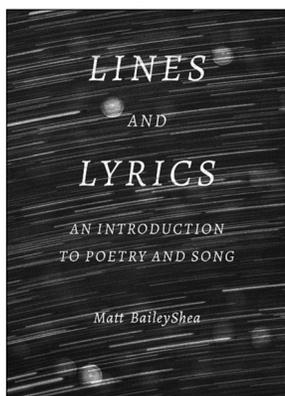


НОВЫЕ КНИГИ

BaileyShea M.
**Lines and Lyrics:
An Introduction
to Poetry and Song.**



New Haven; L.: Yale University Press.
2021. — XII, 254 p.

Книга американского композитора и музыковеда Мэтта Бейли-Шея «Строки и слова» — первая в своем роде на английском языке. Анализ песенной лирики остается областью, в которой междисциплинарное взаимодействие, с одной стороны, представляется необходимым, а с другой — происходит медленно и неуверенно. Особенно остро ощущается нехватка обобщающих монографий, которые предоставляли бы читателю базовые инструменты для работы с песенным текстом. Объясняется это, вероятно, тем, что текстовый и музыкальный (шире — звуковой) компоненты песни относительно легко отделить друг от друга. Произведя такое разделение, мы можем рассматривать их в разных методологических ракурсах: филологическим и музыковедческим соответственно. Необходимость обратного синтеза, то есть возвращения к цельности исходного произведения, хотя и ощущается, но способы его достижения неочевидны.

За последние годы вышло, кажется, всего две книги, в которых были предприняты попытки решить эту проблему. Первая — «Значения песни» британского музыковеда А. Мура (Moore A.F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham, 2012). В ней материалом для анализа служат популярные песенные произведения второй половины XX в., начиная от городского блюза и заканчивая современной поп-музыкой. Выходя за рамки традиционного музыкального анализа, Мур обращает внимание и на образный строй песенной лирики, и на то, как в тексте конструируются субъекты и репрезентируются межсубъектные отношения, и на особенности слушательского восприятия. В том, что касается звука, автора интересует не только собственно музыкальная сторона песенных произведений, но и особенности студийной обработки и микширования. Совместить эти аспекты ему позволяет то, что он называет «экологическим подходом»: песенное произведение рассматривается как сложный комплекс, компоненты которого реализуются посредством друг друга, служат друг для друга *активными средами*. Подобный подход получает все большее распространение в философии и других гуманитарных науках, поэтому книга Мура воспринимается как актуальное, соответствующее современной научной моде исследование. Вместе с тем ее трудно назвать легким чтением: разрабатывая свою концепцию, Мур, кажется, больше беспокоится о ее стройности и универсальности, чем о простоте ее применения на практике.

Второй труд — монография В.А. Гаврикова «Песенная поэзия XX в. как текст» (Брянск, 2011). Филолог Гавриков рассматривает песню как полико-

довый текст, состоящий из субтекстов двух типов: аудиальных (музыкального, шумового, артикуляционного, вербального) и визуальных (мимического, имиджевого, сюжетно-перформативного и др.). Автор стремится выстроить модель, в которой всем этим аспектам нашлось бы равнозначное место, но все же в ее основе лежат филологические методы. Характерно, что он преимущественно разбирает бардовскую песню и русский рок, которым присуща известная литературность.

В отличие от Мура и Гаврикова Бейли-Шей, по-видимому, вовсе не обеспокоен поиском теоретических обоснований для своего исследования. Используемые им методы не имеют какого-то единого фундамента, а скорее исходят из практической потребности: во-первых, познакомить музыковедов с основами литературоведческого анализа, а во-вторых, продемонстрировать своеобразие песни как жанра, не просто занимающего промежуточное положение между поэзией и музыкой, но и наглядно воплощающего в себе их генетическое родство и взаимное притяжение друг к другу.

В каждой из семи глав автор обращается к одному из аспектов песенного произведения (стиль, метр, рифма, разбиение на строки и синтаксис, обращение, форма, песня как целое), следуя одной и той же схеме: сначала соответствующий феномен рассматривается через литературоведческую оптику, затем обсуждается сходное явление в музыкальной теории и практике и, наконец, в режиме «пристального анализа» разбираются несколько песенных произведений. В качестве примеров рассматриваются стихи британских и американских поэтов (Дж. Донна, Э. Дикинсон, Т.С. Элиота, Дилана Томаса, Э. Миллей, У.Х. Одена и др.), переложения их на музыку, выполненные академическими композиторами XX в. (Б. Бриттеном, А. Коплендом, С. Губайдуллиной и др.), а также треки исполнителей и коллективов, работа-

ющих в разнообразных жанрах популярной музыки (Боба Дилана, Тэйлор Свифт, «Outkast», Ван Моррисона, «The Chainsmokers» и др.).

Столь широкий материал позволяет автору, с одной стороны, продемонстрировать эффективность аналитических инструментов, а с другой — тактично обойти стороной споры о «высокой» и «низкой» музыке, которые до сих пор ведутся среди музыковедов как у нас, так и на Западе. Это, впрочем, не значит, что для автора не важны жанровые деления: так, обсуждая особенности визуального представления песенной лирики и ее разбиения на строки (*lineation*), он отдельно анализирует примеры из академической песни (*art song*), поп-музыки и хип-хопа. При этом, в зависимости от рассматриваемого аспекта, оказываются актуальны разные жанровые признаки. Задача автора не в том, чтобы выделить статические классифицирующие категории, а в том, чтобы, во-первых, найти подходы к описанию динамического взаимодействия текста и аккомпанемента, а во-вторых, нащупать прагматические и эстетические эффекты этого взаимодействия. Проиллюстрируем это на двух примерах — феноменах метра (вторая глава) и обращения (пятая глава).

Метр и ритм — понятия, входящие в базовый инструментарий как литературоведа, так и музыковеда. Бейли-Шей напоминает, что поэтический метр — это не то же, что музыкальный размер (хотя по-английски они могут обозначаться одним словом *metre*), а ритмическая организация стиха отличается от музыкальной ритмики. Однако, на взгляд автора, в обоих случаях мы имеем дело с продуктивными механизмами нарушения «естественного течения» речи. Поэтический метр, как и музыкальный размер, создают ощущение фоновой пульсации, заставляя слушателя отмечать моменты, когда словесное ударение не совпадает с метрически

сильной стопой или долей. Здесь задействуется аудиальное воображение — способность удерживать в уме метрическую схему и фиксировать отклонения от нее, которые в конечном счете и определяют ритмическое своеобразие песенного произведения. Важно и то, что ритмические паттерны в музыке могут возникать не только благодаря динамическим акцентам, но и на основе мелодических рисунков и гармонических ходов.

Рассмотрев два случая переложения стихов Э. Дикинсон на музыку — песни «Will there really be a “morning”?» американского композитора Р.И. Гордона и «The loneliness one dare not sound» его соотечественника Дж. Пёрла, Бейли-Шей приходит к выводу, что основной прагматический эффект взаимодействия трех видов ритма — языкового, поэтического и музыкального — лежит в области слушательского ожидания. У Гордона отсутствие сильных расхождений между тремя ритмическими уровнями создает впечатление предсказуемости, наивности, даже некоторой простоватости произведения. Впрочем, даже в этом случае, как замечает Бейли-Шей, звучание текста существенно отклоняется от естественной языковой ритмики. В переложении Пёрла из-за несоответствия сильных долей поэтическим и языковым акцентам этот эффект усиливается вплоть до ощущения дезориентации. Выбивая почву из-под ног слушателя, обманывая его ожидания, композитор перформативно воспроизводит тревожное ощущение «подвешенности сознания» (*consciousness suspended*), о котором пишет в стихотворении Дикинсон.

Пятая глава посвящена обращению (*address*), анализ которого в целом ограничивается рассмотрением личных местоимений в песенном тексте. Однако вопросы, которые ставит перед собой автор, имеют фундаментальный характер: какие типы коммуникативных актов мо-

делируются в песне? Каковы особенности их репрезентации? На что влияет при этом выбор личных местоимений?

Наиболее распространенной, по словам Бейли-Шей, является модель, в которой позиция адресанта обозначена местоимением первого лица единственного числа, а позиция адресата — местоимением второго лица (имеющим в английском одну форму для единственного и множественного числа). В этой модели подчеркивается близость между коммуникантами, что соответствует таким коммуникативным актам, как доверительный разговор, признание, молитва. На нескольких примерах (в частности, на примере песни «Wish you were here» группы «Pink Floyd») автор убедительно показывает, что для многих композиций характерно движение в сторону большей интимности: на место «мы» к концу песни заступает «я», на место форм третьего лица — формы первого и второго. Интересно и ценно наблюдение, что «я» чаще возникает в припевах, чем в куплетах, различие между которыми поддерживается и музыкальными средствами. Обнаруживаются, впрочем, и композиции с противоположной установкой — на дистантность, отчужденность коммуникантов. В таких случаях, как указывает Бейли-Шей, используются местоимения третьего лица или же лирический герой скрывается за местоимением второго лица.

Отношения близости/дистантности, моделируемые в тексте, определяют коммуникативную установку звучащего в композиции голоса по отношению к слушателю. Эта установка находит выражение и в аккомпанементе: моментам близости соответствуют более прозрачные и благозвучные гармонии, а ощущение отчужденности усиливается за счет использования диссонансов и маловыразительных (*dusty*) музыкальных фигур. Перед нами снова динамическая система, в которой текстовые и музыкальные явления работают на создание

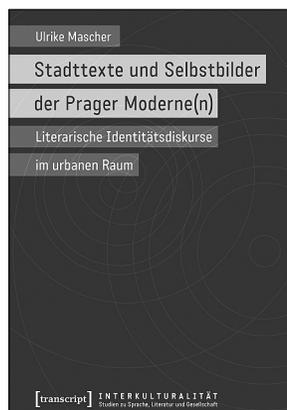
целостного эстетического эффекта, который не может быть зафиксирован в статической рамке. Ссылаясь на Дж. Каллера (Culler J. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA; L., 2015), автор констатирует: на вопрос, кто к кому обращается в песне, нельзя дать однозначного ответа, что, впрочем, не лишает этот вопрос продуктивности.

Книга Бейли-Шея заполняет важную лакуну: перед нами работа практической направленности, знакомящая читателя с литературоведческими и музыковедческими инструментами анализа песенного текста. Не претендуя на теоретическую новизну, она отличается стройностью изложения и широтой охвата. К сожалению, из поля зрения автора выпали те особенности песенных произведений, что связаны со студийной обработкой и микшированием, а ведь зачастую они важнее чисто музыкальной стороны дела.

Андрей Логутов

Mascher U.

Stadttex-te und Selbstbilder der Prager Moderne(n): literarische Identitätsdiskurse im urbanen Raum.



Bielefeld: Transcript, 2021. — 316 S.

Литературная Прага первой трети XX в., будучи точкой сопряжения трех культур — немецкой, чешской и еврейской, — хорошо изучена в германистике и, в частности, австриацистике. Однако художественная топография самого города исследовалась мало и до сих пор не сложилась в четко очерченный «пражский текст». Восполнить эту лакуну призвана книга Ульрики Машер «Городские тексты и самообразы пражского модерна/ов: литературные дискурсы идентичности в городском пространстве» (2021).

Автор работает в поле культурологически ориентированного литературоведения и в парадигме «пространственного поворота», что, с одной стороны, позволяет ей свободно играть метафорами пространства города и пространства текста, а с другой — урезать классический литературоведческий анализ семантико-лексического оформления пространства в пользу культурных реалий, что, впрочем, сложно назвать сегодня проблемой совершенно новой и неожиданной. Машер рассматривает прозаические тексты немецкоязычных и чешских авторов с точки зрения транслируемых в них образов Праги и соотносит их с коллективными дискурсами идентичности в рамках «городского пространства (текста)» (с. 14). Для этого она, с одной стороны, реконструирует пражские дискурсы идентичности первой трети XX в. в их связи с конкретными топосами Праги, а с другой — анализирует, как эти «кодификации общественного пространства» (с. 15) подвергаются художественному осмыслению. Такой подход кажется логичным и оправданным: он позволяет показать не только то, как городское пространство формирует концепции идентичности, но и то, как произведения литературы формируют «пражский текст». К достоинствам работы следует отнести внимание к малоизвестным чешским авторам наряду с громкими именами, что позволяет создать более дифферен-

цированное представление о пражском литературном ландшафте, а также соблюдение баланса в использовании текстов на чешском и немецком языках.

В сравнительном анализе повести Франца Верфеля «Дом скорби» (1927, рус. пер. 2005), новеллы Макса Брода «Женская работа» (1913) и рассказа Рихарда Вайнера «Равновесие» (1914) литература предстает как место межкультурного диалога, направленного на преодоление границ. У Верфеля это выражается в переносе «многоязычности поликультурного мегаполиса Праги в литературную форму» (с. 36) и «сожалении о крахе идеи Австрии как сверхнационального идеала» (с. 37); у Брода шляпный салон становится местом межкультурной встречи, превращающим «границу в зону контакта» (с. 38); у Вайнера (Прагу, впрочем, даже не изображавшего) проблема коммуникативных процессов накладывается (автором исследования) на сложности многокультурного сосуществования в Праге начала века.

Существенно большая связь между действием литературного произведения и топографией Праги обнаруживается в романе Пауля Леппина «Хождение Северина во тьму» (1914, рус. пер. 2018). Путем смещения символики смерти с описанием пространства и его восприятия главным героем Прага рисуется как типичный для *fin de siècle* «мертвый» город. Машер читает роман как «диалог Северина с городом» (с. 53): делая Прагу практически действующим субъектом и выдвигая на передний план внутренний мир главного героя, Леппин «стирает границы между городом и индивидом, между внутренним и внешним» (с. 54). Многокультурность и многополярность Праги передаются в романе не только путем смещения немецких и чешских голосов, но и не в последнюю очередь посредством системы женских персонажей, каждый из которых представляет ту или иную сферу современ-

ной городской жизни: от мелкобуржуазной до богемной, от религиозной до сексуальной, от дневной Праги до ночной. Неудачные отношения Северина с каждой из женщин не только по-новому преломляют его восприятие города, но и символизируют модернистские кризисы — буржуазного мира, художественности, религии, мужественности и субъектности.

Сравнивая роман Леппина с «Готической душой» (1900) Йиржи Карасека, Машер опровергает устоявшийся в литературоведении «миф о декадентской, “мертвой” Праге немецкоязычной литературы и “золотой” Праге в чешской литературе» (с. 82). Романы объединяет не только восприятие города через внутренние переживания героя, но и, скажем, негативное отношение к ассимиляции еврейского гетто и модернизации городского пространства: главные герои обоих романов, разрывающиеся между «живым» современным мегаполисом и «мертвой» Прагой, ностальгически обращаются к прошлому, дистанцируясь от внешнего мира, и вырабатывают «стратегию двойного (пространственного) сознания» (с. 98), понимаемого исследовательницей как «измененное и изменяющее восприятие окружающего мира <...>. Городу, изначально воспринятому негативно, в акте эстетизирующего преобразования противопоставляется иное пространство-образ» (с. 99). В такой «двойной пространственной семантике» Машер усматривает объединяющую Леппина и Карасека критику модерна.

Метафора города как текста, поддающегося прочтению, оказывается крайне уместной в анализе диалогизированного эссе «Над городом» (1917) Милоша Мартена. Открывающаяся с террасы патрицианского дома на Градчанах панорама Праги служит поводом переосмыслить чешскую национальную идентичность через дискурсы истории, религии и искусства. Многослойность «обратив-

шейся камнем истории» демонстрирует многослойность образа Праги: Мартен превращает город «в лабораторию, в которой испытываются различные прочтения чешской истории» (с. 145), и дает собственное решение «чешской проблемы», состоящее в том, чтобы синтезировать прошлое и настоящее, сформировав новое самосознание.

Сравнивая роман Франца Карла Вайскопфа «Песнь славян» (1931) и публиковавшиеся с 1918 по 1919 г. в газете «Лидове новины» фельетоны Рихарда Вайнера «Фрагменты исторических дней», Машер рассматривает образ Праги до и после смены политической системы и рождения Чехословацкой республики в 1918 г. Она верно замечает, что различие политических установок двух писателей определило различную пространственную локализацию политических преобразований в их текстах. Так, Вайнер, будучи приверженцем буржуазно-демократических идеалов, размещает исходную точку нового государственного строя в центре города, в то время как социалист Вайскопф выносит ее на периферию, в рабочие пригороды. Тем не менее оба автора концентрируются на одних и тех же топосах Праги, чтобы проиллюстрировать трансформации современной чешской истории. Опираясь на теорию пространственных практик и репрезентаций Лефевра, Машер убедительно показывает, как в формах организации пространства могут материализовываться идеи коллективной идентификации, а также проецироваться или демонтироваться нарративы памяти.

Проблема культурной идентичности Праги, бывшей не только одним из важнейших «транскультурных пространств чешско-немецко-еврейской литературы», но и «центром еврейской культурной истории Европы» (с. 192), стоит в центре анализа «Городского парка» (1935) «немецкоязычного пражского еврея» (с. 198) Германа Граба. Рефлек-

сию над изоляцией тех или иных национальных слоев Праги Машер усматривает в том, что немецко-чешско-еврейское сосуществование в романе эксплицитно не упоминается, а сам город сжимается до городского парка, что делает произведение Граба «пражским романом без Праги» (с. 225). Пространственная и социальная изоляция героев оказывается отображением двух исторических ситуаций: во-первых, изображенного в романе периода 1915—1916 гг., когда у Праги был имидж «тройного гетто», а во-вторых, времени публикации романа — 1935 г., когда пражские евреи столкнулись с национал-социалистической угрозой.

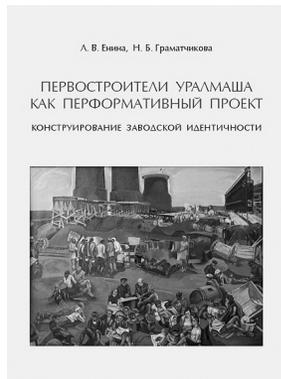
Последний крупный текст, добавляющий еще один узор в калейдоскоп образов Праги, — первая редакция «Преграды» (1932) Марии Майеровой, иконы авангарда межвоенного периода и коммунистической чешской литературы в целом. Репрезентации пражского пространства (город vs. деревня, природа vs. техника) сопоставляются с модернистскими техниками изображения, которые при помощи принципа полифонии позволяют передать образ Праги как «места синтеза прошлого и будущего, а также места синтеза природы и цивилизации, вплоть до изображения Праги как двуязычного города» (с. 272). Создаваемый ею многослойный образ Праги побуждает Майерову к определению нового самосознания через создание нового искусства и новой эстетики.

Неизбежно витающий в любом осмыслении культурной/литературной Праги призрак Франца Кафки являет себя в заключительной части книги Машер. Его рассказ «Гибрид» (1917), не имеющий явного отношения к изображению Праги, используется в книге вовсе не для очередного штриха к портрету города, а для оправдания разрозненности выводов и фрагментарности рассмотренных кейсов. В образе «необыкновенного зверька — полукошечки, полу-

ягненка» (пер. Н. Касаткиной), демонстрирующего принцип «как — так и» вместо «или — или»» (с. 288), Машер прочитывает самую суть пражского модерна, базирующегося на сосуществовании. В оригинале название рассказа означает «скрещивание» или «пересечение», то есть не только конечный результат, но и процесс, явление, что идеально ложится на пражскую культуру первой трети XX в., преодолевающую, по выражению германо-чешского писателя и философа еврейского происхождения Вилема Флюссера, «все национальные, религиозные и социальные различия» (с. 289). На этом фоне разрозненность текстов и временная рассинхронизация в исследовании Машер действительно обретают смысл: «...гетерогенность и амбивалентность формируют анализируемые пражские тексты и осмысляемые в них образы города и себя» (там же). Похоже, что и описание «пражского текста», понятого как художественное воплощение «городской личности Праги» (там же), равно как и панорамный взгляд на саму Прагу эпохи модерна, могут зиждаться лишь на сосуществовании отдельных авторов с их индивидуальными «городскими текстами» по кафкианскому принципу «как — так и», поскольку «литературные образы Праги, равно как и индивидуальные и коллективные дискурсы идентичности, многослойны в той же мере, в какой многослойно само городское пространство» (с. 273). Исходя из этой логики действительно имеет смысл говорить не об одном, а о многих «пражских модернах».

Сергей Ташкенов

Енина Л.В., Граматчикова Н.Б.
**Первостроители
 Уралмаша как перформативный проект: конструирование заводской идентичности в автобиографических текстах.**



М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. — 282 с. — 500 экз.

Монография Лидии Ениной и Натальи Граматчиковой интересна уже тем, что вводит в научный оборот ценный архивный материал — эго-тексты из «Фонда первостроителей Уралмаша», хранившиеся в музее истории завода в Екатеринбурге и позднее переданные на хранение в Государственный архив Свердловской области: неотредактированные и не прошедшие цензуру воспоминания старейших работников завода, написанные по просьбе музейщиков. Упомянутые тексты — это *личные* воспоминания, но написанные по своего рода трафарету, заданному анкетой музея и идеологическими рамками официального дискурса. Обычно подобные источники личного происхождения используются историками как вспомогательный материал для уточнения имен, топонимов, деталей исторических событий.

В рецензируемой монографии авторы применяют другой и, на мой взгляд, очень плодотворный подход к такого рода текстам. Используя как ключевые теоретические концепты понятия «дис-

курс», «идентичность», «автобиографическое письмо» и «коллективная память», исследовательницы ставят своей целью понять и продемонстрировать, как в эго-текстах «Фонда первостроителей» конструируется многосоставная перформативная идентичность их авторов, прежде всего в идеологическом и профессиональном аспектах, другими словами, — как в процессе автобиографического письма люди осознают, конструируют и записывают себя в качестве «уралмашевцев».

Такой подход, на мой взгляд, позволил авторам монографии успешно проанализировать несколько значительных взаимосвязанных проблем, которые актуальны для целого ряда научных областей.

Во-первых, работа вносит вклад в изучение феномена «советского человека» в его, если так можно выразиться, «локальной разновидности». При этом находящийся в фокусе исследовательского интереса *уралмашевец* в каком-то смысле «образцовый советский человек», если вспомним, какую роль играли идеи индустриализации и концепция нового человека-труженика (рабочего, пролетария) в проекте советской модернизации и ее идеологического обеспечения. Однако авторы избежали искушения искать в изучаемых ими текстах только выразительные иллюстрации к общим местам советской идеологии и пропагандистским клише. Идеологический фон, а точнее, не фон, а идеологический раствор, «бульон», в который погружены все авторы исследуемых воспоминаний, восстанавливается в первой части монографии через анализ малоизученного материала, тесно связанного объектом изучения: это романы и очерки о городах-заводах, проект «История фабрик и заводов», практики пролетарского туризма 1930-х гг., публицистика городской и заводской газет, роман Л. Овалова об уралмашевке «Зина Демина».

Важно и то, как авторы определяют свою научную позицию, входя в поле исследований советского человека. Они пытаются говорить без гнева, но не без пристрастия, с самого начала определяя себя как представителей тех поколений, которым были адресованы автобиографические повествования первого поколения уралмашевцев. Но их позиция адресатов, читателей и интерпретаторов текста и идеологически, и культурно, и научно абсолютно не совпадает с той, которая смоделирована заводскими ветеранами в их текстах. Существенный сдвиг интерпретационного кода при наличии чувства уважения и даже родства создает интересную интригу для читателя монографии.

Второй инновативный момент, который я вижу в этом научном труде, связан с тем, что к изучению материала применен филологический и лингвистический подход, дискурсный анализ, то есть исследуется, как авторы эго-текстов из музейного фонда конструируют собственную идентичность в *процессе письма* в рамках доступных для них и усвоенных ими дискурсов; из тех слов, которые есть в их распоряжении, и имея опыт «создания риторических иллюзий» в ситуациях «насильственного автобиографизма», которые были неотъемлемой частью советской идеологической повседневности.

Как убедительно демонстрируют Л. Енина и Н. Граматчикова, перформативная коллективная идентичность многосоставна: она включает в себя идеологическую, профессиональную, заводскую идентичности авторов, осознаваемые в процессе письма. Но это письмо (а значит, и формы самоосознания, и способы самовыражения) чрезвычайно зависимо от официального языка советской идеологии: авторы воспоминаний пытаются описать собственный опыт с помощью языковых формул и шаблонов газетных передовиц. Конечно, в этом аспекте анализ Л. Ениной и Н. Грамат-

чиковой соотносится со многими уже существующими исследованиями феномена советского человека. Авторы цитируют, в частности, статью «О невозможности личного в советской культуре» социолога Б. Дубина, не во всем, однако, соглашаясь с категоричностью его вывода о том, что для выражения персонального у советского человека отсутствует дискурсивный ресурс. Изучая, как идеология «присваивает человека», авторы монографии в то же время стараются обратить особое внимание на моменты «рассогласования», на те «трещины» в монолите «правильного» письма и языка, через которые просачивается индивидуальное.

Исследовательницы подчеркивают выразительную особенность: чем образованнее человек, чем грамотнее он пишет, тем в большей степени он является не субъектом письма, а ретранслятором доминантного дискурса. Именно неотшлифованность, несовершенное знание «право-писания» парадоксальным образом становится «силой слабых».

Интересным и нуждающимся, как мне кажется, в дальнейшем обдумывании является затронутый исследовательницами вопрос о том, каким образом авторы анализируемых эго-текстов используют коллективное как инструмент выражения индивидуального, как происходит при-свое-ние чужого слова, в каких случаях и при каких условиях это становится возможным и какие методы анализа позволяют обнаружить такие зоны или точки персонализации «мы».

Третий момент, который составляет, на мой взгляд, достоинство рецензируемой монографии, — это ее вклад в изучение политик памяти и практик коммеморации. На своем локальном материале авторы показывают, что и каким образом запоминается и с помощью каких инструментов закрепляется в индивидуальной и коллективной памяти, как работают механизмы принудительного забвения (например, в исто-

рии главного инженера Уралмашзавода В.Ф. Фидлера) и какие существуют пути и способы выхода из состояния историко-культурной амнезии.

Перечисляя достоинства книги, нельзя не отметить и очевидный ее вклад в региональные исследования, в изучение истории и культуры Урала.

Чтение монографии заставляет еще раз задуматься о том, какие эго-тексты и с какой целью стоит изучать. К счастью, прошли времена, когда достойными рассмотрения считались только мемуары и дневники великих людей с целью извлечения из них мудрых мыслей. Но если вопрос о том, можно ли исследовать дневники обычных людей, ежедневники, тексты жалоб, протоколы и прочая, и прочая, кажется, уже снят с повестки, то вопрос о том, зачем и как это делать, остается актуальным.

Тексты, которые анализируют авторы монографии, на первый взгляд могут показаться малооригинальными и не слишком интересными. Л. Енина и Н. Граматчикова нашли такие научные подходы, которые сделали этот материал живым и актуальным, а голоса их авторов услышанными. Более того, читатели могут и сами познакомиться с двадцатью эго-текстами, включенными в состав научной монографии, что представляется абсолютно правильным решением, потому что позволяет, с одной стороны, «проконтролировать» убедительность анализа и выводов, а с другой, — увидеть, какие возможности изучения этого материала упущены. Может быть, последнее было бы очевиднее, если бы эго-тексты были не распределены (по пять) между главами, становясь тем самым как бы иллюстрацией к выводам каждого раздела, а были собраны в одном месте.

Рецензируемое издание вызывает не только позитивные комментарии, но и некоторые претензии к авторам.

Например, исследовательницы, уделяя тщательное внимание всем аспек-

там заводской идентичности первостроителей Уралмаша, не ставят вопрос о том, содержат ли автобиографии ветеранов завода следы «деревенской», домодерной идентичности, вытеснена ли эта составляющая индивидуальной (а может, и коллективной) идентичности индустриальной, заводской? Мне кажется, что в длинных списках фамилий в эго-текстах можно увидеть традицию крестьянских писем, где перечисление имен родных и родственников является знаком родовой солидарности. Может быть, заводское единство и коммунальную жизнь, описываемые в эго-текстах ветеранов Уралмаша, можно трактовать не только через сопреалистический концепт «заводской семьи», но и через категорию «рода»?

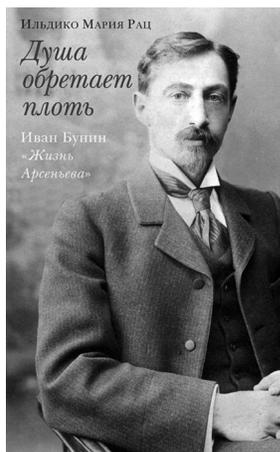
Было бы также интересно включить исследуемый материал в поле исследований советской повседневности: как мне кажется, приведенные в книге тексты дают возможность проанализировать, каким образом навязываемые «со стороны» идеологемы становились фоновыми практиками повседневности, как идеология впечатывалась в тело и язык. Авторы многократно используют выражения «практики повседневности», «заводская повседневность», «повседневная память», но мало используют теории повседневности как методологическую рамку.

Для лингвиста очень интересной задачей мог бы быть тщательный и предметный анализ стилистических и языковых ошибок, искажений в цитатах и т.п.

Но все вышесказанное не является упреком авторам монографии, потому что, в общем, не входит в сформулированную ими научную задачу. Напротив, это скорее комплимент авторам, написавшим книгу, которая провоцирует появление новых, иных исследовательских вопросов.

Ирина Савкина

Рац И.М.
Душа обретает плоть.
Иван Бунин. «Жизнь
Арсеньева».



М.: Три квадрата, 2021. — 160 с. —
Тираж не указан.

Книга, посвященная роману И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», написана венгерской исследовательницей творчества Бунина. Она построена как ряд эссе, актуализирующих ту или иную сторону романа, с объемным предисловием о «памяти», организующей художественный мир Бунина.

Первое эссе Ильди́ко Марии Ра́ц («Исповедь или художественный роман?») посвящено основополагающей дихотомии «Жизни Арсеньева»: это биографическое повествование или сочиненная история? Если это роман, то какого типа? В рассуждении на эту тему можно ответить два необычных поворота: во-первых, весьма продуктивное привлечение к теории автобиографического романа идей М.М. Бахтина (автор должен стать «вне себя» в автобиографическом повествовании, пережить себя как Другого); во-вторых, восходящее к Бахтину предложение рассмотреть «Жизнь Арсеньева» как роман-инициацию, наподобие «Котика Летаева» Андрея Белого. Отечественные исследователи почти не используют идеи Бахтина при чте-

нии Бунина и очень осторожно сравнивают произведения Бунина с символистскими романами. Используя хорошо известные в России работы Лены Силард, посвященные Андрею Белому, Рац предлагает еще одну интересную параллель к «Жизни Арсеньева» — роман «Серебряный голубь». Сам Иван Алексеевич был бы крайне возмущен, если бы его хоть в чем-то сравнили с Андреем Белым, но типологические сопоставления Бунина с крупнейшими авторами русского и мирового модернизма дают значительные результаты.

Второе эссе («Воссоздание сакрального времени») содержит значительное количество цитат из малоизвестных в России работ Юдит Катоны: хотя у нее встречаются жесткие марксистские формулировки (например, задача Бунина — «стать летописцем гибели своего класса»), среди них можно найти интересные суждения, например, о стилизованности XIX в. в поэтике романа. Тема же эссе — сюжетные параллели, возникающие между «Жизнью Арсеньева» и рассказами Бунина, помогающие глубже понять роман. Помимо широко известных вещей (связь между рассказом «Цикады» — в этом эссе, в отличие от предыдущего, данное произведение названо по позднему заглавию «Ночь», без указания, что это те же самые «Цикады» — и романом отмечалась неоднократно), есть оригинальные сопоставления — с «Братьями» и «Снами Чанга», а также с бунинской версией буддийской философии, которая сильно интересует И.М. Рац: основные работы на эту тему многократно цитируются.

Третье эссе («Душа обретает плоть») — главное в книге. В нем фабула романа рассматривается как ряд последовательных стадий обретения душой земного опыта. В развертывании текста романа с этой точки зрения ощущается сильное влияние Б.В. Аверина, безусловно же «своим» в этой части оказывается у Рац привлечение данных современной нейро-

биологии о работе головного мозга, чрезвычайно интенсивной у ребенка и отрока.

Следом идет эссе «Антиномии земной жизни», основной темой которого становится постепенное, от раннего детства к юности, осознание героем тайны смерти. Отметим интересные наблюдения над бунинской «танатопэтикой» (с. 82): изображение мертвого Писарева имеет общие детали с изображением мертвой матери в «Детстве» Л.Н. Толстого (добавим от себя: на гениальность этого изображения указывал сам Бунин в «Освобождении Толстого»), некролог-оплакивание безглазого черепа матери в первой книге романа усиливает эту толстовскую тему. Наблюдения над интертекстуальными связями «Жизни Арсеньева» и «Митиной любви» позволяют исследовательнице особым образом показать широко известную близость Танатоса и Эроса в бунинском мирозерцании. Тема гибели дворянских имений, по мнению автора книги, тоже должна попасть в этот круг значений.

Эссе «Борьба со смертью: творчество или любовь» продолжает темы предыдущего, но тут рассматривается и новый пласт значений — литературное творчество. Весьма существенно сопоставление мыслей Арсеньева о вневременной древности русских городов с рассказом А.П. Чехова «Студент»; чеховские аллюзии в бунинских текстах изучены явно недостаточно. Тонкая передача запахов, влияющих на воспоминания, позволяет сравнить текст Бунина с «Машенькой» В.В. Набокова и романами М. Пруста. Словесное изображение запахов — редкая вещь в литературе, эти типологические сопоставления хорошо бы продолжить. Смерть, по мнению Рац, преодолевается в романе и любовью, и творчеством. И на этом пути творчество вытесняет любовь, чему посвящено следующее эссе «Преосуществление». Публикация первого стихотворения Арсеньева совпадает с утратой первой любви (к Анхен). Побег Лики в некотором роде тоже ока-

зывается победой творческого отношения к жизни: «Вместо “женщины жизни” Арсеньев выбирает музу поэтического вдохновения, потому что, хотя и любовь (Эрос) и творчество (Логос) в равной степени противостоят смерти, бессмертие даруется лишь духовной творческой силой» (с. 115). Эта мысль, с нашей точки зрения, самая важная в книге Рац. Соотношение творчества (жизнетворчества? — здесь опять оказывается продуктивным сопоставлением Бунина с символическими) и любви в художественном мире Бунина почти не рассматривалось. Расширение намеченной перспективы может дать очень много интересного.

Развивается эта идея в последнем эссе («Сквозь тусклое стекло...»). Здесь автор, указывая на отрывок «Зеркало» из ранних редакций «Жизни Арсеньева» (восходящий к эпизоду романа, когда семилетний Арсеньев видит себя в зеркале и понимает, что вырос), напоминает, что, по Ж. Лакану, «стадию зеркала» проходит любой взрослеющий человек. Дневник и автобиография, полагает Рац, представляют собой некое ментальное «зеркало» (так в финале книги возвращается бахтинская тема Другого).

В качестве приложения книга включает «Основные события биографии Бунина», «Избранную библиографию» (они рассчитаны, вероятно, на зарубежного читателя), «Прижизненные издания Бунина в Венгрии» (с 1911 по 1945 г.), а также список критических статей и научной литературы о Бунине на венгерском языке (с 1927 по 1951 г.). Последние два раздела очень важны для работ по проекту «Академический Бунин» ИМЛИ РАН. Одной из частей этой работы стало собирание максимально полной библиографии изданий Бунина и критической литературы о нем на иностранных языках. Жаль, что автор не довел библиографию до последних лет.

Некоторые неточности и оговорки, присутствующие в книге, безусловно, вызваны «взглядом иностранца». Так,

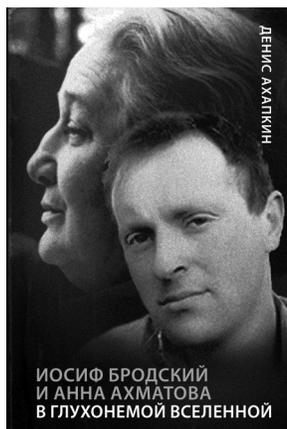
цитата, открывающая роман, названа на с. 59—60 парафразом библейского текста. Ее библейский дух все-таки не позволяет игнорировать прямой источник, установленный А.А. Долининым (Еще раз о зачине «Жизни Арсеньева» // Русская литература. 2018. № 2. С. 272—273). На с. 96 Рац пишет: «Бродя по улицам Харькова...» — и далее приводит цитату из второй книги с городским пейзажем неназванного Ельца. Тут можно бы заметить, что в «Жизни Арсеньева» подробно описаны Елец, Орел и Полтава, а вот Харьков дан двумя-тремя штрихами, неясным абрисом. Интересно было бы подумать, почему так получилось. Наконец, автор книги цитирует роман «Жизнь Арсеньева» по советскому изданию 1966 г., в котором сделаны некоторые изменения и сокращения по сравнению с последней авторской волей — нью-йоркским изданием 1952 г. Если и пользоваться советским изданием романа, то лучше взять издание 1988 г., подготовленное А.К. Бабореко.

Несмотря на отмеченные неточности, книга весьма интересна рядом нетрадиционных наблюдений, сопоставлений, намеченных исследовательских путей — прежде всего, очень продуктивно рассмотрение произведений Бунина в контексте идей М.М. Бахтина или в свете рассуждений Ж. Лакана. Психологический анализ текста всерьез не применялся к Бунину со времен Л.С. Выготского. Интересен и сам «венгерский взгляд» на Бунина, хоть и насыщенный цитатами из российской научной литературы, но при этом местами выстраивающий совершенно необычный ракурс.

Работа выполнена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при поддержке РНФ (проект 22-28-01340 «Полное собрание сочинений В.Н. Муромцевой-Буниной: архивное исследование, комплексное изучение, издание»).

Е.Р. Пономарев

Ахапкин Д.
**Иосиф Бродский и Анна
 Ахматова. В глухонемой
 вселенной.**



М.: АСТ, 2021. — 288 с. — 1500 экз. —
 (Юбилей великих и знаменитых).

Книга Дениса Ахапкина, известного петербургского исследователя поэзии Бродского, носит во многом полемический характер как по отношению к сложившимся представлениям об особенностях творчества автора «Части речи» и «Урании», так и по отношению к высказываниям самого стихотворца. Ахапкин об этом прямо заявляет в первых строках вступления: «Иосиф Бродский неоднократно говорил, что Анна Ахматова во многом определила его становление как человека, но ее поэзия очень мало повлияла на его стихи. Не опровергая первое утверждение, в этой книге я попытаюсь показать, что поэтическое влияние было и было важным» (с. 4).

Автор книги находит несколько черт преемственности поэтики Бродского по отношению к ахматовской. Прежде всего, это сходство в трактовке природы поэзии: «Установки двух поэтов по отношению к самому акту творчества оказываются чрезвычайно близкими. То, что возникает из сора, из непосредственных жизненных ощущений, вырастает в нечто большее. Случайность обобщается закономерностью и даже

неизбежностью» (с. 17). В произведениях двух стихотворцев общность проявляется в соединении повседневного и возвышенного, хотя Ахапкин и делает оговорку, что ахматовское творчество не было единственным источником и образцом для Бродского: «...сочетание обыденного и высокого, отражающее “общее чувство жизни”, для Бродского не шутовская поза и не ироническая усмешка постмодерна. Это фундаментальная константа его поэтического языка, сформировавшаяся под влиянием определенной литературной традиции, и одна из самых важных для него представителей этой традиции — Анна Ахматова» (с. 18).

Еще одна черта поэзии Бродского, роднящая ее с ахматовской, — это, по мнению исследователя, особенная роль предметного мира: у Бродского, как и у автора «Белой стаи» и «Подорожника», лирическое начало выражено посредством описания предметов, раскрывающих «психологическое состояние» лирического героя (с. 81). Правда, значимость этого сходства автор книги о Бродском и Ахматовой до некоторой степени дезавуирует, называя типологическим и разъясняя: «У Ахматовой это переключение на внешние детали в минуту, когда лирическая героиня говорит о своих чувствах» (там же), — а у Бродского нет. С этой особенностью у обоих поэтов сочетается нейтральность тона, «ровная, глуховатая интонация» (с. 82). Оба утверждения Ахапкин иллюстрирует, анализируя стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962), традиционно и справедливо признаваемое одним из первых по-настоящему оригинальных произведений Бродского.

Преемственность Бродского по отношению к Ахматовой исследователь усматривает также в выстраивании обоими поэтами личной мифологии, но, к сожалению, не разворачивает эту мысль с ожидаемой полнотой. Роднит обоих дантовский код, проецирование

собственной судьбы на биографию и творчество Данте Алигьери, и это совпадение отчасти относится как раз к сфере личной мифологии. Еще один пример воздействия ахматовской поэзии для Ахапкина — это культивирование стихотворений in memoriam, посвященных памяти умерших писателей. И наконец, это маркированное употребление местоимений, преимущественно указательных. Характеризуя эту особенность поэтики грамматики Бродского, Ахапкин ссылается на статью Т.В. Цивьян «Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой)», в которой отмечено, что местоимения у Ахматовой намекают «на то, что в стихотворении есть какой-то скрытый пласт» и что благодаря такому приему для понимания от читателя требуется «знание контекста» (Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 171). Ахапкин демонстрирует аналогичное использование указательных местоимений в поэзии Бродского, уделяя особенное внимание стихотворению «Келломяки».

Убедительность этих утверждений автора книги неравнозначна. И сочетание обыденного с возвышенным, и изображение вещей как своеобразных метонимий мыслей и чувств лирического «я», несомненно, сближают поэзию Бродского с ахматовской, но не обязательно эти свойства восходят именно к ее произведениям. Дантовский код, очень значимый для Бродского, очевидно, действительно сформировался под сильнейшим воздействием автора «Музы» и «Поэмы без героя», а стихи на смерть поэтов обязаны своим появлением ахматовскому «Венку мертвым». Менее явна преемственность поэтики местоимений. Все отмеченные Ахапкиным примеры наподобие «той плотвы» (в которой он находит аллюзию на щедринского Премудрого пискаря) или «того kota», от которого оставалась одна улыбка (отсылка к Чеширскому коту Льюиса

Кэрролла), в стихотворении «Келломяки» — это маркеры цитации, отсылающие к каким-либо претекстам. У Ахматовой же они чаще выступают в иной функции, указывая на внелитературную реальность. Хрестоматийный случай: «А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду» («Все мы бражники здесь, блудницы...»). К тому же местоимения очень часто, если не обычно, помещаются в первые строки произведений, акцентируя их фрагментарность, неожиданность начала. Например: «А тот, кого учителем считаю, / Как тень прошел и тени не оставил» («Памяти Иннокентия Анненского»); «Я говорю сейчас словами теми...»; «Простишь ли мне эти ноябрьские дни?»; «Да, я любила их, те сборища ночные»; «Тот город, мной любимый детства...» (первые строки неозаглавленных стихотворений).

К сожалению, меняющаяся фокусировка исследовательской оптики (о больших темах порой говорится вскользь, а отдельные стихотворения, иногда лишь косвенно связанные с ахматовским творчеством, рассматриваются очень пристально) не позволяет автору раскрыть обобщающие суждения с желательной полнотой. Эта особенность анализа, проводимого Ахапкиным, связана с тем, что его книга не монография, а скорее «собрание пестрых глав». Если первые три из семи глав книги являются обзорами творческих биографий Ахматовой и раннего Бродского и адресованы прежде всего не филологам, то последние четыре построены как разборы отдельных стихотворений: в четвертой главе это «На смерть Роберта Фроста» и «Сретенье», пятая, являющаяся несколько адаптированной версией более ранней журнальной статьи (см.: Ахапкин Д. Перечитывая «Декабрь во Флоренции» // Звезда. 2020. № 5), целиком посвящена одному поэтическому тексту, в шестой анализ сконцентрирован на стихотворении «Келломяки», а тема седьмой — стихотворение «На смерть Анны Ахма-

товой». Эти разборы, хотя местами и уводят от основной темы книги, скрупулезны и по-своему замечательны: автору удалось не только найти новые переключки с ахматовскими стихотворениями, но и проследить, например, особенности поэтики точек зрения или ритмико-синтаксических приемов в их связи с семантикой. Интересна и убедительна трактовка «блондина» из строк «в кустах, где стоит блондин, / который ловит твой взгляд» («Памяти Роберта Фроста») как одновременно обозначения мраморной статуи и указания на самого автора, в стихотворении «Под вечер он видит, застывши в дверях...» писавшего: «...брюнет иль блондин, / появится дух мой, в двух лицах един». Добавлю: в «Прощальной оде», написанной спустя год после стихов на смерть Фроста, автор метафорически именуется себя: «...словно пенек из снега, / горло вытянув вверх — вран, но белес, как аист».

Ахапкин внимателен к поэтической «тайнописи» Бродского. Замечательна проницательная догадка по поводу строки из «Декабря во Флоренции»: «Учитывая известное внимание Бродского к цифрам, можно гипотетически предположить, что в строчке “в прихожей вас окружают две старые цифры «8»” для поэта, многократно надписывавшего адрес на открытках и письмах родителям, также зашифрована ленинградская деталь — цифры “2” и “8” составляют номер квартиры поэта в доме Мурузи — квартира 28» (с. 163).

Интересна, но менее убедительна интерпретация строк, предшествующих этому стиху. Протицируем их:

Тело в плаще, ныряя в сырую полость
рта подворотни, по ломаным, обветшалым
плоским зубам поднимается мелким шагом
к воспаленному нёбу с его шершавым
неизменным «16»; пугающий безголозем,
звонок порождает в итоге скрипучее
«просим, просим»...

По мнению Ахапкина, в этой «развернутой метафоре», которая «сопоставляет два смысловых ряда — человек, поднимающийся по лестнице старого дома, и артикуляционный аппарат, совершающий определенное движение, для того чтобы произнести звук», зашифрован конкретный звук: «Это согласный, но не сонорный, поскольку голос не участвует в артикуляции (“пугающий безголозем”)

Можно предположить, что это звонкий согласный — поскольку упомянут “звонок”. Язык прижимается к верхним зубам (прилагательное “шершавый” дает качественную характеристику этого ощущения). Это значит, что мы имеем дело с язычно-зубным согласным. <...> можно предположить, что повторенное дважды через дефис слово “просим-просим”, равно как и “двери хлопают” в первой строфе дают представление скорее о смычке. Если согласиться с этим, то характеристика звука готова: согласный, звонкий, смычный, язычно-зубной. В русском языке это однозначно указывает на звук “д” — с которого и начинается имя Данте, центрального, хоть и не названного, героя стихотворения» (с. 161).

Эта любопытное, однако недоказуемое и спорное толкование. И дело даже не в том, что увиденные Ахапкиным характеристики подходят не только к звуку «д», но и к английскому межзубному, обозначаемому на письме как «th». (На что автору книги раньше указала при чтении его статьи о «Декабре во Флоренции» Елена Архипова; см.: Ахапкин Д. Перечитывая «Декабрь во Флоренции». С. 154). Против такой трактовки как будто бы свидетельствует тот факт, что литера «Д» — начальная в имени Данте, чей образ является в произведении центральным. Однако звук «th» можно трактовать не как английский, а как греческий, как начальную букву имени Бога в слове «theos»: «тело в плаще», лирическое я поднимается к «нёбу»-

небу. (Правда, он не звонкий, а придыхательный, скорее глухой; однако ведь и звук звонка в стихотворении «скрипучий», а не звонкий.) Но, увы, нет бесспорных оснований считать, что метафоры Бродского описывают работу «артикуляционного аппарата». Если «зубы» — это метафора выщербленных старых ступеней подъезда, то «неизменное “16”» может быть понято как лампочка в 16 свечей: шершавость может быть свойством не зубов (они уже упомянуты раньше), а «воспаленного нёба» — старого, выщербленного потолка, освещенного этой лампочкой (шершавость потолка метонимически перенесена на ее свет). Показательно, что в другом стихотворении Бродского, «Венецианских строфах (1)», содержится метафора «подъезды, чье нёбо воспалено ангиной / лампочки».

Заслуживает пристального внимания проведенный анализ поэтики «Сретенья», в частности мандельштамовских подтекстов. Однако объяснение странного отсутствия среди персонажей стихотворения Иосифа Обручника вызывает сомнения: Ахапкин вслед за Д. Бетеа склонен считать, что Иосиф не упомянут, в частности потому, что его тезка — автор стихотворения — к моменту его написания уже знал о своем изгнании из родной страны. Но «Сретение», по видимому, было написано или завершено в марте 1971 г. (см. обзор датировок в книге на с. 131). А решение об эмиграции (называть отъезд Бродского изгнанием, то есть высылкой, было бы неверно) его автор принял только в мае 1972 г. (см. детальное рассмотрение этой истории в книге: Морев Г. Поэт и царь: Из истории русской культурной мифологии (Мандельштам, Пастернак, Бродский). М., 2020. С. 69–121). Скорее можно согласиться с другим объяснением, которое принадлежит Б. Лённkvист и тоже принимается Ахапкиным: Иосиф, соотносимый с автором, здесь выступает в роли наблюдателя. (Иные возможные объяснения пока оставим.)

Книга Д. Ахапкина, несомненно, ценна и будет полезна как для любителей поэзии, так и для филологов. Доказать глубинное родство творчества двух поэтов ее автору удалось лишь частично, но он убедительно показал значимость для Бродского ахматовской поэзии.

Андрей Ранчин

Schellens D.
Kanonbildung im transkulturellen Netzwerk. Die Rezeptionsgeschichte des Moskauer Konzeptualismus aus deutsch-russischer Sicht.



Bielefeld: Transcript, 2021. — 345 S. — (Edition Kulturwissenschaft. Bd. 244).

В книге преподавательницы Лейденского университета Дорине Шелленс «Формирование канона в транскультурных сетях взаимодействий: история рецепции московского концептуализма с русско-немецкой точки зрения» предпринимается попытка совместить целый ряд подходов: акторно-сетевую теорию Б. Латура, «перекрестную историю» М. Вернера и Б. Циммерман, историю рецепций М. Эспаня, — для того чтобы изучить, как на формирование канона «великих произведений» влияют (наряду с нацио-

нальной традицией) транскультурные связи. Помимо общего и методологического введения книга состоит из двух больших разделов, посвященных рецепции московского концептуализма в Германии и России.

Автор показывает, сколь большую роль играли на ранней стадии эмигрантские сети взаимодействий, на формирование которых, в частности, повлиял издававшийся в Париже с 1979 г. журнал «А — Я». Вокруг него объединялись критики, историки искусства, художники, переводчики и инвесторы. Журнал претендовал на то, чтобы представлять всю широту советского нонконформистского искусства, а не быть «рупором какой-либо группировки», как было сказано в первом номере; однако на деле, пишет Шелленс, журнал способствовал упорядочиванию истории различных направлений неофициального искусства и их иерархизации. Одни художники, друг с другом дружившие (И. Кабаков, И. Чуйков, Ф. Инфанте-Арана, Э. Булатов, В. Комар и А. Меламид), регулярно появлялись на страницах журнала, а многие другие не были в нем представлены. Большое влияние на программу журнала оказала статья «Московский романтический концептуализм» (1979) Б. Гройса, задавшая теоретическую рамку для интерпретации этого направления. При этом, как отмечает со ссылкой на воспоминания художников Шелленс, слово «концепт» было довольно поздно введено Риммой и Валерием Герловиными и изначально не использовалось для описания весьма различных художественных практик тех, кого Гройс причислил к концептуалистам. Заданная им трактовка работ художников была затем усилена статьей «Проект-миф-концепт» (1980) В. Пацюкова, опубликованной во втором выпуске «А — Я». Пацюков писал о «резко сфокусированном концептуальном методе» как о тенденции современного московского искусства и особенно отмечал работы И. Кабакова,

Д. Пригова, Л. Сокова и А. Косолапова. Наряду с журналом «А — Я» расширению эмигрантских связей способствовали также многочисленные публикации «концептуалистов» в издававшемся в Париже альманахе «Мулета».

В отличие от Гройса или Пацюкова, А. Глезер, сумевший вывезти на Запад свою обширную коллекцию неофициального искусства, представлял его более дифференцированно. Одновременно он в большей мере стремился его политизировать. Так, О. Рабин в 1975 г. представлялся Глезером как «Солженицын искусства»; в том же году в немецком Констанце на открытии выставки работ из коллекции Глезера говорилось об «оппозиционном искусстве». Иную, чем у Гройса или Глезера, дискурсивную модель предлагал для описания современного искусства И. Голомшток, писавший о его глубоко индивидуальном характере, укорененном в реалиях русской жизни. Поэтому, считал он, нельзя видеть в современном неофициальном искусстве лишь отражение западных тенденций. Шелленс усматривает здесь отсылку к экзотичности русского и советского жизненного опыта.

Таким образом, имели значение не только дружеские связи, но и конкуренция различных дискурсивных моделей, претензия на исключительное право показывать и трактовать неофициальное искусство. Это, по словам Шелленс, было особенно характерно для Глезера, который даже отказывался предоставлять произведения, если концепция выставки его не устраивала. Но все же со временем доминирующей стала тенденция к деполитизированному рассмотрению московского концептуализма.

В качестве следующего этапа рецепции («От диссидентства к семиотике культуры») Шелленс рассматривает деятельность бохумских и билефельдских славистов (К. Аймермахера, Г. Витте, С. Хенсген и др.), публикации которых положили начало академическому ин-

тересу к московскому концептуализму в ФРГ, что, в свою очередь, позволило выстроить сотрудничество с представителями музеев, издательств и бизнеса. Так, у бохумских славистов были давние связи с Бохумским художественным музеем, первый директор которого, П. Лео, в 1960-е гг. собрал коллекцию советского и восточноевропейского искусства; эта деятельность была продолжена в 1970—1990-е годы П. Шпильманом, чехом по национальности, эмигрировавшим в ФРГ после Пражской весны и стремившимся восстановить довоенные культурные связи между востоком и западом Европы. Организованная им еще в 1974 г. выставка была призвана представить неофициальное советское искусство как «прогрессивное» и «ангажированное». Шпильман отмечал, что эти характеристики всегда отличали «восточное искусство», даже русские иконы, если не сводить их значение к религиозному. Шпильман подчеркивал также преемственность новейшего искусства с «жизнетворчеством» исторического авангарда, с атмосферой первых лет после Октябрьской революции, когда все прогрессивные силы советского искусства работали заодно с передовыми силами Запада; позднее это искусство было погублено Сталиным. С такой левацкой трактовкой московского концептуализма и попытками выстроить преемственность с историческим авангардом спорил Гройс в книге «Gesamtkunstwerk Сталин» (1988), настаивая, наоборот, на преемственности между авангардным и тоталитарным искусством и на отсутствии преемственности между авангардом и московским концептуализмом. Впрочем, уже в конце 1970-х в бохумских комментариях к выставкам слово «прогрессивное» заменяется на «независимое» или «неофициальное».

В работах университетских славистов больше внимания уделялось поэтическим текстам московских концептуалистов, при этом, как отмечает Шелленс,

происходило смещение акцентов: если Гройс настаивал на «романтическом» характере концептуализма, на его стремлении к иному, к духовному и магическому, в чем проявлялось отличие от рационального западного концептуализма, то для бохумской и билефельдской славистики важно было, наоборот, обращение советского неофициального искусства к повседневности, ее языковым, акустическим и визуальным образам. Так, Аймермахер писал в 1988 г. об «этнологии повседневного сознания» (Аймермахер К. От единства к многообразию. М., 2004. С. 67—106). Г. Хирт и С. Вондерс определяли московский концептуализм как художественный семиотический анализ, и Шелленс видит здесь влияние московско-тартуской семиотической школы (к которой были близки как Аймермахер, так и Р. Лахман; в 1989 г. в Бохумском университете был создан Институт им. Ю.М. Лотмана). Подобно тому, как русские семиологи разрабатывали типологии для изучения знаковых систем, приложимые ко всякой культуре (а потому способные служить как для сопоставлений, так и для межкультурного диалога, в том числе включенного в процесс университетского образования), так же и московский концептуализм оказывался теперь не чем-то культурно специфичным и экзотическим, а своего рода универсальным художественным методом. Как отмечает Шелленс, это также способствовало тому, чтобы деятельность советских художников все больше рассматривалась вне ее политического значения.

В качестве следующего этапа рецепции Шелленс рассматривает 1988—1992 гг., начиная с состоявшегося в Москве 7 июля 1988 г. аукциона «Сотбис», за которым последовала все большая коммерциализация московского концептуализма, подразумевавшая приспособление искусства и его трактовок под нужды международных торговых фирм. При этом, как показал уже аукцион 1988 г., оцен-

ки зарубежных покупателей вовсе не обязательно совпадали с теми, что существовали в среде самих художников. Рекордные цены, за которые продавались произведения, меняли представления о значимости отдельных деятелей неофициального искусства, а само оно начинало восприниматься как предвестие горбачевской перестройки. В середине 1990-х концептуалисты пытаются противостоять «невидимой руке рынка» и самостоятельно определять, как должна рассказываться их история (один из примеров — инсталляция «НОМА» Кабакова в Гамбурге в 1993 г.), что оборачивается активным мифотворчеством. Происходит все большая канонизация художников и их произведений на ретроспективных выставках в важнейших европейских и американских музеях.

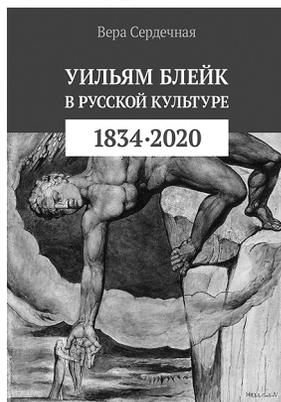
Шелленс также рассматривает формирование альтернативной художественной инфраструктуры в 1970—1985 гг., изменения отношения к московскому концептуализму в СССР эпохи перестройки под влиянием его признания на Западе, его репрезентации в московской художественной «тусовке» начала 1990-х, а также музеализацию и канонизацию этого направления в России во второй половине 1990-х.

Автору удастся показать, как под воздействием личных и институциональных, ситуативных и долговременных, локальных и транснациональных факторов возникали и становились центральными или же маргинализировались и выходили из оборота различные трактовки того, что называлось московским концептуализмом. Вслед за А. Юрчаком, критиковавшим дуальные модели в описаниях позднесоветской культуры (Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. М., 2014), Шелленс стремится проблематизировать противопоставления (официальное/неофициальное, правое/левое, восточное/западное и др.), с помощью которых это художественное направление конструировалось и

затем описывалось как нечто самоочевидное. В связи с этим уделяется внимание словам и моделям нарративизации, использовавшимся критиками, историками искусства и самими художниками, отчего книга оказывается не только археологией московского концептуализма, но и интересным опытом интеллектуальной истории последних десятилетий; автору удается показать пересечения различных сообществ и культурных практик, а также связанные с этим трансформации подходов к валоризации (не)советского.

Евгений Савицкий

Сердечная В. Уильям Блейк в русской культуре (1834—2020).



М.: Городец, 2021. — 416 с. — 1000 экз.

Книга начинается с вопросов теории: как менялось понятие романтизма и насколько можно отнести к романтизму Блейка. «Приступая к разговору о его творчестве, также необходимо очищать восприятие от наработанных в работах по Блейку штампов: биографических («сумасшедший визионер»), социологических («воинствующий гуманист»), тематических («поэт зла» или, напротив, «детский поэт»)» (с. 29). Радикально, причем неоднократно, менялось и вос-

приятие Блейка в Англии: вначале безумец, затем мистик и символист, затем творец мифологической системы, затем творец незамкнутых диалогических структур.

Изменения восприятия Блейка в русской культуре во многом отражали общие изменения в ней. Гравюры Блейка попали в Россию еще в 1820-е гг., но они были созданы по картинам других авторов и воспринимались как эротика. Первая статья о Блейке в России появилась в 1834 г., лет на тридцать раньше, чем, например, в Испании или Голландии. Но она была корявым переводом французской статьи А. Пишо (который пересказывал английскую книгу А. Каннингема). После закрытия журнала «Телескоп», где появилась статья, о Блейке забыли.

Вспомнили о нем символисты, вслед за прерафаэлитами. Для З. Венгеровой Блейк уже гениальный поэт, выходящий за рамки искусства к оккультизму. Появляются первые переводы (Бальмонта), которые тут же становятся объектом критики за близость более к переводчику, чем к Блейку. «Увидев в Блейке предшественника модернизма, Бальмонт помогал его стихам “дорастить” на русской почве до символистской глубокой образности и формальной смелости» (с. 108). Блейка упоминали Брюсов, Блок, Соллогуб. Есть несомненные переключки с Блейком в стихах Балтрушайтиса.

Автор книги провел большую работу с полузабытыми изданиями и в архивах. В четвертом томе сборника «Чтец-декламатор» есть переводы, принадлежащие В.Э. (почти несомненно Владимиру Эльснеру), выполненные в прозе и потому близкие к оригиналу. «Переводы Эльснера, в силу самой своей точности, дышат той простотой и пророческой страстью, которой порой так не хватает поэтизированному переводному Блейку» (с. 121). В. Сердечная расшифровала рукописный перевод Н. Гумилева первой части поэмы «The Mental Traveller»,

хранящийся в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме и ранее не опубликованный. В книге приводится и перевод поэмы «Бракосочетание Рая и Ада», выполненный в 1920—1930-е гг. Серафимой Павловной Ремизовой-Довгелло, женой А.М. Ремизова.

Стихи Блейка переписывал Хармс. К. Брэндиш отмечает общность творческой судьбы Блейка и Хармса: «...не без причины оба писателя видели ведущую идеологию своей страны как сочетание грубого позитивизма, морализма и пафоса, и наиболее серьезным эффектом было то, что мозг человека был пойман в сеть абстрактных властных “истин”, рассеиваемых идеологическим аппаратом репрессивного государства» (с. 148). В СССР Блейк долго был под запретом как мистик. Но не в кругах русской эмиграции. «Русским наследником» Блейка В. Сердечная считает Б. Анрепа. «Попытки совместить мифологию и научную точку зрения, аллегоризм, яркость и физиологичность образов — все это придает своеобразие творчеству Анрепа-поэта и в то же время роднит его с Блейком» (с. 161). Продолжают идеи Блейка и работы Анрепа в мозаике. У В. Набокова есть бар «Tigermoth», объединяющий тигра и мотылька Блейка, «Toyles-town» — переосмысление фразы «toil's town» (град тяжкого труда), цитаты из стихотворения Блейка «London» (с. 208). В. Сердечная отмечает, что если для Набокова Блейк — автор «Песен невинности и опыта», то для Б. Поплавского — автор «Бракосочетания Рая и Ада». Для Поплавского крайне важна была затронутая Блейком именно в этой поэме тема относительности добра и зла, переоценка роли ангелов и дьяволов. Но если Блейк использует эти образы для создания авторской аллегории внутренней свободы, то Поплавский в духе декадентского модернизма говорит об инверсии морали.

Реабилитации Блейка в СССР способствовала публикация в 1956 г. на русском

книги британского историка-марксиста А.Л. Мортонга «Английская утопия», где Блейк предстает революционным демократом и чуть ли не диалектиком-марксистом. В 1957 г. выходит целая серия советских статей о революционном романтике. Разумеется, не без критики зарубежных фальсификаторов, представляющих Блейка реакционным мистиком. В 1958 г. даже была выпущена марка с портретом Блейка. Он стал популярен — за счет сильного упрощения. Блейк (как, например, Шекспир) в идеализированных переводах Маршака становится излишне классичным, совершенным, «чистым» и гладким, утратив свои стилистические шероховатости, полемичный и провокационный тон (с. 219—220).

Взгляды других переводчиков появляются в издании Блейка в 1975 г. в антологии «Поэзия английского романтизма», в 1982 г. — в хорошо откомментированной билингве. Но переводчики «усовершенствовали» Блейка в соответствии со своими взглядами на поэзию — в ущерб точности. А. Сергеев, В. Микушевич акцентировали философские и мистические аспекты. В. Потапова была склонна к приглаживанию на манер классицизма. У В. Топорова «сложная задача расшифровки авторских иносказаний подменяется сплетением трескучих слов, имитирующих пророческие каденции оригинала, но теряющих его содержание» (с. 233).

В диалоге с Блейком были авторы андеграунда — Иосиф Бродский (каталогизация мира, совмещение сакрального и мирского, важного и комичного), Геннадий Алексеев (Блейк как пример не признанного при жизни гения), Вениамин Блаженный (сходные вопросы к Творцу — насколько тот заинтересован в зле и несправедливости).

В постсоветское время переводчиков Блейка — десятки, увы, разного качества. Очень важная и сильная сторона книги — детальное сравнение переводов.

З. Венгерова, а затем С. Маршак и Е. Градина переводят финал стихотворения «The Fly» как стоически-оптимистический, в то время как у Блейка там вопрос: «Тогда являюсь ли я счастливой мошкой, когда живу или умираю?» (с. 104). «В то время как рассказчик Блейка занимает внешнюю, спокойную повествовательную позицию, рассказчик у В. Топорова оказывается вовлечен в ситуацию, причем необратимо: у него “застыл в глазах” и “в ушах остался” страх, очевидно мешающий дальнейшему восприятию. Получается ситуация антипророческая, антипровидческая» (с. 140). Г. Сапгир «меняет структуру четверостишия, делая его фактом значительно более поздней поэзии, поэзии XX в. Ужас переносится с субъекта повествования на его объекты» (с. 141). Переводы филологов Г. Токаревой и И. Гусманова «весьма точны в деталях образов и передаче ритмики; в этом случае перевод — это форма литературоведческого исследования. Вместе с тем переводам литературоведов иногда не хватает творческого безрассудства, и эквивалентность может преобладать над адекватностью, точность — над поэтической энергией слова» (с. 291). Впрочем, можно возразить, что оценить поэтическую энергию уверенно и однозначно вряд ли возможно, и при различии в длине английского и русского слова неизбежны отклонения от эквиритмичности при попытке точно передать смысл.

Оптимальными В. Сердечная считает переводы Д. Смирнова-Садовского, живущего в Англии и имеющего доступ ко многим исследованиям о Блейке. Он перевел и пророческие поэмы «Иерусалим» и «Мильтон», причем его комментарий по объему сопоставим с переводом. Так как переводчик композитор, без внимания не осталась и звуковая сторона стихотворений.

Диалог с Блейком в современной поэзии (Д. Голышко-Вольфсон, О. Кузнецова, М. Галина) часто соотносится с позицией пророка, клеймящего грехи

современников (кажется, здесь на месте Блейка могли стоять и иные имена). Ближе к Блейку А. Тавров в книге «Плач по Блейку»: «...блейковские образы: ангелы и мошки, овцы и лужайки, — накладываются на современные реалии, смешиваясь в причудливой картине. Блейк становится в этой книге ключевой фигурой поэтического откровения, своего рода Вергилием огромного поэтического мира, мира вечного и современного» (с. 323); «...в творчестве Таврова Блейк становится одним из обитателей причудливого мира метали-

тературы, среди которых Гоголь и Державин, Беласкес и Ньютон, Лир и Эдип, Пан и Мелхиседек», мира, где все во всем (с. 330). Есть отзвуки Блейка в музыке (у Л. Федорова), танце, в 2020 г. состоялась премьера оперы «Книга Се-рафима» (по «Книге Тэль» Блейка) композитора и режиссера А. Белоусова.

И вспомним, что Хармс искал в Блейке ту силу поэтического слова, которая сильнее всех внешних испытаний (с. 340).

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.