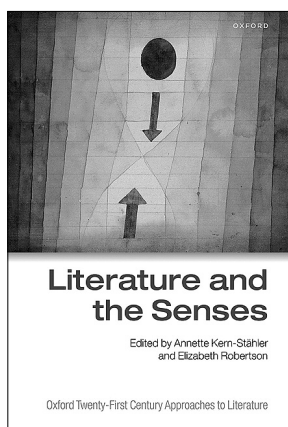


НОВЫЕ КНИГИ

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_379

Literature and the Senses /

Ed. by A. Kern-Stähler, E. Robertson.



Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2023. — XX, 519 p. — (Oxford Twenty-first Century Approaches to Literature).

Взаимодействие литературы со сферой человеческих чувств — тема не новая, если не сказать классическая. Художественные произведения служат источником эстетического опыта, а эстетика со времен Баумгартена определяется как наука о чувственном познании (древнегреческое слово *aisthetikos* значит «чувственно воспринимаемый»). Между тем некоторые вопросы до сих пор остаются открытыми, например о том, какие чувства изображает (или может изобразить) литература, как изображение чувственного опыта определяет литературную форму, каким образом литературное произведение может предмоделировать чувственный отклик читателя и т.д.

Различные литературоведческие направления сосредоточивались на той или иной проблеме, связанной с чувствами, вынося за скобки другие. Так, «новые критики» принципиально отказа-

лись изучать чувственный отклик читателя, назвав изложение впечатлений от текста аффективным заблуждением. Но все же они могли анализировать чувственный опыт как абстрактную составляющую текстовой интенции, как организующее текст телеологическое смысловое начало, то есть как компонент «эстетической ценности». Затем в споре с формалистско-структуралистской парадигмой возникли новые подходы: историческая реконструкция профилей чувственного переживания и их проекция на литературу (новый историзм), изучение откликов идеальных и реальных читателей (рецептивная эстетика), выделение аффективных комплексов и соответствующих им вербальных перформативных актов (деконструкция) и т.д. Современные принципы и методы работы с темой «литература и чувства» представлены в одноименной коллективной монографии под редакцией А. Керн-Шталер и Э. Робертсон.

Редакторы-составители исходят из того, что чувственный опыт (*sense experience*), во-первых, локализован в теле, а потому обладает пространственно-временными координатами, неотделим от переживания пространства и времени в теле, а во-вторых, «включает в себя не только нейробиологические процессы» (с. 2), то есть определяется социокультурным контекстом, ведь локус опыта, тело, есть часть контактной среды, где человек, «прочие живые существа и вещи» (с. 3), дискурсы и институты сосуществуют наравне друг с другом. В этой среде культурные системы производят чувственный опыт и постоянно происходит «распределение чувственного» (по Ж. Рансьеру). Этот отправной тезис сочетает в себе несколько методо-

логических установок: феноменологическую и отчасти когнитивистскую (укорененность опыта в теле), социально-антропологическую (обусловленность опыта культурой), экокритицистскую («плоская онтология» среды). Синтезируя эти установки или, если угодно, критические повестки, Керн-Шталер и Робертсон видят свою конечную цель в «исследовании чувств в контексте культуры и исследовании культуры в контексте чувств» (с. 2).

Предметом анализа становится «литературная репрезентация чувственного восприятия в литературе разных периодов» (там же), при этом определение чувственного восприятия строго ограничивается аристотелевской моделью «сенсориума»: это зрение, слух, осязание, обоняние и вкус. Чувственный опыт как производная от этого восприятия делится на моно- и мультимодальный (второй не сводится лишь к одному из перечисленных каналов). Предполагается, что феноменологическое переживание чувственного опыта схоже в разных эпохах, тогда как его репрезентация культурно-специфична и исторически изменчива в силу тесной связи с доминирующими нарративами и дискурсами. Этот двойной фокус отражен в композиции книги. Она состоит из шести разделов: «Зрение», «Слух», «Обоняние», «Вкус», «Осязание» и «Мультисенсорность» (инварианты восприятия и опыта), а статьи в каждом из них построены по хронологии — от Средних веков до постмодернизма (варианты репрезентации).

Зрение — самый «привилегированный» (с. 10) канал восприятия, доминантный способ перцепции в культуре модерности (Маклюэн М. Галактика Гутенберга. М., 2003). Взгляд ассоциируется с механизмами отправления власти, контроля и подчинения (ср. проект паноптикума Иеремии Бентама). Рассматривание чего-либо — это, во-первых, главная познавательная процедура

для науки последних столетий, а во-вторых, инструмент социальных микро- и макрополитик, например гендерных. Как показывает в своей статье С. Тригг, литературная мизансцена рассматривания лица обладает разными функциями в средневековой и современной литературе. Если у Дж. Чосера в «Троиле и Крессиде» рассматривание лица — социальный жест, посредством которого персонажи предъявляют себя публике и читателю, заодно отыгрывая установленные гендерные модели (Троил «пронзает» взором толпу, выделяя Крессида, а Крессида отводит взгляд в сторону, как и положено женщине), то в «Кромвельской трилогии» Х. Мантел этот жест служит психологическому раскрытию персонажа и выстраиванию системы отношений между персонажами: так, участники английской политической сцены рассматривают портрет Кромвеля и испытывают острую реакцию в отношении политика, например вспышку ненависти (роман «Введите обвиняемых»).

Изображения лица касается и З. Леманн-Имфельд, чья статья посвящена визуализации невидимого в викторианском рассказе о привидениях. Не видимое читателю (и не изображенное) сверхъестественное существо видит персонаж, и его выражение лица служит косвенным свидетельством, позволяющим мысленно реконструировать образ призрака. К видимому в воображении обращается и С. Земка, описывая отношения М. Мерло-Понти и Э. Лакуан. Оплакивающий смерть Лакуан Мерло-Понти переосмысляет феноменологию взгляда, прослеживая, как «движение горя» «перетекает в вещи, объекты и окружающую обстановку» (с. 83), как боль утраты окрашивает опыт взгляда и делает его не нейтральным и частично воображаемым. В завершение раздела Н. Уатт, поэтесса с нарушениями зрения, пишет о своей творческой практике, показывая, как частичная слепота

претворяется в систему творческих выборов: обостренное внимание к ритмическим паттернам, подбор запоминающихся аллитераций и т.д.

Следующий раздел посвящен слуху. Опыт слушания имеет два полюса: он может быть предельно интимным (шепот на ухо) или же публичным (воззвание к толпе из репродуктора). Но в обоих случаях индивид и среда становятся взаимно проницаемыми. И индивид может выбрать способ сонстройки: по Ж.-Л. Нанси, есть слушание-для-понимания, режим вычленения смысла и подчинения шума смыслу, и есть слышание (*listening*), пассивное восприятие шума, в котором смысл едва улавливается (Nancy J.-L. *Listening [À l'écoute]*. N.Y., 2007. P. 6).

Средневековая словесность опирается на культуру устного слова или чтения вслух, — этой теме посвящена статья К. Сандерс. Онемение слова и его фиксация на странице, продолжает в своей статье С. Джексон, вызывали беспокойство и любопытство у деятелей культуры XVI—XVII вв., таких как Т. Уайтхорн, Ч. Батлер и Ф. Бэкон. Последние пытались изобрести способ запечатления звука на странице — не только как семиотической единицы, но и как акустического феномена, ценность которого в слиянии слушающего и слышимого, во вчувствовании в среду. А в романтической традиции XIX в., согласно статье С. Макдауэлл, звук становится основой для системы поэтических тропов, в частности архитектурных. «Шепчущая галерея» собора Святого Павла в Лондоне служит метафорой раскрытия истины или секрета у Вордсворта и де Квинси: как шепот в одном конце галереи превращается в звучное эхо в другом, так и секрет становится явным.

А.-Ж. Цвирляйн связывает отчуждение звука от его источника с появлением технологии звукозаписи. Исследовательница рассматривает эффект ужасного в викторианской литературе,

показывая эволюцию отношения к идее записи звука. Так, в рассказе Э. По «Правда о том, что случилось с мистром Вальдемаром» (1845) голос умершего слышится как будто из-под земли, что наводит ужас. А в рассказе А. Конан-Дойла «Лакированная шкатулка» (1899) рассказчик зачарован раздающимся из фонографа предсмертным вздохом старухи — это страшно для него, но не для читателя. Раздел вновь завершается эссе, написанным поэтом: М. Дэвидсон пишет об американской поэзии на жестовом языке, — подлинной «поэзии молчания», отрешившись от слышимого слова.

Обоняние — промежуточное чувство между зрением и слухом, достигающими относительно далеко, и чувствами близкого контакта — вкусом и осязанием. Как и слух, оно обнажает проницаемость границы, разделяющей индивида и среду, но уже на уровне обмена мельчайшими ольфакторными частицами. Ощущение запахов, как показывает И. Карремманн, было важной практикой в театре Возрождения, позволявшей аудитории чувствовать физическую близость с актерами. Х. Дуган рассматривает такой устойчивый образ в поэзии Возрождения, как белая лилия, и выявляет его полярные значения: чистота (отсутствие запаха) и необузданная сексуальность (сильный запах срезанного цветка). Эти значения были встроены в социальные рамки: непахнущая лилия обычно использовалась при описании привилегированных слоев, тогда как цветок, источающий запах, связывался с маргинальными членами общества (нередко небелыми, цветными). У. Клувик рассматривает запах как непрепрезентируемый элемент в литературной системе викторианской литературы: миазмы и смрад Лондона у Гаскелл и Диккенса описаны лишь косвенно, при помощи визуальных признаков (бурлящие нечистые воды, пузыри на водной поверхности). Х. Хсу заостряет внима-

ние на проблеме идентичности, рассуждая о научно-фантастических произведениях выходцев из маргинализованных групп (черных, коренных американцев и цветных). Возведение запаха в статус главного инструмента считывания социальных различий в цикле О. Батлер «Ксеногенез» является скрытым протестом против символической системы культуры, где доминирует зрение и где слышны голоса белых, а не черных писателей.

«Низшие» чувства по сравнению со зрением и слухом, вкус и осязание тем не менее ассоциируются с почти не опосредованным постижением и познанием. Они служат источниками знания в религиозной культуре: Фома Неверующий поверил в воскрешение Христа, только когда вложил персты в язвы; прихожане вкушают освященные хлеб и вино, приобщаясь к таинству евхаристии. В то же время осязание и ощущение вкуса могут ассоциироваться с «низкими», то есть плотскими, желаниями: похотью, чревоугодием и др.

Вкушение «меда» знания как устойчивый топос религиозного дискурса в Средневековье рассматривается в статье Дж. Фумо. В статьях М. Фланнери и С. Смита обсуждается релевантное для средневековой культуры понятие наслаждения через вкус (*sweet taste*). Сладость оказывается метафорой как для наслаждения божественным откровением или искусством, так и для сладострастия, пресыщения; иллюстрациями этой амбивалентности служат «Рассказ мельника» Дж. Чосера, «Королева фей» Спенсера и «Буря» Шекспира. В современной литературе вкусовые ощущения вплетаются в синестетические комплексы ассоциаций, обретают символические функции; например, связаны с передачей переживания ностальгии, что показывает В. Гвиньера на примере романов нигерийских писателей Б. Окри («Голодная дорога», 1991) и Ч.Н. Адичи («Половина желтого солнца», 2006).

Аффективный потенциал вкуса исследует поэтесса З. Сколдинг, пытающаяся воссоздать в перформансах «невербальные звуковые текстуры» (с. 350) вкусовых переживаний: в ходе своих представлений она режет овощи, громко жует, причмокивает и т.д.

Осязание в средневековой литературе — основа для символического жеста прикосновения, кодифицированного в культуре; этой теме посвящены статьи Х. Пирси и М. Амслера. В среднеанглийском романе «Хавелок Датчанин» жест прикосновения инициирует король, подчеркивая официальный статус установленного контакта и сакральный характер договора между ним и графом Годардом. В средневековой пьесе «Мария Магдалина» жесты прикосновения образуют готовый семиотический репертуар: от чувственных касаний в сценах соблазнения — до покорного омыwania ног Христа. В современный период осязание может осознаваться как источник неожиданного, нежеланного аффекта, что ярко проявляется в литературе травмы, написанной по следам Первой мировой войны и рассматриваемой в статьях А. Гаррингтон и С. Дас. Так, «власть ужаса» в поэзии У. Оуэна «оживает благодаря гаптическому зрению» (с. 418) — ледящему кровь описанию того, как тело боевого товарища, убитого выстрелом в голову, в течение полутора часов накрывало истекающее кровью тело лирического героя.

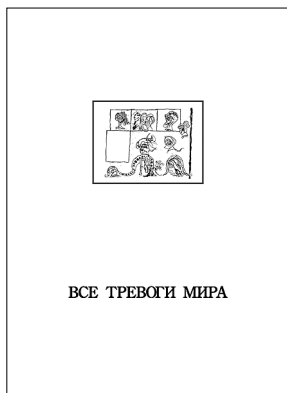
Заключительный раздел выводит в центр обсуждения синтез чувственных восприятий в единое, мультимодальное переживание. Отдельные перцепции могут вступать в компенсаторные отношения, а могут усиливать друг друга в синестезии. С. Стэнбери рассматривает это взаимное усиление на примере разворачивающегося свитка пергамента, грубая фактура которого усиливала воздействие звучащих слов. Мультисенсорность в современной литературе исследуется в экокритических интер-

прегациях произведений Э. Дантика, Ч.Н. Адичи и К. Шопен; соответствующие статьи объединяет акцент на взаимной проницаемости индивида и среды, о которой упоминалось выше.

Литературные репрезентации чувственного опыта — предмет столь сложный, что в ряде статей-глав посвященной ему коллективной монографии толкуется не о репрезентации, а о невозможности последней. И все же сама постановка вопроса представляется актуальной как для исторических, так и для теоретических исследований литературы.

Анна Швец

Все тревоги мира: беспокойство в литературе и искусстве: сб. статей / Сост. А.Ю. Сорочан.



СПб.; М.: Сам Полиграфист, 2023. — 302 с. — 350 экз. — (Неканоническая эстетика. Вып. 10).

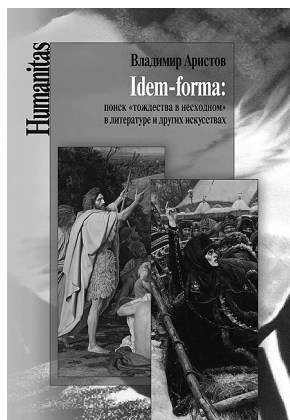
СОДЕРЖАНИЕ: От редколлегии; Сборники «Неканонической эстетики»; Сорочан А.Ю. И веки смежит нам... тревога; **Сомнение:** Лобакова И.А. Мотив тревоги в сюжетных сказаниях о чудесах; Фомичев С.А. Тревожная баллада А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге»; Денисенко С.В. О тревожной замкнутости: «Болдинская осень» А.С. Пушки-

на и «мариенбадское чудо» И.А. Гончарова; Новосёлова Е.А. «В атмосфере тревоги»: к вопросу о формировании позднего творчества Юрия Нагибина; **Волнение:** Петров А.А. Саспенс и катарсис в трагедии А.П. Сумарокова «Хорев»; Дёмин А.О. «Прибежище Тишины» Дж. Бонекки в весеннем Петербурге 1748 года; Кузнецова О.А. Уроки бдительности из русской эмблематики на печных изразцах XVIII в.; Пастернак Е.А. Тема смерти в лирике Г.Р. Державина: некоторые наблюдения; Никушов Ю.М. Грибоедов: сигнал тревоги, который не услышали; Васильева С.А. «Тревожной жизни бой» в прозаических аллегориях Ф.Н. Глинки; Дроздова А.О. «Мир шумит и мир тревожится...»: художественные средства создания категории тревожности в поэмах Ф.Н. Глинки; **Беспокойство:** Иванова Н.П. Волнение, тревога и беспокойство в образной системе романа М.И. Воскресенского «Самопожертвование»; Джиганте Дж. Экзистенциальное беспокойство некоторых героев Ф.М. Достоевского: Поиск укрытия во времени и пространстве; Кожухаров Р.Р. Тревога и мотив умаления в произведениях акмеистов 1920—1930-х гг.; Делекторская И.Б. Рождественские тревоги Андрея Белого; Кирилл Б.-Е. Мотивное сплетение «тревога — творение — голод» в творчестве Д.И. Хармса 1930-х гг.; Мотеюнай-те И.В. Тревога ветеринара о созданиях прекрасных и разумных: по книге Дж. Хэрриота «О всех созданиях, больших и малых» (1972); Тышковская Каспшак Э. Экзистенциальная тревога в прозе Сергея Довлатова; **Саспенс:** Клименко И.В. Образ пространства как источник притчевости и триллерности в рассказе А.С. Грина «Окно в лесу»; Грачёва А.М. Саспенс в авангардном произведении Алексея Ремизова «В розовом блеске»; Липинская А.А. Эти призрачные очертания. О повествовательных стратегиях А. Блэквуда; Колымагин Б.Ф. Тема тревоги в зеркале не-

официальной поэзии; *Автухович Т.Е.* Дискурс беспокойства/тревоги в романе Д. Глуховского «Сумерки»; *Брусиловская Я.В.* «Мне уже жаль вас»: фактура и субъект саспенса в стихотворении П. Барсковой «Воздушная тревога».

Аристов В.В.

Idem-forma: поиск «тождества в несходном» в литературе и других искусствах.



М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2023. — 390 с. — 300 экз.

В Серебряном веке эссе о поэзии и иные рефлексивные тексты у поэтов были обычными, сейчас относительно редки, потому книга поэта Владимира Аристова представляет интерес. Очень не хватает терминов для описания современной поэзии. В книге поэта В.В. Аристова предложено понятие *Idem-forma*, выведенное из латинского слова *idem* — тот же самый, тождественный, опирающееся также на идею «внутренней формы», разработанную Г. Шпетом. Оно используется для сопоставления произведений, при этом Аристов не устраивают такие методы компаративистики, как, например, интертекстуальность, так как они, по его мнению, размывают границы текста, а важно сохранить индивидуальность произведения.

Аристов весьма внимателен. Он замечает непоследовательность поисков Хлебникова: в его «Досках Судьбы» Дэ имеет созидательный, а Тэ разрушительный смысл, притом что в более раннем тексте наоборот: «творяне» — созидатели по сравнению с дворянами. Интересное сравнение стихотворений «Сжала руки под темной вуалью» Ахматовой и «Превратила все в шутку сначала» Блока показывает обратное влияние на «учителя» «ученицы» (которую, как известно, Блок внимательно читал). Влияние памяти показывает связь «Оды пешему ходу» Цветаевой (написанной в 1931—1933 годы) и «Стихов о неизвестном солдате» (1937). Мандельштам это произведение Цветаевой читать не мог, возможно, мотив пешего хода у Мандельштама отчасти сформировался ранее, при прогулках с Цветаевой по Москве 1916 г., и другие воспоминания о Цветаевой у Мандельштама присутствовали вплоть до воронежского периода. Возможно, в «Сестра моя жизнь» действительно анаграммирован не только Лермонтов, но и Ленин — Пастернак не мог пройти мимо общего увлечения революцией.

Интересно наблюдение, что у Парщикова лабиринт форм «ищет замыкания, он замыкается вокруг нашего тела-дома, он весь говорит голосами телесности самого поэта» (с. 93), что в поэзии Парщикова вообще преобладает визуальное, а у Ивана Жданова — поиск языка общих категорий, идей. Важно сравнение направления в американской поэзии и русского метареализма: «...в “Language School” в основе лежит витгенштейновская установка о приоритете языка, а в метареалистической школе — о приоритете семантики, шире — принципов Логоса» (с. 79).

Но само понятие *Idem-forma* представляется внутренне противоречивым. «Главное в *Idem-forma* — то, что при стремлении к отождествлению выявляется индивидуальное, самостоятельное

(но именно благодаря отождествлению), и такая “отдельность”, “самостоятельность” и является основным тождественным элементом» (с. 8). Индивидуальное важно, но как к нему идти через отождествление? Акцент на тождестве ведет к близости с концепциями, вовсе не настроенными на сохранение самостоятельности. К символистской идее всеединства (Аристов и продолжает: «основная цель в поиске пространства всеобщего», там же). К психоанализу, ссылкам на архетипы Юнга, который рассматривал личный опыт как поверхностный. «В *Idem* несомненна опора на глубинные формы, которые первичны, сходны или даже тождественны для всех» (с. 9). Аристов говорит о логосе всеобщего поэтического языка, но в нем неизбежна утрата индивидуальности автора. Он ссылается на слова Мандельштама о поэтичности закона тождества, но Мандельштам говорил о тождестве предмета не другому, а самому себе, об акмеистском акценте на самостоятельности предмета именно в противовес символизму, утверждавшему его связь со всем.

Увлечение сопоставлениями часто ведет к произволу. У тематически не связанных «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...» Блока и «Домби и сын» Мандельштама сходный стиховой размер, порой близкие рифмы, одинакова длина текста. Но сложно согласиться с Аристовым, когда он сопоставляет «колонна» у Блока и «контора» у Мандельштама — различие свободы (или хотя бы непредсказуемости) уходящих кораблей и тюрьмы из бумаг перекрывает созвучия. Аристову приходится и корабли переставлять «по углам клетки» (с. 156), хотя они так в бухту войти не могли. А у Мандельштама клетчатость панталон дополняет образ тюремной решетки. То есть Аристов сопоставляет, игнорируя семантику. Да и в звуковых сопоставлениях много произвольного: «адво» в слове «адвокаты» есть анаграм-

матическая “вода”» (с. 158). Девушка, певшая в церковном хоре у Блока, соотносится с Мэри Грант у Жюль Верна (с. 167), но ведь экипаж «Дункана» благополучно вернулся.

Часто сопоставляется периферия при игнорировании основы. Исследования открывателя ДНК Дж. Уотсона, конечно, чем-то сравнимы с расследованиями Шерлока Холмса и доктора Ватсона. Но Ватсон лишь спутник, Уотсон — исследователь. Конечно, в обеих книгах есть женские персонажи, а в лабораториях бунзеновские горелки. Но Уотсон разгадывает ДНК, код жизни, Ватсон — преступление, код смерти.

Сатира «Современная ода» Н. Некрасова и трагичные «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама сопоставляются на основе звуковых сближений вроде рифмовки «добродетели — свидетели» и «свидетелем — деятельный». Но что мы узнаем из этого сопоставления? Гражданственные мотивы у Мандельштама очевидны. Игнорируется радикальное различие семантики и в сопоставлении стихотворений Тютчева «Так отрок, чар ночных свидетель быв случайный» и «Так! Но прощаясь с римской славой» — на основании созвучия начала строк и ряда последующих созвучий (с. 315). Возможно, это вскрывает особенности индивидуального типа звукописи — личного стиля, отчасти личного клише автора. Но они мало помогают пониманию стихотворений. Сопоставляя «Часов однообразный бой...» Тютчева и «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина, Аристов начинает со схождения размера, но в те времена четырехстопный ямб настолько преобладал, что Пушкин начал «Домик в Коломне» словами: «Четырехстопный ямб мне надоел: / Им пишет всякий». И младость, цветение, увядание — вполне общеромантический контекст.

Кажется, что Аристов часто исследует скорее общие мотивы, фон, на котором проявляется оригинальное. Да,

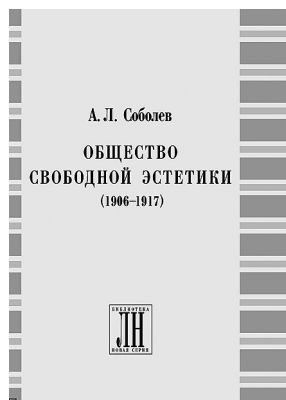
в «Докторе Фаустусе» и «Мастере и Маргарите» персонажи, связанные с музыкой (у одного фамилия Берлиоз, другой исполнил на концерте произведения Берлиоза), гибнут от руки женщины в трамвае. Но Аристов сам отмечает, что трамвайных смертей в литературе начала XX в. много (и приводит основание этого, слова Т. Манна о трамвае как угрожающем, несущемся холодным пламени). И немало женщин, стремящихся к добру и совершающих зло. Очень часто в литературе наиболее понимающим выступает простак, безумец. Поэтому не удивительна близость Бенджи из «Шума и ярости» Фолкнера с Вощевым из «Котлована» Платонова. Аристов не ограничивается литературой, но сравнение «Явления Христа народу» Иванова и «Боярыни Морозовой» Сурикова опять-таки показывает общие места в изображении пророка и реагирующих на проповедь окружающих. *Idem-forma* не оберегает от преувеличений, свойственных многим в компаративистике: строка «зеленый снизу, / Голубой и синий сверху» Багрицкого у Аристова связана именно со строкой Кольриджа, а не обе они — с цветом травы и неба. То есть литература пишет литературу, а предметы тут ни при чем. Не оберегает и от упрощений: «...в поэзии это “я”, в прозе — “ты”» (с. 63) — а как быть с эпической поэзией (с которой поэзия вообще началась) и лирической и/или дневниковой прозой? И от мистики: «...обнаруживаются даже созвучия в последних фразах “Шума и ярости” и “Котлована”»: “each in” и “Чиклин”» (с. 144).

Понятие *Idem-forma* было предложено Аристовым 15–20 лет назад, но до сих пор никто другой им не пользуется. О нем пишут только применительно к работам самого Аристова. Видимо, многие его интересные наблюдения могли быть сделаны и без опоры на *Idem-forma*. Акцент Аристова на динамике, на связи, не растворяющей, а раскрывающей индивидуальное, очень важен.

Но *Idem-forma* без акцента на тождество оказывается слишком схожей с обычной близостью. «Отдельные образы перестают быть областью интересов лишь отдельного человека, множественность таких отпечатков, подхваченная универсализмом внутренней формы — вот основная направленность и возможная ценность *Idem-forma*» (с. 44) — это описание действия любого интересного произведения. «Где одно не уподобляется только другому, но реально становится им, не теряя “себя самого”» (с. 35) — это метабола в трактовке М. Эпштейна. Сложная работа по выработке терминов продолжается. А внутренняя противоречивость хороша в стихах, в попытке уловить противоречивость мира художественно, но едва ли в логике науки.

Александр Уланов

Соболев А.Л.
Общество свободной эстетики (1906–1917).



М.: ИМЛИ РАН, 2023. — 488 с. — 150 экз. — (Библиотека «Литературного наследства». Вып. 11).

Большая часть отечественной литературоведческой продукции — это биографии писателей или работы по их поэтике. Исследования, посвященные институциональным аспектам литера-

туры и других видов искусства (в частности, обществам, кружкам, салонам и т.п.), чрезвычайно редки.

Новая книга А.Л. Соболева представляет собой ценный справочник по одному из таких объединений — «Обществу свободной эстетики», игравшему значительную роль в культурной жизни Москвы предреволюционного десятилетия. Оно было не только литературным, но литераторы играли ведущую роль в его руководстве, да и большая часть собраний посвящалась литературе.

Автор книги проделал титаническую работу, собирая сведения об обществе, для чего использовал материалы более десятка архивов, печатную продукцию общества, газетные отклики на его деятельность, мемуары, письма и т.д.

В книге три части: «Хроника», «Протоколы», «Биографический словарь». В первой зафиксированы как собрания общества (дата и название, место проведения и время начала, список присутствовавших, отклики в переписке и прессе), так и заседания комитета общества. Во второй части приведены тексты сохранившихся протоколов общества. Третья содержит развернутые биографические справки о его членах: писателях, журналистах, художниках, певцах, пианистах, актерах, коллекционерах, юристах, предпринимателях и др. В частности, есть тут информация о широко известных литераторах, удостоившихся попадания в словарь «Русские писатели. 1800—1917» (например, о Ю.И. Айхенвальде, К.Д. Бальмонте, В.Я. Брюсове, П.Д. Боборыкине, А.Н. Толстом), но основную ценность представляют сведения о литераторах «третьего ряда», о которых сведений мало и автор выискивал их буквально по крупинкам (например, о поэтах А.И. Булдееве, Е.А. Варженевской, С.Н. Головачевском, Д.С. Навашине, С.Я. Рубановиче).

На основе справочника можно составить представление о характере деятельности общества, его эстетической на-

правленности, тематике собраний, круге членов и т.п. Общество было закрытым, часть собраний могли посещать только его члены, на другие разрешалось приходить гостям, но только по приглашению членов, платя за вход. На собраниях читались стихи и лекции, исполнялись музыкальные произведения, их посещало от 20 до 160 человек (с. 14).

В предисловии «От автора» Соболев дает краткую характеристику деятельности общества, хотя мог бы сделать это более подробно. Об этом свидетельствует помещенная в приложении его статья «“Вечер мерцаний”: эпизод из истории “Общества свободной эстетики”», в которой идет речь о скандале, связанном с исключением из общества актрисы Н.А. Меркурьевой по инициативе В.Я. Брюсова. Статья ярко характеризует характер деятельности Брюсова, члена комитета общества, направленной на достижение лидерства в нем, с одной стороны, и на поддержание его элитарно-символистского характера — с другой, а также отсутствие сопротивления ему со стороны подавляющего большинства членов комитета.

Содержащаяся в книге богатая информация о деятельности общества показывает, что «эстетика» его отнюдь не была свободной. В литературной части она являлась ярко выраженной символистской на протяжении всего времени его существования. Я проанализировал два периода: 1908—1909 и 1915—1916 гг. В качестве лекторов там и в начале существования общества, и в конце выступали практически одни символисты: Брюсов, Бальмонт, Эллис, Вяч. Иванов, стихи читали тоже символисты или близкие к ним (Балтрушайтис, Брюсов, Белый, С. Соловьев, Эллис, Б. Садовской, Ходасевич, Липскеров и Рубанович), исключение составляли приглашенные Клюев и Есенин.

Литераторы-«реалисты», к числу которых принадлежали почти все московские прозаики, «Эстетику» (как его на-

зывали современники) игнорировали, например члены московского литературного кружка «Среда» (Леонид Андреев, Бунин, Горький, Куприн и др.), не только не входя в число членов, но и не посещая ее собрания в качестве гостей. Да и представителей других эстетических направлений (футуристов, акмеистов или, скажем, Марину Цветаеву) читать стихи в «Эстетику» не приглашали.

Правда, в музыкальной части, за которую отвечала сестра поэта Н.Я. Брюсова, символизм почти не сказывался. Например, наряду с собраниями, на которых исполнялась музыка А.Н. Скрябина, которую можно считать близкой к символизму, прошел и вечер памяти С.И. Танеева, который от символизма был далек, а Брюсова в своих выступлениях рассказывала «об элегическом в творчестве Листа» и «об умении слушать музыку».

Что касается изобразительного искусства и театра, то собраний, посвященных этим видам искусства, по сути, не было.

Состав членов общества, как пишет Соболев, был весьма текуч, очень немногие входили в него весь период его существования (с. 34). За это время в обществе состояло около трехсот человек. По моим подсчетам, больше всего было художников (23%), почти столько же литераторов (20%) и музыкантов (19%); сравнительно много артистов, в основном певцов (11%); можно отметить также предпринимателей (7%), среди которых было немало коллекционеров; на долю других категорий (представители иных профессий, жены членов, лица, о которых автору книги не удалось найти информацию, и др.) приходилось 20%.

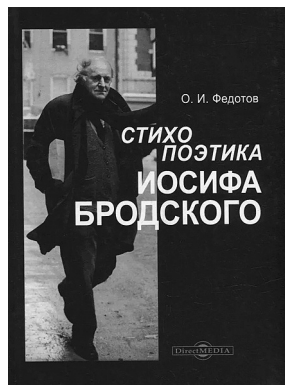
Эллис, один из активных членов общества, неоднократно выступавший на его собраниях, писал, что, «оставаясь преимущественно средством общения между самими артистами и придерживаясь строгого выбора в отношении публики, будучи в сущности обществом закрытым и полуофициальным, оно

сыграло значительную роль в деле очищения вкуса и сохранения строгости стиля» (цит. по с. 314). Вкус и стиль — категории субъективные: что ценят представители одного эстетического течения, то может отвергаться сторонниками другого. Ясно только, что определенную роль в распространении и утверждении «весовского» извода символизма и в музыкальном просвещении московской культурной элиты общество действительно сыграло. Так, например, литератор В.И. Мозалевский вспоминал: «Были там на вечерах, разумеется, и эстетствующие дамы, и блистали красотой, нарядами и камнями богатые буржуазки <...>. Но я слышал там, в “обществе”, игру Рахманинова, Бориса Красина, Добровейна, Сабанеева. Читал свои рассказы и стихи Валерий Брюсов, Садовской Борис, Ходасевич Владислав» (цит. по с. 339).

Книга Соболева — ценное дополнение к обширной уже подборке книг о литературе Серебряного века.

А. Рейтблат

Федотов О.И.
Стихология Иосифа Бродского: монография.



М.: Директ-Медиа, 2022. — 596 с. — 500 экз.

Подзаголовок новой книги известного стиховеда вводит в заблуждение: перед

нами не монография, а авторский сборник статей (некоторые из них первоначально публиковались в журнале «Новое литературное обозрение»). Статьи в «Стихопоэтике Иосифа Бродского» условно объединены в шесть разделов: «Столетняя война Иосифа Бродского», «Две “Рождественских звезды” (о структуре хронотопа и версификационного строя в одноименных стихотворениях Бродского и Пастернака)», «Центробежная сила строфики», «Гамлет и Офелия как лирические герои в русской поэзии XIX—XX вв.: от Некрасова до Бродского», «Движение во времени и пространстве», «Интертексты, стилизации и рефлексии». Название первой из глав обманчиво и потому неудачно — в ней анализируется не ранняя незаконченная поэма Бродского с таким же заглавием, а другие его стихотворные произведения, в которых присутствует мотив войны, причем они учтены с практически исчерпывающей полнотой. На этом фоне отсутствие разбора «Столетней войны» выглядит зияющей лакуной.

«Статейным» происхождением подразделов в главах книги, а также отсутствием концептуального единства обусловленным жанром сборника, порожден ряд недостатков книги. Подробные экскурсы в историю семистиший в европейской поэзии со времени трубадуров (раздел главы третьей) или в тему Гамлета и Офелии в русской поэзии (глава четвертая) прямого отношения к поэтике Бродского не имеют. Некоторые тексты Бродского рассматриваются в разных главах по несколько раз, причем их анализ отчасти дублируется. Особенно показательные примеры — разборы «Двух часов в резервуаре» и «Двадцати сонетов к Марии Стюарт». Сам автор признает это и объясняет так: «...повторы не были устранены, поскольку каждый очерк, участвуя в общей композиции весьма пестрого по составу и жанровой ориентации целого, сохраняет и свою автономную логику» (с. 8).

Но это высказывание лишь подтверждает: перед нами не монография, как называет Федотов свою книгу, а сборник статей. Не упорядочен выбор изданий, по которым цитируются сочинения Бродского, причем в разных разделах или главах вводятся несовпадающие сокращения источников, что способно сильно дезориентировать читателей, а один раз создает абсурдную ситуацию: «Надо заметить, в разных, в том числе и самых авторитетных изданиях в пунктуации (стихотворения «Под вечер он видит, застывши в дверях...». — А. Р.), наблюдаются некоторые разночтения. Ср., например: (1, 131—132) и (1, 210—211)» (с. 508, примеч. 544).

Несомненное достоинство «Стихопоэтики Иосифа Бродского» — последовательное взаимодействие стиховедческого подхода (рассмотрения метрики, ритмики, рифмы, строфики, поэтической фонетики, а также синтаксиса в соотносительности с метрикой) с исследованием семантики текстов, причем автор книги разбирает так большие группы стихотворений, связанные между собой единством тематики и/или образности, строфики, метрики и т.п. Пример — анализ сонетов Бродского, открывающийся их полным списком, сопровождающимся метрическими характеристиками (с. 163). Вывод совершенно справедлив, хотя выражен стилистически неприемлемо: «Как видим, Бродский относился к сонетам с заметным пиететом, выделил их в особую жанрово-строфическую форму, на что указывают заголовки большей их половины (<...> т.е. 60.4%)» (с. 165). Половина, конечно же, не может быть большей или меньшей. Заслуживает внимания выделение «в рамках сонетного идиостиля Бродского десяти “холостых” сонетов, которые представляют собой единый в тематическом и структурном отношении цикл» (с. 191).

Стоит отметить также прекрасный разбор «Романса принца Гамлета» из

поэмы «Шествие» (с. 355—362), виртуозный анализ «Двадцати сонетов к Марии Стюарт», в частности обнаружение пушкинских подтекстов в IX и X сонетах (с. 391—392) и «Лесной идиллии» (с. 486—489). Также заслуживает особенного внимания сопоставительный анализ метрики и ритмики двух «Рождественских звезд» — Пастернака и Бродского (с. 139—145). Число ценных разборов произведений Бродского в книге весьма велико: едва ли не каждый из них достоин внимания и профессионалов-бродсковедов, и просто любопытствующих читателей.

Слабая сторона книги — предлагаемые О.И. Федотовым объяснения генезиса тех или иных особенностей поэтики Бродского или конкретных стихотворений. Здесь встречаются серьезные неточности или упрощения. Причину неприятия поэтом войны исследователь усматривает в детских впечатлениях, хотя ужасов и самых тяжелых лишений военного времени тот, эвакуированный из Ленинграда еще в младенческом возрасте, не пережил. Разницу в строфике «Снигиря» Державина и его подражания — стихотворения Бродского «На смерть Жукова» якобы «отчетливо следует отнести за счет далеко не равнозначной оценки стратегии и тактики двух полководцев» (с. 157). Какова связь между нетождественным (хотя и не радикально различным) отношением поэтов к полководцам и особенностями строфики, непонятно. Обилие обсценной лексики в стихах Бродского объясняется социальной средой, в которой он вращался (низы общества и богема), и воздействием «почитаемых им поэтов» (с. 485—486). Однако эти же факторы или хотя бы один или два из них воздействовали и на других стихотворцев — современников Бродского, но не привели к аналогичному результату: причины должны быть внутрилитературными и заключаться в своеобразии творческого «я» поэта.

Невозможно согласиться и с некоторыми общими характеристиками идейной позиции Бродского. Федотов то утверждает, что знаменитый стихотворец «ни в коей мере не считал себя диссидентом» (с. 81), то именует его, причем дважды, «поэтом-диссидентом» (с. 125, 404), одновременно аттестуя как государственника (с. 81, 119, 405). Автор книги таким образом указывал на противоречивость позиции Бродского, однако, если это и так, то такая противоречивость должна быть как-то объяснена. Впрочем, аргументы Федотова (с. 119) в пользу позиции Бродского как государственника довольно шаткие: стихотворение «На смерть Жукова» отнюдь не является, вопреки суждению ученого, имперским, а имперскость инвективы «На независимость Украины» — культурная, а не государственническая. Впрочем, государственник и имперец — отнюдь не полные синонимы. Упрощением является последовательная аттестация поэзии Бродского как антивоенной, а его самого — как «воинствующего... пацифиста» (с. 405). Называть так автора эпитафии Жукову и саркастической строки «Есть что-то дамское в пацифистах» («Речь о пролитом молоке») нет оснований.

Спорны или неверны некоторые интерпретации. Едва ли можно однозначно утверждать, что в «Большой элегии Джону Донну» описана смерть английского поэта (с. 374, 432—441). Ведь композиционный и семантический центр стихотворения — это диалог души с Донном, с трудом представимый, если один из собеседников — мертвец. Скорее здесь идет речь о мифологическом мотиве оставления тела душой во сне и об оппозиции я — душа наподобие той, что содержится в лирике Ходасевича. Птица, которая «уже не влетает в форточку» в «1972 году» должна символизировать приход не смерти (с. 467), а вдохновения; ср. в другом стихотворении: «Для последней строки, эх, не вы-

рвать у птицы пера» («Конец прекрасной эпохи»), а марширующая тень в последних строках — не аллюзия на «Удивительную историю Петера Шлемиля» (с. 470) (между двумя произведениями нет ничего общего), а указание на приближающийся к лирическому «я» мир смерти, инобытия.

Имеются в книге и некоторые досадные для профессионального стиховеда неточности или ошибки. О строке «Каппадокии» «либо — точней! — как два зеркала, как два» сказано: здесь «напрашивается ударение на первом слоге, но частица “либо” не претендует на повышенное эмоциональное выделение, а потому естественным образом атонируется» (с. 102). Но союз (а не частица!) *либо* находится перед сильной паузой (обозначенной с помощью тире), за которой следует вводное слово, а потому здесь ударение как раз необходимо. И и Ы — это, конечно, варианты одной фонемы, но звучат они по-разному, а в стихе важен фонетический, а не фонологический принцип, и потому рассматривать И и Ы как элементы одного аллитерационного ряда, что делает Федотов, анализируя стихотворение «В разгар холодной войны» (с. 107), нельзя. Оспаривая мое замечание, что Бродский, создавая в «Подражании сатирам, сочиненным Кантемиром», «своеобразный эквивалент» кантемировской силлабики, «вместо силлабического стиха использует <...> логаяд на основе дактиля» (Ранчин А. На пиру Мнемозины: интертексты Иосифа Бродского. М., 2001.

С. 313), автор «Стихопозитики Иосифа Бродского» возражает: «...в том-то и дело, что, достигнув исключительной урегулированности логаяда, он остается в лоне силлабического стиха. Метрическая природа “Подражания сатирам, сочиненным Кантемиром” <...> амбивалентно сочетает и силлабику, и силлаботонику, и воспоминания об античных логаядах, и чистую тонику» (с. 481). Но такое сочетание признаков принципиально разной метрики в одном неполиметрическом тексте невозможно. Сам Федотов признает, что в «Подражании...» имеются дактилическая анакруста и ударные константы на «каждом четвертом слоге» (с. 478), что никак не позволяет отнести такой стих к силлабике. Слово «внутреннюю» в конце строки разобранного Бродским и разбираемого вслед за ним Федотовым «Новогоднего» Цветаевой описано как «две стопы хорая, из которых 2-я — с пропуском ударения — его вариант — пиррихий» (с. 503). Но пиррихий не должен встречаться в позиции конца строки.

Присущие новой книге О.И. Федотова изъяны и недочеты не отменяют ее ценности. Она будет полезна и ученым-бродсковедам (особенно стиховедам и комментаторам его поэзии), и студентам-филологам, и просто ценителям творчества одного из самых значительных русских поэтов второй половины XX столетия.

Андрей Ранчин

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.