

## НОВЫЕ КНИГИ

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_180\_2\_341

Picht B.  
**Die „Interpreten Europas“  
und der Kalte Krieg: Zeit-  
deutungen in den franzö-  
sischen, deutschen und  
polnischen Geschichts- und  
Literaturwissenschaften.**



Göttingen: Wallstein, 2022. — 335 S.

В книге преподавателя Европейского университета Виадрина (Франкфурт-на-Одере) Барбары Пихт «“Интерпретаторы Европы” и холодная война: истолкование эпохи во французских, немецких и польских историографии и литературоведении» предпринимается попытка отойти от сложившейся традиции исследований холодной войны (Cold War studies) с ее акцентом на мобилизации и инструментализации науки того периода для целей военно-политического противостояния. В духе характерного для последних десятилетий отхода от теории тоталитаризма (ср.: За рамками тоталитаризма / Под ред. М. Гейера, Ш. Фицпатрик. М., 2011) Пихт стремится показать, что как на западе, так и на востоке Европы ученые отнюдь не всегда следовали идеологическим директи-

вам, они и самостоятельно занимались осмыслением своей эпохи, тем самым способствуя формированию позднейших представлений о Европе.

Как отмечает автор, в исследованиях холодной войны последнего времени все больше внимания уделяется не только СССР и США, но и самостоятельной роли иных регионов, а также участию рядовых действующих лиц, не только «больших игроков». Важно исходить не из глобальных конструкций, таких как «нация», «религия», «культура» или «общество», а из тех конкретных конфликтных ситуаций, в которых оказывались люди. Для своего исследования Пихт выбрала восемь ученых, по одному историку и литературоведу из Франции, ФРГ, ГДР и Польши: это Ф. Бродель, Р. Миндер, В. Конце, Э.-Р. Курциус, В. Марков, В. Краусс, а также О. Галецкий и Ч. Милош. Можно отметить, что два политических лагеря представлены не симметрично: Галецкий с 1939 г. жил в США, а Милош попросил убежища во Франции в 1951 г., до этого же работал в США и Франции польским атташе по культуре; для интеллектуальной жизни в ПНР они не репрезентативны. Выбор именно этих авторов Пихт оправдывает желанием учесть «трансатлантическую точку зрения» и открыто оппозиционные по отношению к коммунистическому режиму настроения. В итоге к убежденным сторонникам социализма относятся только Марков и Краусс, выбравшие жизнь в ГДР. Следует также отметить, что профессиональные позиции всех рассматриваемых авторов во многом оформились еще в довоенное время; по мнению Пихт, это позволяет судить о степени преемственности их взглядов до и во время холодной войны.

Основная часть исследования состоит из трех разделов. В первом («Определения ситуации») Пихт показывает, как историки и филологи с отсылкой к требованиям современной эпохи формулировали программы реформирования своих научных дисциплин. Здесь она обнаруживает, что в конце 1940-х — начале 1960-х гг. холодная война не имеет большого значения ни для кого из изучаемых авторов. Все они рассуждают о Европе в целом и считают, что новейшие события лишь подтверждают их взгляды, сложившиеся ранее. Так, Бродель в инаугурационной лекции в Коллеж де Франс (1950) говорит не об опыте недавней войны или осмыслении современных событий, а лишь о необходимости для истории не отставать от других социальных наук. Конце в эти годы ратует за исследовательские подходы, более адекватные современности, считая ее, однако, продолжением начавшихся ранее процессов: для него, как и для Броделя, переломное время — это примерно 1800 г., а не 1945-й. Марков, также признавая социологов важнейшими конкурентами, видел задачу в том, чтобы быть критиком существующего порядка, показать капитализм как исторически отжившую систему и выявлять исторические противоречия, дающие силу для творческого рывка. Для Краусса основная проблема была в прослеживаемом с конца XVII в. отрыве поэзии от жизни, в то время как она должна вбирать в себя реальные жизненные обстоятельства и воздействовать на них, выполняя важнейшую функцию формирования общества. Марксистские в своей основе позиции Маркова и Краусса были, по словам Пихт, лучше приспособлены к условиям холодной войны, но сформировались задолго до нее.

Для Галецкого, опубликовавшего в 1950 г. книгу «Пределы и разделения европейской истории», современная ситуация была результатом длитель-

ного процесса упадка в Европе христианских ценностей, а также демократии и федерализма, особенно характерных для ягеллонской Польши. Хотя и может быть христианство вне Европы, Европа без христианства немыслима, и потому Просвещение прямо ведет к нацизму и коммунизму. Согласно Галецкому, необходимо восстановить свободную общность христианских народов, защитить ее оборонительным валом от угрозы с Востока, где коммунизм является производным от неевропейского, по сути, православия. Миндер в книге «Германия и немцы» (1948) указывал на необходимость преодолеть сложившуюся в конце XVIII в. националистическую логику современной политики, но считал при этом нужным обратиться к донациональным истокам европейской культуры. Близкое прошлое он, как и Бродель, предпочитал не рассматривать. Схожим образом о разрушительном воздействии национал-социализма на Европу размышлял и Курциус, для которого не меньшую угрозу представлял собой большевизм, поэтому в его труде «Европейская литература и латинское средневековье», изданном в том же году, что и книга Миндера, важно обращение к раннесредневековому общему культурному наследию, к образующим европейскую традицию топосам латинской литературы. Милош схоже с Галецким и Курциусом пишет в эссе «Порабощенный разум» (1953) о диктате «новой веры», превозносящей научный взгляд на мир и отрицающей его философское и литературное осмысление, что возможно лишь за счет разрыва характерной для польской литературы связи мысли и поэзии. Как и для Галецкого, для Милоша важны католицизм и давние различия между польской и русской культурами, а современность видится как продолжение давней борьбы против угрозы с Востока.

Во втором разделе («Топографии знания») Пихт показывает, что для интел-

лектуалов и Западной, и Восточной Европы часто были важны одни и те же отсылки: к «Бесплодной земле» Т.С. Элиота, философским сочинениям Х. Ортеги и-Гассета, «Истории Бельгии» А. Пиренна и его же алжирскому лекционному курсу 1931 г., «Постижению истории» А.Д. Тойнби и др. При этом такие отсылки по-особому использовались ими для осмысления своей интеллектуальной ситуации. Так, поэма Элиота была еще в 1927 г. переведена Курциусом, а в 1946 г. — Милошем, при этом Курциус писал об Элиоте и после Второй мировой. В это время для него у Элиота были важны цитаты из более ранних авторов: поэма служила воплощением культурной традиции, защитой от революционеров слева и справа, стремящихся отбросить то, чем они никогда не владели, и основой для исцеления Европы после войны, прервавшей духовный обмен между странами. Источник исцеления Курциус видит именно в литературе Западной Европы, но это никак не связано с начавшейся холодной войной, — он воспроизводит свой давний тезис об общем кризисе культуры вследствие забвения исторических истоков и политической радикализации. В противовес этому культуры Западной Европы должны усиливаться, узнавая, дополняя и «подправляя» друг друга. Для Милоша же Элиот необходим потому, что, по его мнению, существует опасность возврата польской литературы к языку романтики вместо поиска нового, более адекватного современности языка.

Бродель ценил в Пиренне целостное понимание истории, внимание к экономическим и социальным структурам наряду с событийной историей. Для Галецкого же важно то, что, согласно Пиренну, крах Римской империи наступает не из-за распространения христианства, внутреннего ослабления и последующих вторжений варваров, как считалось со времен Э. Гиббона; античная цивилизация продолжала существ-

вовать вплоть до арабских завоеваний, нарушивших торговые пути, а значит, христианство не виновато, — напротив, оно обеспечивает культурную преемственность. И, подобно тому как некогда Византия оказалась способна выстоять перед угрозой с Востока, так же и Польша должна стать неприступным бастионом европейских ценностей. Подобной «риторике бастиона» в период национал-социализма не был чужд и Конце, но только применительно к Германии, равно как и многие другие немецкие историки. Таким образом, Пихт и здесь обнаруживает больше преемственности с довоенным временем, чем открытости современным событиям.

Третий раздел посвящен тому, как влияли на взгляды историков и литературоведов институциональные условия работы в период холодной войны. Так, Краусс в 1950-е гг. вынужден отказаться от прямых политических высказываний, он защищается от обвинений в троцкизме, концентрируется на сугубо научной работе, но при этом не опускает руки и не становится оппозиционером, поскольку продолжает видеть в социализме возможности для реализации своих задач. Споры с вышестоящими инстанциями не разочаровывали его в выбранном пути. Так же и Марков, хотя и критиковал позднее сталинские репрессии, считал Сталина необходимой исторической силой для завершения дела Октябрьской революции и победы над нацизмом, что открыло для всех новое будущее. Биографии западных исследователей также не свидетельствуют, согласно Пихт, о каком-то переломе, вызванном столкновением с политической властью институций.

Показав слабое влияние холодной войны на рассмотренных авторов и воспроизведение ими старых мыслительных моделей в постановке якобы новых проблем, Пихт отмечает, что они не подчинялись «правилам игры» и формулировали такие исследовательские

темы, которые не отвечали задачам борьбы капиталистического и коммунистического мировоззрений. Они не цитировали «Длинную телеграмму» Д.Ф. Кеннана или теорию «двух лагерей» А.А. Жданова, а если обсуждали Маркса, то не в ленинско-сталинской его трактовке. Не вполне ясно, однако, в какой мере уклонение от «игры по правилам» можно считать заслугой или же просто следствием инерционности мышления. Кроме того, автор, пожалуй, недооценивает многообразие языков и их сочетаний, использовавшихся в риторике холодной войны, ожидая встретить специфичные идеологические модели, хотя на деле поздний сталинизм мог говорить языком русского национализма, а англо-французский колониализм/империализм 1950-х — языком христианских ценностей и либеральной демократии.

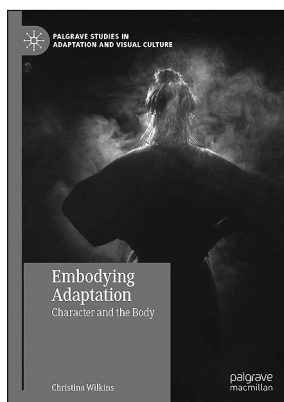
В целом, однако, выводы Пихт представляются важными, причем отмечаемое ею пренебрежение контекстом холодной войны относится и к позднейшей рецепции соответствующих книг. Так, например, в предисловии С.Л. Козлова к русскому переводу «Европейской литературы и латинского средневековья» Курциуса (М., 2020) отмечается, что деятельность немецкого филолога в гораздо большей степени соответствовала французской академической модели, где не проводилось четкой грани между литературой и политикой, что Курциус боролся за «аристократию духа» против массовых движений, охвативших современный мир, но различия во взглядах Курциуса 1920-х и конца 1940-х (когда, как отмечал Л. Шпитцер в рецензии на книгу Курциуса, «пророк Новой Европы» стал «пророком, смотрящим назад», последователь А. Бергсона и М. Шелера — неопозитивистом в поисках истоков; см.: *American Journal of Philology*. 1949. Vol. 70. № 4. P. 425—431) не эксплицируются, конкретная ситуация появления книги в 1948 г. не

обсуждается. Хотя Курциус начал работать над ней летом 1944 г., основное внимание уделяется 1920-м гг., отношениям с кругом С. Георге и критике социологизма, а послевоенный период (1946—1956) обозначается лишь как «завершение творческого пути» и «подведение итогов». Не обдумывается и значение перевода этой книги («мечты русских филологов»), начатой в ситуации внутреннего изгнания, желания встать выше «духовного хаоса современности», для российских обстоятельств рубежа 2010—2020-х гг. А следовательно, предпринятое Пихт рассмотрение работ Курциуса, Броделя, Милоша, а также гораздо менее воспринятых в России Миндера, Конце, Краусса и др. существенно дополняет историю гуманитарного знания середины — второй половины XX в.

*Евгений Савицкий*

Wilkins C.

## **Embodying Adaptation: Character and the Body.**



Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022. — XI, 178 p. — (Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture).

Область гуманитарных исследований под названием *adaptation studies*, изучающая миграцию повествований меж-

ду разными медиа, активно развивается усилиями прежде всего британских и американских исследователей. В соответствующей книжной серии издательства «Palgrave Macmillan», редактором которой выступают американцы Дж. Гроссман и Р. Бартон Палмер, вышла новая книга — монография британки Кристины Уилкинс, посвященная адаптационной проблематике в ее особом измерении.

Отталкиваясь от понимания адаптации как «повтора с варьированием» (Л. Хатчен), Уилкинс пишет, что воспроизведения старых историй в новых контекстах нацелены на чувственные смещения в восприятии. Адаптация, по Уилкинс, — это не переосмысление сюжета или его «перевод» на язык другого типа медиа, а явление, связанное с «дрейфом» ощущений, новым распределением сенсорного и аффективно-эмоционального отклика аудитории. Как смена медийного инструмента переключает модальности восприятия и формирует, скажем, чувственное воздействие тел на экране на тела перед экраном? Концепция Уилкинс строится на сочетании теории перформативности с исследованиями телесности и аффекта, учитывающими современный медийный ландшафт. Именно поэтому в центре ее внимания находится фигура персонажа в ее телесно-чувственном, «воплощенном» виде. Уилкинс занимается «гибридным» кинематографом — экранизациями литературных произведений, — и вопрос о том, как работают «воображаемые» и «воплощенные» тела персонажей в культуре, решается ею с учетом диалога зрительского опыта с читательским. В книге обсуждается ряд проблем зрительского взаимодействия с фигурами персонажей: тактики восприятия вымышленных миров; процессы конструирования действующих лиц и отождествления с ними; актерские стратегии воплощения персонажей и считывание этих стратегий зрителем;

репрезентация разных идентичностей и групп через возвращение к узнаваемым образам.

Какие модели откликов аудитории интересны автору? С одной стороны, зритель предстает активным участником смыслообразования, постоянно заполняющим условные пробелы в тексте, осуществляющим операции по декодированию сообщений. С другой стороны, он понимается как эмоционально вовлеченный адресат, переживающий процесс идентификации с персонажем. Зрителя в его первой ипостаси Уилкинс обсуждает опираясь на подходы Дж. Стайгер и С. Холла. Стайгер в книге «Перверсивные зрители» (Staiger J. *Perverse Spectators*. N.Y.; L., 2000) работает с идеями о разных видах зрительской рецепции: так, у Т. Ганнинга зритель нарративного кино противопоставляется зрителю «киноаттракционов», а Т. Корриган анализировал типы внимания, поддерживаемые фильмом («взгляд» или «спорадическое внимание»). Но такие модели не способны охватить все разнообразие зрительских тактик; как быть со зрителями, которые не вписываются в идеальные категории? С. Холл в статье о восприятии телеобраза (Hall S. *Encoding/Decoding // Culture, Media, Language*. L., 1980) предложил три способа чтения/просмотра (предпочитаемый, сопротивляющийся, компромиссный), что и позволило Стайгер ввести понятие «перверсивные зрители». В их числе, например, зрители, не следящие за причинно-следственными связями в сюжетном фильме, сосредоточенные лишь на зрелищных элементах; не делающие того, что от них ожидается, пересоздающие смысловые иерархии, нарушающие конвенциональные способы чтения. Восприятие персонажа, в зависимости от зрительской тактики, может быть как «предпочитаемым», так и «сопротивляющимся», может как учитывать доминирующие смыслы, так и опрокидывать их. В главе о персонажах, воплощающих

разные идентичности, Уилкинс возвращается к этим представлениям Стайгер, сплетая их с идеями Х. Муньоса о деидентификации.

Зритель во второй ипостаси (отождествляющий себя с героем) рассматривается с опорой на подход Дж. Стейси (Stacey J. Star Gazing. L.; N.Y., 1994): восприятие кинозвезд фанатами исследуется эмпирически — с использованием анкетирования. Звезды, воплощающие киногероев, представлены как носители «желанных идентичностей», но с кем в процессе просмотра отождествляет себя зритель и нужно ли ему разделять актера и персонаж? Уилкинс приходит к выводу, что зачастую персонаж и актер сливаются в воспринимающем сознании, и вводит термин *charactor* (*character + actor*).

Как происходит понимание персонажа? Уилкинс предполагает, что в фокусе внимания зрителя удерживаются три компонента подвижной структуры: актер (звезда), его игра и персонаж. В зависимости от конкретной адаптации происходит смена приоритетов. На первый план может выйти набор ожиданий, связанных с известным актером. Ожидания могут не оправдаться, и зритель переключится на исполнение роли. Фоновые знания аудитории о персонаже литературного источника влияют на еще один комплекс ожиданий, которые будут корректироваться актерским исполнением и зрительской памятью о других ролях звезды.

При обсуждении понимания персонажа Уилкинс много размышляет о категории аутентичности; одним из ключевых авторов здесь становится О. Аронсон (автор использует работы К. Станиславского в его интерпретациях), а также такие исследователи «новой материальности» кино, как В. Собчак и Д. Грейвер. Аутентичность, по Уилкинс, — это эффект, производимый телом персонажа/актера и вызывающий в зрителе ощущение подлинности, искренности, прав-

дивости изображения. Аутентичность связана с особой адаптивностью актерского тела, способностью приспосабливаться к требованиям кастинга, психологического или социального типажа, а также к требованиям, которые так или иначе предъявляют к нему многочисленные воображения тех, кто «читал и представлял по-другому». Именно потому, что адаптация — это всегда встреча воображений и интерпретаций, вопрос об аутентичности получает значимость. Режим аутентичности востребован, поскольку он выводит на первый план (и в авторе, и в его адресате) «правду», аффективно-эмоциональное начало, укорененное в теле. Это ведет к переживанию доверия, убедительности, принятия.

Еще одна центральная мысль книги касается принципиальной подвижности персонажного образа. Отсюда вариации на тему «перетеканий» и слияний образов актеров и персонажей, а также идея, согласно которой тело зрителя тоже включается в процесс непосредственного, телесного разыгрывания образов, превращается в инструмент медиации. Уилкинс пишет об этом в связи с проблемой зрительской идентификации, но еще убедительнее этот тезис может быть доказан путем анализа ролевых игр, косплеев и других неvirtуальных видов фанатской активности.

Обсуждая персонажи адаптаций, автор активно пользуется инструментами теории перформативности. Это, казалось бы, лежит на поверхности: киноадаптация есть не что иное, как разыгрывание литературного сюжета, перформанс на основе словесного оригинала. И все же в *adaptation studies* очень не хватает именно такого ракурса, объединяющего «воображаемое» с непосредственно «воплощенным». В версии Уилкинс этот ракурс предполагает внимательный анализ актерского видения ролей, индивидуальных стратегий «вхождения в роль». Страницы с анализом фрагмен-

тов из интервью актеров (Э. Нортон, К. Стюарт) читаются с особым интересом. На фоне этих интервью по-новому звучат обобщения теоретиков культурных индустрий и перформативности, например различие «перевоплощения» (impersonation) и «персонификации» (personification) как актерских стратегий у Б. Кинга и П. Макдоналда или разделение актерской персоны на «сознающую» (the knower) и «чувствующую» (the feeler) у Р. Шехнера.

Подробное рассмотрение актерской работы подводит к проблеме контроля. Несмотря на логичность предположения, что именно актер контролирует персонаж, автору интересны случаи, когда невозможно игнорировать влияние персонажа на исполнителя. Уилкинс пробует здесь перестроить привычные иерархии, предложив иной взгляд на властные отношения: тело актера есть лишь средство медиации, которое используется персонажем, адаптирующим его «под себя». Другой случай, когда персонаж властно предъявляет требования к актерской персоне, — разнообразные гипотетические кастинги (fantasy casting), распространенные на форумах и в соцсетях, где зрители обсуждают, какие актеры идеально подошли бы на ту или другую роль. Обладая связным представлением о персонаже, его «идеей», они видят возможность успешного воплощения этой идеи конкретной звездой. Актер становится инструментом, воплощающим «реальность» вымысла, существующего в сознании зрителей.

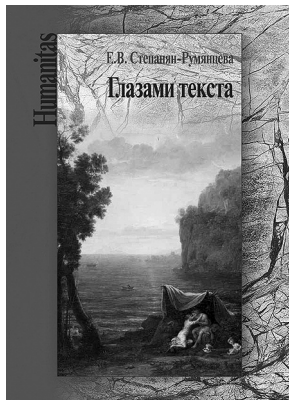
Наконец, Уилкинс обсуждает особенности восприятия персонажа в адаптации. Популярностью героя (такого, например, как Шерлок Холмс) обуславливается комплекс эффектов: здесь и чувство собственности (ownership), принадлежности персонажа каждому зрителю, и чувство доверительной близости (intimacy) с персонажем, и, наконец, уверенность, что опыт именно этого ге-

роя помогает нам разобраться в собственных переживаниях и в окружающем мире. Фоновые знания о персонаже (таким, как Кармен или Робинзон Крузо) позволяют зрителю переключаться с сюжета адаптации на самого себя. Персонаж в данном случае превращается в «сосуд», который зритель заполняет собственными эмоциональными ассоциациями с классическим образом. Он использует персонаж как посредника для обработки опыта, и герои классики, блуждающие по разным медиа, подходят для этого лучше всего: они всегда рядом. Они аккумулируют в себе множество смыслов, и зритель пользуется их весомым багажом, чтобы найти то, что удовлетворит его эстетическую, этическую, психологическую потребность. Эти вопросы обсуждаются на конкретном материале в двух последних главах монографии, где персонаж рассматривается как инструмент построения аудитории разных идентичностей и инструмент исследования психики и ментальных состояний.

Книга Уилкинс несет на себе отпечаток узнаваемых черт и ценностей современных исследований адаптаций. С одной стороны, это чуткое отношение к проблемам вторичности и воспроизводимости, стремление уйти от предсказуемых (оценочных) суждений. Адаптация работает с повторами и сходствами, она является вторичным текстом, но не второсортным. С другой стороны — осознание конвенциональных иерархий (актер контролирует героя, литература задает очертания будущему фильму) и стремление их подорвать, создав подвижность размытых смыслов. Эта исследовательская установка на дестабилизацию и поддержание трудного баланса на грани дисбаланса — то, что adaptation studies впитывают из современных теорий и возвращают им.

*Полина Рыбина*

Степанян-Румянцева Е.В.  
**Глазами текста.**



М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. — 312 с. — 300 экз.

В книге собраны статьи (публиковавшиеся ранее и публикуемые впервые), рецензии, интервью, объединенные интересом автора к взаимопроникновению элементов литературы и пластических искусств. Статьи посвящены поэтическому миру Бориса Пастернака (включая роман «Доктор Живаго»), Николая Заболоцкого, Иосифа Бродского, Андрея Вознесенского (раздел «Взгляд из поэзии...»), романам Достоевского, рассказам Чехова (раздел «...и из классической прозы») с учетом живописных, графических, архитектурных составляющих текста, которые, в свою очередь, интерпретируются как выразители того или иного смысла.

Название книги удачно вводит в ее неоднозначное содержание: речь идет не просто о взаимосвязях различных искусств, о чем сказано немало, начиная с *ut pictura poesis* Горация, но прежде всего о том, как сам текст формирует выводящие его на символический уровень визуальные образы, что «способствует рождению ауры, особого ассоциативного покрывала, тянущегося за истинно художественным произведением» (с. 5). В произведениях упомянутых и других писателей (примеры почерпнуты в том числе в стихах

Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Блока) автор исследует выразительную, в определенной мере метафизическую изобразительность, далекую от самодостаточной живописности восходящих к Античности описательных литературных жанров.

Явленные «глазам текста» образы становятся подобны просветам в область «вещей невидимых», цитирует Е.В. Степанян-Румянцева слова апостола (с. 8), опираясь на работу П. Флоренского «Умозрение в красках». Поскольку все искусства, как отмечает автор, растут «из одного корня» (с. 227), а именно из религиозного культа, духовный контекст неизменно присутствует на протяжении всей книги. Возможно, именно он определяет внимание автора в первую очередь к наименее вещественным зрительным образам.

Так, конструктивизм ранних текстов Заболоцкого воздвигает своего рода часокол, который застит поэту ясные контуры мира. Своеобразное окаменение текстов Бродского делает их подобными соляным столпам, их «скульптурность, мраморность» (с. 85) воплощают беспросветность и тяжесть бытия.

Вместе с тем в текстах этих поэтов автор находит и то, что можно определить словами Пушкина: «Я вижу некий свет» («Странник»). Именно свет, самый нематериальный образ, возникающий в рождественском цикле Бродского, упраздняет видимость отчаяния: «Стихи, составляющие цикл, подсвечены редким у их автора светом подспудной радости» (с. 95). Конструктивизм Заболоцкого в конечном счете постепенно словно теплеет, плавится и исчезает. «Розовый / Немигающий утренний свет», «Утро победы торжественной» (стихотворение «В этой роще березовой») и неизменно блистающие в его стихах светила и зарницы создают «представление о природе как храме» (с. 76). «Свет без пламени», который «нисходит в этот день с Фавора», — самый, как известно, прон-



зительный образ в стихотворении Пастернака «Август».

Другим духовно значимым, не самым зримым образом оказывается пространство. Географическая огромность его в стихах Заболоцкого означает огромность «пространства внутреннего, духовного» (с. 66). Образ в тексте свободного простора создает доверчивое отношение к миру, его приятие. «Дружественное и близкое, отчасти одомашненное» (с. 25) пространство отличает поэзию Пастернака. Даже сквозь «пролеты» «пустующего березняка» («Когда разгуляется») доходит весть об оправдании жизни. Автор пишет о «символической насыщенности» (с. 47) повседневной жизни, характерной в том числе для романа «Доктор Живаго», где образ Москвы, по сути, тождествен образу Лары, «предстает как женственный символ» в особенности в финале романа (там же). В поэзии Бродского пространство наделяется признаками вечности и противостоит времени.

У Вознесенского «тяга к пространственности» сочетается с «максимальной материализацией» (с. 100), что рождает скрытые в тексте беспокойство и противоречивость. Попытка заставить поэзию «ожить и стать зрительным образом» ведет зачастую к бесплодной игре и «поэтическому произволу» (с. 108).

Самый большой раздел в книге посвящен произведениям Достоевского, наименее изобразительным, как напоминает автор, в русской литературе. В статьях, посвященных романам «Идиот», «Бесы», «Подросток», удается тем не менее доказать насыщенность «выразительной скупости» (с. 109) писателя, таких описательных элементов, как цветовая гамма, «предметная деталь» (там же), пространство. Так, среди нередко противоречивых коннотаций зеленого цвета в «Идиоте» преобладает символика свежести, надежды, в определенной мере также «литургический смысл» (с. 113) этого цвета праздника

Троицы, ликующей природы. Сочетание красного и зеленого рождает психологический диссонанс (шарф Рогожина, красный паучок на листе герани, увиденный Ставрогиним после его райского сна), но и говорит «о силе жизни во всем богатстве ее красок» (с. 127). В «Бесах» автор находит и «литургическое трехцветие» (с. 128) белого, красного и зеленого, символически означающее полноту бытия.

Вещи становятся событиями, «определенными идеологемами» (с. 116), знаками личности и ее судьбы, как, например, фигурирующие на первом плане нож Рогожина или брошенная в огонь пачка денег, которая являет возможность человека «царственно пренебрегать вещами» (с. 118). В то же время Е.В. Степанян-Румянцева больше внимания уделяет словно скрытым в тени предметам, находит семантическую глубину в упомянутых вскользь деталях натюрморта (украшения, одежда, посуда), порождающих вереницу ассоциаций. Интересен сформулированный в свойственной автору художественной манере вывод о том, что у Достоевского «предметный мир только сцепляется с личностью, а затем спадает с нее, как накидка, задетая веткой» (с. 117). Читатель, подхватывая ход мысли автора, не может не увидеть в этом образе ветки, невольно окрашенной в воображении в зеленый цвет, торжество метафизического мира над физическим. В произведениях Чехова занимающая ключевое место деталь становится идеей, она «нередко говорит о несравненной красоте мира и о счастье жить и быть» (с. 185).

Что касается пространства, то и здесь Е.В. Степанян-Румянцева, хотя данная проблематика отчасти разработана другими исследователями, умеет найти не самые очевидные смыслы. Так, Павловск в «Идиоте» напоминает о судьбе прослывшего безумным, как и Мышкин, императора Павла, просторные помещения отсылают к евангельским при-

бренным горницам, где посреди кажущейся чистоты поселяется мерзость, а интерьерная теснота означает утеснение и придавленность личности, от которых она стремится освободиться. Автор предлагает прочитать это произведение как «роман о покинувшем свое замкнутое пространство» (с. 122) и ушедшему в мучительный мир людей подлинно положительном герое-страннике. Интересно и необычно наблюдение Е.В. Степанян-Румянцевой относительно того, что неприметный и невыразительный портрет князя Мышкина указывает на его бесстрашие, понимаемое в русле христианского учения о борьбе со страстями. Чужд ему и пристрастный взгляд на окружающих — он смотрит на них, как сказано в романе, «грустно и молча», сострадательно-скорбным взглядом.

В «Подростке», «самом визуальном из романов Достоевского» (с. 132), глубина зрения героев становится структурирующим элементом портретов и картин: они проясняются, только когда восприняты напрямую, открытым взором. Внутреннее зрение, направленное в далекое прошлое, вносит ту гармонию, что противостоит царящим в романе разброду и шатанию. Картина Клода Лоррена «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» становится в «Подростке» «пучком света, высвечивающим главный конфликт романа: беспорядок и — благообразие, которое вносит в мир любовь» (с. 171). В то же время сомнение вызывает утверждение Е.В. Степанян-Румянцевой, хотя и тщательно аргументированное, что мир на полотне Лоррена «находится в ожидании Спасителя» (с. 171). Вестью о любви проникнута и разбираемая в связи с Достоевским картина Джованни Беллини «Озерная мадонна», близкая жанру «*Sacra conversazione*», протекающем в молчании. Образы природы-рая, золотого века возникают и в «Дневнике писателя», из них складывается идеал человеческого

общества в тексте, посвященном в первую очередь социальным проблемам и современным нравам.

Автор книги отмечает также, что герои Достоевского могут представлять в некоей импрессионистской дымке «разнообразных вариаций, противоречий, возможностей» (с. 139), в окружении особой «световоздушной среды» (с. 134), «атмосферности» (с. 138), благодаря которым возникает ощущение более обнадеживающих пространств. Причем в создании такого sfumato участвуют языковые средства, называемые автором «оговорочными» (с. 139) и состоящие из предлогов, наречий, частиц, вводных слов. Лексические элементы создают «светотеневые отношения» (с. 162), позволяющие рельефно проступить образам персонажей. Отдельная статья посвящена сближению творчества Достоевского и Камилля Коро, родственность которых состоит, по мнению автора, в особой значимости в их произведениях света и тени, в тяге к изображению монахов, в некотором сходстве героинь Достоевского (Сони Мармеладовой, Настасьи Филипповны) с портретами Коро. Хотелось бы уточнений по поводу того, мог ли русский писатель видеть полотно французского художника. То же желание относится и к «Озерной мадонне» Беллини.

При всей тонкости конкретного анализа изобразительности литературных произведений некоторые утверждения Е.В. Степанян-Румянцевой кажутся менее удачными. Действительно ли необходимы литературе «вспомогательные средства» (с. 19), которые она должна заимствовать у изобразительного искусства, чтобы достичь подлинной высоты? Не достигается ли эта высота самостоятельными средствами слова, трансформирующего и зрительные образы так, что они становятся несопоставимыми в конечном итоге с их реальными прототипами? Вспоминаются также стихотворение Пушкина «Я вас

любил: любовь еще, быть может...», в котором нет ни одного предметного образа, и фраза из его «Пиковой дамы» «...и села в карету с трепетом необычайным», представляющие собой примеры искусства слова, которому не нужны подспорья других искусств. Автор также несколько поспешно настаивает на «непозволительности» разделения искусства и действительности (с. 83), на превосходстве реализма, «показывающего жизнь, как она есть» (с. 207). «Повседневное, обиходное», которое позволяет в литературе, по справедливому мнению автора, выразить «иносказательное» (с. 207), остается, как представляется, не проекцией «живой жизни» (по цитируемому Е.В. Степанян-Румянцевой слову Достоевского), а той же литературой, то есть инобытием жизни и мира. От нежелания разделять искусство и реальность проистекает, по видимому, и утверждение о том, что предпочтение тех или иных изобразительных средств характеризует писателя «не только как художника, но и как человека» (с. 14), утверждение, уводящее от четко обозначенного заглавием акцента на тексте в зыбкую область психологических оценок.

Но быть может, порожаемое книгой «Глазами текста» желание задуматься над ее проблематикой и составляет для читателя одно из ее безусловных достоинств.

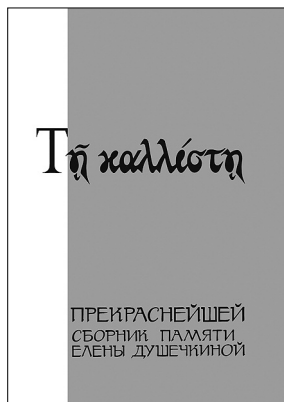
*Е.П. Гречаная*

## **Прекраснейшей: сборник памяти Елены Душечкиной** / Сост. А.К. Байбурун,

Е.А. Белоусова, С.К. Кульбюс и др.

СПб.: Нестор-История, 2022. — 808 с. — 200 экз.

**Содержание:** От составителей; *Раздел 1. Древнерусская литература: Рождест-*



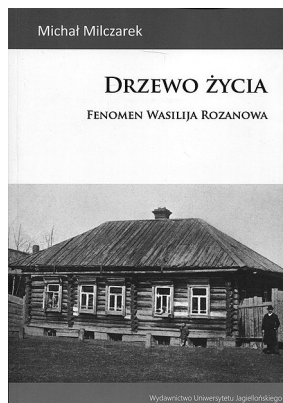
*венская М.* Неизвестный список «Беседы трех святителей» из Архангельской области; *Соколова Л.* Прозаическое «Сказание о Мамаевом побоище» и поэтическая «Задонщина»: история взаимовлияния; *Пугин А.* Новгород vs Москва в восприятии русского агиографа XVI в.; *Савельева Н.* Послания «грешного Агафоника» и публицистика ревнителей древнего благочестия: к проблеме атрибуции; *Малэк Э.* Особая редакция «Сказания о вере христианской и жидовской»; *Лобакова И.* Царствование Ивана Грозного в оценке переписчика исторической компиляции первой половины XVIII в.; *Раздел 2. Из истории русской словесности XIX века: Китанина Т.* Пушкин и виселицы: «И я бы мог...»; *Клюшин П., Маркасова Е.* По следам Мосье L'Abbé; *Худошина Э.* «Пиковая дама»: об отсылочном значении формулы «лет шестьдесят назад...»; *Фомичев С.* «Твоя от Твоих!» Сказочники Казак Луганский и Александр Пушкин; *Михед П.* Об украиноязычном письме Николая Гоголя в контексте украинско-польского культурного диалога; *Неклюдова Е.* «Записки доктора» Гаррисона: загадка первого медицинского бестселлера XIX века; *Киселева Л.* Опасности чувствительности (роман М. Загоскина «Искуситель»); *Калугин Д.* Простой сложный человек: искусство характеристики в биографиях середины XIX века; *Кошелев А.* «Да, господин Тимофеев — поэт важный...» (Сенковский о Пушкине);

- Зубков К.* Воздвиг ты памятник: парадоксы авторства и субъектная структура стихотворения Н.А. Некрасова «Баюшки-баю»; *Строганова Е.* Духовное завещание М.Е. Салтыкова; *Кучерская М.* Анекдот — быль — повесть: к вопросу о литературной эволюции Лескова; *Мотейунайте И.* Образы монахинь у Лескова; *Грачева Е, Востриков А.* *Reservatio mentalis*, или И.М. Гревс и И.А. Шляпкин в 1899; *Раздел 3. XX век: история, литература, кино: Николаев Н.* После формализма: Р.О. Якобсон и М.М. Бахтин; *Серебряный С.* Полина Подляшук: неизвестная переводчица письма Льва Толстого к М.К. Ганди; *Раннева А.* Святочный рассказ в русской кинематографической прессе 1910-х гг.; *Ковалова А.* «Ошибка [сердца]» как элемент эволюции раннего русского кино; *Лотман М.* Слово, побеждающее смерть: ласточкино слово в мифопоэтике Мандельштама; *Кульюс С.* Поэма М. Цветаевой «Попытка комнаты»: Бетховен — в кругу неназванных персонажей; *Доценко С.* Поворот к лубку: об игровой природе миниатюры А. Ремизова «У лисы бал»; *Равинский Д.* К вопросу о «трамвайном тексте» русской литературы; *Доманский Ю.* Елка для елки: деконструкция тропа как прием конструирования смысла в «Елке у Ивановых» Александра Введенского; *Семененко А.* «Бранный перевод»: об истории одной карикатуры; *Равдин Б.* К вопросу о дверных, коридорных, кухонных и проч. кратких записках (Г. Тупицын — Е. Лейланде); *Сухих И.* Передумывая столетие (О прозе Д. Гранина); *Белюсов А.* О стихотворении Алексея Шадринова «Провинциалу»; *Артемова С.* «Речка Янцзы» в поэзии конца XX века; *Жаворонок С.* «Тут она бросилась в воду...», или «Бедная Лиза выползает из пруда...»; *Раздел 4. Детская литература: Костюхина М.* Три сестры в поисках идеала (не по Чехову); *Лучкина О.* Подарок кстати: традиция одаривания детской книгой на праздник Рождества Христова, Новый год и Святую Неделю (по материалам журнала «Звездочка»); *Лойтер С.* Великая игра словом: детская поэзия как особый вид лирики; *Устинов А., Лоцилов И.* Сказка Даниила Хармса «Во-первых и во-вторых» как субъект и объект; *Головин В.* «Колыбельная псового охотника» В. Карпова: источники и новации (заметки на полях); *Маслинская С.* О «детскости» в «Голубой чашке» А. Гайдара; *Степанов А.* «О двух великих грешниках» Н.А. Некрасова, «Милая девочка Лялечка...» К.И. Чуковского, «Три товарища» С.В. Михалкова: к реконструкции генетических связей; *Устинов А.* «Опасные связи»: Даниил Хармс в американской антологии; советской детской литературы; *Сергиенко И.* От Весны к Виллисе: Светлана в советской детской литературе 1950—1980-х гг.; *Раздел 5. Антропология, фольклористика, история повседневности: Бодрова О., Разумова И.* Новогодние елки в заполярном академическом центре; *Строганов М.* Снеговик. Штрихи к портрету; *Лурье В.* Новый год в семейных фотоархивах на примере локального региона Луганской области (Украина); *Гольденберг А.* Святочный хронотоп в системе гоголевских универсалий; *Кривонос В.* Святочный рассказ Лескова; *Веселова А.* «Сельской праздник Царства Руссаго!» Литературный и театральный Семик конца XVIII — первой трети XIX вв.; *Некрылова А.* Елена (заметки об имени); *Толстая С.* Смерть и тоска в севернорусских причитаниях; *Байбурин А.* Представления о пустом/пустоте в народной традиции; *Адоньева С.* Помины; *Дранникова Н.* «Кабы не было б колхозов — не было бы горюшка»: частушки о советской власти в рукописи М.И. Романова «Фольклор Устья (очерки). Пережитки древних эпох в фольклоре и быте северной деревни»; *Исупов К.* О русском юродстве; *Пироговская М.* О сезонной прозе и социологии неловкости (случай Тэффи); *Охотин Н.* Еще

раз о Светлане; *Утехин И.* О пьянстве (заметки на полях); *Березович Е., Кабакова Г.* «Невинный камень»: мотив вина в культурно-языковом образе аметиста; *Раздел 6. Из семейной истории: Белоусова Е.* Яков Иванович Душечкин (1864—1920). Биографический очерк; *Сенькина А.* Библиография работ Я.И. Душечкина; *Белоусова Е.* Рослый и филёры; *Раздел 7. О Елене Душечкиной: Кобарова (Олейник) Т.* О Лене Душечкиной; *Манина (Калнин) Л.* Моменты памяти; *Гофман Д.* В мастерской; *Зибунова Т.* Несколько ночей в одной постели; *Мейлах М.* Тарту, шестидесятые годы; *Семененко С.* Элегия; *Габович Я.* Лети, моя песня, в сосновую Эльву; *Серебряный С.* Памяти Лены Душечкиной (1 мая 1941 — 21 сентября 2020); *Сидяков Ю.* Мои воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Кульюс С.* Из воспоминаний о Лене Душечкиной; *Белобровцева И.* Последняя и прекрасная могилка; *Унт (Котных) Т.* О Е.В. Душечкиной; *Флоренская Э.* Воспоминания о Лене Душечкиной; *Флухер Р.* Воспоминания о Елене; *Никольская Т.* Встречи с Леной; *Кабинетская Т.* Память жива; *Рождественская М.* Просто Лена; *Яковлев В.* Елена Владимировна, энциклопедия «Три века Санкт-Петербурга» и не только; *Дмитренко С.* Хранительница Елки; *Багно В.* Улыбка Лены Душечкиной; *Пономарева Г.* Воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Меднис М.* Повезло, если рядом такой человек; *Ковалова А.* Под защитой Анны Карениной; *Агафонова Я.* О Елене Владимировне Душечкиной; *Лалетина О.* О призвании учить профессии учить; *Галашева (Малафеевская) Т.* Семинар Е.В. Душечкиной; *Орлов С.* Вспоминая Е.В. Душечкину: Петрозаводск — Санкт-Петербург; *Прокофьев Д.* Воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Андрианова М.* Елена Владимировна; *Елисеева М.* Диссертация как воплощение мечты; *Степанов А.* Елена Владимировна в Твери; *Васильева Э.* Та самая; *Головин В., Ка-*

*лашикова М., Лурье М., Сенькина А.* Душечкина и мы, или О бабушкином борще, семейных подстаканниках и теплых червяках; *Равдина Г.* Тетя Леночка; *Руднева Е.* Письмо Елене Владимировне; *Сажин Д.* О Е.В. Душечкиной; *Титова О.* Воспоминания о Е.В. Душечкиной; *Белоусова Е.* Мамины елки: Зимние праздники в жизни Е.В. Душечкиной; *Душечкина Е.* Три шуточные поэмы начала 1990-х гг. (предисловие и публикация Е. Белоусовой).

Milczarek M.  
**Drzewo życia: fenomen Wasilija Rozanova.**



Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. — 226 s. — (Barwy Rusi).

Книга Михала Мильчарека, молодого краковского исследователя, автора монографии о Николае Федорове (*Z martwych was wskrzesimy: Filozofia Nikolaja Fiodorowa. Kraków, 2013*) посвящена «интеллектуально-психологическому феномену» Василия Розанова. Согласно замыслу автора, этот феномен рассматривается не столько в связи с умственными и эстетическими течениями своей эпохи, сколько в контексте «почвенных», иными словами биографических и национально-исторических, предпосылок, обусловивших его появление и придавших его творчеству неповторимые, с трудом поддаю-

щиеся рациональному анализу качества. Главная идея книги выстраивается вокруг архетипической метафоры древа жизни. Опираясь на хайдеггеровскую концепцию насущного бытия (*das Dasein*, близкое русскому *житью-бытию*), принципиально отличного от абстрактного бытия (гегелевское *das Sein*), Мильчарек пытается доказать, что мировоззрение Розанова представляет из себя не хаос, а вполне объяснимый, более того диалектически стройный, порядок, но это не порядок лишенных живой жизни умозаключений, а капризно-противоречивое, как сама жизнь, мирозерцание, которое растет и развивается, как дерево. А ведь дереву то тепло, то холодно, то сухо, то слишком мокро; оно любит свет и не любит темноты, ему то помогают, то вредят люди, звери и насекомые. Так ведет себя и живой человек, если он, как Розанов, не отделяет своих идей от своей же органической жизни.

Мильчарек убежден в том, что розановское мирозерцание поддается объяснению только в том случае, если исследователь откажется от рассмотрения готовых розановских идеологем, которые, взятые по отдельности, могут противоречить друг другу. Исследовать нужно не очищенные от «иррациональных» страстей идеи, а психологически обусловленные пристрастия и симпатии в процессе диалектического перехода от зарождения к росту, развитию, зрелости, угасанию и отмиранию, то есть отказа от ставшего мертвым и ненужным мировоззренческого принципа. Не подлежит сомнению, что автор «Опавших листьев» и «Апокалипсиса нашего времени» подписался бы под «исповедью горячего сердца» Дмитрия Карамазова, который утверждал: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1976. Т. 14. С. 100).

Монография Мильчарека вполне может вызвать восторг у тех читателей, которым по душе эффектный стиль и чет-

кость выражений при полной гарантии строгой научности. Вот, например, заглавия всех пятнадцати глав, почти всегда состоящие из одного броского слова: «Корень», «Семя», «История», «Достоевский», «Леонтьев», «Соловьев», «Сумасшествие», «Перелом», «Пол», «Неохристианство», «Супружество», «Антихристианство», «Опавшие листья», «Утопии», «Апокалипсис». Автор книги — доктор философии, но он также писатель и путешественник, обладающий немалым талантом и издавший две книги философско-травелогогической прозы.

Начальные слова введения звучат как первые аккорды второго концерта для фортепьяно с оркестром Рахманинова: «Гений. Психопат. Пророк. Еретик. Шут. Феномен. Скандалист. Циник. Графоман. Эротоман. Юродивый...» Видимо, автор не склонен перенасыщать создаваемый им дискурс терминологией, далекой от понятной любому образованному человеку интеллектуальной беседы. Подобный стилистический прием был бы неуместен в книге о профессиональном философе-теоретике, и, действительно, в работах о Хайдеггере Мильчарек пишет совершенно по-другому. Но о Розанове невольно приходится писать иначе. Да, в молодые годы последний написал «настоящую» философскую диссертацию — трактат «О понимании» (М., 1886), который, как утверждает автор, явился «семенем», давшим начало многочисленным и непохожим друг на друга отросткам его мысли, вечно колеблющейся и постоянно менявшей направление. Но отростки эти, куда более знакомые его читателям («Уединенное», «Опавшие листья», «Около церковных стен», «Люди лунного света» и многое другое), если можно так сказать, анти-теоретичны. В жанровом и стилистическом отношении они подобны нравственной, эстетической, общественной или религиозной эссеистике XX в., как русской, так и западной.

Мильчарек определяет свою исследовательскую задачу следующим образом: найти ключ, который позволит совершить герменевтическое проникновение в феномен Розанова как человека, мыслителя и писателя, а если повезет, то адекватно и всесторонне описать этот феномен. Причем, как подлинный феноменолог, автор книги принимает во внимание практически все серьезные попытки подобного описания — Э.Ф. Голлербаха, Р. Подджиоли, А.Д. Сиявского, А.Н. Николокина, С.Н. Носова, В.А. Фатеева, Я.В. Сарычева, Г. Мондри и польских исследователей — И. Деца и И. Фиалковской-Яняк, но затем отвлекается от их интерпретаций и выстраивает собственную дескриптивную модель феномена Розанова, опираясь на его собственные сочинения, начиная с его магистерской диссертации «О понимании» и заканчивая «Апокалипсисом нашего времени».

Подробный анализ раннего философского трактата Розанова, мимо которого проходит большинство исследователей, — большое достижение Мильчарека. Он развивает верную, на наш взгляд, мысль, что, выступая против эмпириков-позитивистов, в первую очередь против Д.С. Милля, усматривавшего цель жизни в достижении успеха и счастья, Розанов видит эту цель в самом процессе органического роста, развития всего того, что заложено в человеке от рождения, как в семени, из которого вырастает живое дерево. Иными словами, человек, осваивая и познавая мир, должен не стремиться к чему-то внешнему по сравнению с самим собой (к всемирному добру, к счастью, к успеху и т.п.), а заботиться о духовном росте «из себя самого». Именно так представляет себе Розанов внутреннюю, имманентную диалектику человеческой жизни. Мысль об этом впервые посетила его в 1880 г. на Воробьевых горах и родилась из сомнений в справедливости позитивизма Милля. На основе герменев-

тического анализа весьма серьезной, обширной (47 печатных листов!) и трудной для понимания книги Мильчарек приходит к выводу, что, исходя из образной идеи произрастания дерева из семени, которой Розанов оставался верен всю жизнь, можно утверждать следующее: неправда, что его творческое наследие как единое целое не существует, ибо распадается на отдельные тенденции и идеи, противоречащие друг другу. Предлагаемая метафора, сравнивающая познающего истину мира и самого себя с растущим деревом жизни, позволяет объяснить целостный характер его мысли, кажущийся его читателю парадоксальным и внутренне противоречивым.

Однако перед появлением «семени», из которого выросла мысль Розанова, были еще и «корни». Под этим образным определением автор монографии понимает первые годы жизни в затеряншемся в заволжских лесах лесничестве, раннюю смерть отца, годы детства в глухой провинции, в Костроме, в многодетной семье, при постоянном безденежье. Это также деревянный материнский дом, фотография которого помещена на обложке книги: дом покосился, словно старик, а сам Розанов, еще довольно молодой, стоит у калитки, опершись на трость. Мильчарек особо подчеркивает, что дом был построен из дерева — самого «живого» строительного материала, явно повторяя мысль Абрама Терца (Андрея Сиявского), высказанную им в книге «Голос из хора»: привычка ко всему деревянному воспитала в русском человеке привычку мыслить образно, но аморфно, без аристотелевской ясности и отточенности суждений. Если честно признаться, то трудно поверить в подобное объяснение «нечеткости» и своего рода «неоприятности» мысли Розанова и ее стилистического выражения — хотя бы потому, что мало кто из русских авторов, пришедших на свет не только в XIX, но и в XX в., провел дет-

ские и юношеские годы не в деревянном, а в каменном доме. Запах деревянного сруба был хорошо знаком Пушкину, Толстому, Достоевскому и даже Блоку. Однако на их фоне неумная витальность Розанова, несмотря на его несомненную образованность, выглядит особенно ярко. Думаю, что Мильчарек прав только в том, что автору спонтанно склеенных «Опавших листьев» была свойственна та самая безудержность и несистематичность русского и не только русского провинциала, которая позволяла ему мыслить и действовать спонтанно и «органично», не боясь односторонности и преувеличений.

«Апология Жизни, понимаемой в самом широком, биолого-метафизическом смысле» — так определяет Мильчарек главную суть розановского мирозерцания и его же творческой направленности, или, по выражению автора книги, «подспудного смысла, который еще предстоит открыть» («rozostającego w-ukryciu-sensu-do-odkrycia», с. 4). Доказательством этого тезиса является вся книга, и можно с уверенностью утверждать, что последующие главы монографии подтверждают авторский вывод.

Справедливости ради следует добавить, что в ней учтены не все важные факты жизни и творчества Розанова. О значимых для его духовного развития годах учебы в гимназии и в университете, о влиянии специфической атмосферы северной провинции, скорее всего напоминавшей нравы, описанные в «Мелком бесе» Федора Сологуба, написано всего несколько строк. Автор обходит молчанием также счастливую жизнь со второй женой и детьми, хотя конфликту с первой женой — Аполлиной Суловой — уделяется немало внимания. Быть может, житейские подробности увели бы автора слишком далеко в сторону от его главной задачи — открыть один-единственный всеобъемлющий смысл, который является звеном, соединяющим всевозможные ски-

пания Розанова по лабиринтам идей: от обскурантизма до сексуального раскрепощения, от филосемитизма до антисемитизма, от обожания Христа до отождествления Его с Сатаной и т.д. Мифологическая метафора древа жизни, напоминающая архетипы К.Г. Юнга и составляющая доминанту исследования Мильчарека, как нельзя лучше передает главный, не поддающийся отклонениям смысл идейных исканий одного из самых противоречивых русских авторов.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что Мильчарек впервые в истории польских исследований русской мысли привлекает в качестве материала те фрагменты «Апокалипсиса нашего времени», которые были опубликованы лишь в 2000 г. Эти тексты носят откровенно антихристианский характер, а их анализ подвергает сомнению мнение о Павла Флоренского о том, что Розанов покинул сей мир примиренным с Христом. Автор книги пишет об этом отважно, не скрывая крайних точек зрения, что вполне достойно похвалы.

*В.Г. Щукин*

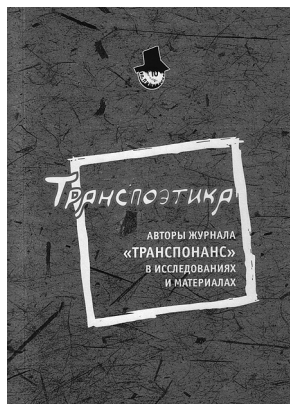
### **Транспозитика: авторы журнала «Транспонанс» в исследованиях и материалах / Сост. и ред. П. Казарновского, А. Муждаба.**

СПб.: Арт-центр «Пушкинская-10», 2021. — 432 с. — Тираж не указан.

Сборник посвящен творчеству четырех поэтов и художников, группировавшихся вокруг самиздатского журнала «Транспонанс», который выходил тиражом в пять экземпляров в г. Ейске с 1979 по 1987 г., — С. Сигея, Анны-Ры Никоновой-Таршис, А. Ника, Б. Констриктора. Журнал сыграл очень боль-



шую роль в восстановлении связи с традицией футуризма и ОБЭРИУ, публикуя тексты авторов этих направлений. К 1984 г. в журнале было до 180 страниц двусторонней печати.



Приведенные в сборнике работы основателя журнала С. Сигей показывают, что футуристической линии нарушения спокойствия он придерживался всегда, начиная с контрольной работы в институте о Державине, где Сигей говорил о «штампованной правильности современной литературной речи» (с. 215) и рассматривал Давида Бурлюка и Василиска Гнедова как продолжателей Державина. Но Сигей шел наперекор и авторитетам неофициальной культуры. Т. Никольская отмечает, что в комментарии к «Игре в аду» А. Крученых «Сигей утверждал, что “в поэме безусловно содержатся отзвуки” на работу О. Брика в гэпэушных застенках. Однозначно негативная характеристика со ссылкой на Крученых была дана и Лиле Брик» (с. 27—28). Это вызвало разрыв с Н. Харджиевым. Об «открытом противостоянии самиздатскому истеблишменту» (с. 34) говорит и А. Устинов. При этом работы Сигея полны изобретательности и эрудиции. В статье «О театре русских футуристов» он может и пояснить слова Крученых о том, что «корова» и «театр» составляют рифму (ориентируясь на сближение в мифе коровы с миром и на то, что «весь мир — театр»), и при-

влекать Китай к пояснению футуристических прогулок с разрисованными лицами («...грим имел и более общее значение, подобное тому, которое древние китайцы придавали своему термину “вэнь” (происходящему от понятия “та-туировка” и постепенно увеличивающему сумму значений: украшение, уточнение, литература и, наконец, — культура)», с. 255), и найти традицию для выплескивания чая в первые ряды публики — народную драму «Барин», «в одном из вариантов которой поднесенную ему водку Барин не только пил, но и выплескивал в публику со словами: “Выпейте, православные!”» (с. 257).

Но насколько можно доверять теоретическим идеям других авторов «Транспонанса»? Полемизируя с журналами самиздата, прежде всего с «Часами», Ры Никонова говорила, что «последним формальным достижением считать <...> верлидокументализм, прозаизмы, “газетизмы” и пр<очие> “находки” многолетней давности — значит прежде всего лгать, обманывая (возможно, вместе с собой) и других» (с. 85). И она же писала вполне прозаически газетные стихи вроде «Мух нет, спина мерзнет» (с. 149). В беседе с Т. Михайловской Ры Никонова утверждала, что «чем сложнее, тем интереснее» (с. 207), а когда Михайловская спросила, почему тогда Никонова говорит о необходимости писать стихи для кретинов, ответ был: «Так и обратное же тоже годится». Видимо, дух игры преобладал. Акцент на действие и у Б. Констриктора: «Заумь (Чань, чай) познается только через практику. Надо выть, жечь, резать, строгать, танцевать и т.д. Приводится в действие весь арсенал примитива. Заумник — дикарь, только он носится в бешеной пляске не вокруг костра, а вокруг пылающего мозга» (с. 342). Вероятно, и для Сигея личные контакты имели большое значение: так, А. Устинов отмечает, что Сигей прохладно отзывался о Введенском и очень высоко оценивал Бахте-

рева, с которым был знаком (с. 57). Журнал делал принципиальный акцент на дилетантство в качестве противостояния мейнстриму как советской культуры, так и самиздата. Но не способствовало ли это падению качества текстов, которые часто производят впечатление технической изобретательности, когда автор не знает, что сказать, и многозначности, не развиваемой далее?

К чести исследователей, чьи работы представлены в сборнике, они от этих вопросов не уклоняются и понимают, что не все у исследуемых ими авторов интересно в равной мере. «Сигей приложил усилия, чтобы объяснить резкий поворот Крученных “пост-футуристических времен” в сторону графомании, а заодно как-то оправдать позднюю “линеарность” Гнедова, но прозвучало это не особенно убедительно» (А. Устинов, с. 82). И. Кукуй ставит вопрос о качестве, предлагая понимать под ним «соответствие поставленных художником задач средствам их решения и актуальность этих задач и выразительного языка в рамках определенной художественной парадигмы. В числе наиболее интересных проблем отметим в этой связи место и роль трансфуристов внутри эстетики так называемого “плохого искусства”, тематизирующего и подвергающего рефлексии положение художника и произведения искусства за рамками официального канона и соответствующего понимания о “правильном”, “хорошем” искусстве» (с. 20). Он отмечает и «стремление Ры Никоновой создать единую “систему” различных видов искусств и отраслей наук» (с. 10), что противоречит принципиальной несистемности футуризма. Видимо, новый футуризм не забывал об опыте канонизации предшественников, заняв противоречивую позицию, где сочетались независимость и самореклама, тщательные исследования и вал очевидных текстов. «Авторам “Транспонанса” как неоавангардного журнала часто приходилось отвечать на

упреки во вторичности» от других авторов неофициальной литературы (И. Кукуй, с. 18).

Жаль, что совсем не рассматривается соотношение авторов «Транспонанса» с лианозовцами и концептуализмом. Приводимое П. Казарновским письмо Ры Никоновой А. Нику: «...каждое действие жизни — поэтично. Надо только зафиксировать его честно и не бояться называть стихом. Напр.: “Сижу в парке, болтаю ногами”. Или: “Ослепла”» (с. 169), — очень похоже на гораздо более раннее «главное иметь нахальство знать, что это стихи» Яна Сатуновского. С другой стороны, картина художника Уктусской школы (предшественника «Транспонанса») В. Дьяченко «Чье это облако?», где кроме этих слов и примитивистского рисунка облака ничего нет, сходна с многими картинами концептуалистов, но создана еще в 1967 г. Внимание авторов «Транспонанса» к тавтологии, фонетическим параллелизмам аналогично взглядам Вс. Некрасова. Отмечаемое П. Казарновским в стихах А. Ника «обыгрывание устойчивых речевых оборотов с целью доведения их до абсурда» (с. 144) также близко концептуализму. Другой предшественник «Транспонанса» — семейный журнал матери Ры Никоновой, по воспоминаниям сестры А. Таршис Надежды выходявший в одном экземпляре с 1953 по 1965 г. (с. 178). Это ставит вопрос о связи самиздата не только с подпольной, но и с домашней литературой.

В книге много материалов — публикации текстов авторов «Транспонанса», работы фактографического характера: М. Классена об архиве исследовательского центра Восточной Европы в Бремене, А. Мирзаева о мадридском издательстве М. Евзлина «Hebreo Errante», выпустившем книги авторов «Транспонанса», футуристов и обэриутов, Д. Розовской и Ю. Осеевой о театральных постановках произведений авторов «Транспонанса», библиографические списки русскоязычных литературных публикаций С. Сигея

и Ры Никоновой (составитель И. Кукуй), А. Ника (составитель П. Казарновский).

Но что же такое транспоэтика? «Первое место занимает транспонирование достижений предшественников» (с. 147), — говорит С. Сигей. «Сохранить нить поэтического авангарда, то бишь перелить в себя, пропитать собой, перенести в чужое, пронести сквозь подобное, передать всем, пронзить всё» (с. 22), — сказано в манифесте 1980 г. «“Переходы” через пространства смысла, так и “выходы” за их возможные пределы» к абсурду, абстракции, зауми, «движение через плоскости и глубины ради постижения-обретения ожидаемого “за”» (с. 163—164), — предлагает П. Казарновский.

Авторы «Транспананса» продолжают «традиции футуристов, дадаистов, заумников и обэриутов: игру в случай, в ляпсус, во фрагмент, воскрешая культ иррациональности и алогизма, но с повышенной агрессией, что спровоцировано ментально пережитыми катаклизмами XX века» (с. 411), — пишет Д. Розовская. Авторы «Транспананса» сохранили живую связь с футуристами и обэриутами, но сумели ли они уйти дальше? Вопрос остается открытым.

*Александр Уланов*

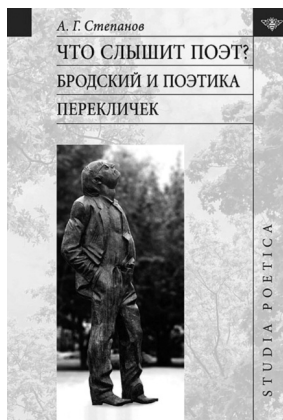
Степанов А.Г.

### **Что слышит поэт? Бродский и поэтика переключек.**

М.: ЯСК, 2022. — 280 с. — 500 экз. — (Studia philologica).

«Что слышит поэт?» — сборник статей известного исследователя поэзии Бродского. По определению автора книги, ее «сквозной сюжет — ритмические переключки, которые связывают стихи Бродского со стихами предшественников, современников и поэтов новой генерации» (с. 9). А.Г. Степанов, пытаясь от-

делить переключки, предусмотренные стихотворцами, от тех, что «возникают помимо авторской воли», предлагает для этого критерий разграничения, развивая соображения М.Л. Гаспарова: «...сочетание тех же слов, часто в тех же грамматических формах в изоритмических строках, образующих тождественные или сходные строфы. Введение стихотворного параметра принципиально по двум причинам: во-первых, ритм мнемоничен и лежит в основе нашей поэтической памяти; во-вторых, ритмические показатели объективны и ставят заслон читательской субъективности. Поэтому для нас “формообразующее” сходство, будь то ритмико-синтаксическое клише или строфическая организация, — необходимое условие для установления межтекстовых связей, с чем согласны не все» (с. 9—10). Как убежден автор книги, «ритмическое сходство в единстве со сходством семантическим представляется достаточно надежным критерием для выявления межтекстовых взаимодействий» (с. 10—11).



Место поэзии Бродского в книге оказывается не очень ясным. С одной стороны, он ее заглавный «герой», с другой — исследователь формулирует так свою задачу: «...проследить, как стихотворная форма участвует в сохранении литературной памяти, передавая ее от одного поэта к другому» (с. 11), из чего

следует, что творчество автора «Части речи» и «Урании» не более чем один из поэтических феноменов, подлежащих анализу, но не главный, не центральный. Скорее это иллюстративный пример работы механизма, передающего традицию. Сам же этот механизм (семантический ореол метрики и отчасти строфики) рассматривается во многом безотносительно к случаю Бродского. Так, к примеру, анализируя ритмический контекст его «Облаков» — русские стихотворения, написанные двухстопным дактилем, — А.Г. Степанов разбирает в том числе и поэтические тексты, которые считает незначимыми для автора «Облаков». А рассматривая ритмические контексты «Испанской танцовщицы» Бродского (это прежде всего двухударник с женскими окончаниями и с инерцией двухстопного ямба), обращается к лирическим произведениям (в том числе переводным), которые, как считает автор, поэт знать не мог, — к «Самбе» А. Барто и к «Сапсанам» перуанского стихотворца Х.М. Эгурена. (Основания для уверенности, что в эмиграции Бродский не мог прочесть изданные в Советском Союзе стихотворения Барто и перевод произведения Эгурена, на мой взгляд, не бесспорны; впрочем, сходство с текстом перуанского автора ограничивается только ритмикой.) Таким образом, фигура Бродского оказывается отеснена на второй план, а предметом внимания становятся уже метр и ритм (прежде всего семантический ореол метра) как таковые.

Несмотря на настойчивое стремление разграничить случайные совпадения и намеренные отсылки к чужим текстам, то есть реминисценции в самом широком смысле слова, это автору книги не вполне удастся. Прежде всего, понятие переклички, используемое А.Г. Степановым, не обладает каким бы то ни было терминологически определенным смыслом. Кроме того, исследователь, сопоставляя стихотворения Бродского

с произведениями других поэтов и приходя к мысли об их «вероятной генетической связи», вместе с тем вопреки изначальному утверждению допускает, что даже «множественные переклички», в том числе ритмические, могут быть непреднамеренными. Так это происходит, например, в случае со стихотворением Р. Саути «Пауку» и с «Мухой» Бродского (с. 30—31). Пытаясь определить возможную преднамеренность использования Бродским в стихотворении «Облака» ритмической модели, воплощенной в пастернаковском переводе песни духов из «Фауста», А.Г. Степанов стремится выяснить, мог ли Бродский, когда создавал стихотворение, помнить об этом переводе и вспоминал ли о нем в тогдашних разговорах. Однако бесспорное установление фактов такого рода, думается, попросту невозможно. Между тем для филологии интересны прежде всего не генетические, а функциональные связи произведения с его претекстами. Например, выражение «синим солнцем палимы» в «Пилигримах» Бродского, несомненно, заимствовано из некрасовских «Размышлений у парадного подъезда», но между двумя произведениями нет при этом больше ничего общего: заимствование здесь не отсылка к произведению Некрасова. С точки зрения психологии творчества обращение к претекстам-образцам может быть бессознательным, но при этом оно способно определять структуру текста, то есть становиться литературным фактом. И наконец, вопреки декларируемой установке исследования, согласно которой основой преемственности выступают метр и ритм, в главе «Две «Горы»: И. Бродский и М. Цветаева» А.Г. Степанов сопоставляет цветаевскую «Поэму Горы» и стихотворение Бродского «В горах», несмотря на непохожесть их метрики: «В метрическом плане «Поэма Горы» и «В горах» не тождественны. Если поэма Цветаевой полиметрична, то текст Бродского монометричен и на-

писан 4-ст<опным> хореем с мужской клаузулой» (с. 35). При этом, однако, автор книги убедительно доказал текстуальную связь между двумя стихотворениями, вступающими в своеобразный диалог. Вместе с тем в некоторых других случаях совпадения не только в метрике, но и в тематике автор книги признает недостаточными для определения одного стихотворения как претекста-образца для другого (так это происходит с «Днепроем» Вяч. Иванова и «Облаками» Бродского), а сходство одной лишь метрики при разительном различии семантики, напротив, считает достаточным для предположения о том, что одно произведение было «ритмическим источником» для второго (так это делается с «Погорельщиной» Н. Клюева и «Испанской танцовщицей» Бродского).

Порой ход мысли исследователя довольно противоречив. Например, А.Г. Степанов, анализируя «Облака» Бродского, пытается (по-моему, безосновательно) найти отсылки к пастернаковскому творчеству в упоминании о «профиле Толстого» и о «Риме», обнаруживаемых лирическим «я» в очертаниях облаков: Толстого рисовал отец Пастернака, а Рим как метафора старости-зрелости творца упоминается в пастернаковском стихотворении «О, знал бы я, что так бывает...». Все эти сомнительные сопоставления исходят из метрического сходства «Облаков» и песни духов из пастернаковского перевода «Фауста»: они якобы могли быть навеяны этим переводом. Но в итоге автор книги предположение о песне духов как о претексте стихотворения Бродского отводит. Противоречивы психологические объяснения камуфлирования или же обнажения Бродским связи его произведений с поэтическими текстами других стихотворцев. В «Мухе», по мысли А.Г. Степанова, Бродский скрывает зависимость от «Паука» Р. Саути, проявляя «страх влияния» по Х. Блуму, в стихотворении «В горах» же, наоборот, де-

монстрирует преемственность по отношению к произведению другого большого поэта — к цветаевской «Поэме Горы». На самом деле, как представляется, в «Мухе» стратегия сокрытия претекста никак не проявляется, как не проявляется и обнажение претекста в стихотворении «В горах».

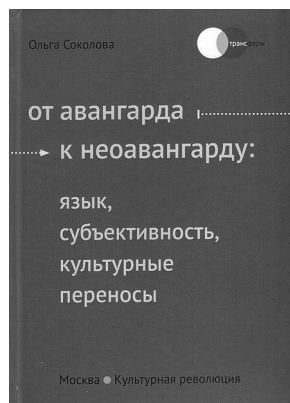
С точки зрения теоретического подхода книга А.Г. Степанова достаточно уязвима, исследовательская оптика не сфокусирована, размыта, что объясняется, по крайней мере отчасти, разнородностью статей, написанных в разные годы для различных изданий. Но конкретные разборы стихотворений Бродского в сопоставлении с их претекстами, а также анализ семантических ореолов метрики и строфики интересны, часто убедительны и очень ценны. В первой главе («Бродский и предшественники»), помимо статьи о «В горах» и «Поэме Горы», это работа «О двух возможных претекстах “В альбом Натальи Скавронской”», в которой убедительно установлена преемственность стихотворения по отношению к лирике Пастернака и к «Стихам в честь Натальи» П. Васильева. Во второй главе («Среди современников») хороши статьи о связи произведений Бродского с поэзией С. Чудакова, о влиянии «Поэмы осени» Р. Дарио в переводе Г. Шмакова на «Пьяцца Маттеи» Бродского, о «поэтике взаимодействия» О. Охашкина и Бродского, о воздействии автора «Части речи» и «Остановки в пустыне» на Г. Григорьеву и Е. Рейна. Заслуживают внимания и работы, включенные в третью главу, посвященные воздействию Бродского на поэтов младших поколений. Удачны работы, составившие четвертую главу («Память формы»). Кроме уже упомянутой статьи о ритмических контекстах «Испанской танцовщицы», это исследование четырехиктного сегментного дольника у Бродского, Л. Костюкова и М. Фрейдкина, а также работы о строфических моделях АнзаБаБ и ЯбаБаБ.

«Механизмы сохранения и передачи литературной памяти, которые можно выявить и описать средствами стиховедения, поэтики, стилистики» (с. 242), в книге А.Г. Степанова не проанализированы с ожидаемой полнотой. Но для исследователей творчества Бродского, в том числе для комментаторов, для филологов, изучающих русскую поэзию второй половины прошлого и первых десятилетий нынешнего века, для стиховедов эта книга будет, несомненно, полезна. Интересна она окажется и для квалифицированных читателей — ценителей поэзии Бродского.

*Андрей Ранчин*

Соколова О.В.

### **От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы.**



М.: Культурная революция, 2019. — 294 с.

Исследование посвящено преимущественно произведениям Г. Айги и В. Сосноры — соединительному звену между «классическим авангардом» (футуризмом и ОБЭРИУ) и современной поэзией России. Соколова относит Айги и Соснору к неоавангарду, подчеркивая двойственность термина с приставкой «нео-»:

акцент и на новизне, и на связи с традицией. Есть сопоставление с вариантом неоавангарда вне России — итальянской «Группой 63». Книга содержит интересные анализы стихов Айги и Сосноры с точки зрения языка, наблюдения о связи литературы с другими системами знаков (некоторые стихи Сосноры построены по принципам музыкальной композиции, у Айги велика роль пауз и повторов, его поэзия связана с музыкой минималистов, включает музыкальные и графические фрагменты). Но одна из важнейших затронутых проблем — проблема субъекта. Именно здесь чтение книги порождает более всего вопросов, возможно, важных для будущего.

Один из разделов книги так и называется — «Конструирование субъекта в поэзии Г. Айги». Создается впечатление, что оно происходит на очень архаичных основаниях: миф, сон, детство. Но не ведет ли единство с миром к растворению в нем? Способствуют ли конструированию ответственного субъекта инфантилизм или пространство грезы? Соколова обращает внимание на дополнение у Айги «сна» «диспутом», то есть внешним и аналитическим рассмотрением. Но насколько это реализовано у Айги? Айги во многом следовал Хлебникову. Соколова отмечает, что позиция Хлебникова менялась: в последнем своем стихотворном автопортрете он, возможно, говорит о слепоте самодетформации художника, ориентирующегося на «корни». Но Айги, в соответствии с мифом, склонен считать слепоту прозрением. Интерес Айги к другим искусствам тоже представляется возрождением архаики, где слово еще не отделилось от музыки.

Для Айги очень большое значение имело позднее творчество Б. Пастернака. При этом у Пастернака «субъективность утверждается как некое “сверхличное”, “родовое” качество» (с. 148). Субъективность ли это? Соколова приводит характерно противоположную

оценку Пастернака у Сосноры: «Где-то в 1922 г. Пастернак-гений гибнет и остается жить-поживать просто Пастернак, и это длилось ровно 38 лет до смерти от простуды. В основном он убивался переводами, но доконал себя романом “Доктор Живаго”...» (с. 143).

Субъект у Сосноры — первотворец, бунтарь, кочевник (с. 75), не вписывающийся ни в природу, ни в общество. Соснора обращается к истории языка. Этимология помогает работать с философскими проблемами, например с проблемой существования, его двойственностью как бытия и как чего-то земного, сниженного («влячить существование»). Но субъект при этом замыкается в слове. У Сосноры «слово становится единственным способом самоопределения и существования поэта, но и возможностью существования самого бытия» (с. 181). Этого едва ли достаточно, и возникает мотив потери также и слова; вообще нарастания пустоты. Даже объятия символизируют «кругообразную форму, утрату движения, растворение в коловращении текстов, реальностей» (с. 164). На примере диалога Сосноры с «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова Соколова показывает, как поэт теряется в пространстве «молчания, немоты, неодушевленности, недIALOGичности», как происходит растворение «субъекта в энтропии “чужих” текстов, утративших витальное, креативное начало» (с. 168).

В результате у обоих авторов на первый план выходит тема смерти. В условиях отказа от авангардной утопии «из всех универсалий (добро и зло, долг, честь, совесть, справедливость и др.) в неоавангарде актуализируется дихотомия свободы и не-свободы, и смерть эстетизируется как акт свободы» (с. 182). Анализ темы смерти в книге показывает сложность выхода к жизни на основании ее самой, а не высших безличных догм. «Интенция реальности — уничтожение творчества как диссонирующего

по отношению к ней начала. В этой ситуации единственный возможный выбор поэта — смерть» (с. 190), но лишь в том случае, когда поэт не в состоянии опереться в реальности на что-то иное, не уничтожающее, а рождающее, яркое и многосмысленное в своем существовании. Возможно, именно против смерти направлен и акцент литературы на незавершенности? Поскольку «кульминация творчества, завершение, результат, готовая форма — одновременно оборачивается смертью, “вырождением” апофатического объекта творения, растворением в профанной реальности» (с. 172).

Для обоих авторов очень важна внутренняя независимость. Айги различает несамодостаточное одиночество-изгнание человека как части толпы и экзистенциальное одиночество-свободу внутри самого себя. Для Сосноры самоопределение также добровольное изгнание, отказ от центра ради периферии. Обои авторам свойственен бунт против целостности и одновременный ее поиск, но целостности новой, «когнитивная установка на целостность предстает как процессуальность и принципиальная незавершенность» (с. 209), отсюда фрагментированность стихов, отход от нормативного синтаксиса. Оба автора не разделяют точку зрения на слово как симуляцию (хотя ирония и критика риторики у Сосноры порой неожиданно сближают его с концептуализмом).

Характерно, что Айги при несомненном влиянии на него Малевича и Кручёных не обратился к зауми, чисто фонетической, беспредметной поэзии. Для обоих авторов значимы телесность, воплощение. Возможно, с этим связано внимание Сосноры к китайской культуре с ее равноправием телесного и духовного, материализацией знака, живописным аспектом иероглифа. «Китайские картины изначально создавались как поликодовые тексты, в которых совмещались вербальный (поэзия), визуальный (живопись), вербально-визуальный

(каллиграфия) и тактильный (гравировка в виде оттиска с печати) коды» (с. 109). При этом Соснора отрицает символизм (да и антисубъектность) китайской культуры. С другой стороны, телесность у Айги не индивидуальна, это слияние с миром, у Сосноры это во многом телесность речи. И оба они рассматривают поэта как особенного по сравнению с другими людьми, делают упор на слове как высшей реальности. Возможно, поэзии, не теряя достоинства, предстоит научиться скромности?

Обращаясь к современной русской поэзии, Соколова видит в ней повышение неопределенности посредством пропуска слов и замены их неопределенными местоимениями, посредством фрагментов, обозначенные как «лакуны» в тексте (К. Корчагин, С. Завьялов); дезорганизацию текста у С. Львовского при помощи дискурсивных слов; смену действительного центра (Д. Григорьев); разложение слов на составляющие их «частицы» или «прилипание» их к другим частям речи (Н. Азарова). Это увеличивает подвижность стиха. Но то, что «у Завьялова субъект подвергается тотальной децентрации» (с. 249), говорит скорее о размывании субъекта, чем его конструировании. Субъект отчужден от себя, не способен говорить за себя (у М. Степановой). При этом во многом сохраняются прежние притязания поэзии. У С. Завьялова называние имени именно поэтом остается залогом не только бессмертия, но вообще существ-

ования: «...если объект не назван, он не существует ни в тексте, ни в реальности, но тогда взаимно не существует и субъект, который сам “осуществляется” в процессе называния» (с. 252—253). Взаимодействие с другими языками у М. Сухотина не более чем ирония и «нанизывание бесконечных аллюзий» (с. 259), у Вс. Некрасова — только фонетическое. Более многообразно добавление смысла у Ст. Львовского, когда разворачивается слово *memorable*, чей русский эквивалент получается по меньшей мере из шести слов. Или «but lo!» у И. Булатовского, «вот!» на устаревшем английском или «но нет!» на пересечении английского и иврита (с. 262).

«Оказавшись в парадоксальной ситуации одновременной невозможности говорения и молчания, поэты ищут новые пути проговаривания посттравматического опыта и самоопределения» (с. 6). Книга О. Соколовой — во многом исследование проблем, которые появляются перед литературой сейчас, которые она будет пытаться решать уже после Айги и Сосноры, учитывая их опыт. Так ли полярно противоположны, сходясь в устремленности к архаике, Айги с его рождением слова из мифа тишины и Соснора в его работе с праформами языка? Возможно, поэзии (в том числе и для конструирования субъекта) предстоит поиск каких-то иных опор в настоящем и будущем.

*Александр Уланов*

*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.*