
УДК 82(091)
DOI 10.22455/2541-7894-2018-4-297-308

Татьяна ВЕНЕДИКТОВА

ОБРАЗЦОВОСТЬ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА

(Heinz Ickstadt. *Aesthetic Innovation and the Democratic Principle. Essays on Twentieth-Century American Poetry and Fiction* (American Studies - Monograph). Universitaetsverlag: Heidelberg, 2016. 408 p.)

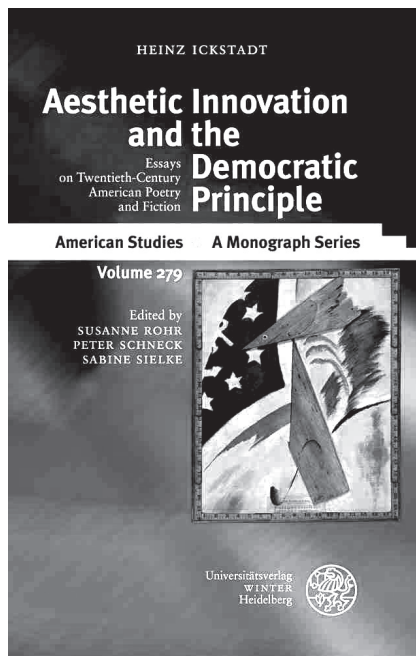
UDC 82(091)
DOI 10.22455/2541-7894-2018-4-297-308

Tatiana VENEDIKTOVA

PROFESSIONALISM AT ITS BEST

(Heinz Ickstadt. *Aesthetic Innovation and the Democratic Principle. Essays on Twentieth-Century American Poetry and Fiction* (American Studies - Monograph). Universitaetsverlag: Heidelberg, 2016. 408 p.)

- © 2018 Татьяна Дмитриевна Венедиктова (д.ф.н.; профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова) tvenediktova@mail.ru
© 2018 Tatiana D. Venediktova (Doctor Hab. in Philology; Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University, Russia) tenediktova@mail.ru



Профессорское звание приобретается как знак академической квалификации, но оправдывается как жизненное призвание, – об этом красноречиво напоминает монография, изданная к восьмидесятилетию Хайнца Икштадта, профессора института американистики им. Дж.Ф. Кеннеди в Свободном университете Берлина. В книгу вошли работы, написанные им за последние полтора десятилетия, разнообразные по жанру и ранее уже опубликованные в журналах, проблемно-тематических сборниках и в качестве предисловий к изданиям литературных текстов. Собранные вместе и организованные сильной авторской концепцией,

они наглядно демонстрируют тот уровень профессионализма, на который хотелось бы ориентироваться и ориентировать молодых ученых: свободу владения обширным материалом, зрелость, гибкость мысли и умение дать ей новый поворот в ответ на новый проблемный запрос, баланс кропотливой фактологии и широты обобщения, богатство контактов, обнаруживающее себя в референциях к чужим работам, наконец, осознание ограничений собственной позиции и готовность не просто защищать ее, но обсуждать с разных, в том числе противоположных точек зрения.

«Зрелый возраст всех нас делает консерваторами, – самоиронически замечает профессор Икштадт, – и в завершение академической карьеры я как бы вернулся к ее началу – к тому, что побудило меня исходно обратиться к литературным исследованиям: это любовь к художественному тексту, к его устройству и его воздействию на нас, читателей» [10]¹. Чего стоит эта самоирония в устах заслуженного ученого? Зачем оправдываться в любви? Ответ на эти вопросы может быть только предположительным. Дело, возможно, в том, что разные формы

¹ Здесь и далее номера страниц рецензируемой монографии указываются в скобках в тексте рецензии.

любви к литературному слову склонны друг к другу ревновать, оспаривать друг у друга общую «территорию» литературоведения, – и как раз такими борениями были отмечены десятилетия, на которые пришлось профессиональное становление Хайнца Икштадта. Его опыт в этом смысле и индивидуален, и типичен, и в обоих этих отношениях интересен.

Для поколения немецких филологов, входивших в науку на рубеже 1950–1960-х гг., американская культура была источником чары, одновременно притягивающей и освобождающей, помогающей переоценить критически устои культуры собственной. Понадобилось время, чтобы уйти от первоначальной идеализации объекта, чтобы выстроить «с нуля» невиданную, не существовавшую до тех пор академическую дисциплину American Studies (в фарватере заокеанских интеллектуальных инициатив, но с учетом их европейской рецепции), – а главное, чтобы адаптировать базовую, традиционно-формалистическую литературоведческую выучку к новым условиям, в которых фокус внимания сдвигался все более «с литературы на культуру, с изучения литературных текстов на изучение теории» [9] и с анализа художественной формы на работу с социальными, историческими, политическими контекстами.

Подытоживая свою научную карьеру, Икштадт выделяет три сквозные понятия, в его представлении настолько тесно взаимосвязанные, что они фигурируют в книге не иначе, как проблемное триединство: *демократия, эстетика, язык*.

Книгу открывает введение «*Эстетический опыт и коллективная жизнь*», а замыкает раздел «*Американистика и уместность эстетического*», – это своего рода теоретическая рамка. В американской культуре Икштадта более всего интригует ее преданность повседневному, обыденному, практическому, присущие ей сомнения в традиционных иерархиях и подозрительность в отношении к целостным, завершенным, статичным системам. Этот настрой культурного сознания во многом противоположен «привычкам» германской мысли, – наиболее последовательно он воплотился в прагматической философии Джона Дьюи. Эстетика Дьюи интересует Икштадта и сама по себе, и в ее предвосхищениях (в творчестве Эмерсона, Уитмена, Уильяма Джеймса), и в порожденном ею отклике.

Существо прагматистской концепции объясняется так. «Эстетическая идеология, укорененная в демократическом принципе» [8], побуждает к усмотрению внутренней связи эстетического и социального, индивидуального художественного творчества и коллективной деятель-

ности по обустройству коммунальных, коммуникативных пространств. Коммуникация, по Дьюи, «не сводится к провозглашению чего бы то ни было... Коммуникация – это производство соучастия, по ходу которого то, что было ранее изолированным и отдельным, становится общим; чудо коммуникации состоит отчасти в том, что по ходу передачи значения получают воплощение и определенность не только опыт говорящего, но также и опыт слушающих»². Искусство, таким образом, столько же отображает коллективную жизнь, сколько отзывается на ее недостаточность, на нереализованную потребность в ней: по мере того, как опыт сообщества получает художественное выражение, он трансформируется «в направлении большей упорядоченности и большего единства»³. На вопрос о том, что «делает», может и должна «делать» литература, Тони Моррисон в одном из интервью отвечает так: «Роман должен сознательно стремиться поднять читателя, побудить к глубокому переживанию, сродни тому, как это делает чернокожий проповедник, настаивая на том, чтобы паства его заговорила, присоединилась к нему в его проповеди... Имея в своем распоряжении только буквы алфавита и кое-какие знаки пунктуации, я должна обеспечить читателю пространства и возможности для соучастного действия»⁴. Речь здесь идет явно не об одномерности политического воззвания к действию, а о взаимодействии куда более сложном, эстетическом, – комментирует Икштадт. И заключает: «Дьюи, несомненно, был бы доволен» [25].

Внутри обозначенной таким образом теоретической рамки расположились по хронологическому принципу статьи, анализирующие образцы американского литературного письма за последние полтора столетия. В начале ряда – блестяще выполненный диптих «*Поворот вовне/ поворот внутрь: поздний Хоуэллс и поздний Джеймс*». Эти два писателя, имея разные социальные и культурные корни, представляли одно поколение и первые свои романы опубликовали почти одновременно – Хоуэллс в 1872 году, Джеймс в 1871. По рождению оба принадлежали миру гораздо более простому, чем тот, которому адресовано их позднейшее творчество, – и внутренний разлом чувствовали одинаково остро. На протяжении 1880-х романисты дружески состязались друг с другом за звание «американского Бальзака», а к началу 1890-х ока-

² Dewey, John. "Art as Experience (1934)." Dewey, John. *The Later Works, 1925–1953*. Vol. 10, ed. Jo Ann Boydston. 2nd ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008: 244.

³ Ibid.: 81.

⁴ "Rootedness: The Ancestor as Foundation." *Black Women Writers (1950–1980): A Critical Evaluation*, ed. Mari Evans. New York: Doubleday, 1984: 341.

зались на позициях резко контрастных. Хоуэллс на зависть успешен, провозглашен «Деканом американской словесности», – писательская карьера Джеймса, напротив, уперлась в тупик: читатель явно не сочувствовал направлению его творческого поиска. По-настоящему, показывает Икштадт, оба писателя переживали творческий кризис и разрешения ему искали на разных путях.

Хоуэллс с подозрением относился к «эгоистическим» наклонностям воображения, – и это удерживало его в рамках традиционных, даже старомодных романских конвенций. Его реализм продолжает опираться на идеи социального консенсуса, зеркального отражения, подражания реальности. Джеймс, напротив, уходит все дальше от прямой описательности, делает выбор в пользу сценичности повествования, разыгрывания – посредством тонких эффектов стиля – глубоко внутренних, слабо осознаваемых психических процессов. Его художественная мысль погружается в поток подвижных ассоциативных связей, скорее намекающих, чем объясняющих, вступает в альянс с чувственным, дорефлективным, ускользающим от артикуляции. Непосредственная предьявленность внутреннего действия в речевом жесте требует от читателя активно-соучастной вовлеченности в текст, – фактически, вынуждает его/нас состязаться в чуткости к неочевидным смыслам с протагонистами, весьма изощренными по этой части. Такая авторская стратегия скорее обескураживала, чем вдохновляла современников, но Джеймс не терял надежды найти или создать сегмент аудитории, способный ее понять и оценить. Так оно и произошло, исторически.

В конструкции первого раздела книги, как, впрочем, и всех последующих, сказывается богатый педагогический опыт автора книги, а также его личная «ненасытность» к любовно-понимающей работе с текстом. В начале статьи предлагается, как правило, широкая историческая контекстуализация проблемы, но и после того, как аргумент успешно развернут, а вывод сформулирован, желание «покопаться» в конкретике литературной формы не иссякает, и к разбору предлагается дополнительная «пара текстов» – в этом повторяющемся жесте обнаруживает себя истинный филолог! В данном случае такой «парой текстов» оказываются романы Джеймса «Послы» (1903) и «Золотая чаша» (1904).

Вторая часть книги посвящена американскому модернизму. В толкованиях этого культурного явления не было и нет недостатка, и все равно оно остается неясным в своих очертаниях и внутренних координатах. С учетом подвижности, многофазовости и разноликости, стоило бы говорить о «модернизмах», во множественном числе,

предполагает Икштадт. Начальный этап определялся импульсом к тотальному разрушению существующей культуры в предвосхищении ее радикального обновления. Позже, после Первой мировой соотношение между спонтанностью «творческого разрушения» и поиском новых формальных порядков меняется, а в третьей фазе развития, наступившей уже после Второй мировой, происходит институционализация критического формализма и учреждение новой традиции, канона мастеров (нобелевские премии получают Гессе, Элиот, Фолкнер, Хемингуэй). Модернизм ассоциируется теперь уже не с культурным иконоборчеством, а с подвигом выживания и сохранения гуманистического наследия в ситуации всемирной катастрофы. Классикализация, академизация модернистской эстетики провоцирует в середине 1960-х восстание против нее – именем раннего, т.е. «истинного» модернизма.

Модернизация литературной культуры обусловлена челночным движением между Америкой и Европой – маленькие журналы, плодившиеся в Нью-Йорке в 1910-1920-х годах, были полны переводов с итальянского, французского, немецкого. Любопытствующая творческая молодежь использовала любую возможность для трансатлантического вояжа, но и остававшиеся «дома» не чувствовали себя отрезанными от международного контекста. Особенности новейших европейских «измов» на расстоянии различались слабо, конкурирующие эстетические программы футуризма, дадаизма, сюрреализма активно обменивались элементами, давая в итоге ощущение иностранности и «домотканности» одновременно. Работу с культурным материалом модернизма, отмечает Икштадт, приходится осуществлять не только в границах, но и за границами, и на границах национальных культур – в этом она близка методологически глобальной компаративистике, интерес к которой сегодня высок.

Три важнейшие, и взаимосвязанные, аспекта модернизма США, по мнению Икштадта, – интерес к примитиву как маске, интерес к визуальному и интерес к повседневному. Первый предполагал прорыв к новизне через переоткрытие наследства, не востребованного и даже не замечавшегося официальной культурой: разработку «ритуализированных языковых игр городских гетто» (Л. Хьюз), традиций устного сказительства американского юга (Дж. Тумер, З.Н. Херстон), техник, эквивалентных новым/старым музыкальным стилям (блюз, джаз, бибоп, буги-вуги).

Визуальная составляющая модернистской литературной культуры исследуется в статье *«Трансценденталисты и культурные националисты: художники и поэты круга Штиглица»*. Новая феноменология взгляда и зрительного опыта довольно неожиданным образом

соотносится с тем, что в начале XX века уже осознается как национальная классика. И для романтиков (художников школы реки Гудзон, Эмерсона, Торо, Уитмена), и для экспериментаторов новой волны важным эстетическим ресурсом служит созерцание и визуализация американской «первозданности» (стихии океана, или горы Катадин в Новой Англии, или Бруклинского моста – рукотворного явления «второй природы»).

Третий вид напряжения, как кажется, более всего занимающий Икштадта, – это напряжение между устремленностью к тотальности, мистическому, квазисакральному прозрению – и сосредоточенностью на повседневной, сугубо материальной конкретике деталей. Эти как будто взаимоисключающие импульсы усматриваются в творчестве Харта Крейна и Эзры Паунда, Уолдо Франка, Гертруды Стайн и У.К. Уильямса, а также их преемников из следующих поколений, вплоть до т.н. «языковой поэзии». Особенно последовательно и разнообразно – едва ли не в каждой из статей раздела – трактуются «кейсы» двух поэтов, критиков, мифологов – Паунда и Уильямса.

Для Паунда слово – инструмент действия: оно сотрясает и взламывает привычные способы мысли и восприятия, осуществляет в отношении читателя род спасительного насилия [441]. Отсюда – упорная вера в искупительную силу поэзии и столь же упорный поиск точного образа, правильной меры – не только эстетической, но и этической, и политической. Именно по этой линии Паунду (и, кстати, также Стайн) наиболее явно наследуют изводы авангардистского формализма, более близкие нам во времени. Способна ли поэзия очистить общий язык, коррумпированный бездумностью бытового и обезличенностью коммерческого использования слов? Вослед Паунду на это уповаet один из представителей «языковой поэзии» Чарлз Бернстайн: «Поэты нуждаются в том, чтобы их кто-то читал, не больше, чем деревья – в том, чтобы под ними кто-то сидел, – они так или иначе трансформируют ядовитые выхлопные газы социума в воздух, которым можно дышать» [цит.: 202]. На этой же странице, встречно приводится скептическая оговорка другого поэта – Розмари Уолдроп: конечно, «язык думает за нас, но нет никаких гарантий в том, что мысль потечет в том направлении, которое нам нравится». Биографическая и творческая драма Паунда иллюстрирует этот парадокс, происходящий из смешения эстетического революционаризма и политической реакционности. Парадоксален и замысел «Кантос»: транс-субъективный и транс-национальный, – он предполагал растворение Я во множественности фигур и масок, а также построение личной империи языка, вбирающей в себя греко-рим-

скую античность и страсти итальянского Возрождения, историю Китая и раннюю историю американской республики, войны и экономические кризисы, терзавшие Европу в XIX–XX столетиях. Центристское усилие создать мифический порядок из хаоса уравнивается при этом центробежной тенденцией – вниманием к конкретному, остро и неповторимо зримому. Эту вторую тенденцию Икштадт выделяет как господствующую в поэзии Сьюзен Хоу, продолжающей сегодня подвижничество Паунда по соединению поэзии, истории и памяти: прошлые события доступны не иначе, как через чувство сопричастности им, косвенной травмированности ими.

Очень интересен предлагаемый в одной из статей раздела анализ критического наследства Уильямса – оставленных им дневниковых заметок, эссе, интервью, обзоров и предисловий к чужим книгам. В суждениях Уильямса о других поэтах – союзниках (М. Мур, Г. Стайн, Э. Паунд, Дж. Джойс) или противниках (Т.С. Элиот, Х. Крейн) – отобразилась не только его личная позиция, но и силовые линии современного ему культурного ландшафта или, иначе, «культурного воображаемого».

В целом в американской поэзии Икштадт предлагает различать две линии: одна из них – от Уитмена через Паунда и Уильямса к Гинзбергу – укоренена в демократической почвенности и обыденной речи, другая – от французских символистов к Стивенсу, Элиоту, Эшбери, «языковой поэзии» – ценит в поэзии момент искусственного производства, отнюдь не самопроизвольного произрастания. Интереснее всего, впрочем, случаи соединения противоположностей, – чему примером служит творчество Роберта Крили (статья *«Абстракции слов и демократический потенциал естественной речи: от Уильямса к Крили и языковой поэзии»*). В стихах Крили идея требовательного мастерства соединяется с программной импровизационностью и наоборот, спонтанность фиксации повседневных реакций – с жесткой концентрированностью выражения, изощренной саморефлексией. Использование слова сопряжено с усилием вслушивания в его внутреннюю структуру, эффект разговорности достигается не за счет имитации устности, а за счет повтора абстрактной (словесной или синтаксической) единицы – как у Стайн или Хемингуэя. В читателе предполагается активное соучастие вслушивания: он должен перестать декодировать речь автоматически, должен научиться работать со словом как с материальной, осязаемой, весомой реальностью.

Третья часть книги посвящена современной американской прозе.

Здесь особенно интересна по постановке проблемы статья о современном нравоописательном романе. Кажется, это более чем ста-

ромодная форма, относящаяся ко временам Джейн Остин или в лучшем случае Генри Джеймса и Эдит Уортон. Определение жанровой разновидности дается словами исследователя Дж. Татлсона: «роман, где в жизни основных персонажей ключевую роль играют манеры, социальные обычаи, привычки, условности, традиции и нравы определенной социальной группы в определенное время и в определенном месте, – владея их (персонажей) мыслями и поведением и направляя действие, в которое они вовлечены [...] Необходимым условием существования романа о нравах является наличие групп, достаточно обширных, чтобы сформировать свои системы условностей и отвечающих им ценностей» [цит.: 209]. Но сохраняются ли такие группы и такие системы ценностных кодов в современном обществе? Внимание Икштадта привлекают неореалистические романы последних лет, тематически связанные с проблемами общения, семейной, групповой и корпоративной идентичности. Он цитирует слова Дж. Франзена (в эссе 1996 года) о том, что виртуальное сообщество читателей и писателей держится не тем ощущением, «что роман может осуществить в жизни некую перемену, а тем, что он способен в ней нечто сохранить»⁵. Отсюда – вывод: нравы, манеры в контексте современной прозы коннотируют некоторую остаточную субстанциальность Я и разделяемое чувство устойчиво достойной жизни, обозначая, таким образом, границу сопротивления господствующей текучести.

Проблематика подвижной, гибридной идентичности актуализируется неизбежно в связи с современным материалом и в нескольких вариантах, в том числе расовом (статья «*Конструирование себя – Изобретение другого: проблема расы в пост-шестидесятичном романе*») и гендерном (статья «*Обретение голоса ценой распада: поиск (женской) идентичности в текстах североамериканских писательниц-мигранток*»). Икштадта особенно интересуют при этом механизмы языкового конструирования Я, – случаи, когда происходит «детерриториализация» языка, и американский английский приобретает вдруг привкус, например, бенгальского, и ведет себя, как дитя, выкраденное цыганами из колыбели и наскоро переобученное, – ведь надо же кому-то плясать на канате (образ, примененный Делезом и Гваттари к немецкому языку Кафки⁶). В анализируемых романах голос повествовательницы – пляшущий «голос-перекресток» [a crossroad voice; 297],

⁵ Franzen, Jonathan. “Perchance to Dream.” *Harper’s Magazine* (April 1996): 52.

⁶ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka: Toward a Minor Literature*, transl. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota, 1975: 24-28.

звучащий в пробелах и умолчаниях раскрошенного, фрагментированного текста.

Виртуозное выявление сложности под видимой простотой языковых практик характеризует анализ прозы Ричарда Пауэрса, предлагаемый в посвященной ему статье. Многим критикам манера Пауэрса напоминает социальный реализм Бальзака и Золя, и сам автор едва ли согласился бы с собственной характеристикой как экспериментатора-формалиста. Но осуществляемый им жест «подражания реальности» простодушен только с виду: повествование пронизано рефлексивностью, проявляющей себя в «стереовидении», разноголосице, конфликтном соседстве сюжетных и стиливых составляющих. В глазах Пауэрса роман – самая сложная из изобретенных человечеством технологий сетевого творчества («the most complex artifact of networking that we've ever developed»). «Пещера» виртуального художественного конструирования, считает он, – это место, «где реальность временно забирается в скобки и преобразуется во что-то, с чем больше шансов совладать», но «откуда никто никогда не выходит таким же, каким вошел» [цит.: 273]. Отсюда – важная мысль о ключевой роли чтения в современной культуре, высказываемая в одном из интервью: «Спасти нас может только развитый навык чтения. Умение читать с полным сознанием того, что повествование способно как уводить нас от края, так и направлять напрямик к нему. Будущее мира зависит от наших читательских навыков» [цит.: 308]

Завершают книгу три обобщающие теоретические статьи. Первая, «*Конформизм и неконформизм как категории литературной критики*», рассматривает категории субверсивности, трансгрессивности, неконформизма. Эти свойства сегодняшняя литературная критика склонна высоко ценить, усматривая их как знак достоинства, авторской доблести в каждом первом литературном тексте. Мы уже привыкли ассоциировать власть не так с социальными институтами, как с культурными формами, режимами истины, порядком дискурса. Субверсия предполагает камуфляж, *неявный* вызов более сильному противнику, протест порой настолько замаскированный, что возникает мысль: не является ли этот потаенный неконформизм всего лишь сверхгибкой и потому универсально востребованной версией конформизма? И велика ли цена такому ноноконформизму? В этой точке автор книги возвращается к обсуждению взаимных претензий, предъявляемых друг другу эстетическим и политическим авангардами: с социально-политической точки зрения эстетический революционаризм недостаточен, поскольку носит чисто символический характер, но с эстетической точ-

ки зрения социальная революционность тоже недостаточна, поскольку в итоге мало что меняет. Тот и другой вид радикализма дает меньше, чем обещает. Впрочем, считает Икштадт, нельзя и недооценивать действенность художественного слова, наследующего таинственную мощь, ассоциируемую с сакральным, его способность подвергать сомнению и даже взрывать дискурсивные определенности.

Статья *«Американистика в век глобализации»* – попытка представить американистику США как особое дисциплинарное поле, в котором национальная культура, фактически, изобреталась, но одновременно преодолевались рамки национального. В последние десятилетия идея целостности в глазах западных культурологов – решительно *pop grata*, поскольку ассоциируется с пагубой гегемонии: мотор развития культуры видится в различии, несогласии, непримиренном и непримиряемом плюрализме мнений и позиций. Икштадт настаивает, однако, на необходимости национального как категории, посредующей между этническим/местным и глобальным. В то же время он подчеркивает важность опыта американистики США для становления антиуниверсалистского концепта «всемирной литературы» (*world literature*), приводя в этой связи слова Х. Бхабхи: «изучение всемирной литературы могло бы стать изучением способов культурного самопознания путем проецирования себя в другое» [354].

Что происходит сегодня с эстетикой (статья *«К плюралистической эстетике»*)? Распространяясь за свои привычные, как философской дисциплины, пределы, она превращается в универсальный инструмент освоения (виртуализированной, фикционализированной) реальности. Но параллельно нарастает и недоверие к эстетическому в «нормальном» его толковании – настолько, что самое желание обсуждать художественную ценность текста иными стало расцениваться как признак «реакционности» позиции исследователя. С точки зрения Икштадта, эстетический анализ ни в коей мере не исключает внимания к политическому, этическому, историческому измерениям жизни текста, наоборот, они становятся в полной мере доступны не иначе, как через посредство эстетического. Отсюда – мечта о новой теории литературы, которая включила бы в себя, переварив, и постструктурализм, и культурную антропологию, и новый историзм, и новую социологию. Основанием такой теории, по мысли Икштадта, могла бы послужить прагматистская эстетика, делающая ставку на интерсубъективность, процессуальность, анти-эссенциализм, принципиально не отделяющая искусство от обыденного опыта, социальных практик и нравственных переживаний. Джон Дьюи в этом смысле не одинок и не исключителен:

его книга «Искусство как опыт» вышла в 1934 году, а книга Яна Мукаржовского «Эстетическая функция, норма и эстетическая ценность как социальные факты» – в 1936-м; в обеих эстетическое описывается не как свойство «прекрасного объекта», а как плод диалогического обмена, «эффект» особого режима восприятия. Из этого следует, что основания эстетического суждения разнообразны, а вопрос об эстетической ценности предполагает открытое множество ответов. Последнее обстоятельство не обесмысливает сам вопрос, а делает тем более интригующим. Но равным образом и культурное разноречие не исключает стремления к консенсусу, требуя настороженности лишь к его репрессивным и слишком торопливым формам. Реальной альтернативой им Хайнц Икштадт предлагает считать не всепопустительство релятивизма, а упорное тщание, с каким поддерживается многоголосая дискуссия, мотивированная поиском взаимопонимания, при всей даже принципиальной недостижимости «окончательного» согласия всех со всеми.