

Наталья Полосина

Вневременное, несвоевременное, современное:

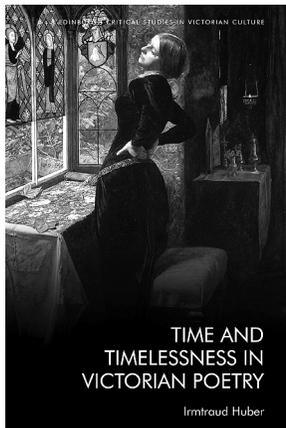
ВИКТОРИАНСКАЯ ПОЭЗИЯ И ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_362

Huber I. Time and Timelessness in Victorian Poetry.

Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. — VII, 288 p. —
(Edinburgh Critical Studies in Victorian Culture).

Проблему репрезентации времени в поэзии Ирмтрауд Хубер ставит на викторианском материале, что само по себе примечательно: даже в узкоспециализированной университетской серии «Эдинбургские труды по викторианской культуре» монографии о поэзии крайне редки¹. Анализ этой проблемы разворачивается в двойной перспективе. Одна точка зрения, с которой рассматривается оппозиция, вынесенная в заглавие книги («Время и вневременность в викторианской поэзии»), — нарратологическая: здесь речь идет о той реальности, которая подчиняется или не подчиняется законам повествовательности. Рассказ *par excellence* является организацией событий во времени (time) с помощью языковых средств, тогда как поэзия вообще и лирическая поэзия в частности вневременна (timeless). Поскольку лирическая поэзия фиксирует не события, а состояния, для ее описания используются альтернативные модели, актуализирующие не развертывание истории во времени, а перформативный, близкий к ритуальному повторению характер слова.



С точки же зрения истории культуры противопоставление времени и вневременности характеризует систему ценностей — ее изменчивость, присущую ей степень исторической рефлексии или, наоборот, тенденцию к универсализации и абсолютизации. В различных гуманитарных сферах коррелятами этого противопоставления являются пары «секулярное — религиозное», «революция — старый порядок», «позитивное знание — откровение», а важный исторический этап их размежевания приходится на XIX в. и находит отражение в жанре романа. По мысли Хубер, и нарратология, и история культуры при анализе категории времени традиционно сходятся в своем интересе к роману как к полю повествовательного эксперимента и социологическому документу. Новизну своей книги автор видит в применении обеих методологий к поэтическому материалу.

1 С перечнем предыдущих изданий этой серии можно ознакомиться на обороте титульного листа рецензируемой книги или на сайте издательства (<https://edinburgh-universitypress.com/series-edinburgh-critical-studies-in-victorian-culture/>). Почти нет книг о поэзии и в серии «Викторианские исследования», выпускаемой Издательством Университета штата Огайо (<https://ohiostatepress.org/books/subjects/victorianstudies.html>).

Принцип отбора этого материала оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, отдавая дань многолетним войнам вокруг литературного канона, Хубер считает необходимым расширить «идеологизированное» представление о викторианской поэзии за пределы привилегированного «мужского» и «буржуазного» круга — в первую очередь путем обращения к творчеству женщин и представителей рабочего класса. С другой стороны, эту стратегию нельзя назвать последовательной, поскольку главными героями книги остаются классики викторианской литературы: А. Теннисон, Р. Браунинг и прежде всего Д.Г. Россетти — монография начинается и заканчивается анализом его сонетов из знаменитой книги стихов «Дом жизни». Едва ли можно считать новацией включение в исследование таких поэтов, как Э. Баррет Браунинг и К. Россетти (или даже О. Уэбстер), чье место в викторианском каноне никогда не ставилось под сомнение, равно как и (вполне буржуазных с точки зрения классовой принадлежности) А.Х. Клафа и Дж. Мередита, которые хотя и оставались в тени более известных викторианцев, но специалистам хорошо известны. Фигура А. Андерсона, потомственного шотландского рабочего и ныне почти забытого поэта (он печатался под псевдонимом Путьевой обходчик), смотрится в этом ряду весьма экстравагантно и не меняет общей логики выбора имен, которая фактически остается вполне традиционной.

Какие же вопросы о коллизии времени и вневременности задает викторианским классикам современная исследовательница? Наряду с ними принять участие в дискуссии приглашаются те нарратологи, которые исключают поэзию из сферы своего рассмотрения на основании отсутствия в ней «повествовательности» и «событийности». До известной степени своим союзником Хубер считает Дж. Каллера, определяющего лирику как поле конфликта двух начал: «песенного», по происхождению ритуального, и «фикционального», ориентированного на сотворение персонажа со своим характером и историей. Таким образом, лирика все же испытывает необходимость в «рассказывании истории», а значит, имеет отношение к нарратологической категории времени².

Викторианские поэты, со своей стороны, дорожили идеей поэзии «вне времени»; здесь имеется в виду романтическая вера в воплощение абсолюта, переживающая кризис в эпоху релятивизации традиционных иерархий. Кризис проявляется в том, что время превращается в предмет стандартизированного измерения и, следовательно, в товар и инструмент регламентации ускоренного темпа жизни (эмблемы нового века — железная дорога и часы). Обмирщенная протестантская трудовая этика ставит под сомнение праздное и непродуктивное время, поскольку оно не отвечает новому «евангелию преуспеяния». Концепции позитивизма и эволюционизма как в естественных, так и в гуманитарных науках формируют новое сознание времени, лишённое телеологии и Божественной гарантии и превращающее человеческую жизнь в производную биологических и исторических законов.

Таким образом, доминантой общекультурной ситуации становится быстрая, непредсказуемая и оттого фрустрирующая перемена, что в сфере литературы приводит к падению престижа поэзии и стимулирует поиск стратегий адаптации на разных уровнях (тематика, жанр, ритм и т.д.). Рассмотрению этих стратегий и посвящена основная часть книги Хубер.

На уровне общих художественных установок Хубер отмечает в поэзии отход от «эстетики вечной сущности» (*aesthetics of eternal essence*): гносеология XIX в. неизменной «сущности» не приемлет и занимается проблемой становления и изменчивости в таких областях знания, как биология, история, психология. Наиболее

2 См.: *Culler J. Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

авторитетную постановку этих проблем предлагает наука — и роман в той мере, в какой он ориентирован на наблюдение и сбор фактов с целью анализа «расы, среды и момента», выражаясь в духе позитивиста И. Тэна. Конкурируя за эту сферу опыта, поэзия обращается к широко понятой «злобе дня», в первую очередь к изображению современного человека. Это порождает явный или неявный конфликт формы и материала, чреватый гротескным эффектом, который возникает при попытках рассказать «высоким слогом» «тривиальный» сюжет (поэмы «Аврора Ли» Э. Баррет Браунинг и «Amours de Voyage» А.Х. Клафа). Другой путь — переход от «эстетики вечной сущности» к «эстетике самодостаточной формы» (aesthetics of self-sufficient form), в которой приоритетом становится не «что говорится», а «как говорится». Для Хубер этот принцип лучше всего выражен в программном сонете, открывающем книгу стихов Д.Г. Россетти «Дом жизни»: «Сонет — мгновенью памятник нетленный...» (пер. В. Савина).

Далее, фрустрирующий опыт современности как непрерывной перемены стимулирует жанровые эксперименты, которые касаются поэтического цикла (poetic sequence), романа в стихах (verse novel) и драматического монолога (dramatic monologue). В столь разных поэтических циклах, как «In Memoriam» Теннисона, «Сонеты, переведенные с португальского» Э. Баррет Браунинг и «Дом жизни» Д.Г. Россетти, Хубер выделяет общее начало. Лирическая темпоральность (универсальность, повторяемость — потенциально любой читатель может «присвоить» себе лирический голос) становится динамичнее за счет элементов темпоральности повествовательной (так, ретроспекция придает прошлому индивидуализированный и организованный характер) и драматической (голос получает объективированное бытие на «сцене», становится лицом, которое прямо или косвенно сталкивается с другими). Во многом близкие к поэтическим циклам романы в стихах «Кольцо и книга» Р. Браунинга и «Современная любовь» Дж. Мередита характеризуются не только наличием сквозного сюжета, но и ненадежностью рассказчика (в случае с Браунингом — многих рассказчиков). Эффект драматического монолога связан с продуктивным противоречием: с одной стороны, статика «здесь и сейчас» фиксирует момент произнесения и характеризует состояние протагониста, который зачастую загнан в ловушку своих иллюзий, фобий, комплексов; с другой стороны, речь протагониста стремится вырваться из этой ловушки в прошлое, прихотливо реконструируя звенья личной истории, и в будущее, превращая монолог в перформативный акт.

Наконец, Хубер пробует связать культурно обусловленное переживание современности с проблемой ритма. Если первая половина соответствующей главы имеет теоретический характер (дает обзор викторианских дискуссий о соотношении метра и ритма, классических образцов и национальной традиции, отвлеченной регулярности и непосредственной реализации), то вторая посвящена анализу поэтических текстов, в которых современность воплощается в конкретном культурном феномене — железной дороге. Отгалкиваясь от различных описаний «железнодорожного опыта» XIX в. в гуманитарных исследованиях (унификация и стандартизация времени, «сокращение» пространства, смешение социальных иерархий, поляризация отношения к прогрессу как к благословию и проклятию и т.д.), Хубер соотносит этот опыт с ритмом и тематически, и формально под знаком общей проблемы, которая глубоко волновала викторианцев, — конфликта человека и машины. Герои О. Уэбстер, Э. Баррет Браунинг, Д.Г. Россетти с разной степенью осознанности переживают ритм железнодорожного путешествия как дегуманизирующий, угрожающий индивидуальному и творческому началам.

Наиболее интересными с формальной точки зрения оказываются стихи А. Андерсона — шотландского железнодорожного рабочего, превратившего свою про-

фессиональную и классовую принадлежность в стратегию поэтической саморепрезентации. Хубер видит глубоко амбивалентное отношение поэта — «путевого обходчика» к технике в сборнике «Песни железной дороги», где встречаются как образцы сверхдлинных регулярных строк, которые суггестивно воссоздают однообразие поделенного на интервалы движения, так и эксперименты со строками разной длины и нерегулярно повторяющимися ударениями, что должно передавать вспышки творческой энергии. Напрашивается вопрос, странным образом совсем не затронутый в книге, хотя речь идет о подходах к свободному стиху, — вопрос о ритмическом и образном сходстве А. Андерсона с У. Уитменом, к тому моменту уже известным в Великобритании. Схожи даже названия стихотворений, такие как «Песня мотора» или «Песня труда».

Безусловно, следует поприветствовать предпринятую Хубер попытку провести различие между разными формами восприятия времени и вписать их в культурно-исторический контекст викторианства: время, заданное эволюционными теориями; время, отчуждаемое механизмами экономического принуждения; христианское время, обусловленное перспективой вечной жизни и личного спасения; индивидуально-психологическое время, которое открывается в интроспекции и самопознании; наконец, телесно воспринимаемое время, способность спонтанно подчиняться или сопротивляться ритмическому воздействию. Инструментом, который должен привести столь многообразные формы «к общему знаменателю», служит, по мысли автора, нарратологическая теория. Думается все же, что этот инструмент оправдывает себя лишь в отдельных случаях — делает возможными небезытересные интерпретации текстов, но не восполняет концептуальной лакуны.

Пожалуй, книге недостает последовательного понимания эстетического времени, его специфики, которая не сводима к тем или иным формам идеологии и социальной практики. От «мест времени» У. Вордсворта до «утраченного» и «обретенного времени» М. Пруста эта специфика связана с размыванием границ между жизнью и творчеством, с желанием художника поставить общезначимую ценность (красоту) в зависимость от того, что является заведомо конечным и частным (уникальность переживания и темперамента), и одновременно возвысить личный опыт до уровня нового, рукотворного мифа. В классическом исследовании М. Калинеску «Пять ликов современности» (1987) подробно показано, как начиная с XIX в. представление об особом эстетическом времени находит наивысшее выражение в императиве современности художника, которая чем дальше, тем острее конфликтует с современностью в общественно-политическом смысле. Продуктивный анализ истории культуры через призму эстетического времени можно найти в книге У. Льюиса «Время и человек Запада» (1927)³.

Развернуть обсуждение в этом ключе мешает «метасюжет» книги: он прочитывается как утверждение исходно травматических отношений поэзии с (буржуазной) современностью, из которых она, поэзия, ищет выхода путем эскапизма или компенсаторного компромисса. Симптомом травмы становится ностальгическая фиксация на невозможных в современном мире претензиях на обладание трансцендентной истиной: желая быть вневременной, поэзия фатально превращается в несовременную. Подобные претензии последовательно ассоциируются с романтизмом, что подтверждают выборочные цитаты из Вордсворта, Шелли, Колриджа. Термин «романтизм» не подвергается даже минимальному критическому осмыслению и используется в расхожем значении: эстетическое движение, порожденное

3 См.: *Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987; *Lewis W. Time and Western Man*. L.: Chatto and Windus, 1927.

революционными (политическими, философскими) упованиями рубежа XVIII—XIX вв., но быстро исчерпавшее свой утопический потенциал, столкнувшись с действительностью. На стереотипность и непродуктивность такого подхода еще в начале XX в. указывали, например, В.М. Жирмунский («Немецкий романтизм и современная мистика») и А.А. Блок («О романтизме»), настаивавшие на преемственности между романтизмом и культурой XX в. под знаком (квазирелигиозной) веры в реальность творчества. В схожем ключе рассуждали корифеи англоязычных «романтических штудий»: М.Г. Абрамс писал об «искуплении», «спасении», «откровении» как о секуляризованных метафорах эстетического опыта, воплощающего в себе «естественное сверхъестественное»; Дж. Хартман называл Вордсворта, Дж.М. Хопкинса, П. Валери и Р.М. Рильке «новыми Персеями», которые в поисках абсолютной чистоты взгляда рискуют посмотреть прямо в глаза медузе; Х. Блум усматривал в романтическом «квесте» от У. Блейка до У.Б. Йейтса, Х. Крейна и У. Стивенса апофеоз воображения, то есть «реального», а не ветхого человека («Real man, the imagination» — предсмертные слова Блейка).

Выбирая или, лучше сказать, конструируя своих оппонентов, Хубер задает для потенциально интересной дискуссии слишком узкие и произвольные рамки. Настойчивость, с которой автор доказывает значимость временной организации лирического текста, напоминает намерение взять с бою открытые ворота: немало ученых, не дожидаясь, когда нарратологи разберутся с «бессобытийностью» и «атемпоральностью» лирики, писали о художественном времени в творчестве конкретных поэтов. Если ограничиться англоязычной литературой, достаточно указать хотя бы на труды Х. Вендлер — выдающего американского критика, автора работ о сонетах Шекспира, поэзии Дж. Герберта, У. Уитмена, У.Б. Йейтса, У. Стивенса. О ком бы она ни писала, главная ее тема — «поэтическое мышление» (poetic thinking), то есть когнитивные и эмоциональные процессы, которые разворачиваются на микроуровне поэтического языка как драмы со свои завязками, кульминациями и антикульминациями. Так, рассуждая о сонетах Шекспира, Вендлер формулирует общий принцип подхода к лирическому тексту:

Я исхожу из того, что фундаментальная структура шекспировского сонета формируется развитием внутренней эмоциональной динамики. <...> Впечатление, что развивающаяся динамика охватывает сознание и сердце говорящего возникает, конечно, благодаря всеобъемлющему «закону формы», которому подчиняются слова в каждом сонете. <...> В своем шекспировском воплощении сонет — это система в движении, никогда не замирающая надолго. <...> В своей лирике он (Шекспир. — *Н.П.*), подобно композитору, видит саму структуру как движение. Как только мы воспринимаем динамическую кривую того или иного сонета, частные структурирующие принципы сами «встают на место». <...> Главное практическое правило, которое помогает понять любой лирический текст, заключается в том, что каждая значительная перемена в языковой организации указывает на неслучайную перемену чувств говорящего. Или же, иными словами, если нам кажется, что в чувствах говорящего произошла некая перемена, нам следует задуматься, имеет ли она стилистическую «гарантию» и какую⁴.

К тому же и среди самих нарратологов некоторые важные фигуры представлены в книге однобоко. Так, в заключении, возвращаясь к вопросу о недооценке поэзии, Хубер указывает, что концепция «времени и рассказа» П. Рикёра имеет ограничен-

4 Vendler H. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, MA; L.: Harvard University Press, 1997. P. 22—23.

ния, поскольку опирается на анализ романа, более того — лишь отдельных модернистских образцов этого жанра. Но сам Рикёр называл «Время и рассказ» книгой-«близнецом» своей более ранней книги «Живая метафора». Обе они посвящены «единой обширной поэтической сфере» (*une vaste sphère poétique*): функциональным аналогом *mythos*'а в лирике является настроение (термин Н. Фрая), а аналогом *mimesis*'а — метафора.

Наконец, последнее замечание носит более частный характер, но неизбежно возникнет у любого поклонника викторианской поэзии (не обязательно специалиста!). Безо всяких объяснений или оговорок автор совершенно обходит стороной стихи А.Ч. Суинберна и Дж.М. Хопкинса. Из-за этого при чтении главы о ритме возникает неловкое чувство «слона в комнате», ведь среди викторианцев именно этим двум поэтам по праву принадлежит слава смелых экспериментаторов в области английской метрики. А стихотворение Суинберна «Триумф времени» и вовсе имеет прямую тематическую связь с проблематикой книги...