

Библиография

Наталья Полосина

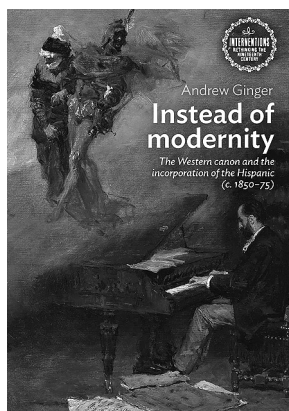
Испанист чрево вещающий:

ТРАВМА СОВРЕМЕННОСТИ И ОПЫТ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕРАПИИ

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_310

Ginger A. *Instead of Modernity: The Western Canon and the Incorporation of the Hispanic (c. 1850–75)*.

Manchester: Manchester University Press, 2020. — XI, 302 p. —
(Interventions: Rethinking the Nineteenth Century).



«Вместо современности: западный канон и инкорпорирование испаноязычного (1850–1875)» — так буквально, хотя и не вполне гладко на русском языке звучит название книги Эндрю Джинджера. Оно само по себе заслуживает внимания, поскольку ставит перед читателем сразу несколько вопросов. Действительно, место Испании в «большом нарративе» Нового и Новейшего времени связано с формированием трансатлантической колониальной системы, с достижениями Золотого века живописи и словесности, — то есть с XVI и XVII вв. В эпоху Просвещения Испания воспринималась как окраина цивилизации, а своеобразная инверсия просветительских ценностей, предпринятая романтиками, превратила прежнюю «отсталость» в «экзотизм», заво-

раживающий буржуазного современника, но сохраняла при этом саму культурологическую схему «центр — периферия»¹. Если говорить о «каноне» в узком, литературоведческом смысле слова, то эта ситуация знакома всем, кто преподает или изучает зарубежную литературу на университетском уровне: в общих историко-литературных

1 См.: *Torrecilla J.* España exótica: La formación de la imagen española moderna. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.

курсах испанская (и латиноамериканская) литература XVIII—XIX вв. практически не представлена. Между тем за последние десятилетия в зарубежной (по преимуществу англо-американской) испанистике появилось немало работ, вводящих испано-американский материал XVIII—XIX вв. в европейский интеллектуальный и культурный контекст, — такова, в частности, другая книга Джинджера, вышедшая в 2012 г.² Однако рецензируемая монография предлагает иную постановку проблемы.

Автор использует специфическое понимание современности (*modernity*), которое связано с именами В. Беньямина, М. Фуко, К. Гринберга, П. Бурдьё, Дж. Крэри и исходит из переломного характера эпохи 1850—1870-х годов: это был «принципиальный сдвиг от интереса к вещам в аспекте репрезентации или выражения (мимесиса) к средствам и медиа (знакам), с помощью которых осуществляется репрезентация, от романтической и доромантической парадигмы к постромантической современности» (с. 2). Новая эпоха определяет свое отношение к прошлому иронически — как разрыв, несущий одновременно чувство освобождения и глубокой фрустрации, переживает релятивизацию традиционных эпистемологических иерархий под влиянием концепций эволюционизма и историзма, подвергает рефлексии кризис референциальной функции знака. Проблематизация семиотической природы языка имеет исторические предпосылки, в том числе ускорение урбанизации и, как следствие, — резкое «уплотнение» медийной среды, создающей новые возможности коммуникации и при этом неявно дисциплинирующей индивидуальное восприятие. С эстетической точки зрения, постромантическая современность проблематизирует пространственно-временные категории в художественной прозе (эксперименты с фокализацией, фигурой рассказчика) и живописи (эксперименты с перспективой, светом), а в поэзии сигнализирует об утрате цельности субъектом лирического высказывания. Размышляя в этом ключе, гуманитарии XX в. создают свой канон мыслителей и художников, фиксирующих состояние культуры, при котором «все устойчивое растворяется в воздухе»³: Маркс, Дарвин, Ницше, Флобер, Бодлер, Уитмен, Мелвилл, Мане, Курбе, Уистлер...

Задача книги Джинджера, однако, не в том, чтобы выявить параллели или проследить значение новых идей и художественных принципов в заведомо более консервативной среде, — иными словами, чтобы подкрепить известную концепцию современности малоизвестным испано-американским материалом. Автор обращает внимание, что в самой теории чрезмерно акцентирован императив разрыва, отчуждения — современности и прошлого, знака и денотата, позитивного и мифологического, индивидуального и коллективного, центра и периферии: все, что связано с преемственностью, укорененностью, доверием к языку, примирением противоположностей, воспринимается как второстепенное, несущественное с точки зрения магистральной тенденции. Чтобы преодолеть сложившийся исследовательский предрассудок, Джинджер задается вопросом: не стоит ли вообще отказаться от «современности» как теоретического конструкта, сохранив только его историческое словоупотребление (как, например, в эссе Бодлера «Художник современной жизни»)?

-
- 2 *Ginger A. Liberalismo y romanticismo: La reconstrucción del sujeto histórico. Madrid: Biblioteca nueva, 2012. См. также: Jarocci M. Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe and the Legacies of Empire. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006. Более тридцати лет этой проблематикой занимается Исследовательская группа по XVIII в. при Кадисском университете (Испания); см.: <https://hum139.uca.es>.*
 - 3 Цитата из «Манифеста Коммунистической партии», которую американский философ-марксист М. Берман использовал в качестве заглавия к своей знаменитой кн.: *Berman M. All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. N.Y.: Simon & Schuster, 1982.*

Этим полемическим отказом и объясняется название книги. По-настоящему речь идет не об отказе как таковом, а о пересмотре: вместо современности-как-разрыва (rupture) предлагается исследовать современность-как-общность или даже «сообщность» (communality), одушевленную поиском «дома». Автор стремится извлечь пользу из недостаточной строгости понятия «сообщность» которое охватывает разнообразные сферы культурного опыта: телесность взаимодействия, преодолевающую гендерные и социальные границы; беспрецедентный «эффект присутствия» индивидуального и культурного прошлого благодаря новым техническим средствам (фотография); способы систематизации знания, будь то в истории искусства или в естественной истории, которые не объективируют прошлое, а включают его во взаимозависимые отношения с настоящим; дискурсивные приемы прозы и особенности живописной техники, не передающие некую идею как таковую, а скорее сигнализирующие о контакте между автором и (возможным) адресатом, автором и его предшественником.

Опыт «сообщности» не распространяется от центра к периферии, не осваивается как рационально постигаемый метод, поскольку творится стихийно и глобально, стирая границы между своим и чужим, и если заимствуется, то для восполнения глубокой внутренней потребности; говоря словами Уитмена, одного из героев книги: «Никто не может достичь за другого — никто. / Никто не может расти за другого — никто». В этой связи подзаголовок, где упоминается «инкорпорирование в канон», выглядит намеренно проблематично. Бодлер и Ницше, Флобер и Мелвилл, Дарвин и Мане и другие фигуры «канона» (как подчеркивает Джинджер, мужского и западного) присутствуют в книге, но не имеют привилегированного статуса. Наравне с ними выступают женщины — британский фотограф-экспериментатор Джулия Маргарет Кэмерон, французский художник-анималист Роза Бонёр — и представители испаноязычной культуры: испано-каталонский живописец М. Фортунь, испанские фотографы Х. Лоран и Х. Мартинес Санчес, классики испанской прозы XIX в. П.А. де Аларкон, Б. Перес Гальдос и Х. Валера, испано-галисийская поэтесса и писательница Р. де Кастро, испанский поэт и писатель А. Рос де Олано, испанский художник Э. Лукас Веласкес, аргентинский поэт Э. дель Кампо и др., которые даже в сообществе испанистов имеют весьма различную степень признания. Внутренняя форма слова «инкорпорировать» отсылает к образу тела (corpus), однако вместо канона как совокупного единого «тела» Джинджер предлагает очерк «телесности», спонтанно переживаемой мужчинами и женщинами, европейцами и американцами, художниками и фотографами, писателями и философами: «...иные заботы помимо автономии знака — или децентрации субъекта — проступают в тонком сходстве, в революционных структурах общности, которые я прослеживаю в произведениях середины века. <...> Наша встреча с серединой века превращается — как это и было — во вспышку сверхновой звезды. Видение современности, “схлопываясь”, преобразуется в заряженную энергией общность, которая распространяется во времени и пространстве. Мы становимся свидетелями завораживающих форм всеобщей связности» (с. 13).

Специфической «телесностью», то есть эстетической формой, суггестивно воздействующей на читателя помимо культурологического анализа как такового, обладает и сама книга. В ней четыре главы: «Встреча: сходитьсь и обрести форму», «Расставание: вырваться за пределы и все же стать ближе», «Жертва: все должны умереть», «Успокоение: формы всеобщей рассеянности». Интригующая метафорика заглавий отсылает к неким пороговым состояниям, или модусам, которые переводят субъекта в новое качество и чередуются в пульсирующем ритме напряжения/расслабления. Пульсация не только организует композицию в целом, но и фигурирует на микроуровне анализа как сквозная метафора наряду с другими —

«чрево вещанием», «лимбом» и «касательной». Так, Джинджер неоднократно уподобляет предпринятую им стратегию анализа культуры практике «чрево вещания»: исследователь не интерпретатор и не ментор, а медиум, который на мгновение дает услышать чужие голоса, но не присваивает их, сознавая, что его собственный голос тоже не вполне принадлежит ему самому. Более того, сами «говорящие» также не хозяева собственных голосов: так, Маркс в «Капитале», вместо того чтобы вынести однозначный приговор буржуазии, неожиданно дает ей слово, элементами своих риторики и метафоры создавая эпическую поэму о величии и ужасе капитала. Актом «чрево вещания» становится изображение Помпеев в мегалетоскопе, одном из популярных оптических аттракционов XIX в.: Джинджер описывает такое устройство в одном из мадридских музеев и прослеживает, как бесконечно далекий образ («голос») античного мира, как бы блуждая, связывает себя с разными медийными носителями («телами») — сначала с фотографией, а потом с ее вариантом, усовершенствованным для создания более жизнеподобных иллюзий при помощи системы линз в корпусе мегалетоскопа.

«Лимб» отсылает и к английской идиоме «находиться в неопределенном, подвешенном состоянии» (be in limbo), и к ее этимологическому религиозному значению — положению в загробном мире души, не заслуживающей места в иерархии «ад — чистилище — рай». Использование этой метафоры указывает на застывшие мгновения равновесия между жизнью и смертью, неумовимый переход энергии разрушения в энергию жизнеутверждения и наоборот. Так, в «лимбе» равно пребывают крестьяне на картине Ж.-Ф. Милле «Анжелос»; героиня фотографии Дж.М. Кэмерон в образе Элейн, умирающей от любви к рыцарю Ланселоту; смертельно раненый тореадор испано-каталонского скульптора Р. Нобаса; мумифицированные тела «теруэльских любовников» (средневековая испанская реликвия, зафиксированная на фотографии конца XIX в.).

Наконец, контакт «по касательной» связан с готовностью смиренно принять положение «с краю» и «в глуши», не претендуя на исключительность, значимость и интеллектуальную состоятельность в области построения универсальной объяснительной логики. Таковы флоберовская «простая душа» Фелисите и Ч. Дарвин, отказавшийся от человеческой гордыни в «Происхождении видов», двое гаучо в предместьях Буэнос-Айреса из поэмы аргентинского поэта Э. дель Кампо, наивно, но с подлинным чувством обсуждающие историю о Фаусте, и Г. Торо, созерцающий жизнь природы на берегу пруда Уолден. Опираясь на С. Кавелла, Джинджер подчеркивает, что Торо из своего уединения выносит опыт доверия языку — спасительный в контексте трагических интуиций эпохи о кризисе выражения. Именно этот опыт парадоксальным образом открывает продуктивные возможности «маргинального» положения: «Способность выявлять связующий узор может быть потенциальным преимуществом смещенной от центра перспективы» (с. 253).

В целом опыт культурологического описания, предпринятый Джинджером, заслуживает внимания как испанистов, так и гуманитариев широкого профиля. Следует помнить, однако, что автор спорит с определенным пониманием современности, характеризуемой как постромантическая. Существуют и иные представления о современности, которые, наоборот, в полной мере включают романтизм в свою орбиту. Так, Ф. Лаку-Лабарт и Ж.-Л. Нанси в фундаментальном труде «Литературный абсолют: теория литературы немецкого романтизма» (1978) настаивают: «...нас интересует в романтизме прежде всего то, что мы до сих пор принадлежим начатой им эпохе... Сегодня в большинстве лейтмотивов нашей “современности” можно различить настоящее романтическое бессознательное. Не в последнюю очередь именно в силу столь трудно определимого характера романтизм оказался тем фоном, на котором упомянутая современность стремится выгодно оттенить свои достоинства,

не видя — или не желая видеть, что она никогда не была способна ни на что, кроме как перетасовывать романтические открытия»⁴. Не менее существенно, что представители йельского деконструктивизма П. де Ман, Х. Блум, Дж. Хартман и Дж. Хиллис Миллер постоянно обращались к английской романтической поэзии, трактуя проблему романтического субъекта и языка как в высшей степени современную. Иное отношение к романтизму изменило бы не только хронологические рамки исследования, то есть сосредоточенность на «постромантизме» 1850—1875 гг., но и потребовало бы пересмотреть постановку вопроса. В романтической культуре можно найти многое, что близко и к тезису («современность-как-разрыв»), и к антитезису («современность-как-сообщность») книги Джинджера. Романтики и экспериментировали с «идеей разорванного “я”»⁵, и провозглашали философию «тоской по отчизне, стремлением повсюду быть дома»⁶, и настаивали на том, что анализу подлежит не само произведение, а потенции, в нем заложенные⁷.

Последовательное стремление Джинджера изменить доминанту современности (вместо отчуждения и разрыва — обживание пространства культуры через поиск общности) придает всему его замыслу своеобразную психотерапевтическую интенцию, направленную на преодоление травмы. Психотерапевтична прагматика изложения, особенно во вступлении и заключении: автор неоднократно пишет о нежелании навязывать собственное прочтение, о правомерности альтернативных трактовок, о слабости намеченных параллелей и т.п. Сам метод анализа основан на прихотливых и неожиданных переходах. Такая установка на внедогматический исследовательский нарратив по-своему импонирует, однако по мере чтения приводит в некоторое недоумение. Как следует относиться к тем или иным аналитическим этюдам-мазкам, коих в книге десятки, если каждый из них связан с общей композицией легким движением «по касательной»?

В самом деле, всегда ли достаточно выбранного основания для сравнения? Например, в «Рождении трагедии из духа музыки» выделяется параллель между двумя мужскими творческими союзами — мифическим (Диониса и Аполлона) и современным (Вагнер и Ницше), — и в этом смысле книга Ницше сближается с поэмой Э. дель Кампо о двух друзьях, аргентинских гаучо, обсуждающих на доступном им языке миф о Фаусте после представления оперы Гуно. «Цветы зла» оказываются рядом с «Капиталом», поскольку в своей характеристике современного человека сохраняют верность прошлому на уровне языка — изобилуют аллегориями и сверхъестественными образами. Э. Мане обнаруживает связь с художником Э. Лукасом Веласкесом, который в свое время был известен в Испании переписыванием картин Гойи, — на том основании, что картина «Расстрел императора Максимилиана» написана по мотивам картины «Третье мая 1808 г. в Мадриде». Другой возможный вопрос: какова в книге роль отдельного «канонического» автора, например Мелвилла? Сами по себе замечания Джинджера о повествовательной технике в романе «Моби Дик, или Белый кит» не составляют открытия в мелвилловедении, но вводят Мелвилла в рассказ «по касательной» — как образцового «чревоуща-

4 Lacoue-Labarthe P., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du Romantisme allemande. P.: Éditions du Seuil, 1978. P. 26.

5 Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «я» / Пер. А. Захарьина // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология / Сост. Д. Уффельманн, К. Шрамм. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001.

6 Новалис. Фрагменты / Пер. А.Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 247.

7 О мнении Ф. Шлегеля по этому вопросу см.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит., 1973. С. 58—59.

теля», который благодаря уклончивому и внеаходимому рассказчику Измаилу транслирует полифонию жанров, манер, мировоззренческих позиций. Или обратный пример, когда разбор не столь известного произведения, бесспорно, оригинален, но вызывает сомнения. Так, Джинджер анализирует работу каталонского скульптора Р. Нобаса «Раненый торeadор (XIX в.)» и приходит к выводу, что она *par excellence* воплощает состояние «лимба», неопределенности между Эросом и Танатосом, поскольку предсмертная агония изображена как высшая точка сексуального наслаждения; пожалуй, приведенные автором признаки визуального сходства убедят не всякого зрителя.

Можно раз за разом требовать большей обоснованности, указывать на недостаток систематичности или терминологическую нечеткость. Однако использованная выше метафора психотерапии подсказывает, что подобное требование несет в себе нечто невротическое — навязчивое стремление к порядку и контролю, которое лишь маскирует травму. Читателю, желающему понять внутреннюю логику книги, продуктивнее не спорить с отдельными интерпретациями, а проявить чуткость к целостному опыту эстетического переживания (Джинджер сочувственно цитирует известную мысль Дьюи). Этот опыт был удачно описан Т. Венедиктовой в рецензии на одну из современных историй американской литературы XX в.: «Прошлое перестает выглядеть как дорога, хотя ясно, конечно, что одно в нем было раньше, а другое позже и между этими точками можно при желании протянуть нити причинно-следственных связей. Скорее, прошлое — это пространство, полное переключек, созвучий, из которых на слух выделяются смысловые комплексы, они же — познавательные модели. В прошлом, иначе говоря, важно и ценно не то, что оно прошло, а то, что оно предоставляет понимающему воображению свободу движения»⁸. Развивать «слух», культивировать «понимающее воображение» — на это ориентирована и книга Джинджера, который не без самоиронии называет себя «чреовещателем», дающим волю множеству чужих голосов.

8 *Венедиктова Т.* Истории литературы в Америке после «кризиса идентичности»: (Рец. на кн.: Wyatt D. *Secret Histories: Reading Twentieth-century American literature*. Baltimore, 2010) // Новое литературное обозрение. 2012. № 118. С. 356—362.