

Bamert M. Stifte am Werk: Phänomenologie, Epistemologie und Poetologie von Lesespuren am Beispiel der Nachlassbibliothek Thomas Manns.



Göttingen: Wallstein, 2021. — 374 S.

Предмет исследования швейцарского литературоведа-культуролога Мануэля Бамерта «Карандаши за работой: феноменология, эпистемология и поэтология следов чтения на примере библиотеки Томаса Манна» можно проиллюстрировать бытовым примером, который вскользь упоминает и автор, а именно — хорошо знакомыми многим читателям недовольством, смущением, затруднением, испытываемым, когда в одолженной или взятой в библиотеке книге вдруг обнаруживаются физические следы чужого чтения: подчеркивания, пометки, комментарии, загнутые уголки страниц и т.п. Безусловно, здесь имеет место психологический момент нарушенного личного пространства и потревоженной интимности контакта с тек-

том, но также это можно рассматривать и как феномен «следов чтения» с точки зрения материального подхода в филологии и истории культуры, который и применяется в книге Бамерта.

Первопроходцем в изучении таких микроформ письма считается В.С. Люблинский, который в каноническом труде «Маргиналии Вольтера» (1947) систематизировал следы чтения в библиотеке французского мыслителя. Сегодня таким работам благоприятствует добросовестная оцифровка частных библиотек и архивных материалов: среди наиболее известных проектов, посвященных читательским практикам писателей и мыслителей, можно назвать исследования маргиналий в текстовых документах Германа Мелвилла, Ханны Арендт, Жака Деррида, Теодора Фонтане, Фридриха Ницше, Германа Гессе и многих других. Не могло не быть в этом ряду и Томаса Манна: так, Бамерт принимал участие в реализации цифрового проекта «Продуктивные акты чтения» (2016–2019), в ходе которого было выявлено и оцифровано около 143 тысяч пометок, оставленных Манном на книжных страницах. Любопытно, что Швейцарский литературный архив в Берне называет наличие следов чтения решающим критерием при отборе книг из писательских библиотек.

Бамерт называет свою работу «вкладом в общетеоретическое и методологическое основание будущих исследований следов чтения» (с. 12). Исходя из убеждения, что «с аналитической точки зрения каждая осязаемая характеристика следа чтения является потенциально значимой» (с. 199), он задается вопросами о том, что именно делает карандашную пометку «следом чтения»,

какие функции она может выполнять и какие «карандашные следы» вообще заслуживают научного осмысления и почему? Критически переосмысляя существующую терминологию и дополняя ее неологизмами, Бамерт подробно описывает собственный понятийный аппарат.

Центральную категорию «следа» Бамерт определяет как «специфически сформированный остаток чего-то, что здесь больше не присутствует» (с. 52). Такая трактовка не только подчеркивает примат формы, материальность следа и отсылку к прошлому, но и подразумевает интерпретирующую инстанцию, которая позволяет осмыслить оставленный кем-то материал как след. Важно при этом не то, является ли что-то следом, а то, следом чего оно является. Следы (или их отсутствие) демонстративно указывают на рецепцию книги (или опять же на ее отсутствие), пусть даже речь идет лишь о следах эксплуатации. Однако именно следы чтения (*нем.* Lesespuren) обладают уже конкретным эпистемическим измерением и понимаются Бамертом как «все явления, по которым можно судить об интеллектуальной работе с текстом или с частями текста, — то есть все следы действий, которые так или иначе предполагают чтение текста» (с. 66). Другими словами, методологически этот термин соотносит материальные явления с интеллектуальными процессами и заставляет задаться вопросами о том, кто, как, почему и зачем оставил этот след в рецептивном акте чтения. Люблинский выделял у Вольтера порядка тридцати видов следов чтения и различал «текстовые» и «немые» знаки чтения, которые позднее в немецкой науке трансформировались в различие «текстовых или говорящих» и «графических или немых» маргиналий, — различие, которое Бамерт критикует как «псевдодихотомии» (с. 46), полагая, что «следы чтения потенциально возникают на пересечении процессов чтения и письма и

поэтому должны рассматриваться как амбивалентные явления» (с. 48).

Еще более значима для автора категория «карандашного следа» (*нем.* Stiftspur), так как она указывает не только на действие, но и на его инструмент и апеллирует «не к функции письма, а к принципу формы» (с. 72). Немецкое слово *Stift* оказывается здесь крайне удобным и позволяет всячески себя обыгрывать и создавать метафорические термины с широким полем применения. Будучи сокращением от немецкого *Bleistift* (карандаш), «штифт» может быть и карандашом, и шариковой ручкой, и пером, и фломастером, и маркером, — чем угодно, лишь бы это соответствовало основному значению слова: небольшой металлический или деревянный предмет в форме палочки с множеством вариантов использования. Настаивая, что «чтение с карандашом оставляет специфические следы, которые не могут быть приравнены к (рукописному) письму» (там же), Бамерт вводит центральное понятие «карандашных следов чтения» (*нем.* stiftliche Lesespuren), которые он обобщает в подробную и разветвленную систему по трем основным группам «знаков» и «паразнаков»: аннотации (карандашные следы внутри текстового пространства), маргиналии (следы вне текста, на полях) и интрацерпты (цитаты и выписки из книги, не покинувшие ее, а оставшиеся, например, на вкатах).

Одна из главных эпистемических ценностей карандашного следа заключается для Бамерта в том, что он сигнализирует не только об акте чтения как о свершившемся событии, факте, но и о специфике этого процесса. Безусловно, если какое-то издание обнаруживает множество карандашных следов разнообразного характера, можно делать выводы об интенсивности работы с текстом, о заинтересованности читающего и его целеполагании, хотя домысливание в интерпретациях такого

рода кажется неизбежным. Однако, если книга таких следов не обнаруживает, нельзя делать вывода об обратном: следует учитывать множество подспудных факторов, таких, например, как специфика текстового носителя. Так, в семейной Библии Маннов XVII в. отсутствуют карандашные следы не потому, что Манн ее не читал, а потому, что ценность издания морально блокирует желание оставить в нем материальный след.

Это, кстати, далеко не единственный пример, когда теория следов чтения обнаруживает ненадежность и требует оговорок. В частности, нельзя забывать о проблеме авторства: если речь не идет о почерке (например, почерк Голо Манна сильно отличается от почерка его отца Томаса Манна), не всегда можно с абсолютной уверенностью утверждать, что то или иное слово подчеркнул именно Томас Манн, — таких случаев Бамерт насчитывает порядка 1750. То же касается и времени возникновения того или иного карандашного следа, если его невозможно подтвердить упоминанием акта чтения, скажем, в дневниках. Сюда же можно отнести и верстку текста, которая, в зависимости от наличия свободного «белого пространства» (с. 157), заставляет читающего делать выбор в пользу той или иной аннотации, маргиналии или интрацерпта. Наконец, учитывая, что «аннотирование можно наравне с чтением рассматривать как исторически и системно переменную культурную технику» (с. 207), в эпоху «осознания собственного наследия» (с. 292) необходимо задаваться вопросом об аутентичности тех или иных следов; в случае с Томасом Манном, отчетливо осознававшим будущее своей домашней библиотеки, этот вопрос весьма актуален.

Эпистемическую ценность Бамерт наблюдает и в зависимости аннотаций от жанра текста: анализ карандашных следов в издании рассказов Чехова показывает, что, так как абсолютное

большинство аннотаций было сделано в предисловии и послесловии, «чтение с карандашом было для Манна преимущественно эпистемической практикой» (с. 167). Другими словами, Манн прибегал к такому способу чтения при взаимодействии с текстом как с носителем знаний, а не эстетики, а карандаш служил «инструментом чтения и обучения» (с. 193): «Карандашные следы чтения позволяют добывать знания о практиках, позволяющих добывать знания» (с. 202). Различные знаки при этом могут обозначать различные корреляции четырех типов знания: об авторе, читателе, тексте и контексте. В случае с Томасом Манном Бамерту действительно удалось продемонстрировать интерпретационный потенциал карандашных следов: например, маргиналия «Ага!» на одной из страниц книги востоковеда Ганса Генриха Шэдера свидетельствует, напротив, об отсутствии ожидаемой эпистемической выгоды и, как следствие, о превосходстве знания читателя над знанием автора.

Бамерт называет карандаши «продуктивными инструментами чтения», так как они «маркируют пространство перехода от рецепции к производству» (с. 210): карандашные следы выражают «более специфический, глубоко символический способ чтения» за рамками простого «source reading», по сути демонстрируя аннотирование как «определенную форму письма» (с. 232—233). Неспроста Бамерт, ссылаясь на Маршалла Маклюэна, вскользь называет карандаш «продолжением тела» (с. 205): производительный, плодотворный потенциал «штифта» он видит в его фаллической символике, на которую намекал и сам Томас Манн в «Волшебной горе» и «Тристане», описывая акт «чтения карандашом» как акт сексуальный. Таким образом, используемый при чтении карандаш раскрывается «как фаллос par excellence, как символ, который одновременно и изображает, и прак-

тикует потенцию», благодаря чему акт чтения превращается «из пассивно-рецептивного в активно-продуктивный» (с. 240).

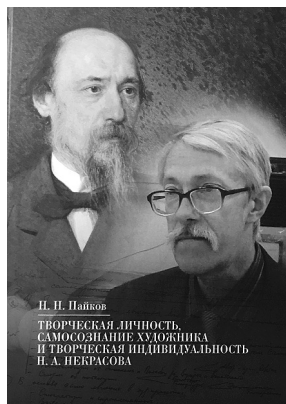
В контексте фаллической символики карандаша, который есть и инструмент чтения, и инструмент созидания, читательская интерактивность оказывается родственной коммуникативному акту. На коммуникативное пространство между чтением и письмом указывают и карандашные следы, выступающие в функции правок, причем, если в электронном формате корректура может осуществляться бесследно, в печатном тексте карандашные правки «именно в своей карандашности материализуют акт правки» и манифестируют «жест, скрывающийся за каждым карандашным следом чтения: кто-то посчитал здесь необходимым внедриться в текст карандашом» (с. 245). Так исследователь выделяет еще одно важное свойство аннотирования — его перформативность: «интеллектуальное движение... трансформируется в движение физическое, переформируя сам текст» (с. 257). В то время как карандашное вмешательство в текст демонстрирует две свои метафункции — манифестацию и модификацию, — текст с карандашными следами прочтения обнаруживает свою самоценность: благодаря феноменологическому различию карандашных дополнений и печатных текстов, а также зависимости первых от последних, карандашные следы обретают эпистемологический и поэтологический потенциал и должны рассматриваться как часть текстуального единства, как новый текст и цельный артефакт, в связи с чем следует задаться вопросом, можно ли относить такие аннотации к творчеству писателя.

Как и во многих других случаях, Бамерт демонстрирует здесь мастерство оставлять эффектно сформулированные вопросы без однозначных ответов. Впрочем, возможно, цель и ценность работы как раз и заключаются в том,

чтобы эти вопросы в принципе сформулировать, указав на пробелы и проблемы в различных теориях следов чтения, задав им новые векторы развития и заявив о потенциальных возможностях науки. Исследователь грезит о становлении комплексной «теории карандашной модификации» (с. 316), однако его идеи актуальны и для более узкого применения: как в психологии чтения, так и в набирающих популярность *critical code studies*, например для разработки программ распознавания текста, которые также распознавали и «признавали» бы соответствующие карандашные следы, а кроме того, для критического анализа следов, которые (не) могли бы оставлять читательские и писательские практики в современном цифровом пространстве.

Сергей Ташкенов

Пайков Н.Н.
**Творческая личность,
 самосознание художника
 и творческая индивидуальность
 Н.А. Некрасова:
 монография.**



М.: Согласие, 2022. — 399 с. — 500 экз.

Десять с лишним лет назад вышел двухтомник, посвященный памяти из-

вестного ярославского литературоведа Н.Н. Пайкова (1951—2010); см.: «Склонила муза лик печальный...»: памяти Николая Николаевича Пайкова: сб. науч. статей. Ярославль, 2011—2012. Его авторы неоднократно упоминали о практически готовой докторской диссертации; М.С. Руденко, выступившая рецензентом второго тома, отмечала, что самим ученым диссертация не была опубликована «в силу чрезмерной требовательности к себе» (Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2013. № 3. С. 226).

Д.Л. Карпов и М.Г. Пономарева, преподаватели ярославских вузов, подготовившие диссертацию своего учителя к изданию, опубликовали о Пайкове несколько статей, мемуарных очерков, в которых попытались определить масштаб этой многогранной личности и оценить его вклад в науку. В некоторых из этих выступлений упоминается (и даже обсуждается) эта монография. Словом, интерес к обсуждаемой книге был подогрет задолго до ее выхода.

«Фигура Н.А. Некрасова в истории отечественной классической поэзии и, шире, в истории русской литературы кажется не просто прочно укоренившейся, но и давно ставшей, так сказать, “очевидной” — как в отношении места поэта в историко-литературном процессе, так и в смысле вклада, внесенного Некрасовым в сокровищницу родной культуры. Однако с каждой новой работой по истории отечественной словесности все сложнее и “многоэшелонированнее” становятся наши представления об общих процессах, характеризующих динамическое развитие родной литературной классики, о слагаемых и «механизмах» этого развития, о возможности продуктивного применения новейших теоретических идей и технологий к исторически отстоявшемуся материалу» (с. 21). Свою работу Н.Н. Пайков назвал «оптической реформой»: новаторский характер монографии, как его определил сам исследователь, — и в изучении

биографии и творчества Некрасова, и в разработке новой методологии исследования художественного произведения.

Вынесенные в заглавие книги понятия автор трактовал так: «...у всей совокупности <...> примет и проявлений некрасовского творческого мышления и письма необходимо существует некое внутреннее основание, первопричина, которую мы в данной работе называем “художественным самосознанием” автора, то есть способом его индивидуально-авторского восприятия и понимания окружающего и внутреннего мира, обуславливающим характер претворения авторских (сознательных и бессознательных) творческих установок в создаваемые им художественные формы. Вместе с тем художественное самосознание писателя, в особенности такого духовного склада, как Некрасов, возникает отнюдь не “из воздуха”: у него есть собственное внетворческое или, если угодно, “дотворческое” основание — структура *человеческой личности художника* со всей ее внутренней проблематикой, восприятием мира и способами взаимодействия субъекта с этим миром. В свою очередь, творческое опредмечивание художественного самосознания задает параметры еще одной реальности, а именно — *творческой индивидуальности писателя*» (с. 25).

Предложенное Пайковым направление исследования редакторы в одной из статей назвали «субъектологическим подходом»: «...в творческом процессе высказываются жизненный, эстетический и этический опыт автора, который может быть реконструирован в ходе изучения его творчества и может служить основой адекватного прочтения его произведений, которые являются не бессознательной эманацией некоторых авторских “чувствований”, а строго сформулированным сообщением: “системой субстанциональных выборов и решений”» (Карпов Д.Л., Никкарева Е.В., Пономарева М.Г. Феномен Пайкова: этика

жизнестроительства // «Старик Державин...»: ушедшие филологи, наши учителя: Сб. науч. статей. СПб., 2020. С. 292—293). Изучение автобиографических аллюзий (в самом широком смысле) в творчестве писателя было предметом многих изысканий. Такие исследования популярны в настоящее время, однако Пайков предпринял редкую попытку *систематического* их (то есть аллюзий) рассмотрения.

Д.Л. Карпов и М.Г. Пономарева по-разному характеризуют степень завершенности монографии. В аннотации указано, что «текст диссертации не был закончен автором и во многом может восприниматься лишь в контексте его опубликованных работ». Ср. во вступительной заметке: «Сохранившийся в архиве текст представляет собой и композиционно, и концептуально целостное произведение. <...> Текст диссертации готов более чем на 80% и составляет более 400 страниц...» (с. 8). Первый вариант точнее характеризует монографию.

Редакторы проделали большую и сложную работу, стремясь «полностью сохранить авторский замысел <...>, оставив и те фрагменты, которые не были текстуально прописаны и сохранились в виде краткого “конспекта” или перечня объектов для осмысления» (с. 16). Такой подход свидетельствует о должном уважении к публикуемой работе. «Конспекты», планы, «перечни объектов для осмысления» (выделенные отличным от основного текста шрифтом) часто имеют самостоятельное научное значение. Например, разделы об усадьбе, гимназическом образовании (с. 133, 134) и др. намечают возможные пути исследования этих многоаспектных феноменов русской культуры и имеют интерес не только для специалистов-некрасоведов. С другой стороны, конспекты, предваряющие отдельные главы, иногда повторяют друг друга (например, раздел о социальной (с. 101—102) и бытовой средах (с. 117—118), оказавших влияние на фор-

мирование психологического и творческого строя личности поэта). В иных случаях (например, в разделе «Формирование конструктов психологического строя и творческой личности Некрасова») намеченные автором «объекты для осмысления» не соответствуют содержанию раздела. Особенности публикуемой рукописи наталкивают на мысль о том, что в книге желателен был раздел «Другие редакции и варианты», который мог бы состоять из тех частей книги, которые (из-за того, что монография не была завершена!) отвлекают читателя от основной мысли автора.

Книга дополнена списком опубликованных работ Н.Н. Пайкова.

Н.Н. Пайков писал о тенденции современной ему действительности: «...культурная ситуация текущих дней открывает нам и такое измерение вещей, которое определяется не только переживанием духовной свободы, но самой *возможностью* неангажированности, объективности, сущностности и, так сказать, “неизбранности” нашего видения исторических и эстетических фактов» (с. 99). Хочется верить, что Николаю Николаевичу своей книгой удастся «очистить» Некрасова от образа, известного нам по советским учебникам, вернув тем самым угасший интерес к личности и творчеству великого русского поэта.

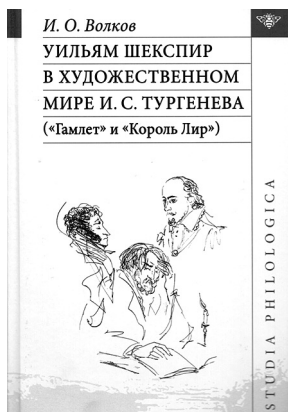
А.В. Кошелев

Волков И.О.
**Уильям Шекспир
 в художественном мире
 И.С. Тургенева («Гамлет»
 и «Король Лир»).**

М.: ЯСК, 2022. — 376 с. — 400 экз. — (Studia philologica).

Книга молодого томского компаративиста продолжает ряд современных работ о шекспиризации, шекспиризме и

культе Шекспира в России. Вместе с тем И.О. Волков посвятил исследование также литературным связям и интеллектуальной борьбе. Шекспиризм Тургенева, как он истолковывается в книге, — это часть вовлеченности писателя в споры и дискуссии.



Что нового позволил увидеть этот подход? Один из основных сюжетов книги — окончательный переход Тургенева с условной платформы Грановского на более радикальную платформу Белинского, закрепленный новой интерпретацией «Гамлета». Здесь слова Белинского о Грановском как об умеренном в политических делах (с. 152, 169) оказываются ключом к тургеневской концепции знаменитой трагедии. Если романтики видели в протагонисте пьесы прорыв бессознательного в сознательное, как у братьев Шлегелей, то для позднего Белинского и особенно Бакунина Гамлет действует в силу необходимости, рано или поздно свершающегося возмездия (с. 127). В такой перспективе «Гамлет Щигровского уезда» интерпретируется как сатира на кружковые искажения первоначального радикального импульса (с. 162—165). Мельком (с. 157) автор отмечает мотивы университетского юмора, напоминающие о коллизиях студенчества Гамлета.

Книга Волкова включает страницы, на которых реконструируются варианты романтического прочтения Шекспи-

ра. Так, если братья Шлегели изобразили Шекспира как первого тайновидца души, глубинного психолога, то Людвиг Тик скорее предлагал несколько наивный историзм, восстанавливая единую линию от Шекспира до «Фауста» Гёте как результат разложения средневековой системы отношений между людьми и появления личности в эпоху Реформации (с. 97). Именно эта тиковская трактовка оттолкнула от «Гамлета», например, В.А. Жуковского, встречавшегося с Тиком (с. 123): для Жуковского Гамлет был патологической личностью, образом самых темных, а не светлых, хотя и повторяющихся, периодов истории. Тогда условное радикальное шекспироведение, к которому Волков относит Тургенева, как раз требует иначе видеть саму повторяемость исторического опыта, для которого характерно противостояние закона необходимости и закона свободы.

Кажется, автор монографии иногда останавливается перед окончательным выводом: например, подробно разбирая пометы Тургенева на полях «Жизни Шекспира» Франсуа Гизо, он просто указывает на «социально-исторический подход» французского историка как новацию (с. 118). Однако остается в тени главная мысль Гизо, значимая для Тургенева, судя по его пометам, которая заключается в том, что Шекспир трансформировал церковное время мистерии в трагическое время прогресса. Понятно, что Тургеневу было важнее утвердиться в своих прогрессивных убеждениях, чем еще раз возвращаться к общим местам романтической эстетики, включая романтический историзм.

Тому, как вдумчиво Тургенев извлекал из романтического понимания Шекспира нужное для себя, посвящены наиболее интересные страницы монографии. Убедительно звучит история о тургеневских пометах на сочинениях Тацита, сделанных под влиянием концепции Грановского (с. 33). Столь же

обоснованно выражена мысль о влиянии Грановского на работу Тургенева с текстом «Ричарда III» (с. 49): в этой трагедии произошел поворот Шекспира к единому протагонисту, центральной фигуре истории. Волков анализирует и отступления от Грановского в пользу большего радикализма, проступающего во множестве художественных решений Тургенева, которые можно назвать шекспировскими. Это и эстетика «обыкновенного» (с. 73), требующая соединять детализацию с применением привычных русскому уху оборотов, в отличие от неоромантических усилий Дружинина и других переводчиков Шекспира (с. 73). Это и особое сложное цитирование Шекспира в повести «Довольно» (с. 78), в чем можно увидеть поэтику черновика: Шекспир позволяет как создать некоторые общие места о жизни и предназначении человека, так и при перебивании протагонистом повести этого «черновика», дальнейшем сопоставлении цитат из Шекспира с воспоминаниями жизни, получить совсем нетривиальные нравственно-философские выводы. Волков хорошо показывает, как исповедальность повести соединяется с изменением тона рассказа и подражания Шекспиру, и эти выводы перекликаются с анализом сбивчивых речевых притязаний ложной совести в «Степном короле Лире» (с. 327). Многие рассуждения в книге, связанные с этой повестью (влияние впечатлений от казни Тропмана на изображение мимики Харлова (с. 301), сатирическая реакция Тургенева на Славянский съезд 1867 г. в Петербурге (с. 262), значение этого события для комического изображения любви Харлова к старине), по-новому представляют ее задачи.

Сделаем некоторые замечания. Вряд ли расширенное употребление слова «знаковый» (с. 31), ставшего штампом, уместно в филологических монографиях. Интерпретация рисунка цветка на полях (с. 52) всегда представляет труд-

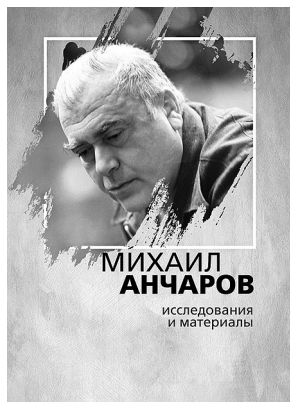
ность, если в не сложилось специальных навыков истолкования писательских рисунков, как в изучении наследия Пушкина и Лермонтова. Если же толковать этот цветок, то лучше соотнести его с этапами жизни, с юностью, еще не дающей плодов, что вполне соответствует отразившимся в пометах размышлениям Тургенева о сроках жизни. Говоря об анжамбемане (с. 69), вряд ли нужно видеть здесь и стремление к порывистости, и стремление к протяженности — «грубый стиль» классической риторики допускает порывистость, а если фраза из-за анжамбемана растягивается, то это вряд ли можно назвать моментом чувственной выразительности, а не простой реализацией синтаксических возможностей. Когда Тургенев делает помету к рассуждениям Тика, что тот «неясен и запутан» (с. 100), имеется в виду вовсе не неясность его выводов о происхождении театра, как утверждает автор книги. На самом деле Тик говорил там о том, что театр Шекспира стоит ближе к античной трагедии, чем театр французского классицизма, потому что подчиняется принципу эпизодического членения, а не трех единств, и допускает трагикомические моменты. Рассуждение Тика здесь как раз вполне ясное, а Тургенев не одобрил тиковское выведение театра из интерлюдий, из разыгрывания несколькими актерами всех ролей: и античный театр и Шекспир для него сродны именно в возможности для актера играть несколько ролей в спектакле. Тургеневу, приверженцу актерского театра, это казалось упрощением истории драматического искусства.

Анализ тургеневских пьес представляется наименее убедительным в книге, что, впрочем, отвечает общему положению в тургеневедении, где драматические опыты писателя изучены меньше, чем проза. Сколь подробны разборы гамлетовского комплекса в романах Тургенева, когда, например, все герои романа «Накануне» оказываются разными

ми сторонами Гамлета, столь иногда беглы обзоры истории театра в монографии. Например, Волков, ссылаясь на Л.П. Гроссмана, справедливо говорит, что «Месяц в деревне» подражает «Мачехе» Бальзака, но не развивает мысль, что для Тургенева важна идея о том, что женщина может менять историю, сам порядок развития исторических событий (с. 237—238). На самом деле новая роль женщины была частью тургеневского видения национального театра, трагикомические сюжеты которого призваны были подтвердить, что любой человек может поменять историю. Хотя автор книги и говорит о знакомстве и общении Тургенева с ключевыми драматургами эпохи (с. 256), но это замечание тоже повисает в воздухе. Если бы театральная история Тургенева была рассмотрена столь же подробно, как гамлетовский комплекс во всех романах Тургенева, мы бы назвали эту монографию образцовой.

Александр Марков,
Светлана Мартыанова

Михаил Анчаров: исследование и материалы / Сост. А.В. Кулагин, В.Ш. Юровский.

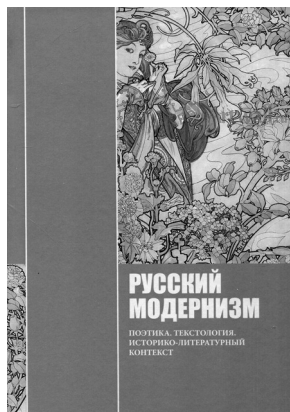


М.: Булат, 2023. — 416 с. — 200 экз.

Содержание: От составителей; **Избранные статьи:** Бинчкаускас М. «Физика» и «лирика» в прозе М. Анчарова. (О философии научного открытия в романе «Теория невероятности» и фантастической повести «Сода-солнце»); Ревич В. О повестях М. Анчарова; Ревич Ю.В. О научных и технических идеях Михаила Анчарова; Соколова И.А. Вначале был Анчаров; Стаферова Е.Л. «Да здравствует Пушкин! Да скроется тьма!»; Новиков Вл.И. Филологический комментарий к песням Анчарова; Кулагин А.В. Высоцкий слушает Анчарова; Юровский В.Ш. На параллельных путях. Штрихи к истории отношений Михаила Анчарова и Булата Окуджавы; **Рецензии:** Гейдеко В. Секреты золотого дождя; Асаркан А. Поэзия прожитых лет; Денисова И. Цвет романтики; Рекемчук А. Даль свободного романа; Свининников В. Парадоксальность истин вечно новых; Облезова Г. «Мы не поздно пришли и не рано...»; **Воспоминания:** Туркин В. Из дневников; Гроднева Е. Пять встреч с отцом; Лившиц В. О Михаиле Леонидовиче Анчарове; Косинский А. Из воспоминаний; Аграновская Г. «Я — прохожий...»; Аграновский А. Помню необычайно ярко; Карпенко И. Опасность любви; Ревич В. Машина времени, назад!; Астрова С. Кислород дружбы; Шишкин В. Немного о картинах М.Л. Анчарова; Шиловский В. Из книги «Две жизни»; Попова Н. «День за днем»; Филиппов Р. До последнего патрона; Свининников В. Памятные разговоры; Яхонтов А. Урок Анчарова; Каримов И. Короткие встречи; Крылов А. Память от Анчарова; Володин М. Тихие слезы радости; Лукьянов Н. Невезучий; Малецкий Н. Две встречи; Дулов А. Сам по себе Анчаров; **Новые статьи и эссе:** Ревич Ю.В. Анчаров и религия; Стаферова Е.Л. «Разведка боем в области духа». О фантастических произведениях Михаила Анчарова; Кулагин А.В. Анчаров слушает Высоцкого и не только его. По

страницам телеповести «День за днем»; *Новиков С.В.* О фонограммах Анчарова; *Юровский В.Ш.* Новосибирск в биографии Анчарова; *Костромин А.Н.* Заметки о музыке в песнях Михаила Анчарова; *Сипер М.* Тихий взрыв; *Мирзаян А.* Певец русского Возрождения; *Долина В.* Это любовь; **Публикации:** *Анчаров М.* Песня рождается «в горле» / Из беседы с М. Барановым (при участии А. Крылова); подгот. к печати и коммент. А. Крылова; *Анчаров М.* Гриб и Роза: сценарий мультфильма / Публ. и послесл. Г.Н. Бородин; **Библиография М.Л. Анчарова** / Сост. В.Ш. Юровский.

**Русский модернизм:
поэтика, текстология,
историко-литературный
контекст: Коллективная
монография** / Отв. ред.
Н.Ю. Грякалова.



СПб.: Арт бук, 2022. — 560 с. — 1000 экз.

Научная библиотека в области исследований русского модернизма пополнилась новой коллективной монографией, подготовленной в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН. По ракурсу и инструментарию она примыкает к таким получившим признание историков литературы изданиям ИРЛИ, как сборник статей «Русский модер-

низм: проблемы текстологии» (2001) и сборник архивных материалов «Писатели символистского круга: новые материалы» (2003), комментированная антология «Литературные манифесты и декларации русского модернизма» (2017) и монография Н.Ю. Грякаловой «Человек модерна: биография — рефлексия — письмо» (2008). В числе авторов рецензируемого тома — члены группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А.А. Блока и другие сотрудники ИРЛИ, исследователи из других российских научных учреждений и зарубежные слависты.

Книга построена в соответствии с указанными в подзаголовке тематическими векторами. Первый раздел посвящен модернистской поэтике; второй — текстологическим проблемам подготовки модернистских текстов к печати; в третий раздел вошли исследования, касающиеся локальных версий модернизма (на примере русской диаспоры в Латвии), происхождения псевдонима философа Л. Шестова, дешифровки литературных «палимпсестов» А. Платонова; четвертый раздел включает в себя традиционные для петербургских исследований архивные разыскания.

Первый (самый обширный) раздел составили статьи о пространственной организации модернистских произведений, интертекстуальных и кросскультурных аспектах их изучения, актуальных стиховедческих проблемах и проблеме рецепции художника, пограничном положении модернистского произведения как жанра. Анализ эмпирического материала (историко-культурного, биографического, эпистолярного, реалий быта, моделей поведения и т.д.) совмещается здесь с применением современных литературоведческих концепций. Так, в статье Н.Ю. Грякаловой феномен русского ибсенизма рассматривается с учетом «параметров культурной идентичности», в которых «конституировали себя национальные формы модерниз-

ма» (с. 26). В данном случае в символистском ибсеновском мифе актуализируется северный локус русского модернизма как важнейший компонент символистской мифопоэтики.

В открывающей книгу статье Н.Э. Марцинкевич дается обстоятельный обзор причин высокой частотности образа спирали в культуре русского модернизма. По мысли автора, многообразие форм проявления извилистой линии в творчестве символистов обусловлено их ориентацией на природную органичность, являющейся «результатом разочарования в механистической, раздробленной и прямолинейной цивилизации» (с. 14), отражением «музыкального лейтмотивного возврата» (с. 15). В целом известные исследователям модернизма образы спирали рассмотрены в широком историко-культурном контексте (спираль отсылает к естественно-научным идеям, открытиям в области микро- и эмбриологии и т.д.), что позволяет комплексно осмыслить распространенный образ, увидеть в нем проявление «художественной воли» (Kunstwollen) той эпохи (с. 25).

Интересна статья Б.С. Дугарова, в которой на примере поэтического наследия Д.С. Мережковского, И.Ф. Анненского и К.Д. Бальмонта прослежены адаптация буддизма в интеллектуальном и литературном ландшафте России и его нарастающее влияние, особенно в модернистской поэзии рубежа XIX—XX вв. Во многом по-новому рассматривается буддийский пласт в поэзии Мережковского: анализ своеобразного цикла его буддийских стихотворений и поэм позволяет говорить о Мережковском как о «предтече “буддийского” направления русской поэзии рубежа XIX—XX вв.» (с. 54).

В насыщенной историко-литературными фактами и стиховедческими наблюдениями статье Ю.Б. Орлицкого, пожалуй, впервые в нашей науке прослежен сложный путь свободного стиха

в конце XIX — начале XX в. Интересно, например, что новая история русского верлибра (то есть периода, отличного от первых его этапов, когда «ненормативность по отношению к традиционным рифмованной и строфически организованной силлаботонике долгое время воспринималась как маргинальность», с. 71), парадоксальным образом началась с пародии на него «графа Алексиса Жасминова» (В.П. Буренина) в книге «Голубые звуки и белые поэмы», ставшей сатирическим откликом на выпуски «Русских символистов». Как отмечает Орлицкий, у Брюсова в этих выпусках «много оригинальных стиховых форм, но свободного стиха нет», зато у Буренина их «целых семь» (там же).

В небольшой, но емкой статье Г.Н. Боевой «Еще раз о творчестве Леонида Андреева как “промежуточном” феномене: взгляд из XXI в.» речь идет не только о традиционной трактовке Андреева как автора, находящегося «между реализмом и модернизмом», но и о более широком круге «дискурсивных разломов»: это и своеобразная «двухадресность» андреевского творчества, причастность одновременно и к «высокой» литературе, и к массовой городской культуре; и попытка примирить в своем творчестве вербальное с визуальным; и диалог двух столиц в жизни и творчестве писателя. По предположению Боевой, нуждающемуся, очевидно, в дальнейшем развитии, «многие из негативных составляющих литературной репутации Андреева оказались крайне устойчивыми во времени и, даже перейдя из разряда “магистральных” во “второстепенные” (И.Н. Розанов), продолжают доминировать в представлении о писателе и влиять на его “судьбу” в литературоведении» (с. 127).

Статья П.В. Дмитриева «Луна в поэзии М. Кузмина» — одна из самых сосредоточенных на материи модернистского текста и в то же время наиболее виртуозных статей рецензируемой кни-

ги. Начинается она с цитаты из дневника поэта от 27 мая 1920 г.: «Луна светит, как у Апулея». Интерпретируя лунный образ у Кузмина, Дмитриев внимательно останавливается на «Нездешних вечерах», где луна упоминается в очень значимых контекстах, приобретая «многомерность в диапазоне от природного явления до тайного знака, мистического феномена» (с. 155). В заключение, касаясь вопроса о возможных влияниях на Кузмина (и отмечая напрашивающиеся сравнения с розановскими «Людьми лунного света»), автор «вспоминает» начало статьи и подводит к выводу, что подлинным источником нужно считать роман Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел».

В разделе, обобщающем текстологический опыт работы над академическими собраниями сочинений поэтов XX в. и отдельными изданиями А. Блока, Ф. Сологуба, В. Маяковского, А. Радловой, отметим две статьи: «К проблеме текстологической неопределенности в связи с понятием “авторской воли” (на материале академического издания лирики А.А. Блока)» Н.В. Лощинской и «От “Облака в штанах” до “Пятого Интернационала”: поэмы В.В. Маяковского в академическом формате» В.Н. Терехиной. В статье Лощинской не только приводятся примеры текстологической неопределенности в сочинениях представителей модернистских течений начала XX в., но и затрагивается теоретическая проблема понимания категории неопределенности применительно к черновому и окончательному вариантам текста. Как пишет автор, «текстологам еще предстоит уточнить границы смежных понятий в сфере “текстологической неопределенности” и областях “незаконченного”, “оборванного”, “неизвестного”» (с. 225).

В третьем разделе выделяется статья С.А. Кибальника «О происхождении псевдонима “Лев Шестов”», содержащая убедительные доводы в пользу того, что

псевдоним этот восходит к героине романа Тургенева «Дым» Татьяна Шестовой, одной из самых необычных среди тургеневских женских персонажей, которая, в свою очередь, восходит, по представлению Шестова, к пушкинской Татьяне. Дополнительным аргументом служит то обстоятельство, что первую дочь Шестовы назвали именно Татьяной. «Похоже на то, что литературный псевдоним писателя стал частью жизненной стратегии по отстаиванию своего права на брак с русской женщиной» (с. 336).

Раздел «Из архивных разысканий» составили ранее неизданные стихотворения Вл.В. Гиппиуса (публикация В.Н. Быстрова), письма киевского модерниста А.К. Закржевского к В.В. Розанову (публикация Е.И. Гончаровой), переписка Б.А. Садовского и Е.А. Ляцкого (публикация С.А. Ипатовой), а также письма А.М. Ремизова к редакторам газеты «Биржевые ведомости» М.М. Гаккебушу, В.А. Бонди, А.Л. Волинскому (публикации А.С. Александрова). Все это бесценные источники для исследователей русского модернизма.

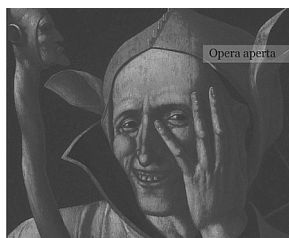
Частая проблема коллективных монографий состоит в том, что на деле они представляют собой не более чем сборники статей. Едва ли этот упрек можно предъявить рецензируемой книге. Теоретической опорой для этого исследования, задавшей общий выбор координат для анализа вопросов модернистской поэтики, текстологических проблем и творческих судеб отдельных представителей модернизма, служит общее для всех статей идея о «человеке модерна» как об особом культурно-антропологическом типе в общей парадигме его жизнетворческих и литературных реализаций. Нам уже доводилось писать в обзорной рецензии (см.: НЛЮ. 2018. № 152. С. 326–334), что поле исследований модернизма за последнее время расширилось, в нем происходит пересмотр традиционных представле-

ний, а из ряда лучших образцов этой научной работы складывается глубокая концепция русского модернизма. Коллективная монография «Русский модернизм» займет свое место в этом ряду.

В.Н. Крылов

Жиличева Г.

Поэтика русского комического романа XX века.



Галина Жиличева
Поэтика русского
комического
романа XX века
Очерки

Новосибирск: Открытая кафедра, 2021. — 224 с. — 500 экз.

В центре внимания автора романы, созданные в переломные моменты русской культуры: «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Евг. Петрова, «У» Вс. Иванова во время окончательного формирования тоталитарного общества, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича и «Чапаев и Пустота» В. Пелевина во время размывания тоталитарности.

Автор пишет, что особенностями повествования в комическом романе являются ненадежный повествователь и модальность мнения, а не знания. Комическому роману свойственно уподобление мира балагану, значительное использование массовых зрелищ, фигуры фокусника. Но Жиличева упоминает «Школу для дураков» С. Соколова, где «повество-

вание нелинейно, ассоциативно и строится как переплетение голосов», полно «сложных культурно-мифологических аллюзий, поэтических приемов» (с. 46), а вряд ли такой текст можно отнести к числу комических. Установка на многовариантность прочтения также не свойственна исключительно комическому. Особенно это заметно при обращении Жиличевой к «Защите Лужина» В. Набокова. Финал романа — «элемент “фокуса” (превращение человека в иллюзию, возвращение куклы в балаган)» (с. 68), но самоубийство едва ли комично и является попыткой бегства из балагана. Может быть, тут стоило бы говорить о взаимодействии комического и трагического, а не о чисто комическом.

Комический роман во многом сближается с научным исследованием и его языком. Он может включать метапародию, хотя Жиличева понимает ее в несколько ином смысле, не как пародию на пародию, а как включение в текст филологических объяснительных моделей, а затем пародирование и теории, и художественного языка самого произведения (примером служит «Пушкинский Дом» А. Битова, с. 72). Пародия является одним из средств рефлексии. Роман «Мозгва» А. Левкина пародирует перепроизводство знаков. Комический роман ставит под вопрос и себя, «сочетает смеховое изображение человека и мира, пародийное осмысление собственной повествовательной манеры» (с. 37).

В книге последовательно проводится разделение юмора и сарказма. «Юмористический роман изображает индивидуальный путь героя в нестабильном, хаотическом мире, поиск “личного” слова, преодолевающего дискурс власти. Саркастический роман актуализирует событие потери идентичности, метафорически представленное как отказ от нового “рождения”, “инициации”, фиксирует абсурдность жизнестроения в иллюзорной, неподлинной реальности» (с. 203). Сар-

казм обнаруживает власть ложного. Отсутствие смыслов за явлениями, поиск ложных объектов. «Если в юморе мета-событием является индивидуальный путь плута, то в сарказме многократно подчеркивается несвобода героев» (с. 157), их внутренняя пустота, их стремление к зафиксированному месту в иерархии — которое недостижимо, так как иерархия также ложна и опустошена.

Романы Ильфа и Петрова рассмотрены как юмористические. Сатирические интонации, дидактика хотя и нарастают от первого романа ко второму, но разрушаются главным героем, легко манипулирующим как социальными, так и речевыми масками (в том числе и маской сатирика), профанирующим любой социальный ритуал, любую официальную риторику. Полистилистичность этих романов подчеркивает несводимость «личности ни к одной из ролей, а жизни — ни к одной из универсальных моделей, призванных “облагодетельствовать человечество”» (с. 82). Текст — сцепление речевых фрагментов-острот (с. 86). В книге исследуются сложные отношения юмора с механичным, которое смешно, но, с другой стороны, часто одерживает верх над живым. Сходно с этим и отношение индивидуального с коллективным: Остап — смеющийся одиночка, но он побежден коллективом. И хотя Остап нарушает статический миропорядок («лед тронулся»), он в то же время не способен из него выбраться, остается замкнут в ситуации «вечной перекалфикации» (с. 93). То есть юмор не на многое способен.

«Сделать сатиру эстетической доминантой авторам удастся, только “устранив” Остапа из нарратива, например в “Одноэтажной Америке”» (с. 80). Там же появляется фигура объективного «сверхнарратора». В результате «в тексте следы творческой “самостоятельности” стерты, слово “мы” употребляется слишком настойчиво» (с. 120). Авторам остается пародировать клише советско-

го восприятия Америки, одновременно воспроизводя их. Нет героя, противостоящего языку власти. Но противовесом становятся впечатления — от американской деловитости, не утопающей в заседаниях, от природы Америки. И возникает вопрос о том, является ли сатира в этом тексте эстетической доминантой. Слишком захвачены герои, они же авторы «Одноэтажной Америки», увиденным и слишком критичны к советским клише.

Трудно согласиться с отнесением «Чонкина» к числу юмористических, а не саркастических (так автор именует сатирические) романов. Жиличева обосновывает это связью романа Войновича с карнавальностью. Но его соседи в книге, «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», благополучно печатались в СССР, а «Чонкин» послужил одной их причин исключения Войновича из Союза писателей и последующей высылки из страны. На юмор так не реагируют. Видимо, карнавал оказался слишком развенчивающим.

Комическое связано с абсурдом, но абсурд различен в разных ситуациях. В романе Вс. Иванова «У», «в отличие от чудаков Стерна, героям Иванова не удастся сохранить юмористическую эксцентричность в условиях советской реальности» (с. 145). Жиличева отмечает, что в этом романе вещи живее людей, возможно потому, что они свободнее. Торжествует безликость.

После прочтения книги Жиличевой возникает вопрос: как возможен комический роман в унылой серьезности тоталитарного общества? Ильф и Петров писали свои романы в начале его формирования, затем попытки авторов приспособиться к такому обществу закончили с комизмом. Юмористический роман исчез, остался только сарказм противодействия.

Другой роман, рассмотренный в исследовании как саркастический, — «Чапаев и Пустота». У Пелевина есть и

более саркастические романы, например «Омон Ра», посвященный расчету с советской тоталитарностью, или «S.N.A.F.F.», предупреждающий о развитии новой тоталитарности. Возможно, исследовательница хотела обратиться к тексту, сарказм которого направлен не столько на общество, сколько, в случае романа «Чапаев и Пустота», на идею единого, централизованного и неизменного «я» (с. 174), на вечно лежащего на диване российского интеллигента. Но представляется, что сарказм ближе скорее к социальной критике, а «Чапаев и Пустота» в основном ироничен. «Индивидуальное начало, мешающее проявиться пустоте» (с. 181) не столь опасно, как тоталитарный режим. При этом Пелевин не забывает, что сарказм должен быть направлен и на себя — по-

средством самопародии, подрыва собственных утверждений. Но поклонникам Пелевина стоило бы принять к сведению наблюдение Жиличевой о близости соцреализма и буддизма: в обоих случаях осуществляется деиндивидуализация героя (с. 175).

Ницше связывал смех с преодолением страха. Его продолжил Делёз, понимая смех как нарушение навязываемого властью. Правители не только страшны, но и смешны. В постмодернизме нет привилегированной точки зрения, с которой сатира могла бы судить мир. Но не являются ли такой точкой права человека и здравый смысл? Кипящий мир абсурден, но из него все-таки может что-то получиться.

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.