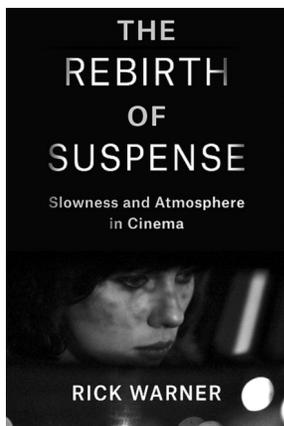


# НОВЫЕ КНИГИ

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_398

Warner R.  
**The Rebirth of Suspense:  
Slowness and Atmosphere  
in Cinema.**



New York: Columbia University Press,  
2024. — 312 p.

В книге «Перерождение саспенса» американский киновед Р. Уорнер решает три задачи: теоретическое осмысление феномена атмосферности, возобновление дискуссии об эффекте саспенса и развитие критического подхода к «медленному кино». Отправной точкой служит классический саспенс А. Хичкока, использующего подчеркнуто лаконичные приемы, чтобы поставить эффект «тревожного ожидания» на службу конвенциональному сюжету. Далее показано, как в лентах Ш. Акерман, П. Кошты, Дж. Глейзера, К. Райхардт, Л. Алонсо, Л. Мартель, К. Куросавы, А. Вирасетакула и Д. Линча возникают альтернативные виды саспенса. «Подвешенное» состояние зрителя поддерживается как сюжетом (социальное неблагополучие, болезни, сны, гипноз, галлюцинации, контакт с потусторонним), так и стилем

(медленный ритм, пустота мизансцен, скудость шумов, непредсказуемость звуковых иллюзий). Цель новых мастеров саспенса — воздействовать на зрителя «мягче» (с. 2). Что имеется в виду?

Теоретики кино рассматривают саспенс в качестве разновидности так называемого нарративного интереса, аффективной силы (или эмоции) или, как в нашем случае, эффекта атмосферности. Так, Д. Бордуэлл поставил в центр проблеме когнитивной «обработки» сюжета зрителем. Саспенс зависит от неравного распределения информации (зритель знает больше персонажа), то есть переживается при наблюдении за тем, как постоянно откладывается заполнение лакун в сознании героя фильма. В отличие от любопытства, направленного на события прошлого, саспенс — это «нарративный интерес», направленный на ближайшее будущее. Эту когнитивистскую линию продолжил Н. Кэрролл, указавший на то, что эффект саспенса держится на зрительском ментальном и этическом «взвешивании» возможностей, на удовольствии от «подвешенного» сюжета. А. Тейн переосмыслила когнитивистскую трактовку саспенса, увидев в нем не нарративный прием, а некую силу, которая реструктурирует, «расстраивает» время, отменяет психологическую идентификацию зрителя с персонажами и втягивает его в сложные, нелинейные процессы экранного мира. Уорнер, интерпретирующий саспенс как атмосферный эффект, намеренно обращается к современному «медленному кино»: саспенс необязательно связан с интересом к сюжетным перипетиям или с острыми эмоциональными переживаниями — он может представлять собой тревожное пребывание

на пороге между (кажущейся) бессобытийностью и событием, переживаемое телом зрителя.

В кинотеории тема атмосферности не нова: из классиков к ней обращались Ж. Эпштейн, Б. Балаш, В. Беньямин и З. Кракауэр; из современных теоретиков кино ее исследуют Р. Синнербринк, И. Поллман, С. Хвен, Д. Иаковон и Дж. Ханих. Подходы к исследованию атмосферности в кино обобщил Хвен; он спорит с когнитивистами и утверждает, что не бывает атмосферных и неатмосферных фильмов: атмосферность — это спектр более или менее выраженных в фильме эффектов. Создание в кино «атмосферной среды» означает создание для зрителя возможности погружения в иной мир, дорефлективного контакта с ним (см.: *Hven S. Enacting the Worlds of Cinema*. Oxford, 2022. P. 41). Уорнер делает следующий шаг, ставя вопрос: какова польза подобного представления об атмосферности для понимания такого классического эффекта, как саспенс? И, шире, как изменится методология анализа фильма, если в ее основу ляжет не когнитивная «обработка» нарратива, а «атмосферная перцепция»?

Уорнер предпринимает амбициозную, но убедительную попытку типологии видов кинематографического саспенса — выделяет сюжетный (*plot-based*), персонажный (*character-based*), структурный, атмосферный и перцептивный саспенсы. Они не возникают в чистом виде, а присутствуют в фильме в сложных комбинациях. Подчеркивая первичность воздействия атмосферы, Уорнер опирается на работы немецкого психиатра и феноменолога Э. Штрауса, выделявшего два измерения восприятия: гностическое (*gnostic*) и патическое (*pathic*). Ощущение атмосферности фильма возникает «патически», то есть на уровне нервной системы, прежде чем развернется нарратив; оно управляет восприятием фильма и не сразу покидает зрителя после финальных титров.

Для уточнения своей типологии кинематографических саспенсов автор обращается к теме атмосферных расширений экранных ландшафтов. Согласно канадскому киноведущему М. Лефевру, в киноленте следует различать сеттинг и ландшафт. Если первый выполняет нарративную функцию, то второй менее связан с сюжетом, экспрессивен сам по себе. При этом одно и то же место зритель может воспринимать то как функциональное, то как самодовлеющее. В этих колебаниях Уорнер видит основу нового саспенса. В ленте Алонсо «Хауха» (2014) формат экрана (4:3) в сочетании с необъяснимыми звуками и загадками нарративной структуры создает у зрителя ощущение нехватки информации, ведущее к саспенсной тревожности: что остается за кадром, о чем мы не знаем, как связаны разные пласты сновидческой реальности? В фильме Мартель «Зама» (2017) использование тона Шепарда (вида звуковой иллюзии) призвано одновременно «прокомментировать» происходящее с персонажем (испытывающим разочарование) и дать возможность зрителю погрузиться в пространство звуковых конфигураций: нисходящая последовательность звуков производит «одурманенное, мечтательное состояние» (с. 103). Важно, что ответов на свои вопросы окруженный эффектами фильма зритель так и не получает.

Следующая глава посвящена изображениям болезней и исцелений; недугу персонажа (тремору, хромоте, бессоннице и т.д.) как элементу атмосферности и саспенсным переживаниям зрителя, который наблюдает за телами, находящимися между болезнью и здоровьем или жизнью и смертью. Здесь обсуждаются фигуры, не синхронизированные с окружающей средой и даже «расстраивающие» ее своим появлением; в подобных персонажах «медленного кино» зритель видит субъектов, чувственно влияющих на пространство вокруг себя. Это — отказ от саспенса

в его классическом понимании в пользу экспериментов с такими сюжетами, в которых отождествление с персонажем является «мерцающим», подвижным. Атмосферный саспенс происходит от взаимодействия тела и среды, при котором главным героем фильма попеременно становятся то действующее лицо, то ландшафт, то разные способы опосредования (свет, звук).

Для характеристики особого состояния тел в медленном кино Е. Горфинкель предложила термин *enduration*, в котором соединены *endurance* (выносливость, прочность, способность сопротивляться изнашиванию) и *duration* (продолжительность): мы продолжительное время наблюдаем, как тело «встречается» с собственными границами (усталостью, болезнью, опасной или неблагоприятной средой обитания) и преодолевает их. Опираясь на тезис Ж. Эпштейна, согласно которому усталость обладает большим креативным и перцептивным потенциалом, Горфинкель подчеркивает, что *enduration* — это состояние, когда тело проявляет устойчивость, противостоит «износу» и настаивает на своем присутствии несмотря на ограничения и сопротивление. По мысли Уорнера, зритель встречается с этим, например, в фильме Кошты «Лошадь Деньги» (2014). Будучи свидетелем, «благополучный» зритель почти не допускается к атмосферным перформансам, поскольку едва ли можно поделиться с ним изображаемыми видами опыта; лента Кошту постоянно обсуждает с нами пределы того, что можно разделить с другим.

Далее Уорнер распространяет анализ взаимодействия тел и сред на фильмы, в которых эффект саспенса проявляется на иных уровнях — актуализирует жанровые и медийные компетенции зрителя. Поскольку речь по-прежнему идет о дорефлексивном атмосферном воздействии, предполагается, что зритель владеет этими компетенциями доста-

точно глубоко и органично, чтобы они переросли в особые жанровые и медийные интуиции. В главе «Готическая неопределенность, граничащая с ужасом» обсуждается не жанр, а настроенческий режим «готики»; в частности, показывается, как К. Куросава сопоставляет разные жанровые «арены чувств» (с. 161) и играет с ними («Харизма», 1999; «Жуткий», 2016). Уорнер переосмысляет привычную фрейдовскую концепцию жуткого (*uncanny*), различая вслед за М. Фишером странное (*weird*) и жуткое (*eerie*) и анализирует, как разные виды этого аффекта изменяются в атмосферном спектре фильма. Следить за изменениями, испытывать тревогу, ожидая смены настроения, — в этом и заключается задача зрителя. Демонстрируя в своих фильмах разные виды фатальных ловушек, Куросава превращает в ловушку сам процесс кинопросмотра: стиль фильма, «ткущий» атмосферные эффекты, создает завораживающие ситуации, подталкивающие аудиторию к чувственным и ментальным откликам.

Завершает книгу глава о связи между медиумом (пленкой, телетрансляцией, стриминговым сервисом) и эффектом саспенса. В центре внимания здесь — «Твин Пикс: возвращение» (2017) Линча, где атмосферным становится сам факт медиации, промежуточное положение фильма между требованиями разных диспозитивов (кинотеатр vs. стриминг). Процесс опосредования и окружающая среда, в которую мы чувственно погружены, выходят на первый план. Сам фильм как медиум становится объектом саспенсного переживания: знакомое сплетается с незнакомым, а аффордансы из прошлого — с медийными возможностями будущего.

Рассмотрение «медленного кино» — это своего рода исследование человека созерцающего. А созерцание (Уорнер придерживается делёзианского его понимания) — это форма пассивного синтеза, позволяющая нам «выманивать»

нечто у внешнего мира, в результате наполняясь образом самого себя. В процессе созерцания мы производим мысли и идеи, начиная с пристального вслушивания в собственные ощущения. Растянутая, саспенсная атмосферность «медленного кино» создает условия как для созерцания, так и для самосозерцания.

Полина Рыбина

## **HistoriCity: городские исследования и история современности** / Под ред.

Б. Степанова, К. Левинсона,  
О. Запорожец.



М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 456 с. — (Серия STUDIA URBANICA). — 1000 экз.

**СОДЕРЖАНИЕ:** Борис Степанов. *HistoriCity*: город в пространстве исторической рефлексии (вместо введения). **История современности:** Бенедикт Мауэр. Инстанции конструирования городского пространства: элиты, заказчики, мастера; Кирилл Левинсон. Европейский город раннего Нового времени как объект репрезентации в тексте и в изображении; Юлия Иванова, Павел Соколов. Урбанистические теории Ренессанса и

барокко как модели коммуникации власти и подданных; Наталия Осминская. Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII–XVIII веков и их функция в коммуникативной среде; Анна Стогова. Город как кунсткамера: описание Парижа в контексте культуры любопытства XVII века; Петр Резвых. От мира соблазнов к аттракциону: трансформация образа города в немецких путеводителях первой половины XIX века. **Современность истории:** Александр Дмитриев. Советская городская память в юбилейных форматах (конец 30-х — конец 80-х годов XX века); Юлия Камаева. Изображение города в советских альбомах и путеводителях 1960–1970-х годов по Золотому кольцу; Елизавета Березина. Образ города в русской и советской лаковой миниатюре; Ирина Савельева, Александр Махов. Городское прошлое в практиках публичных историков США; Алиса Максимова. Город и музей: пересечения и противоречия; Александра Колесник. Музыкальное прошлое в городском пространстве: история популярной музыки в Ливерпуле; Наталья Самутина, Оксана Запорожец. Чем больше закрашивают, тем сильнее вдохновляют: небольшие уличные надписи и борьба за коммуникацию в публичном пространстве Москвы.

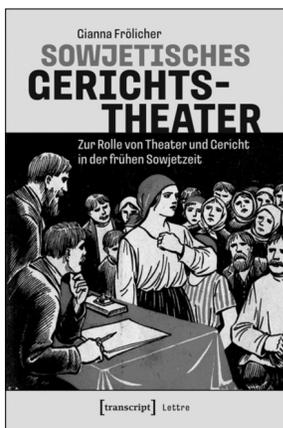
Frölicher G.

## **Sowjetisches Gerichtstheater: Zur Rolle von Theater und Gericht in der frühen Sowjetzeit.**

Bielefeld: transcript, 2024. — 246 S. — (Lettre).

В книге Джанны Фрëлихер «Советский судебный театр: к роли театра и суда в раннесоветское время» исследуется более полусотни сохранившихся в российских и белорусских библиотеках бро-

шюр со сценариями пропагандистских театральных представлений в форме судебного заседания. К самым ранним примерам такого рода произведений относятся «Суд над разведкой, не выполнившей боевого задания» (1921) Д. Кина и «Суд над гр. Киселевым по обвинению его в заражении жены его гонореей, последствием чего было ее самоубийство» (1922) Е. Демидович (наряду с ними кратко упомянут еще «Суд над Лениным» 1920 года), а к самым поздним — «Суд над музыкальной халтурой» (1931) В. Виноградова и «Суд над виновником в умышленной порче и задержке книг» (1932) Б. Герасимова. Число подобных произведений резко сокращается в 1931 году, а после 1932 года они вовсе исчезают.



Интерес Фрелихер к исследуемой теме связан, во-первых, с современным постдраматическим театром; в частности, автор описывает собственный опыт участия в постановке «Пожалуйста, дальше (Гамлет)» Я. Дюйвендака и Р. Берна (в 2019 году этот спектакль ставился и в России — в рамках фестиваля «Точка доступа» — в форме суда над молодым человеком, убившим отца возлюбленной в одном из районов Петербурга). Целью такого рода постановок могут быть не только отказ от следования заранее определенному сценарию, вовлечение зрителей в конструирование хода

действия и обсуждение сложных социальных проблем, но и более эксплицитные политические высказывания, как в случае с «Московскими процессами» (2013) М. Рау в Сахаровском центре (годом позже признанном «иностранным агентом») или «Болотным делом» (2015) П. Бородиной и Е. Греминой в московском «Театр.doc». В театрализованные акции могут превращаться и реальные процессы над художниками (см.: *Frimmel S. Kunsturteile. Köln, 2015*). На рубеже 1990–2000-х годов появляются судебные шоу на телевидении — в диапазоне от «Суда присяжных» на НТВ до «Модного приговора» на Первом канале. Во-вторых, раннесоветские театрализованные суды интересуют Фрелихер в связи с дискуссией об их роли в создании условий для сталинских показательных процессов 1930-х годов. (см.: *Cassiday J.A. The Enemy on Trial. DeKalb, 2000*; *Wood E.A. Performing Justice. Ithaca, 2005*). В более широком плане эти суды важны для понимания соотношения авангардных экспериментов 1920-х и репрессивных практик последующего времени, что стало активно обсуждаться после выхода книги Б. Гройса «*Gesamtkunstwerk* Сталин» (1988, рус. пер. 1993).

Фрелихер отмечает, что тексты постановок до сих пор не становились предметом систематического исследования, а между тем они показывают, что переход от 1920-х к 1930-м происходил гораздо более постепенно, чем считалось до сих пор, и затрагивал целый ряд аспектов, которые нуждаются в особом рассмотрении. Существовало большое многообразие в решении авторами вопросов права рядовых людей на активное участие в заседании и на собственный голос, объективности и авторитетности высказываний, допустимости множества перспектив, роли масок и разоблачений. Судебные постановки отличались сложным балансированием между наделением властью и дисциплинированием, спонтанным высказыванием и его

инсценированием, личным свидетельством и взаимным надзором.

Для становления судебного театра были важны идеи В. Мейерхольда — об активной роли зрителя, Н. Евреинова — о естественном стремлении человека к игре и преобразованию мира, а также П. Керженцева — о том, что разделение на действующих актеров и пассивную публику соответствовало социальным условиям царизма, и о необходимости вернуться к более ранним формам театра, где такого разделения не было. Вместе с этим переосмыслилась роль права: прежняя юридическая система рассматривалась как инструмент угнетателей. При этом еще в дореволюционную эпоху возникло представление о том, что право как справедливость не может быть письменно зафиксировано (ср. о противоречии понятий совести и законности в России XIX века: *Борисова Т.* Когда велит совесть. М., 2025) и приговоры должны в большей мере соотноситься с конкретными обстоятельствами, а не с абстрактными нормами. С этим было связано и стремление к депрофессионализации судебного корпуса в пореволюционные годы, что было схоже со стремлением к депрофессионализации театра. Прежней процессуальной упорядоченности противопоставлялась искренняя спонтанность в принятии решений. Так, постановка «Суд над “нашей газетой”» (1926) предполагала, что зрители в конце ворвутся на сцену и низвергнут старый суд. Судебный театр служил также цели просвещения масс — издание брошюр с примерами сценариев курировал Наркомпрос. Такие пьесы, как «Суд над бацциллой Коха» К. Лапина и С. Степанова или «Суд над трехпольем» Г. Лебедева (обе — 1924), включали в себя длинные выступления экспертов, напоминающие лекции, при этом на роль экспертов рекомендовалось приглашать настоящих врачей, агрономов и других специалистов.

Согласно Фрëлихер, при всей важности теоретических обоснований новых

театральных практик инициатива их появления исходила снизу. Во многом это было связано с ролью еще дореволюционного пореформенного суда как легального места публичных дискуссий о важнейших социальных проблемах. В 1920-е же годы постановки выглядели так, что порой их было трудно отличить от настоящих судебных процессов, они не воспринимались как нечто искусственное. В. Беньямин, оказавшийся на одном из таких «судов», не сразу догадался, что это инсценировка. Иногда границы реальности и вымысла нарушались прямо в ходе спектакля, например когда мать одного комсомольца, игравшего суеверного дурака, встала и призналась, что ее сын верующий и ходит в церковь, а в комсомол вступил для виду, чтобы его оставили в покое.

В конце 1920-х годов идея низового самодеятельного театра начинает исчезать как из брошюр, так и из теоретических дискуссий. Сценарии теперь предусматривают запланированные реплики из зала — эти голоса не вступают в диалог, а требуют жестокого наказания, обличают, хохочут. Отчасти это было связано с печальным опытом более ранних постановок, когда публика, несмотря на все попытки включить ее в действие, оставалась пассивной. На такой случай предлагалось разместить в зале несколько подготовленных людей, которые должны были к тому же пресекать возможные нежелательные проявления активности публики. В конце 1920-х, однако, спонтанной активности зала уже и не требовалось — она организовывалась заранее. Это предвосхищало практику «московских процессов» конца 1930-х, на которых А. Вышинский ссылался на реплики из зала. Здесь выводы Фрëлихер убедительны лишь отчасти, поскольку не подкрепляются исследованием трансформации роли публики на судебных процессах. Как известно, уже на процессе правых эсеров 1922 года «правильные» голоса

из зала играли немаловажную роль. Анонимные, но не вполне спонтанные голоса из зала звучали и на пленумах ЦК второй половины 1920-х годов, где происходил разгром «уклонов».

Особое внимание в книге уделяется конструированию активной и сознательной фигуры свидетеля в театрализованных судах. Поначалу его роль заключалась в том, чтобы осветить рассматриваемый вопрос с самых разных сторон. Посредством фигур свидетелей выстраивались основная рамка повествования, очерчивалась суть рассматриваемого дела. Зачастую свидетели как бы случайно выявляли настоящего виновника, обеспечивая ключевой для интриги момент узнавания. Фрелихер ссылается на деконструктивистские дебаты о свидетельстве начала 1990-х годов (см.: *Felman S., Laub D. Testimony. New York; London, 1992*), в которых подчеркивалось: свидетельство всегда связано с трансформирующим действием языка, приводящим реальность к форме нарратива, что создает неразрешимое противоречие между (подлинной) субъективностью и фикциональностью. С этим противоречием сталкивался и советский судебный театр 1920-х годов, в котором от свидетелей требовались, с одной стороны, правдивость и искренность, а с другой — сознательность, то есть способность облечь свое свидетельство в правильные нарративные формы, соответствующие их классовой позиции. При этом свидетели не только наблюдали за другими, но и сами становились объектами наблюдения: насколько правилен их взгляд? Свидетель в ходе суда мог превратиться в обвиняемого. К концу 1920-х уникальный личный опыт и столкновение разных взглядов теряют значение, но в то же время от людей все больше требуется быть активным свидетелем, постоянно наблюдать за происходящим вокруг, что, по мнению Фрелихер, соответствует определению тоталитаризма у Х. Арентс —

как такого политического режима, при котором каждый постоянно вынужден доказывать, что не является врагом. Это можно сопоставить с наблюдавшейся в 1920–1930-е годы примечательной практикой подробно рассказывать о себе в доносах, которые большей частью отнюдь не были анонимными.

В книге также исследуются меняющиеся представления об авторитетности знания, что проявлялось в вытеснении фигуры эксперта фигурой прокурора в качестве ключевой для судебного процесса. Роль эксперта изначально заключалась в помещении обсуждаемого вопроса в более широкий контекст, в отнесении конкретного фикционального случая с реальностью; во многом это было связано с еще дореволюционной ролью экспертов как публичных интеллектуалов. Однако опыт ранних советских постановок показал, что, как только начиналось похожее на лекцию выступление эксперта, зрители теряли интерес к происходящему. С середины 1920-х годов речи экспертов делаются все более короткими и наконец исчезают вовсе. Свою роль сыграло и «шахтинское дело» (1928), с которым был связан рост подозрительности в отношении «буржуазных» специалистов. Одновременно происходит усиление роли прокурора, выступающего защитником рабоче-крестьянского государства. Государство перестает рассматриваться как временное явление, становится основой советского строя. В течение 1920-х годов в сценариях растет число ссылок на статьи закона, все больше внимания уделяется соблюдению действующих процессуальных норм. Вопреки изначальному правовому нигилизму судебный театр превращается в инструмент распространения знаний о письменном законе. Больше не может быть разных толкований закона, он однозначно воплощается в речи прокурора. Роль же адвоката — помочь суду избежать ошибок при изобличении врагов. Вместо

бактерий и грибов, выступавших подсудимыми в прежних просветительских постановках на санитарно-гигиенические темы, под судом теперь оказывается кулак, и кажется естественным, что его, как и бактерию, нельзя оправдывать и защищать. Вредитель может быть только уничтожен.

Наконец, Фрёлхер рассматривает антисудебные пьесы С. Третьякова («Хочу ребенка!», 1927) и А. Платонова («Дураки на периферии», 1928), в которых демонстрируется ненадежность любых свидетельств, обнажаются механизмы конструирования судебных приговоров. Такие пьесы, конечно, не могли быть поставлены. Уже в 1927 году Агитпроп начинает критику «любительщины», а после посвященного 15-летию советской власти Всесоюзного фестиваля народных театров (1932) происходит окончательный разворот к классическому пониманию драматургии, и связанные с авангардными экспериментами театрализованные суды исчезают. В заключение Фрёлхер возражает Гройсу, видевшему преемственность между авангардной культурой 1920-х и соцреализмом 1930-х годов, но, как представляется, изложенные в книге наблюдения скорее подтверждают тезис о вырастании сталинизма из проблем с последовательной реализацией задач экспериментального судебного театра — неразрешенных противоречий между искренностью и сознательностью, необходимостью носить маски и срывать их, совестью и правом и т.д.

*Евгений Савицкий*

## «Для голоса» Маяковского/Лисицкого:

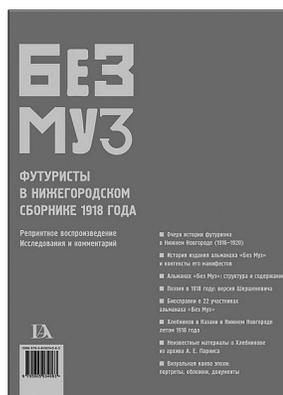
комментированное издание  
к 100-летию шедевра конструктивизма / Сост., коммент. и науч.  
ред. А.А. Россомахин.



М.: Арт Волхонка, 2024. — 64 с., 164 с. —  
Тираж не указан.

## «Без муз»: футуристы в нижегородском сборнике 1918 года:

(Репринтное воспроизведение.  
Исследование и комментарий) /  
Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин.



Санкт-Петербург: НИУ Нижегородский  
кампус ВШЭ; Да, 2024. — 232 с. — 700 экз.

Продолжается работа по републикации  
и комментированию текстов русского  
авангарда начала XX века.

Изданный сто лет назад сборник стихов Маяковского, оформленный Эль Лисицким, оказал большое влияние на искусство книги, визуальную поэзию, дизайн, рекламу. Он был репринтно воспроизведен в Чехословакии, США, Италии, Нидерландах, Испании, Японии. В работах А. Россомахина и М. Карасика анализируются примененные Лисицким способы типографской выразительности: не иллюстрации, а попытка дизайнерскими средствами передать голос и жест поэта. Художник рассматривал это и как аккомпанемент, и как универсальный наднациональный визуальный язык. Конструктивист Лисицкий опирался на типографские эксперименты футуристов Ильи Зданевича и Игоря Терентьева, но пошел дальше (в футуризме, например, Давид Бурлюк применял для оформления обложки традиционный, пусть и примитивистский, рисунок, а не динамику геометрии). А. Россомахин предполагает, что дизайн книги оказал обратное влияние и на поэта, на окончательный переход Маяковского на графику стихов «лесенкой». С другой стороны, плакатному дизайну оказались свойственны схематичность, отсутствие нюансов, идеологизация. М. Карасик отмечает, что юным читателям другой книги Лисицкого, посвященной арифметике, предназначалась роль винтиков огромного механизма, подобного строгому порядку марширующих букв.

Интересна история восприятия книги. Начало 1920-х годов — время, когда Россия была в первых рядах художественного процесса. Работа Лисицкого вызвала большой интерес и отклик в Германии, Лисицкий сотрудничал с германскими изданиями. А в России революция уже угасала. Было несколько подражаний, но ни одной рецензии на сборник не появилось. Новым хозяевам требовался более спокойный стиль. Впрочем, и в Европе открытия Лисицкого быстро приспособили для дизай-

на, оторванного от литературы. М. Карасик анализирует это на примере работ Пита Зварта по оформлению рекламы Голландской кабельной фабрики.

Поскольку книга Маяковского/Лисицкого названа «Для голоса», отдельная работа А. Россомахина посвящена мифу о голосе Маяковского. Сам поэт этот миф поддерживал, голосом Маяковского восхищались многие критики (Б. Эйхенбаум говорил о пафосе богатырской трубы, И. Эренбург — о монументальности речи), но это противоречит многим описаниям слушателей выступлений Маяковского, не эпатированных буржуев, а самых настоящих пролетариев, обвинявших поэта в том, что тот не умеет читать стихи, что его голос хриплый или пропитый. Интересно, что чтение Маяковского воспринимали как очень сильное многие эмигранты, которым явно не было необходимо подлаживаться к советской идеологии. Можно очень различным образом попытаться объяснить приведенные исследователем факты. Может быть, это было восприятие по контрасту с гораздо менее энергичными традиционными поэтами? Или кто-то из слушателей переносил на Маяковского свое представление о мощи революции? А в не слишком грамотной аудитории кто-то ждал от стихов сладкоголосия? Неоднократно слышавший поэта Алексей Чичерин, «один из пионеров того, что позднее получило название сонорной и саунд-поэзии» (А. Россомахин), утверждал, что Маяковский не владел ни дыханием, ни регистрами, ни тембром, а просто форсировал звук, «рывкал» в сильных местах.

Комментарии к книге «Два голоса» содержат также публикации теоретических работ Лисицкого (который мог и автобиографию превратить в манифест) и образцы полемики в России того времени, где даже введение нового шрифта сталкивалось с обвинениями в нечувствительности к политическо-

му моменту, буржуазной установке и вредительстве.

На примере сборника «Без муз», вышедшего в Нижнем Новгороде в июне 1918-го, рассматривается распространение авангарда в провинции. Оно было быстрым и интенсивным (несмотря на войну) благодаря гастролям футуристов и авторам из провинции, обучавшимся в столичных университетах. Авангард проникал в Нижний Новгород не только через литературу. Были художественные мастерские, была постановка пьесы В. Каменского «Стенька Разин». Работы А. Крусанова, А. Россомахина, А. Парниса, Л. Барышниковой, Л. Большухина и О. Замятиной передают атмосферу времени.

Интересны сведения об авторах сборника, показывающие динамизм и катастрофичность времени авангарда и его создателей. Федор Богородский учился в Московском университете, выступал цирковым эквилибристом, стал авиатором, был сбит на фронте в 1917 году, полгода лечился, в революцию стал замначальника нижегородской ЧК, комиссаром Волжской флотилии, а закончил жизнь в 1959 году видным советским художником. Ему, впрочем, повезло — из 22 участников сборника 5 умерли до 1937 года, а из 17 оставшихся трое были расстреляны или умерли в заключении. Кто-то приспособливался, как дважды лауреат Сталинской премии, один из организаторов травли Пастернака Борис Лавренев, кто-то был вытолкнут из литературы, как Неол Рудин, чьи тексты публиковались в 1923 году, а затем уже в 2022-м.

В первые годы после революции власть на литературу не давила. Несмотря на то, что вдохновителями «Без муз» были замначальника ЧК и член горкома РКП(б), содержание сборника в основном вне политики. Анонс сборника был в издании анархистов. Еще существовало единое литературно-художественное пространство, рецензия на

сборник появилась в газете в белогвардейском Новочеркасске. Эстетические разногласия тоже были возможны. На первой странице сборника подписанный Богородским, Предтеченским и Спасским манифест о том, что музы умерли, уже на шестой странице в стихотворении Николая Беляева присутствует «моя тоскующая муза», в сборнике и символист Иван Рукавишников (причем в его стихотворении полемически заявлено: «Вы без муз. Я был с Музой»), и готовивший имажинизм Вадим Шершеневич (который в своем очень пристрастном обзоре литературы прямо указывал, что его будут интересовать в первую очередь произведения, свободные от революционной тематики). Впрочем, и в манифесте урбанизм городских площадей сочетался со стеблями цветов и драгоценными камнями росинок. А воззвание футуриста Хлебникова переполнено церковной лексикой. У многих других авторов также присутствуют библейские мотивы.

Хлебников попытался записать в футуристы Ленина: Ульянов значит одним из подписавших его воззвание, инициалы не указаны, в случае чего можно было сказать, что это нижегородский автор Юрий Ульянов. В сборнике нашлось место и обращенным друг к другу стихам влюбленных Галины Владычиной и Сергея Спасского, и «Манифесту одинокого» Евгения Недзельского (А. Россомахин отмечает внутреннюю противоречивость появления такого текста в групповом сборнике). А Константин Большаков взял у футуризма свободу формы и образности, но ничего не собирался взрывать в своих очень тонких и личных стихах.

Впрочем, для многих авангард был труден эстетически или как образ жизни. Сергей Малашкин в письме А. Парнису говорит, что нижегородцам Надсон, Плещеев, Некрасов были гораздо ближе Хлебникова. Герой автобиографического романа С. Спасского восхи-

щается Хлебниковым, но сбегает от него. Интерес к Хлебникову проявил случайно оказавшийся с ним в одном полку поляк Владислав Земацкий, А. Парнис обнаруживает в творчестве Хлебникова следы их бесед. Возможно, хлебниковский проект «Братства рыцарей духа» связан с идеей «Ордена кузнецов» польского философа Викентия Лютославского, которым интересовался Земацкий.

Обе книги содержат много иллюстративного материала, от обложек альманахов до фотографий нижегородских улиц начала XX века.

А. Кислов

## Миры Андрея Крылова:

Юбилейный сборник статей и материалов об авторской песне / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский.

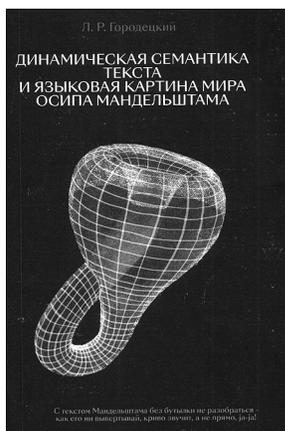


М.: Булат, 2025. — 313 с. — 100 экз.

**СОДЕРЖАНИЕ:** От составителей. **Статьи и публикации:** *Жуков Б.* Свято место. Утопия в авторской песне 1960–1980-х годов; *Костромин А.* Из опыта нотного расшифровщика авторских песен; *Романова В.М.* Конфликт поэзии и «песенности» в произведениях бардов-композиторов: на прокрустовом ложе песни; *Александрова М.* *Подозрительный инструмент:* о литературной судьбе

гитары; *Ревич Ю.* Реабилитация идеала: вариант Анчарова; *Стафёрова Е.Л.* «Резервы радости». (Размышления над текстом из архива Михаила Анчарова); *Свиридов С.В.* «Сраженный ужасной загадкой». О дефицитном списке в ряду мироописательных текстов В. Высоцкого; *Владимир И.* Высоцкий и фантастика; *Бойко С.С.* Феликс Светов и Булат Окуджава: свидетельство о поколении; *Кулагин А.В.* «Желание славы». Пушкинская тема в интерпретациях Галича и Кушнера; *Глушаков П.С.* «...К прогулкам в одиночестве пристрастье». О Юрии Лотмане, Булате Окуджаве и Александре Галиче; *Кантор В, Юровский В.* Булат Окуджава на вечере «Радио Свободы»: малоизвестные выступление, интервью, фотоснимки; Булат Окуджава в Болгарии: шесть неизвестных интервью / Публ., предисл., пер. с болг. и примеч. М.А. Раевской; Юрий Визбор в «Колесе Фортуны» / Предисл. и публ. Г. Бородин. **В свободном жанре:** *Абельская Р.* Крыловская энциклопедия; *Гизатулин М.Р.* Буква Ё и три тире; *Зимин И.М.* Самое начало... / Публ. И.В. Хвостовой; *Каримов И.М.* Спасибо всем!; *Алексеева И.* Незабываемое путешествие на фестиваль «БАМ-80»; *Фрумкин В.* «Дождусь я лучших дней...»; *Арбенин К.* Поэтический театр Александра Галича. Заметки зрителя; *Невзглядова Е.* К истории одного стихотворения; *Юровский В.Ш.* «В собрание сочинений я бы это не включал...» О годах общения с Михаилом Анчаровым; *Рыков Ю.* Последний приезд Высоцкого в Ленинград.

Городецкий Л. Р.  
**Динамическая семантика  
 текста и языковая  
 картина мира Осипа  
 Манделъштама.**



М.: Таргум, 2023. — 416 с. — 100 экз.

Сказав, что «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант», Манделъштам провоцирует на применение подходов, основанных на аналогиях из квантовой физики, и к нему самому. Книга Городецкого полна ссылок на физику и математику. Но если присмотреться — из квантовой механики применяется только принцип дополнителности Бора, возможность объекта быть во взаимоисключающих состояниях волны и частицы. Так связаны, например, непрерывность мышления и дискретность высказывания, гармония и разрыв. Но кажется, что сам исследователь к этой двойственности не привык и привлекает для объяснения еще и шизоидность Манделъштама. Об одновременности существования у Манделъштама противоположных смыслов говорилось еще в 1974 году в основополагающей статье Ю. Левина, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова и Т. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», без ссылок на кванты. И аналогии часто подводят — принцип Бора говорит толь-

ко о двух состояниях, у Манделъштама несколько смыслов, которые ветвятся далее. Верно ли уподобление текстов Манделъштама ленте Мебиуса? Они, конечно, неожиданно криволинейные — но не односторонние.

В книге много математических операторов, но они переводимы без потерь на обычный язык. «Смысл» вербального текста  $A$  — это оператор (отображение)  $S: A \rightarrow B$  или пара  $(S: A \rightarrow B) + (S: B \rightarrow A)$ , где  $B$  — некий вербальный текст» (с. 15). При переводе получится: «Текст  $A$  переходит в текст  $B$ », вопрос о том, чем отличается текст  $B$ , при этом отсутствует. Далее сказано, что вопрос «Какой смысл утверждения?» «означает на самом деле “в какой более понятный текст отображается это утверждение”» (с. 16). То есть исследование ведется с установкой на упрощение текста. Работы философов на тему смысла, начиная с «Логики смысла» Ж. Делеза, Городецкому, видимо, не известны. Паронимия, идиоматика, межъязыковая интерференция важны при порождении текста, но много ли им прибавится от возведения в чин операторов? Да еще и суггестивно-имплицативных? (с. 63 и далее).

Исследование подходит к текстам Манделъштама как к шифру, имеющему однозначную расшифровку. Так, «малиновая ласка» в «Канцоне» имеет смысл «малиновый лоскут»» (с. 52). Но стихи — не шифровки, а многозначные связи. Да и зачем шифровать? Религиозный текст может стремиться скрыть истину от непосвященных, но Манделъштам при необходимости говорил «с последней прямой». Городецкий приписывает Манделъштаму мышление готовыми блоками. Если в одном тексте «бесстыдница» связана с наклоном и золотом, то и в другом тексте, где есть наклон и золото, «безбожница» «с большой вероятностью имеет смысл “бесстыдница”» (с. 46). И смысл ли это? Или одна из возможных ассоциаций?

Множественно повторяется, что Мандельштам текстоцентричен. Но у Мандельштама немало выходов в действие — от юношеских симпатий к эсерам до пощечины А.Н. Толстому и самоубийственной эпиграммы на Сталина. Текст Мандельштама рассматривается как система, изучающая саму себя (с. 21), но Мандельштам именно очень разомкнут к миру, другому человеку, игре. Городецкий считает Мандельштама ловким манипулятором, навязывающим читателю свою картину мира: «Мне вообще представляется, что подобное “психологическое манипулирование” реципиентом и есть (может быть, не всегда осознаваемая) цель Мандельштама как генератора текста» (с. 66, о том, что дискурс Мандельштама «принципиально манипулятивен», повторяется и на с. 202). Кажется, трудно предположить что-то более противоположное Мандельштаму, никогда не стремившемуся к власти и презиравшему ее.

В предпринимаемых в книге анализах стихотворений Мандельштама отклонения от прямой очень редки. Например, в связи с сеновалом вспоминается «хаос иудейский» — но и «Воз сена» Босха, и нидерландское выражение «отвезти сена кому-нибудь», означающее «высмеять», «надуть» (с. 356). Но эти ответвления развития не получают. «Вечная склока — между “еврейской” и “греческой” цивилизациями» (с. 357) — будто Мандельштам с другими склоками не сталкивался. «Косматым» связано с космосом (с. 360), хотя в русском это скорее хаос. Причем Городецкий уверен в единственности ответа. Он приводит много аргументов, пытаясь выяснить, кто такой «садовник и палач» из «Стансов» — Гитлер или Сталин. Но Мандельштам мог иметь в виду их обоих, и любого из тиранов, которые порой и садики устраивают.

Многие сопоставления выглядят произвольными. Слово как опасную силу рассматривали многие, начиная с Пла-

тона, изгнавшего поэтов из своего идеального государства. В строке из стихотворения «Армения» «и каждое слово — скоба» вероятнее отсылка к графике армянских букв, чем к псевдониму Сталина Коба (с. 237). Вряд ли атлет, жонглирующий пустыми гириями, заимствован Мандельштамом из статьи Троцкого (с. 330), скорее это общее представление о цирковой фальши. Акцент Троцкого на динамике, сопоставляемый с таким же у Мандельштама, очевиден: не бывает революционера, настаивающего на статике.

При анализе языковой картины мира Мандельштама за теми или иными словами часто закрепляются только положительные или отрицательные коннотации. Поэт сложнее. Черемуха по мнению Городецкого — «негативное растение» (с. 202), иногда да, но вряд ли в стихотворении «На меня нацелились груша да черемуха». Воздух — конечно же, свобода, чего стоит один «ворованный воздух». Но есть у Мандельштама и «шапка воздуха, что томит». Осторожное отношение Мандельштама к концепту правды — сопротивление скорее не русской языковой картине мира, а советской пропаганде. Порой за русскую языковую картину мира Городецкий принимает что-то совсем ретроградное, где подозрительно воспринимаются книги или город. Все же «горожанин и друг горожан» Мандельштам сказал о русском поэте Батюшкове (хотя, конечно, и о себе).

Создаваемое Мандельштамом пространство текстовых связей, видимо, действительно имеет много общего с еврейской традицией мидраша, с Талмудом. Но комментатор религиозного текста нацелен на выявление смыслов, уже созданных Богом, Мандельштам — на создание новых. «Комментарий для Мандельштама важнее комментируемого» (с. 136) — да, но вряд ли так мог сказать о своей работе комментатор Торы. Толкование священного текста стремится

найти некие правила — поэт, наоборот, уклоняется от стандарта. Мандельштам — и в греческой культуре, и в еврейской, и в итальянской, и в русской, Городецкий заставляет его выбирать между еврейской и греческо-русской цивилизациями (с. 348).

Но нельзя сказать, что книга пуста. В 120-страничном приложении к ней приведены результаты огромной работы по выявлению межъязыковых интерференций. Обнаружено около 650 случаев связи с немецким (или идишем, «чистых» идишизмов не более 50). Характерно, что со следующим по частоте французским только около 80 интерференций, а на все остальные языки (итальянский, латынь, польский, украинский, греческий, армянский, арабский) приходится около 70 (с. 67). (Впрочем, не путает ли Городецкий строительные леса и дом? Возможно, интерференция с немецким *Blut*, «кровь», помогла Мандельштаму найти строки «есть блуд труда / и он у нас в крови» (с. 66), но в стихотворении далее работают уже ас-

социации, связанные со словами «блуд» и «кровь» в русском.)

Есть интересные наблюдения. «Век-волкодав», может быть, кидается на плечи не для того, чтобы загрызть, а скорее с лаской — только герою стихотворения такой союзник не нужен (с. 24). «Бог Нахтигаль» связывается со стихотворением Гейне «Im Anfang war die Nachtigall», «В начале был соловей» (с. 49). Очень элегантно объяснение перехода от казни к песне в стихотворении, посвященному Андрею Белому, при помощи созвучия казни с немецким *Gesang*, «песнь, стих» (с. 76). Интересна выявленная у Мандельштама связь растений с порывом, грозой (с. 104). Строки «И в траве гадюка дышит / Мерой века золотой» через немецкое *viper*, «гадюка», связываются с выпущенной в 1922 году книгой историка Р. Вишпера, оправдывающего тиранию Ивана Грозного (с. 369). Но многие ли проберутся к этому через операторы и упрощения?

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.