочетании с его растущей автореферентностью вовсе не создавали ситуацию экзистенциального абсурда, реакцией на который являлись различные неофициальные, внеинституциональные практики. Напротив, тотальный идеологический перформанс, утрачивая реальное содержание, способствовал массовой театрализации советской повседневности в многочисленных «пространствах внаходимости»², придававших форму повседневной коммуникации. Теа-

все новых, ранее непредсказуемых интерпретаций. <...> Перформативный сдвиг авторитетного дискурса открыл возможность для возникновения в советской повседневности огромного числа новых, неожиданных смыслов, способов существования, видов субъектности, форм социальности и типов отношений» [Юрчак 2014: 73, 76].

- 1 Проблематизация этого различия зачастую связана с трудностями, сопровождающими попытки введения в теорию общезначимого понятия перформативности. Так, например, Ана Вуянович, констатируя абсурдность буквального приложения остиновского понятия перформативного высказывания к театральной сфере (результатом такого приложения является утверждение, что традиционный репертуарный театр не обладает свойством перформативности), обходит вопрос о строгом определении понятия, ограничиваясь рассуждением о том, что степень перформативности театрального представления может различаться в зависимости от ситуации и контекста [Вуянович 2013].
- 2 «Присутствие в советской повседневности *иных* миров выразилось в 1960-х годах в колоссальном и быстром росте интереса к фактам, знаниям и видам деятельности, которые создавали ощущение удаленности от повседневного существования. <...> Пространства, которые создавались в результате этих занятий и интересов, находились в отношениях внаходимости к идеологическому дискурсу системы... слагаясь в огромное единое пространство, советский воображаемый мир» [Юрчак 2014: 314–315].

тральность, даже карнавальность советских воображаемых миров свидетельствует отнюдь не об отрицании реальности и массовом эскапизме. Отрицается здесь лишь *история* как метод представления человеческого мира в форме всеобщей каузальной взаимосвязи. В этом смысле позднесоветскую культуру можно истолковать как результат распада тотального сталинского мира-истории на множество частных миров-перформансов.

122 Историчность — вовсе не уникальное свойство советского мира сталинской эпохи. Расширяющаяся вселенная капиталистической культуриндустрии состоит из миров, в основе которых также лежат различные истории. Для того чтобы мир-история не был просто и единожды потреблен, но мог гарантировать устойчивую к рыночным колебаниям «раскрытость сущего как такового в целом» [Хайдеггер 2013: 429] — как трансцендирующего конечность подручных вещей и, следовательно, доступного для все новых и новых актов потребления, — фундирующий этот мир рассказ должен быть сущностно открыт для прологов, продолжений, ответвлений, углубленных прочтений, конкурирующих интерпретаций. Мир, формируемый в соответствии с консюмеристской логикой, представляет собой совокупность фактов, а не вещей. Вещь — не более чем аббревиатура множества событий, в которых она могла бы участвовать. Покупая в магазине вещь, отмеченную знаками принадлежности к определенному миру (например, меч джедая), мы (в качестве околдованных историей невольных соучастников капиталистического мирообразования) потребляем не саму эту вещь, но весь мир *Star Wars* целиком, со всеми его логическими возможностями и альтернативами.

Мир, горизонтом которого является товарооборот, создается и расширяется посредством рассказывания историй — нарративно. Напротив, позднесоветские воображаемые миры конструируются перформативно — в порядке манифестации вещей и событий, объективируемых в их конечности и эйдетической завершенности. Эти миры состоят из вещей и знаков вещей, а также из фактов, лишенных историчности и понимаемых как статичные вещи. Так, типичный советский обитатель мира западной рок-музыки относится к этой музыке созерцательно, практикуя медитативное слушание и при этом крайне редко интересуясь текстами песен и историей любимых рок-групп. Факты музыкальной хроники обретают свое место не в истории, а в своего рода геологической систематике: можно предположить, что в 1970-е годы в СССР «Битлз» были популярнее «Роллинг Стоунз» именно потому, что их дискография была на тот момент завершена и канонизирована.

Если мир-история стремится к спиралеобразному воспроизведению в форме эпоса (и в этом смысле последовательность выхода

шести частей космической саги Джорджа Лукаса говорит об интуиции опытного worldmaker'a), то мир-перформанс сопротивляется своему нарративному расширению и эпизации. В «культовых» (иначе говоря, мирообразующих) позднесоветских кинофильмах и мультфильмах сюжет — не главное. Для фаната Star Wars существенно важна логика событий и поступков, обусловивших превращение Анакина Скайуокера в Дарта Вейдера. Для преданного зрителя «Иронии судьбы» не имеет никакого значения, кто из героев и почему оказался в такое-то время в таком-то месте, важно совсем другое — отдельные реплики персонажей, имеющие ярко выраженный перформативный характер. Фраза «Какая гадость эта ваша заливная рыба!» значима не своей связью с сюжетом, но, напротив, обнаруживаемыми возможностями ее использования вне всякой связи с сюжетом — в качестве цитаты, служащей триггером коммуникации граждан воображаемого мира. В конечном счете реальной основой мира-перформанса оказывается не система товарно-денежных отношений, но *коммуникативно формируемый коллектив*.

Позднесоветский мир животных¹ — типичный мир-перформанс. Характерный стилистический прием, используемый в телепередаче «В мире животных», впервые вышедшей на экраны в 1968 году и ставшей одним из культурных символов эпохи, — демонстрация животных в студии, инициирующая коммуникацию ведущего с гостями — хозяевами/воспитателями/исследователями этих животных. В отличие от современных ток-шоу, «продающих» некую историю, которая привлекает внимание аудитории, здесь телезритель наслаждается созерцанием чего-то такого, что заведомо лишено собственной историчности и потому позволяет свободно и непринужденно коммуницировать в режиме, не подразумевающим возникновения моральных обязательств, обычно обременяющих рассказчиков и слушателей историй².

- 1 Если литература, посвященная анималистической сфере современной западной культуры, весьма обширна (мы можем апеллировать здесь к таким работам, как [Mills 2017; Ohrem, Bartosch 2017; Marrone, Mangano 2018; Dubino et al. 2014; Mazzeno, Morrison 2017; Orozco, Parker-Starbuck 2015; Pollock, Rainwater 2005; Boyde 2014; Lundblad 2013; Akhtar, Volkan 2014]), то источники по русской/советской анималистике и human-animal relationships совсем немного (здесь не обойтись без упоминания [Costlow, Nelson 2010; Nelson 2016; Helfant 2018; Caswell 2018]). Отдельно следует отметить работы Оксаны Тимофеевой [Тимофеева 2010; 2017], которая впервые вводит в русскоязычное пространство ряд топиков, связанных с исследованиями животных.
- 2 Знаменательно, что в это же время, начиная с 1960-х годов, в западноевропейских театральных постановках и перформансах «поразительно часто принимают участие животные» [Фишер-Лихте 2015: 186]. «Чаще всего уча-

Тому, что в рассматриваемый период в сфере культурной колонизации «живой природы» историчность оказалась вытеснена перформативностью, немало способствовала традиция русской литературной анималистики. В этой традиции животное вовсе не лишено субъектности/агентности¹, однако эти его качества обретают смысл лишь в горизонте человеческого мира. Михаил Эпштейн на материале русской поэзии² показывает, что в литературной трактовке животных образов преобладают тенденции, так или иначе соотносящиеся *две* реальности — животную и человеческую³. Тенденция «гуманистического анимализма» («гуманимализма») восходит к Некрасову, главные топики здесь — сострадание и солидарность со всем живущим и чувствующим.

Тенденция бытописательства, также уходящая корнями в XIX век, помещает все живое в рамки домашнего интерьера или хозяйственного двора и, сочетаясь с гуманимализмом, раскрывается в мотиве братства человека и животных, включенных в круг общего бытия и сопереживающих радости и горести друг друга. Тенденция «бестиализма» и «экзотизма», возникшая на рубеже XIX и XX веков как реакция на кризис гуманизма, противопоставляет зверя человеку. В животных привлекает таинственность, непостижимость, отчужденность от человеческого мира; географическая экзотика тут служит раскрытию иноприродности самой звериной души.

124

стие в спектакле животных не служит выполнению некоей конкретной задачи. Их роль сводится к самому факту присутствия в сценическом пространстве, демонстрирующем невозможность контролировать поведение животных. Что бы они ни делали, это становится неотъемлемым элементом спектакля. Участие животных позволяет зрителям, а также, вероятно, и актерам осознать невозможность контролировать развитие спектакля, которая в этом случае становится еще более явной» [Там же: 197].

1 Об агентности животных см. [McFarland, Hediger 2009; Räsänen, Sygjämaa 2017].

2 Ср.: [Лекманов, Свердлов 2018]. См. также [Raune 2010].

3 Редким исключением Эпштейн считает Есенина: «пастушеское самосознание у Есенина не случайно — в его стихах животные... начинают играть роль универсального образного кода, через который преломляется весь окружающий мир. Анимистичен не только предмет изображения, но и сам способ видения. <...> В есенинских сравнениях природа замыкается *сама на себя*, одна ее часть отражается в другой: небесное — в земном, неорганическое — в органическом. Этим разрушается стереотипная в поэзии XIX века привычка вводить в сравнение обязательно природное и человеческое — человек видел в природе только себя и природу только в себе. <...> Есенинские стихи — один из первых опытов создания такой чистой эстетики природы, где человек с величайшим тактом устраняет себя из образа, — пустеет зеркало самовлюбленного антропоморфизма» [Эпштейн 1990: 109–110].

В поэзии 1920-х — начала 1930-х годов, как демонстрирует Эпштейн, меняется позиция человека в отношении животных — она уже не хозяйственно-покровительственная, не товарищески сострадательная и не ученически восторженная, а по-охотничьи задорная и победительная. Гуманизация животных у Заболоцкого — переходное звено от биологизации животных в 1920-е годы к социализации их в поэзии 1930-1950-х годов: в этот период животные целиком сводятся к их социально-трудовым функциям. Эпштейн замечает, что никогда в анималистической поэзии не занимала такого места *профессиональная* деятельность животных. Олени, лошади и верблюды, самоотверженно разделяющие жизнь и труд человека на севере, в средней полосе и на юге; собаки, охраняющие границы, помогающие в борьбе с басмачами и контрабандистами; собаки-саперы, обезвреживающие мины ценой собственной жизни; собаки-охотники, неудержимые в преследовании добычи; даже собаки-циркачи, отважно выделяющие опасные трюки, — вот герои анималистической поэзии этих лет. Однако такой анимализм, подчеркивая социальные качества и профессиональные функции животных, полностью игнорирует все то, что отличает их от человека. «Из поэзии почти исчезают образы, в которых выделялось бы собственно анималистическое, не сводимое ни к чему другому начало» [Эпштейн 1990: 118-119].

125

В поэзии 1960-1970-х годов на первый план выходит экологическая этика: животное выступает главным образом как жертва, в отношении которой предельно напрягается нравственное самосознание человека. Как отмечает Эпштейн, новизна позднесоветского поэтического анимализма состоит в снятии «таких оппозиций прежнего мышления, как *превосходство человека над животными и необходимость их социализации, гуманизации и превосходство животных над человеком и необходимость его биологизации, бестиализации*. В животных становится поэтически самой насущной не “разумность” и не “хищность”, а пугающая уязвимость» [Там же: 122]¹. По мысли Эпштейна, перспектива развития русской поэтической анималистики — животные как предмет ностальгической памяти или вымысла, как прекрасная и причудливая греза об исчезающем мире.

От анималистической прозы в отличие от поэзии можно ожидать не только осмысления явленности животного в лирическом пространстве, но и рассказа о разворачивающихся во времени событиях, связь которых значима и постижима. Русская проза о животных в этом смысле максимально приближена к полюсу лирики и максимально удалена от полюса романа и эпоса. Сюжетообра-

¹ Ср.: [Pick 2011].

зующую роль здесь играет мотив судьбы животного в человеческом мире. Что именно происходит с героем (чаще всего это собака или лошадь), не так уж и важно — рассказ, как правило, представляет собой развернутую констатацию трагического несоответствия между природой животного и недоступными его пониманию законами того мира, в котором ему волею случая довелось появиться. «Холстомер» Толстого, «Ребята и зверята» Ольги Перовской, «Недопесок» Юрия Коваля — во всех этих текстах можно обнаружить в различных модальностях мысль о том, что история животного — это история людей, что-то с ним делающих и для чего-то держащих его при себе. Животное как таковое внеисторично, и никакой рассказ о мире животных вне всякой связи с человеческим миром был бы невозможен¹.

126

Тенденция к эпизации животного мира, проявившаяся, например, в диснеевских мультфильмах² или ставшей популярной в 1970-е — 1980-е годы литературе в жанре *animal fantasy*³ («Обитатели холмов» Ричарда Адамса, «Рэдволл» Брайана Джейкса и др.), оставалась чуждой позднесоветской культуре⁴. Далее на материале повестей Эдуарда Успенского «Крокодил Гена и его друзья» (1966) и Гавриила Тропопольского «Белый Бим Черное ухо» (1971), а также кинофильма Николая Рашеева «Рассмешите клоуна» (1984) будет рассмотрена, во-первых, роль перформативности в конструировании мира животных и, во-вторых, роль коммуникативных практик в процессе установления связей между животным и человеческим мирами.

1 О западной (преимущественно англоязычной) литературной анималистике см. [McHugh 2011; Armstrong 2008; Jaques 2015; Ratelle 2015; Herman 2016; Herman 2018].

2 См. [Whitley 2008].

3 См. [Shaw 2010]. См. также [Martin 2000].

4 Ср.: «Два настроения были полнее всего представлены в советских мультфильмах времен нашего детства: счастливый, бьющий через край оптимизм, стихия чистой игры, маскарада и хоровода (“Бременские музыканты”, “Как Лыенок и Черепаха пели песню”) — и меланхолия, колеблющаяся от депрессии до медитации (“Крокодил Гена”, “Варежка”, “Ежик в тумане”). Множество мультфильмов располагалось посередине между этими двумя полюсами, в том числе сериалы о Простоквашино и о Слоненке, Попугае и Удаве. Если пользоваться современной терминологией, были широко представлены мюзикл, комедия и артхаусная драма. Из крупных жанров фактически отсутствовал только героический эпос, что может показаться странным, учитывая, насколько серьезно работали с ним в советское время в игровом кино. <...> Тем не менее студия “Союзмультфильм” может зачислить в свой актив, возможно, лучший мультипликационный героический эпос, снятый за пределами Японии. Речь идет о фильме “Маугли” [Кузнецов 2004].

Зоотопия в постиндустриальной перспективе

Повесть Эдуарда Успенского «Крокодил Гена и его друзья» (1966) начинается с рассказа о нечаянной миграции забавного зверька из тропической страны с аграрной экспортно-ориентированной экономикой в «очень большой город» без названия. Директор фруктового магазина, давший зверьку имя Чебурашка, пытается сдать его в зоопарк. «Но в зоопарк Чебурашку не приняли. Во-первых, зоопарк был переполнен. А во-вторых, Чебурашка оказался совершенно неизвестным науке зверем. Никто не знал, куда же его поместить: то ли к зайцам, то ли к тиграм, то ли вообще к морским черепахам» [Успенский 1966: 6]. Причины, по которым зоопарк упускает шанс открыть новый вид живых существ, кажутся абсурдными, однако чуть ниже ситуация полностью проясняется. Оказывается, звери в зоопарке не *содержатся*, а *работают*, причем работают *собой*: так, крокодил Гена работает крокодилом. Для Чебурашки в зоопарке попросту не нашлось вакансии — он оказался заведомо исключенным из системы разделения труда, основанной на жесткой видовой идентичности.

Проблему трудоустройства Чебурашки решает директор магазина уцененных товаров: «мне нравится этот зверь. Он похож на бракованную игрушку! Я возьму его к себе на работу. <...> Надо будет стоять в витрине и привлекать к себе внимание прохожих» [Там же]. Работа Чебурашки в качестве рекламного аттракциона лишь на первый взгляд напоминает работу крокодила Гены, который экспонирует себя в клетке. Работа Гены максимально деиндивидуализирована — она состоит в том, чтобы служить прототипическим примером естественной категории «крокодил». Эту работу может выполнить любой крокодил, например, сменщик Гены — крокодил Валера. Напротив, Чебурашка, стоящий в витрине магазина уцененных товаров, репрезентирует индивидуальное и нестандартизируемое, находящееся на периферии системы общественного производства. Качество работы крокодила Гены можно измерить тем, насколько внешне типичным крокодилом он является, тогда как эффективность работы Чебурашки вряд ли можно определить через количество проданных товаров (то, что уцененные товары никто не покупает, вовсе не означает, что Чебурашка работает плохо). Однако у этих двух работ есть и общие черты — непроизводительность, минимальная трудоемкость и перформативность.

Пружиной сюжета повести выступает объявление о поиске друзей, написанное крокодилом Геней. По мере развития сюжета небольшая дружеская компания, объединенная совместным вечерним досугом (третий член компании девочка Галя также работает,

но в детском театре), ставит перед собой амбициозную цель — передружить между собой всех городских одиночек, как людей, так и зверей. Эту авантюру друзья с самого начала интерпретируют как настоящую работу. Увлечшись новым делом, они решают совместными усилиями построить кирпичный дом — Дом друзей. Характерно, что работу каменщика крокодил Гена воспринимает как «несерьезную», как постыдный, но необходимый этап серьезной работы по формированию локального сообщества.

В процессе строительства дома друзья сталкиваются с разными людьми, которые так или иначе *работают*. Чиновник Иван Иванович, занимающийся вопросом кирпичей, работает в большом сером здании на главной площади города. «Иван Иванович сидел в большом светлом кабинете за письменным столом и работал. Из большой кучи бумаг на столе он брал одну, писал на ней: “Разрешить. Иван Иванович” — и откладывал в левую сторону. Затем он брал следующую бумажку, писал на ней: “Не разрешить. Иван Иванович” — и откладывал в правую сторону» [Там же: 46]. Работа Ивана Ивановича мало чем отличается от основной работы крокодила Гены и Чебурашки — она непроизводительна, почти нетрудозатратна и в высшей степени перформативна, поскольку ее содержанием является демонстрация процесса принятия решения, не имеющего никакой опоры в реальном. То, что Иван Иванович разыгрывает свой перформанс не только в присутствии зрителей, но и, как можно предположить, при закрытых дверях, делает этот жутковатый театр контингентности еще более радикальным. Не менее перформативной является работа главного кладовщика, который занят тем, что сидит на лавочке в валенках и курит папиросы «Беломор» [Там же: 68], и даже «работа» старухи Шапокляк, которая делает «пять зол в день» [Там же: 28].

128

После того как Дом друзей построен, выясняется, что в процессе его строительства уже сформировалось локальное сообщество, скрепленное узами совместной работы, — производительной, трудоемкой и недемонстративной. В финале Чебурашка отправляется работать игрушкой в детский сад, а Шапокляк, всячески мешавшая строительству, изгоняется из города.

При всей простоте сюжета (читательский адрес — «для дошкольного возраста») в повести Успенского просматриваются ключевые тренды позднесоветской культурной (био)политики, в частности, активные поиски новых форм коммуникации людей и животных в большом городе (гуманное отношение к домашним питомцам в модусе «дружбы» и «заботы», организация живых уголков, шефство над животными в зоопарках) в эпоху массовой промышленной эксплуатации животного мира, разворачивающейся за пределами формирующихся постиндустриальных анклавов.

Собачья работа

Шотландский сеттер Бим, главный герой повести Гавриила Троепольского «Белый Бим Черное ухо» (1971), — собака интеллигентной породы с нетипичным белым окрасом, из-за которого ему суждено быть изгоем среди породистых собак. Иван Иванович, хозяин Бима, — представитель интеллигентной журналистской профессии, «изгнанный» из нее в силу пенсионного возраста. Интеллигентность и изгойство Ивана Ивановича и Бима уравнивают их, создавая почву для прочных дружеских отношений.

Бим начал работать по птице с восьми месяцев и к двум годам стал отличной охотничьей собакой. Вскоре у Бима появляется первый неприятель — Тетка, типичная представительница породы «свободных женщин», проводящих досуг на дворовых скамейках. Однажды Бим от избытка чувств к человечеству вообще лизнул ей руку, и Тетка написала жалобу преддомкома Палтитычу. Принимая решение в пользу Бима, Палтитыч апеллирует не только к образцовому поведению пса, свидетелем которого он стал, но и не в последнюю очередь к тунеядству Тетки: «Делать-то ей нечего, вот она и норовит, кого бы укусить. <...> Самый мой страшный враг кто? Да тот, кто не работает. У нас, брат, можно и не работать, а есть от пуза. Тут что-то не так, скажу я тебе по душам» [Троепольский 1988: 178-179]. Иван Иванович так характеризует Палтитыча: «Он и правда гроза бездельников в доме. Кажется, главная цель его жизни теперь — пилить лодырей, сплетников и тунеядцев, но зато воспитывать — всех без исключения, что он и делает охотно. Доказать же ему, что писать — тоже работа, оказалось невозможным: тут он либо хитрил с подводным юморком, либо был просто снисходителен (пусть, дескать, пока пишет — есть бездельники и похлестче)» [Там же: 180].

Палтитыч, всю жизнь проработавший на руководящей работе, отождествляет работу с должностью и потому не может признать, что писательство на пенсии — тоже труд. Иван Иванович в своих размышлениях приходит к пониманию работы как труда, соизмеримого с положением трудящегося в природе — универсальном порядке вещей. Работа симбиотической пары «охотник — собака» соразмерна природе вещей до тех пор, пока охота не превращается в бесполезное убийство птиц и животных, жизнь которых представляет собой неустанную работу по поддержанию природного баланса. Работа человека приносит пользу до тех пор, пока она помогает поддерживать всеобщую органическую взаимосвязь и гармонию.

Так понимаемая работа противопоставляется свободному паразитарному существованию: «Тетка была совершенно свободная женщина: свободна от эксплуатации капиталиста, от какого-либо

отдаленного понятия о долге перед социализмом, свободна от труда» [Там же: 299]. «Работа» Тетки — слежка за обитателями дома и распространение сплетен — никак не способствует воспроизводству общественного или природного целого. Как выясняется, источником дохода Тетки является спекуляция: «в воскресенье она что-то покупала на базаре у колхозников, а в понедельник продавала то же самое. Поэтому, не имея кур, огорода, сетей для рыбной ловли, она продавала яйца, самих кур, помидоры, свежую рыбу и все прочее, необходимое для жизни человека. <...> Тетка имела сберегательную книжку и жила безбедно, отчего никогда и нигде не работала» [Там же: 300].

130

После того как Ивана Иваныча забирают врачи, жизнь Бима определяется двумя императивами — *ждать* и *искать*. В процессе поисков Бим сталкивается с разными людьми, «хорошими» («добрыми») и «плохими» («злыми»). «Хорошие» — как правило, люди простых рабочих профессий, их жизнь зачастую трудна и полна горя, и поэтому они понимают Бима, а Бим понимает их. Милиционеры, ветеринары, дети — тоже в большинстве своем «хорошие». «Плохие» — чиновники, «ответственные работники», домохозяйки. Толстые, разъевшиеся люди чаще оказываются «плохими». «Плохие» люди обладают искаженным представлением об окружающем мире и о своем месте в нем, и потому им кажется, что Бим — нарушитель порядка, бездельник и попрошайка. «Хорошие» люди интуитивно понимают мир как всеохватный круговорот работы, они чувствуют, что Бим, ждущий и ищущий хозяина, делает какое-то важное и нужное дело.

Попав в деревню, Бим оказывается в центре мира-как-работы, ежедневно возводимого совместными усилиями людей и одомашненных ими животных. Работа пастуха Хрисана Андреевича описывается как явление космического масштаба: «Накормить овцу поздней осенью — дело действительно премудро-хитрое: не умеючи если, то через неделю полстада подохнет и на хорошем корму — затопчут его, и вся недолга; а с толком если, то и на посредственном выпасе овца будет сытая и жирная. Ухитряется же Хрисан Андреевич накормить стадо по пустырям да по окрайкам, да перед носом у тракторов, когда они пахут зябь, а для этого требуется определенный талант и призвание и любовь к животным. Огромный труд — пасти овец, а в общем-то и красивый труд, потому что человек-пастух, иногда даже и не задумываясь над тем, чувствует себя неотъемлемой частицей природы и ее хозяином и добродеем. Вот в чем соль» [Там же: 257].

Бим быстро схватывает новые для него обязанности пастушьей собаки и втягивается в вольную трудовую жизнь. Однако и в деревне есть «плохие» люди. Клим, сыгравший роковую роль в дальней-

шей судьбе Бима, — пропащий человек, ворюга и пьяница. Однако эти его недостатки являются следствием гораздо более серьезного изъяна: Клим не понимает смысла *работы*. Он, в частности, не знает охоты, да и не стремится познать это утонченное искусство, не умеет работать в паре с собакой и, что хуже всего, не осознает собственной ущербности и непригодности к работе.

История Бима заканчивается трагически, но его самоотверженная работа доверия и любви приносит неожиданные плоды. Так, Степановна, соседка Ивана Иваныча, присматривающая за Бимом в его отсутствие, «...раньше была равнодушна к собакам (собака и собака, делов-то!), а Бим заставил ее любить, заставил своей добротой, доверием и верностью своему другу-человеку» [Там же: 238]. Случайно встретившиеся в процессе поисков Бима мальчики — Алеша, «тринадцатилетний мужичок», сын Хрисана Андреевича, и Толик, «чистенький мальчик из культурной семьи», — «...почувствовали дух товарищества, объединились одним желанием, одной любовью к Биму, они верили... <...> И у них была надежда» [Там же: 306, 312]. «Теперь Толик будет жить еще и ожиданием встреч с Алешей. А ведь это Бим оставил такой четкий след на земле» [Там же: 313]. Дружба, возникшая между Иваном Иванычем, Толиком, Алешей и Хрисаном Андреевичем, — несомненный результат проделанной Бимом работы. На последних страницах повести Иван Иваныч приводит в пробуждающийся весенний лес — туда, где зарыт Бим, — его тезку, щенка английского сеттера. Жизнь Бима обретает окончательный смысл в масштабе великого круговорота жизни, поддержание которого является общим делом животных и людей.

На арене — зоопролетариат

Действие фильма Николая Рашеева «Рассмешите клоуна» (1984) разворачивается в Киевском цирке в течение одного гастрольного сезона цирковой труппы под управлением известного дрессировщика Владимира Шевченко. Почти все роли в фильме исполняют цирковые артисты. Сюжет — малопродуктивные попытки коверного клоуна Вовчика (Владимир Кремена) преодолеть творческий кризис — служит формальной рамкой для демонстрации реальной цирковой работы. В фильме представлены основные цирковые жанры; значительная часть экранного времени отведена работе Владимира и Людмилы Шевченко с тиграми и львами.

Смысл происходящего на экране резюмируется в звучащих за кадром песнях Юлия Кима. Открывающая фильм песня представляет жизнь циркового артиста посредством категорий *судьбы*, *дороги* и *работы*.

«Ударит гонг, / За ним труба / Завоет, как сирена. / И вновь арена, / Опять арена — / Короче говоря, твоя судьба. / Твоя судьба скупа весьма, / Твоя дорога — от вокзала до вокзала. / Пошел февраль, / Пройдет весна, / И вновь поехали, / И снова все сначала. / Остановись, проветри грудь, / Пройдись по белу свету! / Ну, скажем, завтра? / Ну может, в среду? / Ну отдохни же ты когда-нибудь! / Когда-нибудь / Мы отдохнем / И наверстаем все, чего мы не успели. / Когда-нибудь / Потом, потом, / А это значит — никогда на самом деле. / <...> / И это вечно и неизменно — / Работа, жизнь, судьба!» [Ким 1984с].

В фильме неоднократно подчеркивается, что цирковые артисты живут как вольные птицы, у них нет ни дома, ни «нормальной» одежды, вообще ничего своего — кроме *работы*. Работа — вот судьба и жизнь цирковых. Фундаментальность категории «работа» применительно к цирковому труду становится темой еще одной песни Кима, звучащей в фильме.

132 «Водит летчик самолет — и прекрасно, / Печет булку хлебопек — тоже ясно, / Пилит елку дровосек — каждый знает, / Кто таков человек и чем занят. / Ну а чем же артист цирковой / Занимается как таковой? / Он не пашет, не сеет, не жнет, / Как же он свое дело зовет? / Не театр и не балет, / И не кино-фото, / Специально [sic] слова нет, / Есть одно: «Работа». / И другого слова нет никакого / Для великого труда циркового, / Но как здорово звучит и как точно: / «Мы работаем номер», — и точка! / Это блеск, но и риск, и расчет, / Это смех, но и слезы, и пот, / Это вечный наш быт кочевой, / Это жизнь — и не надо другой. / <...> / Не балет и не театр, / И не кино-фото, / Три-четыре, делай «ап!» — / Чистая работа!» [Ким 1984а].

То, что цирковой артист избегает слова «цирк» по отношению к собственной деятельности, в отличие от представителей иных профессий, использующих такие слова, как «театр», «балет» или «кино», очень многое говорит нам о его месте в представленной здесь системе разделения труда. Труд летчика, хлебопека и дровосека максимально конкретен — они совершают строго определенные действия, в результате которых самолет летит, булка печется, а елка пилится. Артист театра, балета или кино в первую очередь играет — представляет на сцене и на экране что-то или кого-то. Цирковой артист никого и ничего не представляет, даже себя самого, как это ни парадоксально. Он представляет номер, демонстрирует не себя, а исключительно свою работу (это и означает «работать номер»), поэтому такая демонстрация не имеет ничего общего с концепцией цирка как вида или жанра зрелищного искусства.

Работа циркового артиста — это работа как таковая, чистая, голая работа. Он не делает ничего конкретного, скорее, заполняет произвольным содержанием пустую, абстрактную форму действия — «ап!» На «ап» можно совершить сальто, подбросить шары,

прыгнуть из-под купола, вскочить на лошадь, смешно упасть, дунуть в дудку, скакнуть через обруч, красиво пробежать, согнуть ко чергу и выполнить еще много разных трюков, ассортимент которых ограничен производственными возможностями манежа и установленного в нем оборудования.

Круг манежа — пространство чистой, абстрактной работы — уравнивает выступающих в цирке людей и животных. Тигр, собака или лошадь не хуже людей способны сделать что-нибудь на «ап», в сущности, не важно, что именно, повинувшись заданному ритму. Именно к нечеловеческим работникам цирка обращена колыбельная Юлия Кима, также звучащая в фильме.

«Баю-бай, уже позднее время, / Отсыпайся, хвостатое племя. / Молодцы, поработали знатно, / Отдыхайте, ребята, до завтра. / Что вам снится порою ночью? / Край далекий под южной звездой? / Край далекий, где вечное лето? / Нет, ребята, вам снится не это. / Не леса, не луга, не тропинки, / А все тот же манеж да опилки, / Яркий свет, незнакомые лица — / Ну а что нам еще можетниться? / Ремесло наше с вами такое: / Цирк есть цирк, — это дело святое. / Очень трудно, и все же прекрасно! / Верьте, братцы, живем не напрасно» [Ким 1984b].

Фильм завершается на оптимистичной ноте: Вовчик переживает творческий подъем и находит нового партнера — списанного циркового мерина Камыша. Работа циркового коллектива, состоящего из людей и не-людей, продолжается.

Заключение

В трех представленных примерах перформативность и коммуникативность, образующие диалектическое единство в структуре позднесоветского воображаемого мира, транспонируются в пространство работы¹. Здесь они последовательно противопоставляются как

1 Об основных концептуальных подходах к исследованию труда животных см. [Hamilton, Taylor 2013; Coulter 2016; Porcher 2017]. О роли труда животных в колониальных войнах см. [Nevia 2018]. Исследование связи между биополитикой, трудом и животной жизнью в английском романтизме содержится в [Vroglio 2017]. У Донны Харауэй можно обнаружить следующую декларацию: «Я подозреваю, что мы могли бы достичь большего успеха в воспитании ответственности перед другими животными и за них, используя категорию труда вместо категории прав, которая предрасполагает к фиксации сходств, аналогий, сравнительных калькуляций и одаривает животных почетным членством в расширенной абстракции Человеческого. Отношение к животным как к системам производства и как к технологиям вряд ли является новым. Принятие животных всерьез в качестве рабочих без удобств гуманистических рамок для людей или животных, возможно,

видимость и реальность, непродуктивность и созидательность, социальная атомизация и опыт совместности/сопричастности, расколдовывание и околдовывание мира.

Как перформативные, так и коммуникативные аспекты работы могут быть описаны в терминах постфордистского труда: с одной стороны, в этом труде «присутствует “выставленность на обозрение других”, отношение к присутствию других» [Вирно 2013: 51], с другой стороны, «современное производство становится “виртуозным” (а, следовательно, политическим) потому, что включает в себя лингвистический опыт как таковой. Если это так, то “матрица” постфордизма должна обнаруживаться в тех промышленных секторах, где присутствует “производство коммуникации посредством коммуникации”. А именно в культурной индустрии» [Там же: 60]. Вирно полагает, что подлинное «сырье» для постфордистской виртуозности создает *болтовня*: «Виртуоз... это тот, кто производит нечто неотличимое и неотделимое от самого акта производства. По определению, виртуоз — это любой говорящий. Но... говорящий безотсылочно, или, точнее, говорящий, который не отражает в своей речи то или иное положение вещей, но устанавливает его с помощью собственных слов. Это тот, кто, согласно Хайдеггеру, *болтает*. Болтовня *перформативна*: слова в ней определяют факты, события, положения вещей. <...> В противоположность тому, что предполагает Хайдеггер, болтовня не только не является бедным и недостойным опытом, а, наоборот, выступает в качестве опыта, который напрямую относится к труду, к общественному производству» [Там же: 114].

134

Описание постфордистского труда, предложенное Вирно, — сочетание выставленности на обозрение других и болтовни, — как нельзя более соответствует позднесоветскому опыту работы различных конструкторских бюро, редакций, научных институтов и ведомственных офисов. Однако в зеркале культурной рефлексии некоторые стороны этой работы девальвируются, и одним из критериев, позволяющих установить подлинную ценность перформативно-коммуникативных практик, становится характер отношений, устанавливаемых между миром людей и миром животных.

Как крокодил Гена, так и Чебурашка по основному месту работы занимаются выставлением себя на всеобщее обозрение, однако эта работа не приносит им удовлетворения — они одиноки и меч-

является новым и может помочь остановить машины смерти. Постгуманист, шепчущий мне на ухо, напоминает, что животные работают в лабораториях, но не на их собственных условиях, и что марксистский гуманизм не более полезен для размышления об этом ни для людей, ни для других животных, чем другие виды гуманистических формул» [Naraway 2008: 73].

тают завести друзей. Колониальные практики показа животных в зоопарках, цирках и витринах разрушают связи между людьми и не-людьми: перформативность становится фоном разобщения и дезинтеграции. Выходом из перформативного тупика оказывается коммуникация, ведущая к формированию межвидового коллектива друзей и воспринимаемая как подлинная работа.

В повести Троепольского как профессиональная деятельность чиновников и «ответственных лиц» (которые по долгу службы вроде бы коммуницируют с гражданами), так и деятельность Тетки, состоящая в слежке и болтовне, безнадежно перформативны и ведут к разрушению социальной ткани и связей с миром животных. Труд простых рабочих и колхозников, не оставляющий времени для пустых разговоров, напротив, сущностно коммуникативен и способствует установлению отношений солидарности между людьми и не-людьми. Работа Ивана Иваныча — совершенствование мира посредством коммуникации: он налаживает общение с Бимом и *пишет* о своем опыте, обращаясь к универсальной аудитории. Бим, по замыслу автора исключенный из мира породистых собак, перформативного в наивысшей степени, невольно и ценой собственной жизни становится медиумом в коммуникации города и деревни, природы и культуры, вдохновляя своих друзей на создание устойчивого человеко-собачьего сообщества.

135

В фильме Рашеева деконструируется концепция цирка как перформативного искусства. Перформанс является не более чем внешней стороной цирковой работы, в основе которой лежат определенные коммуникативные практики. Творческие удачи Вовчика связаны не с усилением зрелищности готовых номеров, но с обнаружением новых форм и каналов коммуникации со зрителями. Работа Владимира и Людмилы Шевченко, по сути, представляет собой непрерывную речевую коммуникацию с хищниками, не являющуюся однонаправленной и не сводимую только к языку команд¹.

1 Ср.: «Наконец я приучил Уголька к ласковому тону разговора. Он его понимал и откликался нежным мурлыканьем. Теперь надо было приучить его к тону строгому и требовательному. Уголек должен различать особенности моей речи. Без этого его выдрессировать невозможно. Во многих случаях звери повинуются словам. И слова, которые я им повторяю десятки и сотни раз, они даже “понимают”, то есть ассоциируют с определенными действиями. Например, слово “есть” не надо им повторять дважды. Речь — совсем не плохой помощник куску мяса. Настал даже такой момент, когда мы научились разговаривать друг с другом. Я говорил ему слова, а он отвечал мне мурлыканьем и какими-то странными стонами — фырканьем, понятным уже не только ему, но и мне. Оно означало нечто вроде: “Здравствуй, я рад, что ты пришел ко мне”. Я даже научился имитировать его звуки, фыркал и мурлыкал, как он, и это приводило Уголька в необыкновенно

Таким образом, выраженная перформативная направленность позднесоветского мира животных, отсутствие в нем искусственно аранжированных историй, легитимирующих редукцию природы к культуре, сосредоточенность на феноменологической очевидности присутствия не-людей в человеческой реальности послужили культурным бэкграундом для поиска новых форм коммуникации людей и животных в горизонте межвидовой солидарности и экологической биополитики. Представленные примеры демонстрируют разные возможности преодоления сентиментального пафоса в трактовке отношений людей и не-людей, неизбежного в тех случаях, когда анималистический нарратив ограничен темой напрасных страданий животного в чуждом ему мире. Этика сострадания эволюционирует здесь в этику сотрудничества и практику морального конструирования особого коммуникативного сообщества.

Библиография / References

Александров-Федотов А.Н. (1969) *Ты покоришься мне, тигр!* (<https://litresp.ru/chitat/ru/A/aleksandrov-fedotov-aleksandr-nikolaevich/ti-pokorishjsya-mne-tigr>)

— Aleksandrov-Fedotov A. (1969) *You will submit to me, tiger!* — in Russ.

Вирно П. (2013) *Грамматика множества: к анализу форм современной жизни*, М.: Ад Маргинем Пресс.

— Virno P. (2013) *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Moscow: Ad Marginem Press. — in Russ.

Вуянович А. (2013) *Перформанс и перформативность* (<http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/lekcija-any-vujanovich-performans-i-performativnost>)

— Vujanović A. (2013) *Performance and Performativity*. — in Russ.

Ким Ю.Ч. (1984а) *Водит летчик самолет — и прекрасно...* (<http://www.bards.ru/archives/part.php?id=6128>)

— Kim Y. (1984a) *A pilot drives a plane — that's fine...* — in Russ.

Ким Ю.Ч. (1984б) *Колыбельная* (<http://www.bards.ru/archives/part.php?id=47559>)

— Kim Y. (1984b) *Lullaby*. — in Russ.

Ким Ю.Ч. (1984с) *Прошел январь, пошел февраль...* (<http://www.bards.ru/archives/part.php?id=6125>)

— Kim Y. (1984c) *January has passed, February has begun...* — in Russ.

Кузнецов С. (2004) Уйти из джунглей. *Искусство кино*, (3) (<https://old.kinoart.ru/archive/2004/03/n3-article15>)

добродушное состояние. <...> Самое главное — он вступил со мной в общение, и можно уже начать его учить. <...> Он сразу реагировал на мои знаки, на мой разговор. Не зверь, а золото» [Александров-Федотов 1969].

- Kuznecov S. (2004) To Get Out of the Jungle. *Iskusstvo Kino*, (3)— in Russ.
- Лекманов О., Свердлов М. (2018) Зверинец у Корнея Чуковского и у детских советских поэтов 1920-1930-х годов. *Новое литературное обозрение*, (4): 174-188.
- Lekmanov O., Sverdlov M. (2018) The Menagerie in Kornei Chukovsky and Soviet Children's Poets in the 1920s-1930s. *New literary review*, (4): 174-188. — in Russ.
- Тимофеева О.В. (2010) Бедная жизнь: зоотехник Високовский против философа Хайдеггера. *Новое литературное обозрение*, (6): 96-113.
- Timofeeva O. (2010) Poor Life: Visokovsky the Zootechnician against Heidegger the Philosopher. *New literary review*, (6): 96-113. — in Russ.
- Тимофеева О.В. (2017) *История животных*, М.: Новое литературное обозрение.
- Timofeeva O. (2017) *The History of Animals*, M.: New literary review. — in Russ.
- Троепольский Г.Н. (1988) *Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 3*, М.: Современник.
- Troepolsky G. (1988) *Collected Works in 4 vol. Vol. 3*, M.: Sovremennik. — in Russ.
- Успенский Э.Н. (1966) *Крокодил Гена и его друзья*, М.: Детская литература.
- Uspensky E. (1966) *Gena the Crocodile and his Friends*, M.: Detskaia literatura. — in Russ.
- Фишер-Лихте Э. (2015) *Эстетика перформативности*, М.: Международное театральное агентство «Play&Play».
- Fischer-Lichte E. (2015) *Aesthetics of Performativity*, Moscow: Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo «Play&Play». — in Russ.
- Хайдеггер М. (2013) *Основные понятия метафизики. Мир — Конечность — Одиночество*, СПб.: Владимир Даль.
- Heidegger M. (2013) *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, Saint-Petersburg: Vladimir Dal. — in Russ.
- Эпштейн М.Н. (1990) «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии, М.: Высшая школа.
- Epstein M. (1990) "Nature, the World, the Mystery of the Universe...": The System of Landscape Images in Russian Poetry, M.: Vysshaia shkola. — in Russ.
- Юрчак А. (2014) *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение*, М.: Новое литературное обозрение.
- Yurchak A. (2014) *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, M.: New Literary Review. — in Russ.
- Akhtar S., Volkan V.D. (eds) (2014) *Cultural Zoo: Animals in the Human Mind and Its Sublimations*, London: Karnac Books.
- Armstrong P. (2008) *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, Abingdon: Routledge.
- Boyd M. (ed.) (2014) *Captured: The Animal Within Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Broglio R. (2017) *Beasts of Burden: Biopolitics, Labor, and Animal Life in British Romanticism*, Albany: State University of New York Press.

Caswell K. (2018) *Laika's Window: The Legacy of a Soviet Space Dog*, San Antonio: Trinity University Press.

Costlow J., Nelson A. (eds) (2010) *Other Animals: Beyond the Human in Russian Culture and History*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Coulter K. (2016) *Animals, Work, and the Promise of Interspecies Solidarity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Dubino J., Rashidian Z., Smyth A. (eds) (2014) *Representing the Modern Animal in Culture*, New York: Palgrave Macmillan.

Hamilton L., Taylor N. (2013) *Animals at Work: Identity, Politics and Culture in Work with Animals*, Leiden: Brill.

Haraway D.J. (2008) *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Helfant I.M. (2018) *That Savage Gaze: Wolves in the Nineteenth-Century Russian Imagination*, Boston: Academic Studies Press.

Herman D. (2018) *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*, New York: Oxford University Press.

Herman D. (ed.) (2016) *Creatural Fictions: Human-Animal Relationships in Twentieth- and Twenty-First-Century Literature*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Hevia J.L. (2018) *Animal Labor and Colonial Warfare*, Chicago: The University of Chicago Press.

138

Jaques Z. (2015) *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*, New York: Routledge.

Lundblad M. (2013) *The Birth of a Jungle: Animality in Progressive-Era U.S. Literature and Culture*, New York: Oxford University Press.

Marrone G., Mangano D. (eds.) (2018) *Semiotics of Animals in Culture: Zoosemiotics 2.0*, Cham: Springer.

Martin J.L. (2000) What Do Animals Do All Day? The Division of Labor, Class Bodies and Totemic Thinking in the Popular Imagination. *Poetics*, (27): 195-231.

Mazzeno L.W., Morrison R.D. (eds.) (2017) *Animals in Victorian Literature and Culture: Contexts for Criticism*, London: Palgrave Macmillan.

McFarland S.E., Hediger R. (eds) (2009) *Animals and Agency: An Interdisciplinary Exploration*, Leiden: Brill.

McHugh S. (2011) *Animal Stories: Narrating Across Species Lines*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mills B. (2017) *Animals on Television: The Cultural Making of the Non-Human*, London: Palgrave Macmillan.

Nelson A. (2016) Bringing the Beast Back in: The Rehabilitation of Pet Keeping in Soviet Russia. M.P. Peregowsky (ed.) *Companion Animals in Everyday Life: Situating Human-Animal Engagement within Cultures*, New York: Palgrave Macmillan: 43-58.

Ohrem D., Bartosch R. (eds.) (2017) *Beyond the Human-Animal Divide: Creaturely Lives in Literature and Culture*, New York: Palgrave Macmillan.

Orozco L., Parker-Starbuck J. (eds.) (2015) *Performing Animality: Animals in Performance*

- Practices*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Payne M. (2010) *The Animal Part: Human and Other Animals in the Poetic Imagination*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Pick A. (2011) *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, New York: Columbia University Press.
- Pollock M.S., Rainwater C. (eds) (2005) *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*, New York: Palgrave Macmillan.
- Porcher J. (2017) *The Ethics of Animal Labor: A Collaborative Utopia*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Räsänen T., Syrjämaa T. (eds) (2017) *Shared Lives of Humans and Animals: Animal Agency in the Global North*, Abingdon: Routledge.
- Ratelle A. (2015) *Animality and Children's Literature and Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Shaw B. (2010) *The Animal Fable in Science Fiction and Fantasy*, Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Whitley D. (2008) *The Idea of Nature in Disney Animation*, Aldershot: Ashgate.

Рекомендация для цитирования:

Ганжа А.Г. (2019) «Верьте, братцы, живем не напрасно»: мир животных в позднесоветской культуре. *Социология власти*, 31 (3): 119-139.

139

For citations:

Ganzha A.G. (2019) «Believe, Brothers, We Do Not Live in Vain»: Animal World in Late Soviet Culture. *Sociology of Power*, 31 (3): 119-139.

Поступила в редакцию: 17.08.2019; принята в печать: 15.09.2019

Received: 17.08.2019; Accepted for publication: 15.09.2019