



LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
FACULTY OF PHILOLOGY

**THE ADVENTURE OF WRITING,
THE ADVENTURE OF READING**

A COLLECTION OF ESSAYS
IN HONOUR OF TATIANA VENEDIKTOVA

Moscow
Litfakt
2023

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

**ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПИСЬМА,
ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЧТЕНИЯ**

СБОРНИК СТАТЕЙ К ЮБИЛЕЮ
ТАТЬЯНЫ ДМИТРИЕВНЫ ВЕНЕДИКТОВОЙ

Москва
Литфакт
2023

УДК 398
ББК 82.3
В 36

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Редколлегия: *А.А. Зубов, Д.О. Немец-Игнашев, Н.К. Полосина, А.В. Швец*

Ответственные редакторы: *А.А. Зубов, Н.К. Полосина, А.В. Швец*

Рецензенты:

М.А. Ариас-Вихиль – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН
И.В. Морозова – доктор филологических наук, профессор кафедры срав-
нительной истории литератур историко-филологического
факультета Российского государственного гуманитарного
университета

В 36 **Приключения письма, приключения чтения.** Сборник статей к юбилею
Татьяны Дмитриевны Венедиктовой / Отв. ред. А.А. Зубов, Н.К. Полосина,
А.В. Швец. – М.: Литфакт, 2023. – 400 с., ил.
ISBN 978-5-6048221-8-0

Сборник научных статей посвящен юбилею доктора филологических наук, профессора, основателя и заведующего кафедрой общей теории словесности филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова Т.Д. Венедиктовой. Междисциплинарный характер коллективного труда отражает многообразие научных интересов юбиляра – американская литература, межлитературные связи, литературная антропология, литературная прагматика, исследования дискурса, интермедialность, рецептивная эстетика, вопросы художественного перевода. Сборник адресован филологам и широкому кругу специалистов-гуманитариев.

This collection of essays pays tribute to Tatiana Venediktova, Doctor of Philology, Professor, founder and Chair of the Department of Discourse and Communication Studies at the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University. This collection employs an interdisciplinary approach that reflects Professor Venediktova's diverse interests – from American literature to comparative literary studies, literary anthropology, literary pragmatics, discourse studies, intermediality, reception aesthetics, and literary translation. The book is addressed to scholarly audiences in the field of language and literary studies and humanities scholarship in general.

ISBN 978-5-6048221-8-0

© Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023
© Авторы статей, 2023

Содержание

<i>Панова О.Ю.</i> Тайна эликсира молодости.....	9
<i>Wertsch J.V.</i> Tatiana Venediktova's Vision for the Human Sciences.....	17

Американская литература: искусство прозы

<i>Толмачёв В.М.</i> Куда смотрит женщина? («Кошка под дождем» Э. Хемингуэя: женское и мужское в точке зрения).....	24
<i>Панова О.Ю.</i> Искусство и волшебство: «колдовские рассказы» Чарльза Чесната.....	44
<i>Киреева Н.В.</i> В поисках реальности: роль детективных формул в романах калифорнийского цикла Томаса Пинчона.....	55

На границах культур: Америка, Россия, Европа

<i>Харитонов Д.В.</i> В. Набоков и Т. Капоте как собеседники.....	63
<i>Рыбина П.Ю.</i> Теннесси Уильямс на голливудском экране: «маленькая Италия» как третье пространство	79
<i>Зиновьева А.Ю.</i> Эдгар Аллан По в Доме на набережной (о присутствии По в прозе Юрия Трифонова).....	91
<i>Калинина Е.А.</i> Венеция И. Бродского: город-ведута, город-фотография.....	101

Поэзия и дух современности

<i>Ромашко С.А.</i> Глаза в глаза: поэтика новоевропейского города и зарождение современной урбанистики.....	110
<i>Логотов А.В.</i> Вегетативное письмо Эмили Дикинсон	133
<i>Швец А.В.</i> «Три способа пролить чернила»: внутри поэтической лаборатории футуризма	149
<i>Пенская Е.Н.</i> Универсум писательского архива как эстетическая программа: случай Вс. Некрасова	162

Встреча с «демоном теории»

<i>Зенкин С.Н.</i> Нетеоретизируемое (Что противится теории?)	176
<i>Schleifer R.</i> Literature and Well-Being	184
<i>Иванов Д.А.</i> «В ничейной стране большой мести»: «Гамлет» У. Шекспира глазами Р. Жирара	196
<i>Шулятьева Д.В.</i> Жест в современном кино: проблема гаптического образа	213

Власть дискурса и границы литературы

<i>Гальцова Е.Д.</i> Дискурс экстаза и музыка в прозе Ж. Батая и Ж.-П. Сартра («Небесная синь», «Тошнота»)	226
<i>Анцыферова О.Ю.</i> Преодолевая тиранию дискурса: книга Филипа Пулмана для проекта «МИФ»	242
<i>Полосина Н.К.</i> Заметки о «дискурсе торга»: деньги в романе Стендаля «Красное и черное»	256
<i>Гудков Д.Б.</i> Семиотическая игра в русском политическом дискурсе	276

Перевод и рецепция

<i>Борисенко А.Л.</i> «Питер Пэн» по-английски и по-русски: мультимедийный, викторианский, (не)советский	285
<i>Немец-Игнашев Д.О.</i> Вызов переводчику: память в романе Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого»	305
<i>Раренко М.Б.</i> Интерференция как зона потенциального конфликта: «свое» и «чужое» в переводе	318
<i>Каспэ И.М.</i> Советский читатель между видимым и невидимым: «творческое чтение» в стране победившего соцреализма	329
<i>Зубов А.А.</i> Метафоры чтения в сетевых читательских отзывах о романе Д. Глуховского «Текст»	344
<i>Merrill Chris.</i> Flights from Byzantium (Variations on a Theme by Joseph Brodsky)	367
Сведения об авторах. Аннотации	369

Наш вклад как редакторов и составителей в создание юбилейного сборника – это знак глубокого уважения и благодарности Татьяне Дмитриевне Венедиктовой. На протяжении многих лет по-своему для каждого из нас она выступает в роли коллеги, учителя, собеседника, читателя, соавтора. Мы восхищаемся ее педагогическим и исследовательским талантом, душевной щедростью, энергией, удивительным даром развивать сотрудничество и творческие контакты.

Мы благодарим всех авторов сборника, которые откликнулись на многообразные научные интересы Татьяны Дмитриевны. Мы признательны рецензентам Ирине Васильевне Морозовой и Марине Альбиновне Ариас-Вихиль за благожелательные отзывы, Виктории Владимировне Красных и Ольге Юрьевне Пановой за ценные советы и содействие на разных этапах подготовки сборника. Мы выражаем особую благодарность филологическому факультету МГУ имени М.В. Ломоносова и лично и.о. декана профессору Андрею Александровичу Липгарту за поддержку и возможность публикации этой книги.

*А.А. Зубов
Д.О. Немец-Игнашев
Н.К. Полосина
А.В. Швец*

There is no Frigate like a Book
To take us Lands away
Nor any Coursers like a Page
Of prancing Poetry –
This Traverse may the poorest take
Without oppress of Toll –
How frugal is the Chariot
That bears the Human Soul.

Emily Dickinson

Here is the test of wisdom,
Wisdom is not finally tested in schools,
Wisdom cannot be pass'd from one having it to another not having it,
Wisdom is of the soul, is not susceptible of proof, is its own proof,
Applies to all stages and objects and qualities and is content,
Is the certainty of the reality and immortality of things, and the
excellence of things;
Something there is in the float of the sight of things that provokes
it out of the soul.

Walt Whitman

ТАЙНА ЭЛИКСИРА МОЛОДОСТИ

Лет десять лет тому назад мы с Татьяной Дмитриевной беседовали о чем-то перед началом дипломных защит возле аудитории, где уже собрались взволнованные выпускники и их руководители. Вдруг в коридоре появилась веселая стайка студентов-младшекурсников. Пробегая мимо нас, один из молодых людей нечаянно толкнул профессора Венедиктову и поспешил извиниться: «Ой, прости, пожалуйста, я нечаянно! А мы только что очень страшный зачет сдали, представляешь? А ты на каком курсе учишься? Или ты уже в аспирантуре?» Татьяна Дмитриевна не растерялась – от души поздравила младшего коллегу с успешным началом сессии и поспешила к дипломникам, а радостный студент-филолог помчался догонять своих сокурсников, выкрикнув на бегу: «Все-таки самые красивые и умные девочки учатся на филфаке!»

Похоже, Татьяне Дмитриевне известна тайна эликсира вечной молодости. Можно сказать, «время не властно над ней» – и это будет верно; но, пожалуй, еще вернее будет говорить о дружбе со временем, о даре улавливать его ритм и чувствовать его атмосферу. Дружить со временем – значит не бояться перемен, не цепляться за устаревшее и приветствовать открывающиеся горизонты. Конечно же, не случайно первым героем исследований Татьяны Дмитриевны стал именно Уолт Уитмен, поэт открытых дорог, пространств и миров, «измеряющий все окружающее миллиардами миль и миллионами лет» (К. Чуковский):

Триллионы весен и зим мы уже давно истожили,
Но в запасе у нас есть еще триллионы и еще триллионы...
Миллионы солнц в запасе у нас...

Уитмену была посвящена ее кандидатская диссертация и первая книга «Поэзия Уолта Уитмена» (М., 1982). В 1970–1980-е гг. она пишет также о Роберте Лоуэлле, Эмили Дикинсон – тогда еще малоизвестной у нас поэтессе, стихи которой считались «сложными» и «темными» («Дикинсон поразительно трудна из-за своеобразия интеллекта» – Г. Блум); так постепенно из этих штудий выросли докторская диссертация («Становление национальной поэтической традиции США в XIX веке», 1994), книги «Поэтическое искусство США: современность и традиция» (М., 1989), «Обретение голоса. Американская национальная поэтическая традиция» (М., 1994) и последу-

ющие многочисленные публикации об американских поэтах, выполненные в самых разных жанрах: от исследовательских статей, эссе и словарных статей до глав академической «Истории литературы США» (1997–2013), как монографических («Уолт Уитмен», «Эмили Дикинсон», «Джеймс Рассел Лоуэлл», «Оливер Уэнделл Холмс», «Уоллес Стивенс», «Уильям Карлос Уильямс», «Эдгар Ли Мастерс», «Вэчел Линдсей»), так и обзорных («Бостонская школа», «Поэзия второй половины XIX века», «Поэтическое возрождение», «Имажизм»).

Позже, уже в 2000–2010-е гг., появятся и подготовленные Татьяной Дмитриевой тома в серии «Литературные памятники»: стихотворения и письма Эмили Дикинсон (2007), «Собрание стихотворений» Сильвии Плат (2008; 2017), сборник «Фисгармония» Уоллеса Стивенса (2017). Российские историки американской литературы, в том числе и старшего поколения, высоко ценят работы Татьяны Дмитриевны о поэтической традиции и поэтах США, как и ее труд публикатора. Мне кажется, лучше всего это выразила Т.Н. Денисова в последнем письме, которое я получила от нее в марте 2014 г.: «Пожалуйста, передайте мой огромный сердечный привет Тане Венедиктовой, которую я очень люблю и безмерно уважаю как исследователя американской поэзии». В разговорах с коллегами я не раз слышала от них, что, читая книги и статьи Татьяны Дмитриевны, они заново открывали для себя того или иного поэта или поэтическую школу, многое начинали видеть по-новому.

Занимаясь поэзией, Татьяна Дмитриевна не оставляла без внимания и американскую прозу. Еще студенткой она заинтересовалась модным тогда и полузапретным у нас американским постмодернизмом («черным юмором»), творчеством Дж. Барта, Т. Пинчона, Р. Кувера, У. Гэсса и др. В 1980-е гг. она пишет о современном американском романе в самых разных его ипостасях, об антивоенной прозе, о Джоне Гарднере, Юдоре Уэлти, Соле Беллоу и, конечно, о романтиках – Эмерсоне, Готорне и о многих, многих других. К этому же времени относится и появление ее перевода сказок Л.Ф. Баума о волшебнике страны Оз (1991; 1993); русскоязычный читатель, знакомый только с переложением А.М. Волкова, впервые получил эту прекрасную сказку в ее аутентичной версии.

Рубеж 1980–1990-х гг. был временем удивительных открытий, когда обнаруживались совершенно неведомые или прежде затерянные миры знаний, представлений, идей. В библиотеках и архивах выводились из спецхранов книжные фонды, подшивки периодики, массивы неизданных материалов и документов. Набирал обороты публикаторский и переводческий бум – издавались забытые, запрещенные, недоступные раньше авторы. Одновременно сдавались в утиль старые штампы и клише, прежние представления о профессии, задачах и методах преподавания, о смысле гуманитарного знания, о его роли в обществе. Отменялись запреты, открывались границы, начинался реальный академический обмен. Помню, как у нас на филологическом фа-

культете МГУ в 1989 г. прочитал лекцию о литературе рубежа XIX–XX вв. настоящий заокеанский гость – профессор из университета Массачусетса. Читал он на своем родном американском языке и, видимо, не очень представлял себе, «что это за зверь такой» – московский университетский филолог: то начинал подробно объяснять просвещенной аудитории, кто такие Золя и Сервантес, а то, как из пулемета, выпаливал десяток имен мало кому известных тогда американских писателей, вроде Бена Хекта, Зоны Гейл или Германа Шеффауэра. Когда настало время диалога с аудиторией, выяснилось, что лектор напрасно рассчитывал на «фидбэк»: народ безмолвствовал. Никто не решался пробить психологический коммуникативный барьер и напрямую обратиться к профессору-«инопланетянину». Однако коммуникация с русскими коллегами все же состоялась: после недолгой паузы где-то в середине битком набитой поточной 9-й аудитории Татьяна Дмитриевна подняла руку со словами: «Можно спросить? У меня к Вам сразу два... нет, три... или даже четыре вопроса!» Она была единственной, вступившей с ним в беседу, живую и непринужденную, она не просто задавала ему вопросы, а буквально засыпала его ими, и было видно, как ей важно по-настоящему узнать, понять, как он мыслит, как видит (как-то совсем иначе, чем мы!) то, что у нас на занятиях называлось «литературным процессом». Это было проявление глубокого, искреннего, пытливого интереса к Другому, открытости иному, прежде не изведанному опыту.

Таким опытом стала для Татьяны Дмитриевны «перестроечная» стажировка в Йельском университете в 1990 г. Вскоре после ее возвращения оттуда я побывала у нее в гостях. Слушая ее рассказ об американских впечатлениях, я понимала, что эта поездка совершила настоящую революцию в ее представлениях о профессии. Она говорила: «Когда мы здесь “разбираем” литературное произведение или творчество писателя, мы исходим из представления, что открыть дверь, таящую за собой смысл, который мы пытаемся постичь, можно одним-единственным ключом. А там у них все по-другому! Представьте себе, что перед вами запертая дверь – а вы подходите к ней с целой связкой разных ключей и, перебирая их, пробуете все по очереди: этот даже не вставляется в замок, тот вставляется, но не поворачивается, третий поворачивается, но с трудом и со скрипом, четвертый и пятый открывают дверь легко, шестой прокручивается в замке... Мы едем в пункт назначения по одной-единственной железнодорожной ветке, а у них – множество путей, и все ведут в Рим, но по самым разным траекториям...».

Потом были другие путешествия в открывшийся большой мир: в Штаты, в Европу на конференции, семинары и стажировки, были встречи, знакомства и общение с коллегами из разных стран, в том числе и с такими звездами мировой академической науки, как Ихаб Хасан, Вольфганг Изер, Фредерик Джеймисон, Майкл Холквист, Джеймс Хиллис Миллер, Хайнц Икштадт, Дэвид Дэморш, Кэти Карут... Многие из них благодаря Татьяне Дмитриевне побыва-

ли у нас на факультете, выступали с лекциями, общались с нашими студентами, аспирантами, преподавателями. Татьяну Дмитриевну пригласили в Совет Европейской Ассоциации американистики, долгие годы она была руководителем фулбрайтовских программ в России. Частью истории науки уже стали всероссийские междисциплинарные летние фулбрайтовские школы, которые больше двадцати лет Татьяна Дмитриевна готовила и проводила вместе с созданной ею командой организаторов и помощников («Tania's gang», как шутливо, но точно назвал это сообщество увлеченных единомышленников один из приглашенных американских профессоров). Каждый год в длинные июньские дни студенты и преподаватели из разных уголков России получали возможность общаться с крупными отечественными и зарубежными учеными-гуманитариями на лекциях, семинарах, «воркшопах», мастер-классах и приобщаться к самым актуальным трендам мировой гуманитарной мысли. Татьяна Дмитриевна поддерживала контакт с атташе по культуре американского посольства и благодаря этому в университете побывали многие американские писатели, поэты, критики, историки, культурологи. Не счесть конференций, круглых столов, чтений и разных прочих научных «симпозионов», придуманных, подготовленных и проведенных Татьяной Дмитриевной – или организованных при ее деятельном участии в сотрудничестве с НИУ ВШЭ, РГГУ, СПбГУ, ИМЛИ РАН, Европейским университетом. Мало кто сделал больше для реноме филологического факультета МГУ как центра научной жизни, для укрепления и расширения контактов с крупнейшими отечественными гуманитарными институтами и лучшими отечественными учеными. Это всегда были междисциплинарные форумы, где филологи встречались с историками, социологами, философами, экономистами, этнографами, психологами, искусствоведами; и это всегда были интенсивные и увлекательные «мозговые штурмы», до отказа «заряжавшие батарейки»: после них участники еще долго продолжали ощущать эффект синергии.

Тематика конференций, которые задумывала и готовила Татьяна Дмитриевна, поражает разнообразием и может служить барометром интеллектуальной моды: практически каждый раз это отклик на актуальный, остро-современный запрос. Вот лишь несколько тем: «Вальтер Беньямин сегодня: международный опыт преподавания» (2011); «Созидание сообществ посредством образа и слова» (2011); «Социальные науки и литературоведение: актуальные возможности диалога» (2012); «Гуманитарные науки: время кризиса и обновления» (2012); «Зримое слово и говорящий образ: литература и фотография» (2013); «Тело и телесность в художественном тексте: к антропологии литературы» (2014); «Иски от мертвых: травма в литературе и истории» (2014); «Личное повествование как живая история» (2017); «Правда и вымысел в рассказе о прошлом» (2020).

Для меня непостижимо, как Татьяне Дмитриевне удается сочетать поистине титанический труд организатора науки (требующий не только интел-

лектуального усилия, но и огромных затрат энергии, времени и душевных сил!) с преподаванием и исследованиями, которые она ведет на высочайшем профессиональном уровне, да еще и с работой в научной периодике, притом что участие в редколлегиях крупных журналов, таких как «Новое литературное обозрение», «Иностранная литература», «Вестник Московского университета», никогда не было у нее формальным членством «для галочки»: она участвует в жизни журнала, в формировании его научного профиля и контента; это и поиск авторов, и составление тематических рубрик, и экспертиза поступающих в редакцию материалов, и составление книжных обзоров и рецензий, аналитичность и проблемность которых не уступают ее исследовательским статьям.

Не могу придумать объяснения этому чуду креативности и продуктивности, кроме одного: судя по тому, как работает Татьяна Дмитриевна, все эти разнообразные виды деятельности используются ею как полигон для апробирования той или иной новой идеи, концепции, теоретической модели, актуального научного тренда, и потому вся эта многогранная активность в каждый момент времени поражает цельностью, сфокусированностью; она как лазерный луч, бьющий точно в мишень. Едва в поле гуманитарной науки появляется что-то новое, заслуживающее внимания и осмысления – будь то находки в области рецептивной эстетики, теории речевых актов, социологии литературы, дискурсологии, компаративных, коммуникативных, когнитивистских, гендерных или каких-либо иных штудий; будь то «новый историзм», антропологический поворот, исследования травмы, культурной памяти, теория поля Бурдьё, «дальнее чтение» Моретти, культурный трансфер Эспаня, эстетическое бессознательное Рансьера – Татьяна Дмитриевна инициирует кампанию по освоению, усвоению, тестированию идей, концептов, практик, выясняя, как работает новый инструментарий, каковы его возможности и что он привносит в профессию.

Результатом этого непрестанного, неутомимого, живого и плодотворного диалога с «демоном теории» становятся рецензии, обзоры, журнальные рубрики, конференции, семинары и, конечно, статьи и книги, которые отражают широту и динамику научных интересов Татьяны Дмитриевны. Тематический и концептуальный спектр и здесь невероятно богат – от компаративистики (Хоуэллс и Гончаров, Ирвинг и Гоголь, Мелвилл и Достоевский) до размышлений о транснациональном подходе или новых концепциях мировой литературы («Уроки письма в транснациональной перспективе», 2013; «Институт мировой литературы по-гарвардски», 2018), от культурной / литературной прагматики («Литература и прагматика», 2015; «Прагматика и медиология литературного текста», 2020) до визуальности, телесности и аудиальности текста («На глаз и на ощупь: визуальные аттракторы в “Моби Дике” Германа Мелвилла», 2017). Однако есть круг проблем, который всегда остается в центре ее исследовательского внимания: это неизменный интерес

к читателю и чтению, к рецепции литературного текста, к литературе как опыту и коммуникации. Этому посвящены ее книги: уже ставшая классикой монография «“Разговор по-американски”: дискурс торга в словесности США XIX века» (М., 2003) и «Литература как опыт, или “Буржуазный читатель” как культурный герой» (М., 2018) – здесь материалом стала европейская и американская классика позапрошлого века (Вордсворт, По, Бодлер, Уитмен, Бальзак, Мелвилл, Флобер, Джордж Элиот). Об этом и множество ее статей, глубоких, остроумных, аналитичных, полемичных, а порой даже с элементом эпатажа, призванных «растормошить» коллег по цеху, пробудить в них «задор», который, как уверял Гоголь, есть у каждого человека (чего стоит, например, одно только название «Хранилище ненужных книг – лаборатория гуманитарной мысли?»), 2021).

Некоторые из статей читались как манифесты – «О пользе литературной истории для жизни» (2003) или «Старая новая дисциплина» (2015), и, что характерно, такие «манифесты» практически всегда были посвящены месту, роли и способам преподавания литературы в условиях современного культурно-цивилизационного сдвига. Этот вопрос всегда чрезвычайно занимал и волновал Татьяну Дмитриевну, она возвращалась к нему снова и снова в статьях, докладах, изучая опыт и отечественных и зарубежных коллег, делая это темой конференций, круглых столов, фулбрайтовских школ. Размышлять об этом вместе с Татьяной Дмитриевной было захватывающе интересно. С начала 2000-х гг. все больше внимания она уделяла новым для нашей традиционной «линейки» филологическим дисциплинам – академическому и творческому письму. Мне особенно запомнились две фулбрайтовские летние школы – «Творческое письмо и новые профили гуманитарного образования» (2018) и «Академическая наука и публики: история, философия, филология в новой коммуникативной среде» (2016), где разворачивались увлекательные дискуссии и предлагались смелые творческие идеи. Не могу не упомянуть и прекрасные «методические» работы о литературе XIX в., из которых моей любимой по сей день остается глава «Секрет срединного мира. Культурная функция реализма в XIX веке» в коллективной кафедральной монографии «Литература второго тысячелетия. 1000–2000» (М., 2001): увлекательный анализ литературного реализма как художественной условности, кода, нацеленного на создание иллюзии жизнеподобия, в контексте эпохи, породившей запрос на такую модель, в равной степени ценен и для коллег, и для студентов.

«Методологическая» рефлексия естественно рождалась из практики преподавания – и это еще одна грань профессионализма, без которой невозможно представить себе Татьяну Дмитриевну, блестящего лектора, десятилетиями читающего филологам МГУ историю девятнадцатого, золотого века литературы, вдумчивого и чуткого наставника, вырастившего несколько поколений учеников. Почти все они остались в профессии как исследовате-

ли, преподаватели, редакторы, переводчики, критики. Более двадцати диссертаций, защищенных под ее руководством, выполнялись не только аспирантами филологического факультета МГУ, но и докторантами из разных регионов, от центрального до дальневосточного.

В 2004 г. на филологическом факультете появилась новая кафедра – общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации), которую возглавила Татьяна Дмитриевна. Эта кафедра с самого начала создавалась как новаторская и экспериментальная, и ее появление воспринималось как плод революции девяностых, изменившей представления о высшем образовании и запустившей процесс создания новых вузов, факультетов, специальностей, учебных программ. На «кафедре Венедиктовой» необычно все, и прежде всего ее программная интердисциплинарность. Здесь не только объединяются две ветви филологии (лингвистика и литературоведение), которые на факультете традиционно разделены; кафедра задумана как площадка для «плодотворного взаимодействия традиционной филологии с психологией, социологией, семиотикой, неориторикой, культурологией и другими дисциплинами». Здесь словесность исследуется как «средство самоидентификации личности и моделирования сообщества, обозначения границ в культуре и между культурами, а также их преодоления, контакта с Другим (межкультурная коммуникация, трансмедийный текст, теория и философия перевода)»¹. На кафедре могут специализироваться студенты всех отделений факультета: лингвисты и литературоведы, «западники» и русисты, «классики» и «славяне». Специализация опирается, в первую очередь, на систему спецкурсов и спецсеминаров, причем каждый устроен как лаборатория или «мастерская» (workshop), где полученные знания сразу становятся личным и практическим опытом, где главным инструментом передачи умений и знаний является *со-исследование, со-работничество* преподавателя и участников, вместе реализующих тот или иной проект. Тематика самая разнообразная: теория и практика чтения и перевода, креативное и академическое письмо, языковая картина мира и языковое сознание, киноадаптации литературных произведений и визуальность в тексте, категории популярной культуры и лингвокультурология, жанры популярной литературы и структура поэтического текста. Татьяне Дмитриевне удалось собрать коллектив одаренных и ярких специалистов, каждый / каждая из которых – индивидуальность со своим неповторимым стилем преподавания и особым подходом к студентам. В разные годы на кафедре работали или сотрудничали с ней крупные отечественные ученые: читали спецкурсы или давали мастер-классы, приходили с гостевыми лекциями и, конечно, участвовали в бурной и богатой событиями кафедральной научной жизни – в многочисленных конференциях, круглых столах, семинарах, дискуссиях, которые задумывались и организовывались преподавателями, студентами и аспирантами. Татьяна Дмитриевна видела

¹ URL: <https://discours.philol.msu.ru/kafedra-3> (дата обращения: 23.12.2022).

кафедру (и соответственно строила ее) как команду, сообщество, где все интересуются делами друг друга, обмениваются опытом, соучаствуют в поиске и экспериментировании и всегда готовы поддержать по-настоящему свежую и плодотворную новую идею.

Собрать этот уникальный коллектив Татьяна Дмитриевна смогла благодаря умению находить и пестовать таланты, способности искренне радоваться успехам коллег и учеников, ценить их достижения и благодаря дару выстраивать отношения, основанные на служении профессии, науке и, конечно, людям, которыми и для которых все это создается. Каждый человек для нее – целая вселенная, уникальная и неповторимая, каждая индивидуальность – целый мир, с которым возможны коммуникация, разговор, диалог, обещающие новый опыт.

Все мы, коллеги и ученики Татьяны Дмитриевны, с любовью и признательностью собирали для нее этот фештшифт. В нем есть материалы, посвященные американской литературе (об Э. По, Э. Хемингуэе, Э. Дикинсон, В. Набокове и Т. Капоте, Ч. Чеснате, Т. Пинчоне), отечественной поэзии (русский футуризм, Вс. Некрасов, И. Бродский), компаративистике, литературной теории и прагматике, культурной антропологии и памяти, визуальности, аудиальности, телесности в литературе, разным аспектам дискурсивности и семиотики, городской образности, переводу (и трансмедийному переводу), вопросам чтения и рецепции... Конечно, мы старались подготовить такие статьи, которые были бы созвучны интересам нашего дорогого юбиляра. И все же предсказуемо оказалось, что и «вся королевская рать» не в силах охватить все области и темы, которые составляют поле исследований Татьяны Дмитриевны.

Каждый из нас благодарен судьбе за встречу с Татьяной Дмитриевной, за радость и вдохновение, которыми она щедро делится с нами. Рядом с ней дела расцветают, а люди становятся живее, раскрываются их способности и таланты. Ее неугасающий интерес к миру слов и идей, бескорыстие и великодушие, жажда познания и открытость новому опыту, гармония и красота, внутренний огонь, который согревает и освещает всех, кто оказывается рядом, – это и есть действие эликсира вечной молодости, рецепт которого – «быть абсолютно современным» (А. Рембо), благословлять прошлое, доверять настоящему, с радостным волнением вглядываться в будущее.

J.V. Wertsch

TATIANA VENEDIKTOVA'S VISION FOR THE HUMAN SCIENCES

For years, Tatiana Venediktova has inspired students and colleagues from around the world. In addition to being an accomplished scholar, she has been a leader in fostering collaboration across national and disciplinary boundaries. The patience and intelligence she has brought to this effort have sometimes made me wonder whether she will come back in another life as a master international diplomat capable of solving problems that others do not even know exist.

In discussions with Tatiana over the years, I came to realize that her intellectual journey was something of a mirror image of my own. At an early stage of our careers, each of us had been profoundly influenced by studying in the other's country. For Tatiana this came in the form of a Fulbright visit to Duke University in 2004. For me it started as a postdoctoral scholar in Moscow in the 1970s and continued over following decades as a Fulbright lecturer at Lomonosov Moscow State University and a guest of the Academy of Sciences and the Academy of Pedagogical Sciences in Moscow.

I set out as a student of psychology and semiotics, with a special interest in the ideas of Lev Semyonovich Vygotsky, and along the way I benefitted tremendously from the mentorship of A.R. Luria, V.P. Zinchenko, V.V. Ivanov, and others. It took years for me to understand the unique genius of these scholars. In the process, I came to appreciate the intellectual and cultural gap that separated me from Russian thought, and this led me down different paths concerned with national narratives and memory.

I began this quest armed with standard American assumptions about methodological individualism, which run throughout the social sciences and my society in general. My challenge was to understand ideas about the social formation and social nature of mind that came naturally to Vygotsky and others, but were quite alien to me. It is for my Russian colleagues to decide whether I managed to fathom the ideas of Vygotsky, Bakhtin, and others, but they at least succeeded in getting me to see how fundamentally different American and Russian worldviews can be. My growing awareness of this came with fascination rather than antagonism, and choit has profoundly shaped my thinking ever since.

It was only in the 2000s that I met Tatiana. We were mutual friends of Yale University literary scholar Professor Michael Holquist, and this led to my parti-

cipation in one of the seminars Tatiana organized with the support of the Fulbright program. I am not a literary scholar, but my deep interest in Bakhtin provided a natural starting point for a broader conversation with her and her colleagues and students. Both Tatiana and I were in search of a more adequate account of communication and mind, and her seminars were an ideal forum for pursuing this.

In reflecting on all this, I found myself returning to Tatiana's 2010 paper "Reading Differently as a Cultural Challenge in Russia: On Literature, National Unity, and the Promises of Pluralism", which provides background for what I have to say here¹. Tatiana's understanding of differences between American and Russian discourse was spawned by discussions she witnessed in university classrooms in America, where students often started their comments with, "I feel that". At least initially, these struck her as having little to do with "genuine, legitimate literary reading – which was more akin to reverent contemplation". In actuality, many American colleagues would agree with her on this, but for her it led to a broader and more profound set of reflections. Namely, it led her to appreciate that "the most valuable gift of cross-cultural education – in becoming perplexed by the locals' 'provincialism', [is that] a traveler may sooner or later become aware of her own"².

In some respects, my experience on this score was a mirror image of Tatiana's, but it took some time for the lesson to sink in. I found public discourse in scholarly settings to be regimented in ways that I found stultifying, but eventually I also came to see elements of a kind of informed engagement that can be missing in American discussions. Through participating in this discourse, I also came to recognize a profound difference between American and Russian approaches to the humanities and social sciences. In retrospect, I was fortunate that my first stay in Moscow was for a full year because after my first semester I thought what I was seeing in psychology was little more than a version of what we had been doing in the States for decades. It took me longer to understand that I was dealing with fundamentally different ideas than those that guided American scholarship, ideas that could play a positive role in our scholarship back home.

Coming from the other direction, Tatiana's challenge was somewhat different, and she pursued it by moving beyond the criticism and barbs that Russians and Americans find so easy to aim at each other. Her effort was to forge a more comprehensive vision out of multiple perspectives.

For Americans, it can be tempting to criticize the regimented thinking we detect in Russian traditions of education and to stand back with satisfaction about our and open debate. In reality, however, this attitude comes with at least two big problems. First, we Americans have our own powerful unconscious commit-

¹ *Venediktova T.* Reading Differently as a Cultural Challenge in Russia: On Literature, National Unity, and the Promises of Pluralism // *Dilemmas of Diversity After the Cold War* / M. Rivkin-Fish, E. Trubina (Eds). Washington, DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2010. P. 174–194.

² *Ibid.* P. 185.

ments to textual canons, an issue that I have thought about in connection with national narratives. Second, and somewhat ironically, some of the most powerful insights into semiotic practices that can challenge and undermine canonical texts in America or anywhere else come from Russian scholarship. Tatiana has touched on these points in connection with literary texts, and I have borrowed some of her insights to understand national narratives and memory.

As to the first problem, there is a longstanding tradition in U.S. intellectual and political discourse that assumes a basic narrative as crucial for national memory and community. This is our version of what Ernst Renan called the “rich legacy of memories” that anchor any nation³. In the American case this anchor has become increasingly at risk with the rise of the political polarities that characterize the country. Tatiana touches on parallel concerns in her 2010 article with her observation that in Russia, “The reading public is splintered into smaller and smaller audiences, each centered on its own set of publications, with no channels or motivations for communication”⁴.

The key national narrative that shapes America’s understanding of its past remains largely unnoticed until it is challenged, and it then can burst out into the open with a vengeance. Consider a recent debate over whether we should change our nation’s origin story, which arose with the appearance of *The 1619 Project: A New Origin Story*. This is a long-form media project that Pulitzer Prize winning author Nikole Hannah-Jones and her colleagues published in 2021⁵. The authors met a firestorm of criticism when they argued that the real origin story of America is to be found in the arrival of the first African slaves in 1619 instead of in the arrival of the Pilgrims in Plymouth Rock in 1620.

The implications of this new origin story were immediately clear: changing it would change the very nature of what America is. Instead of a city on a hill story about the quest for freedom and democracy, the narrative would become one of struggles over slavery, oppression and racism. It remains unclear how much of a lasting impact *The 1619 Project* will have on America’s national memory, but it has clearly revealed widely, though not universally shared commitments to a canonical narrative.

Heated disputes over national narratives are of course also raging today in Russia, Ukraine, and other places, and I have written about some of these elsewhere. My point here is more general, however. Namely, it is to reflect on conceptual notions that have interested Tatiana and me and that can be put to use in addressing national narratives and national memory in more broadly. Drawing on insights from Vygotsky, narratives and memory are related because the former are

³ Renan E. *What is a Nation? // Nation and Narration / H.K. Bhabha (Ed.)*. London: Routledge, 1990. P. 8–22.

⁴ Venediktova T. *Op. cit.* P. 180.

⁵ *The 1619 Project: A New Origin Story / C. Roper, I. Silverman, J. Silverstein (Eds)*. New York: One World, 2021.

“cultural tools” for creating and promulgating the latter⁶. This is crucial because it allows us to talk about deep differences between national communities without slipping into claims about how a community (always the other one!) is trapped in a memory project that defines it in terms of an unchanging essence. Instead of trying to fit others into a tightly sealed, timeless category, what is needed is an approach that leaves open possibilities for change and individual responsibility in national memory. The key to this is to view narratives as cultural tools used by active agents as part of their identity project. These are narrative tools that guide and constrain discourse, but they remain tools used by active agents and hence leave room for individual thought and responsibility.

In pursuing this line of reasoning, it is useful to distinguish between two levels of narrative analysis. The first concerns “specific narratives”, which are what we usually have in mind when discussing narratives. These include concrete dates, places, and actors such as those found in an account of The Great Patriotic War. The standard Russian specific narrative of this massive conflict includes events such as the German invasion of 1941, the Battle of Moscow, the Battle of Stalingrad, the Battle of Kursk, and the Battle of Berlin. This is a list of events in chronological order, but essential to their existence as a narrative is that they are “grasped together” into a plot⁷.

In contrast, narrative templates are schematic underlying codes that can be instantiated in multiple specific narratives. In this regard, the story of The Great Patriotic War shares the same general underlying plot with other episodes from Russia’s past, such as invasions by Swedes, Poles, and the French. These all are instantiations of the general schematic plot of an “Expulsion-of-Alien-Enemies” narrative template that can be summarized as: Russia is living peacefully, but then trouble arrives in the form of an unprovoked brutal attack by a foreign enemy⁸. This results in massive suffering and heroic resistance by Russia before it, acting alone, manages to crush and expel the evil alien force.

Specific narratives with their concrete facts exist in an explicit surface form in speech, writing, and other media such as film. In contrast, narrative templates are largely devoid of concrete information about time, place, and actor, and they exist as theoretical entities posited by investigators in efforts to understand patterns of discourse and mental functioning in a collective. Specific narratives such as that of The Great Patriotic War are discussed and taught in schools in Russia, but there are no chapters in history textbooks that discuss the Expulsion-of-Alien-Enemies narrative template as such. Instead, this narrative template is what cognitive psychologist Ulric Neisser called a “nonspecific but organized representation” that derives from countless encounters with specific narratives⁹. It is the product of

⁶ *Wertsch J.V.* *Voices of Collective Remembering*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. P. 37.

⁷ *Ricoeur P.* *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. P. X.

⁸ *Wertsch J.V.* *How Nations Remember: A Narrative Approach*. New York: Oxford University Press, 2021. P. 100.

⁹ *Neisser U.* *Cognitive Psychology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967. P. 298.

what Frederic Bartlett called a constructive “effort after meaning” used to make sense of a text or experience¹⁰. For Neisser, “cognition is constructive, and... the process of construction leaves traces behind”¹¹. The resulting schematic narrative templates are less accessible to conscious reflection by those using them, making them difficult to detect and criticize.

To be sure, the specific narratives and narrative templates of a national community reflect historical reality, but their constant use gives rise to mental habits in the form of nonspecific, but organized representations that often seem to take charge in national memory. These habits fall under the heading of what cognitive psychologist Daniel Kahneman calls “fast thinking” as opposed to the conscious, effortful product of “slow thinking”¹². The latter is what careful analytic history aspires to¹³. Mental habits are the psychological counterparts of a semiotic account of narrative templates, and they serve as unconscious mental grooves whose power often goes unnoticed, making them especially hard to recognize, let alone change or escape. Like other collectives, nations are grounded in shared mental habits that serve as what William James termed the “the enormous fly-wheel of society”, and many of these habits are grounded in narrative tools¹⁴.

All this suggests that we should not underestimate the power of narratives, especially narrative templates, to shape the discourse and thought of a national community. However, Tatiana’s reflections on literature, national unity, and the promises of pluralism provide a way into understanding how this power might be managed. Just as is the case for literary texts, a national narrative is something that an individual often “takes as his or her own, though it also belongs to the other”¹⁵. There are of course differences between literary and national narrative texts, but Tatiana’s points about the former provide useful insights into the latter. The implications come through when she writes, “As I read, I come out of the fortress of myself into another’s territory, a space that is alien yet becomes familiar through my participation. I become inhabited by the words and the consciousness of another person, thinking thoughts that are my own but not quite, or thinking another’s thoughts that also become my own”¹⁶.

Tatiana notes that this resonates with ideas from Bakhtin, but also from Michel de Certeau on the “tactics” and “strategies” of consumption¹⁷. When applied to national narratives, these can be viewed as strategies and tactics of resistance to a

¹⁰ *Bartlett F.C.* Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology. 2nd ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995. P. 20.

¹¹ *Neisser U.* Op. cit. P. 287.

¹² *Kahneman D.* Thinking, Fast and Slow. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

¹³ *Wertsch J.V.* Voices of Collective Remembering. P. 44.

¹⁴ *James W.* The Principles of Psychology. Vol. I. New York: Henry Holt and Co., 1890. P. 121.

¹⁵ *Venediktova T.* Op. cit. P. 181.

¹⁶ *Ibid.* P. 183.

¹⁷ *Certeau M. de.* The Practice of Everyday Life / S.L. Rendall (Trans.). Berkeley: University of California Press, 1984.

master narrative. Strategies of resistance involve challenges to the legitimacy of an entire existing narrative such as that seen in *The 1619 Project*. There the authors' point was that the established narrative needed to be discarded and replaced wholesale. Such arguments are often made, but this project had enough political and institutional power behind it for the debate to turn into a national one.

But much of the everyday criticism of national narratives takes the form of tactics of resistance. These involve operating in "a space that is alien" as Tatiana put it, or in de Certeau's terms, "poaching" or acting as a "guerrilla" on the territory of the other. This occurs, for example, when someone parodies an official national narrative or performs it with over-the-top enthusiasm. In building her argument Tatiana mines de Certeau's "famous comparison of readers to poachers (migrants? tinkers? wanderers?),"¹⁸ And she pursues these ideas further by asking whether poachers deserve attention. This, in turn, leads her to observe that measures may be taken to "subdue, police, or 'contain' this unruly crowd" but are usually unsuccessful in the long run.

At the crux of Tatiana's comments is the assumption that instead of serving to transmit information and beliefs, reading is inherently dialogical. It is a process where we become "come out of the fortress of myself into another's territory" and become "inhabited" by the words of others. At the same time, however, we "make the territory familiar through my participation"¹⁹. From a Bakhtinian perspective, this means that understanding any utterance is a fundamentally multivoiced process where we meet the words of others with those of our own.

Tatiana starts the first subheading of her 2010 chapter with the words *Reading for Enlightenment*. There are few higher aspirations to be hoped for. To be sure, she has in mind an enlightenment based on dialogism rather than monological dictates or laws, but that does not change the basic point. Enlightened reading and thinking occur in real human beings in particular sociocultural settings characterized by power and cultural tradition, something that Tatiana, Bakhtin, or other such figures accept full-heartedly. The socialization entailed occurs largely with the help of what Alasdair MacIntyre called the "stock of stories" that society provides for us, stories that are key to who are as individuals and as members of nations and other collectives²⁰.

But this process brings impediments to the project of reading for enlightenment, impediments that stem from psychological processes. As is true of all cultural tools, narrative tools come with "affordances"²¹ that enable us, but also with "constraints" that limit our discourse and thought. The latter are seldom conscious because they come in the form of mental habits. The power of habit

¹⁸ Venediktova T. Op. cit. P. 191.

¹⁹ Ibid. P. 183.

²⁰ MacIntyre A. After Virtue: A Study in Moral Philosophy. 2nd ed. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1984.

²¹ Wertsch J.V. Voices of Collective Remembering.

has been recognized for over a century²², and it suggests that the only realistic outcome when it comes to efforts to managing disputes based on national narratives is to manage them. This contrasts with transcending differences or forcing anyone (again, always the other!) to reject them in some sort of final victory. But the inherently dialogical nature of human communication and reading means that there are all sorts of ways to meet national narratives with tactics of resistance. These are part of routine communication and reading, but they can take on special significance in times of conflict and polarity.

If we are to understand the larger issues that have concerned Tatiana for so many years, we will need contributions from disciplines across the humanities and social sciences. But even more importantly, we need to start with the capacity to appreciate that “the most valuable gift of cross-cultural education – in becoming perplexed by the locals’ ‘provincialism’, a traveler may sooner or later become aware of her own”. This was the starting point for Tatiana’s cultural and scholarly journey, and it provides an example for the rest of us as well.

²² *James W.* The Principles of Psychology.

Американская литература: искусство прозы

В.М. Толмачёв

КУДА СМОТРИТ ЖЕНЩИНА?
(«КОШКА ПОД ДОЖДЕМ» Э. ХЕМИНГУЭЯ:
ЖЕНСКОЕ И МУЖСКОЕ В ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ)

There were only two Americans stopping at the hotel. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea. It also faced the public garden and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up at the war monument. It was made of bronze and glistened in the rain. It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood in pools on the gravel paths. The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain. The motor cars were gone from the square by the war monument. Across the square in the doorway of the cafe a waiter stood looking out of the empty square.

The American wife stood at the window looking out. Outside right under their window a cat was crouched under one of the dripping green tables. The cat was trying to make herself so compact that she would not be dripped on.

“I’m going down and get that kitty”, the American wife said.

“I’ll do it”, her husband offered from the bed.

“No, I’ll get it. The poor kitty out trying to keep dry under a table”.

The husband went on reading, lying propped up with the two pillows at the foot of the bed.

“Don’t get wet”, he said.

The wife went downstairs and the hotel owner stood up and bowed to her as she passed the office. His desk was at the far end of the office. He was an old man and very tall.

“*Il piove*”, the wife said. She liked the hotel-keeper.

“*Si, si, Signora, brutto tempo*. It is very bad weather”.

He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy face and big hands.

Liking him she opened the door and looked out. It was raining harder. A man in a rubber cape was crossing the empty square to the cafe. The cat would be around to the right. Perhaps she could go along under the eaves. As she stood in the door-way an umbrella opened behind her. It was the maid who looked after their room.

“You must not get wet”, she smiled, speaking Italian. Of course, the hotel-keeper had sent her.

With the maid holding the umbrella over her, she walked along the gravel path until she was under their window. The table was there, washed bright green in the rain, but the cat was gone. She was suddenly disappointed. The maid looked up at her.

“*Ha perduto qualche cosa, Signora?*”

“There was a cat”, said the American girl.

“A cat?”

“*Si, il gatto*”.

“A cat?” the maid laughed. “A cat in the rain?”

“Yes”, she said, “under the table”. Then, “Oh, I wanted it so much. I wanted a kitty”.

When she talked English the maid’s face tightened.

“Come, Signora”, she said. “We must get back inside. You will be wet”.

“I suppose so”, said the American girl.

They went back along the gravel path and passed in the door. The maid stayed outside to close the umbrella. As the American girl passed the office, the padrone bowed from his desk. Something felt very small and tight inside the girl. The padrone made her feel very small and at the same time really important. She had a momentary feeling of being of supreme importance. She went on up the stairs. She opened the door of the room. George was on the bed, reading.

“Did you get the cat?” he asked, putting the book down.

“It was gone”.

“Wonder where it went to”, he said, resting his eyes from reading.

She sat down on the bed.

“I wanted it so much”, she said. “I don’t know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn’t any fun to be a poor kitty out in the rain”.

George was reading again.

She went over and sat in front of the mirror of the dressing table looking at herself with the hand glass. She studied her profile, first one side and then the other. Then she studied the back of her head and her neck.

“Don’t you think it would be a good idea if I let my hair grow out?” she asked, looking at her profile again.

George looked up and saw the back of her neck, clipped close like a boy’s.

“I like it the way it is”.

“I get so tired of it”, she said. “I get so tired of looking like a boy”.

George shifted his position in the bed. He hadn’t looked away from her since she started to speak.

“You look pretty darn nice”, he said.

She laid the mirror down on the dresser and went over to the window and looked out. It was getting dark.

“I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel”, she said. “I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her”.

“Yeah?” George said from the bed.

“And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes”.

“Oh, shut up and get something to read”, George said. He was reading again.

His wife was looking out of the window. It was quite dark now and still raining in the palm trees.

“Anyway, I want a cat”, she said, “I want a cat. I want a cat now. If I can’t have long hair or any fun, I can have a cat”.

George was not listening. He was reading his book. His wife looked out of the window where the light had come on in the square.

Someone knocked at the door.

“Avanti”, George said. He looked up from his book.

In the doorway stood the maid. She held a big tortoise-shell cat pressed tight against her and swung down against her body.

“Excuse me”, she said, “the padrone asked me to bring this for the Signora”¹.

¹ Текст рассказа Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» цит. по изд.: *Hemingway E. Cat in the Rain // In Our Time*. New York: Scribner, 2003. P. 91–94.

Рассказ «Кошка под дождем» («Cat in the Rain») Э. Хемингуэя – объект многочисленных интерпретаций, число которых продолжает расти². Косвенно это свидетельствует о том, что истинным героем этой вещи является не выведенная в ней ситуация как таковая (конкретика диалога мужчины и женщины), а тонкое, по своей сути поэтическое, художественное мастерство – умение лаконично выразить через одно (первый план, вязь сравнительно понятных слов) другое, укрытое в глубине и не вполне выразимое.

Создав площадку для выражения невыразимого, а также сделав почти все составные части своего повествования его носителями, Хемингуэй заявил о себе как оригинальный писатель-символист. Его символизм повышенной сложности, поскольку им возвышается до символа нечто весьма конкретное, даже элементарное. Причем символ не помещен им в контекст мифа, неких украшательств текста, как это делается, скажем, Джойсом. Сюжет рассказа локализован во времени и пространстве, обыгрывает детали тривиальной ситуации, предсказуемых слов и реакций.

В большинстве разборов рассказа хемингуэевский символ превращен в аллгорию, иносказание. «Кошка» в таком случае – состояние молодой женщины, которая в условиях предлагаемого ей существования (туризма и соответствующего «праздника») отчуждается от мужа («It isn't any fun to be a poor kitty...») и, когда к этому подталкивает случай (увиденное из окна), берется мечтать об ином (оседлом, домашнем) образе жизни, возможно, о ребенке. Подобное толкование опирается на якобы заложенную в нарратив эмпатию к «бездомной» и ценностное противопоставление активной молодой женщины ее несколько инертному спутнику. Он, судя по всему, удовлетворен сложившимся положением вещей. Разумеется, все составные части нарратива, понятого данным образом, не остались незамеченными.

² См., например: *Hagopian J.V.* Symmetry in “Cat in the Rain” // *College English*. Dec. 1962. Vol. 24. No. 3. P. 221–245; *White G.M.* “We’re All Cats in the Rain” // *Fitzgerald / Hemingway Annual*. 1978 / M.J. Bruccoli, R. Layman (Eds). Detroit: Gale, 1979. P. 241–246; *Lodge D.* Analysis and Interpretation of the Realist Text: Ernest Hemingway’s “Cat in the Rain” // *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. P. 17–36; *Carter R.* Style and Interpretation in Hemingway’s “Cat in the Rain” // *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics* / R. Carter (Ed.). London: George Allen & Unwin, 1982. P. 65–80; *Bennett W.* The Poor Kitty and the Padrone and the Tortoise-Shell Cat in “Cat in the Rain” // *The Hemingway Review*. Fall. 1988. Vol. 8. No. 1. P. 26–36; *Barton E.J.* The Story as It Should Be: Epistemological Uncertainty in Hemingway’s “Cat in the Rain” // *The Hemingway Review*. Sept. 1994. Vol. 14. No. 1. P. 72–78; *Strychaz Th.* Hemingway’s Theatres of Masculinity. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2003. P. 65–72; *Kikuchi Sh.* When You Look Away: “Reality” and Hemingway’s Verbal Imagination // *Journal of the Short Story in English*. Autumn. 2007. Vol. 49. P. 149–155; *Thomières D.* Being and Time in Ernest Hemingway’s “Cat in the Rain” // *Journal of the Short Story in English*. Spring. 2013. Vol. 60. P. 31–42.

Это касается художественного пространства (снаружи / внутри, наверху / внизу, дом / улица: американка, кажется, единственная, кто пересекает границу между ними), положения персонажей в нем (Джордж на кровати, хозяин отеля в конторке), топики (памятник – напоминание о недавно закончившейся войне), особенностей персонажей (грубость мужа, не желающего отвлекаться от чтения ради очередного разговора о капризах жены; условное сходство между «падроне» и «падре», сочувствующим девушке; служанка с зонтиком и прохожий, накрывающийся накидкой от дождя), а также динамики самоидентификации героини.

В последнем случае она может быть воспринята как носительница тех или иных «желаний» (глагол «like» в разных формах повторяется в рассказе 7 раз, глагол «want» – 15), часть которых отбрасывается или подавляется, а другие, напротив, активизируются, обозначая бессознательный порыв вернуться в «детство» или, напротив, переместиться «по ту сторону» праздника, наслаждения.

Разумеется, речь велась о контекстах рассказа (поездка Хемингуэя с первой женой, Хэдли Ричардсон, в Рапалло; взаимосвязь данного рассказа с другими рассказами Хемингуэя о сложностях отношений мужчины и женщины; «реализм» Хемингуэя), как велись споры и о символике (от пустой площади до количества этажей в гостинице), о кошках рассказа (кот / кошка; мокрая кошка на улице / большая черепаховая кошка в доме), о смысле «подарка», посылаемого в номер заботливым падроне.

Тем не менее далеко не все, что художественно важно для содержания и поэтики этого рассказа, выявлено на сегодняшний день в полной мере. Не игнорируя работу наших предшественников, попробуем внести что-то новое в понимание хемингуэевского текста с позиций «тщательного чтения».

Нарратив «Кошки под дождем» выстроен подчеркнуто тщательно: внимательному читателю трудно пройти мимо поэтики повторов, а также использования ряда глаголов и местоимений в качестве мотивов и лейтмотивов (мотивов, видоизменяющихся в зависимости от смены точки зрения). Менее очевидно другое. Хотя повествование ведется от третьего лица, данное лицо отнюдь не безлично и тем более не уклоняется от оценок описываемой им ситуации.

Однако эта оценка не проговаривается, не отождествлена с неким отчужденным от развития действия всеведением, а суггестируется посредством точки зрения, ее варьирующихся модификаций и акцентов. Не будет преувеличением сказать, что нарратив в целом является прежде всего совокупностью субъективного взгляда на окружающий мир двух персонажей (двух американцев) – вместе и каждого по отдельности. Ничто в нарративе не выходит за рамки их визуально окрашенного знания, за рамки того, что два американца могут увидеть, услышать, произнести в разрезе здесь и сейчас на протяжении нескольких часов одного дня.

Повествование, фиксируя происходящее, предоставляет возможность его оценки либо персонажам (в тех случаях, когда они высказываются в диалоге между собой напрямую или осуществляют действия оценочного характера), либо пространству, в котором повествование разворачивается и которое становится фигурой субъективного взгляда.

Нарратив привязан именно к визуализации зримого мира в аспекте настоящего (предыстория едва намечена), а также, исходя из названия рассказа, к кошке в этом времени и пространстве как важнейшему фокусу зрения (к чему формально подталкивает название рассказа).

Именно кошка обращает внимание на то, что нарратив, в целом линейный, закольцован. Это подчеркнуто иронией концовки: кошка, исходно ставшая предлогом развития действия, не тождественна кошке, присылаемой в номер хозяином отеля. Она большая, черепаховая, пушистая, словом, явно домашняя, совсем не походит на ту, которую американка ранее видела из окна в саду, если не мокрую, то небольшую, сжавшуюся в комок, вероятно, бездомную.

Это, как может показаться, именно оценка происходящего со стороны, причем выраженная или бессознательно или, вопреки намерению отельера, с некоторой иронией. Пожилой владелец гостиницы заботлив, реагирует, как может, на запрос молодой иностранки, он даже куртуазен («to serve her»). Та, и ранее распознавая в нем мужчину, который ей инстинктивно нравится (высокий, со значимыми лицом и руками), и рыцаря (в его присутствии она ощущает себя Дамой), неожиданно получает от него в «подарок» то, что не смогла найти в залитом водой саду. Это уже второй жест доброй воли итальянца – ранее он направил вслед за постоялицей в сад служанку с зонтом.

Вместе с тем хозяин вопреки своим намерениям неделикатен. Он, «старик» («an old man»), направляет в номер то, чем молодая пара не обладает и, быть может, обладать не в состоянии.

Иными словами, «подарок» падроне в какой-то степени ставит под сомнение его проницательность. Как пожилой, опытный человек он должен был бы понять, что дело не в случайной кошке, а в некоей сути отношений между его гостями, которую никакая чужая (и к тому же домашняя!) кошка компенсировать не в состоянии. Да и зачем молодым путешественникам, которые вот-вот лягут в постель (благо, это единственный атрибут обстановки номера помимо зеркала), чужая кошка на ночь?

Получается, что жест доброй воли этого *наблюдателя* и всезнающего *демиурга* либо связан с обманом, восстановлением иллюзии счастья вдвоем («There were... two Americans...»), явно невозможного, либо с особым равнодушием, поскольку им несколько навязчиво предлагается то («this»), что символически отсутствует и, судя по всему, не возникнет вновь в мире *вечно дождя*. Кроме того, *ночью* никто не заметит кошку из окна. А весна с ее ночными кошачьими концертами еще не настала.

В какой-то мере этот взгляд на вещи *из смутно освещенной* (ненадежность зрения) комнаты на первом этаже («He stood behind his desk in the far end of the dim room»); падроне в рассказе не покидает конторку, эту «наблюдательную площадку» и «домик») перекликается с восприятием жизни тех итальянцев, которые издалека приезжают в город, чтобы осмотреть новую достопримечательность, военный памятник («Italians came from a long way off to look up at the war monument»); здесь и далее все курсивы в цитатах наши. – В.Т.). Это взгляд итальянский, по-особому любопытствующий («to look up»), поверхностный. Война недавно закончилась, но напоминает о себе даже в лигурийском Эдеме. Зачем праздну, «туристически» разглядывать это черное (бронза) и ночное вместо того, чтобы, несомненно памятуя о недавней кровавой бойне, просто жить в краю солнца, моря и пальм, довольствоваться, насколько возможно, всем сейчасным?

Итак, нарратив закручивается вокруг некоей экзистенциальной данности вещей. Независимо от того, какова ее природа, реальная (война, смерть) или иллюзорная (мир, кошка), и связана ли она с присутствием или отсутствием, со словами или молчанием, эти вещи в мире рассказа не существуют сами по себе, а являются продолжением восприятия, взгляда с определенной позиции.

В этом главная эффектность нарратива. Казалось бы, объективированный, цельный, в действительности он глубоко субъективен, распадается на точки зрения, сумма которых не дает целого.

Так происходит потому, что восприятие (взгляд) не тождественен у Хемингуэя комментарию и, тем более, смыслу увиденного. Мы знаем, куда, в каком направлении смотрят персонажи. Но что они *видят*, о чем в действительности думают, что реально намерены предпринять в свете увиденного, остается фигурой умолчания. Даже, казалось бы, самое визуально очевидное в рассказе, кошка, как фокус зрения случайно и неочевидно. Ей при естественном ходе жизни и не место под дождем («“A cat?” the maid laughed. “A cat in the rain?”») и тем более где-то у моря, близко к линии прибоя. Вода и кошачья жизнь в данном случае несовместимы. Название рассказа оксюморонно и как оксюморон символически связано с ночью, темнотой («It was getting dark. <...> It was quite dark now and still raining in the palm trees»), а также с небытием.

Когда единство взгляда героев по их воле все же временно устанавливается (кошка!) и он становится принципом шаткого вербального единства двух людей, а также точкой зрения, направленной не вовне (за окно), а вовнутрь (переключение диалога с уличной кошки на отношения между мужем и женой, на то, что в их отношениях исчезает, отсутствует, вопреки отсутствию грезится), это не гарантирует стороннего понимания произносимых слов и того, что скрыто за ними. Участники диалога привыкли настаивать на своем. Это явно уже не первый разговор на тему «кошки». В каком-то смысле

их слова тщетны, как случаен очередной повод для разговора. Все повторяется, крутится вокруг некоего стержня, символически сходного с памятником на площади.

Овнешнение сознания, привязка его к пространственному фокусу зрения, к позициям, с которых это зрение осуществляется, делит наблюдателей на «зрячих» и «слепых», «мужчин» и «женщин», «американцев» и «итальянцев», «молодых» и «старых», «реалистов» и носителей грезы – главное художественное событие рассказа Хемингуэя.

Попробуем определить, сколько точек зрения в рассказе и к каким позициям (или «домикам») они привязаны. Строго говоря, таких точек зрения две: это двое американцев, остановившихся в гостинице. Исходные фразы нарратива подчеркивают обособленность этих иностранцев и их особую, «американскую» позицию («There were only two Americans stopping at the hotel. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea. It also faced...»). В цепочке слов «only two Americans», «in their way», «their room», «Their room», «It also faced...» визитеры, как поначалу кажется, не разделены на мужчину и женщину, тогда как существительное «room», дважды повторенное, помимо места действия начинает обозначать частную территорию, перетекающую в такой же частный взгляд, обозначаемый местоимением «it». По-особому смотрят американцы, по-особому *смотрит* и принадлежащая им вроде бы стандартная «комната с видом». Во втором смысловом блоке текста происходит дальнейшая партикуляризация. «Двое» трансформируются в «американку» («The American wife» – нечто среднее между «женщиной-американкой» и «замужней американкой») и «ее мужа», начинается развиваться их противопоставление.

Однако есть и точки зрения внутри этих двух точек зрения. Они имеют визуально-семантическую значимость независимо от того, осмыслены ли они двумя смотрящими в этом их автономном качестве носителей собственной позиции. Их значительно больше – 6. Всего точек зрения в порядке их появления 9 («two Americans»; «Artists»; «Italians»; «a waiter»; «The American wife»; «her husband»; «the hotel owner»; «A man in a rubber cape»; «the maid»).

Если же полагать, что объект (фокус) личного зрения обособляется от носителя точки зрения и в виде символа ассоциируемого с ним материального начала приобретает особую автономность, то к ним, неличным, нечеловеческим *взглядам* на мир и в особенности на человека в мире следует отнести еще 7 позиций («the sea»; «their room»; «the war monument»; «the square»; «the café»; «It was getting dark»; «the light had come»). Часть из них связана с гуманизированным пространством (комната, площадь, кафе, электрический свет), часть – с дегуманизированным (море, военный памятник, темнота ночи) началом. Кошки среди них нет! Она или связующее пространственное звено между нечеловеческим, стихийным и человеческим, упорядоченным,

или некий посланник современного рока, или то, что не обладает никаким взглядом (чистая иллюзия, уловка зрения).

Наиболее сложно устроенным в плане точки зрения является первый абзац рассказа. Несмотря на кажущееся (формально грамматическое) установление безличия и соответствующей отстраненности, нарратив в нем индивидуален – принадлежит «американцам», не столько не названному «мы», сколько, как выяснится позднее, сумме двух «я». Это зрение мотивируется их гражданством (американским), запросами туриста в приморском городке (вид из окна гостиницы, море, набережная, пальмы, сад, кафе, интимная близость в номере), а также положением иностранца в чужом для него мире. Подразумевается, что визитер желает не сближаться с другими туристами или постигать местную жизнь («They did not know...»), но, напротив, отгораживаться от нее на время и в особенности от того, что в ней, то есть не в приватном пространстве, поневоле присутствует («It also faced... the war monument...»). Впрочем, внимание уже к этой, «непраздничной» стороне жизни делегировано «итальянцам». Однако и они, интересуясь в отличие от американцев (запрос тех – солнечное, лазурное, зеленое, любящее) памятником (почерневший металл, война, смерть), – в каком-то смысле туристы, которые проделали немалый путь ради любопытства, осмотра новой достопримечательности («Italians came from a long way off to look up at the war monument»).

Иными словами, туристическо-американское – это желание *смотреть*, а также ограничить по возможности свое курортное зрение, то есть увидеть в окне своего номера («facing the sea») именно море, пальмы, «романтический» пейзаж и на его фоне получать удовольствие от жизни вдвоем как на море, так и в номере (большая кровать; зеркало для прихорашивания).

Первый абзац, и опять-таки косвенно (точка зрения сама по себе, точка зрения внутри точки зрения), сообщает немало важной художественной информации. Во-первых, американцы посещают итальянский городок зимой, не в сезон (в дальнейшем это подтверждается мечтой молодой женщины о весне, о тепле). Судя по всему, они ограничены в средствах, могут позволить себе комнату с морским видом на первой линии только в зимнее время года. В дальнейшем тема ограниченности средств получает развитие. Багаж их скуден (отсутствие зонта, плаща), туалеты не конкретизированы, из имущества упоминаются только «книга» американца и ручное зеркальце американки. Отсутствие вещей снова компенсируется мечтами женщины – об обеденном столе, столовых приборах, а также о новой одежде («new clothes»), о «киске» («a kitty»).

Зимний пейзаж имеет свою особую окраску. Это нечто неяркое (вытекает из антитезы – цвета непогоды / «the bright colors»), блеклое (только в утратившем яркие цвета саду можно разглядеть скамейки, окрашенные в зеленый цвет), монохромное – под цвет капель непрерывного дождя, который размывает границу между морем и пляжем, памятником и площадью,

пальмами и дорожками в саду. На такое – механически возвращающееся к себе («The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain»), пустое, упраздняющее присутствие человека («the empty square»), безжизненное – *не смотрят*.

Во всяком случае, не смотрит художник («an artist»). Художники с мольбертами на набережной – атрибут летнего сезона. Броский вид (море, пальмы, парус, яркие цвета отелей), охотно покупаемый туристами, – его точка зрения («Artists liked the way»), возможная только при хорошей погоде, и «домик» («In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea») – предлог для ухода с зимней набережной домой или в мастерскую. Однако всерьез к этим художникам относиться не стоит: они визуализируют чужую, графическую точку зрения.

Точка зрения, домик этого мужчины (или мечтателя, что подчеркнуто словом «liked», или конформиста, подчиняющего темы своего творчества запросам типового покупателя) дополнены уже в первом абзаце точкой зрения, домиком еще одного, и также безымянного, мужчины.

Это официант («Across the square in the doorway of the cafe a waiter stood looking out of the empty square»). Как и у художника (мольберт), у него имеется позиция и домик (проем двери кафе), где он защищен от дождя. В отличие от художника он не только смотрит на происходящее под дождем вне домика («looking out»), но и семантизирует своим присутствием пустоту. Его время, время вечерней и ночной жизни в кафе, еще не пришло (сейчас день или дневной перерыв). Впереди вопреки дождю и безлюдно площади его вечерняя работа, далекая от артистических фантазий, соблазнов и иллюзий ночи. У людей извне, принадлежащих в данных обстоятельствах дождю, пустоте, грядущей темноте, будет где укрыться внутри, в сухом, чистом и светлом месте.

Оба мотива – художник с мольбертом на набережной, официант в проеме двери – структурно значимы, в дальнейшем они получат лейтмотивное развитие.

И только после того, как те или иные мужские точки зрения первого абзаца получают оформление, в нарративе проявляет себя точка зрения женщины («The American wife stood at the window looking out»). У нее, как и художника, официанта, имеется позиция. Это окно второго этажа, то самое окно с видом. Американка находится внутри. Ее взгляд уподоблен взгляду официанта («looking out» / «looking out»), не итальянцев («to look up»).

Позднее, в отличие от неподвижного официанта, она покинет свой домик и пересечет черту, отделяющую первый этаж от второго, верх от низа, внутри от снаружи, дом (гостиницу) от сада, сухое место от дождя, двойное бытие (мы) от одинарного (индивидуально женского).

Куда смотрит женщина?

Формально – все туда же: на дождь, пальмы, береговую линию, площадь,

памятник, на дегуманизированное пространство (отсутствие людей). Но смотреть – не видеть.

Нарратив, уходя от непрерывности блуждающего взгляда (и слитых с ним мыслей, к примеру мысли об итальянцах, которых в данный момент нет на площади перед памятником), меняет ритм, производит перефокусировку точки зрения.

Теперь мы имеем дело со взглядом американки. Именно она различает в мокром саду, и к тому же *под* столом, не столько «американское», сколько свое, женское – то, чего не видят другие (ее муж, затем хозяин гостиницы, служанка) и чего там как бы не должно быть («Outside right under their window a cat was crouched under one of the dripping green tables»). В нарративе отсутствуют гарантии, что ее взгляд из окна притягивает нечто иное, чем кошка, – по ту сторону того, что ей лично нравится. Во всяком случае, в финале рассказа при втором подходе к окну американка, продолжая думать о своем, о «кошке», сталкивается в законе лишь с темнотой – огни на площади как бы отделены от ее взгляда («His wife looked out of the window where the light had come on in the square»).

Вслед за тем, как экспозиция фиксирует направление женского взгляда, начинается диалог, по ходу которого выясняется, что двое американцев, вроде бы, обладая общей картиной мира (содержание экспозиции), на самом деле смотрят на мир по-разному и замечают вокруг себя разное. В этом смысле они уже не «американцы», не жена и муж, а женщина и мужчина. Женскость взгляда специально выделена словосочетанием «The American wife».

Слово «wife» здесь двусмысленно, обозначает и жену американца, и, главным образом, американскую жену (то есть женщину-американку). В дальнейшем эта женщина так и не получает имени и, как правило, именуется «she» (10 раз из 13; в остальных 3-х случаях это единожды «The wife» и дважды «His wife»), тогда как имена ее спутника варьируются. Всего в нарративе 17 его обозначений. Лишь 2 из них, в первой фразе диалога («her husband») и во фразе, подводящей итог разговора («His wife»; тема кошки исчерпана), более или менее определенно идентифицируют его как мужа американки.

В 15 же случаях это «The husband» (1 раз), «he» (8 раз), «George» (7). То есть герой рассказа не столько женатый мужчина, сколько мужчина, обладающий женщиной (дважды «His wife», и именно в финале рассказа), сколько, по хемингуэвской классификации, *мужчина без женщины*. Лишь единственный раз он (при первом своем упоминании) формально обозначается как «her husband». В этот момент он предлагает спуститься в сад за кошкой. Однако уже в следующей позиции (он остается в кровати с книгой) появляется маркированное «The husband».

Мужчина-муж-он-Джордж на протяжении всего действия не покидает кровати. В течение приблизительно четырех часов (от начала дневного пе-

рерыва в кафе до зимнего наступления темноты) он читает, лишь дважды отвлекшись на краткий разговор, а затем реагирует на стук в дверь номера итальянским словом «Avanti». Все это время он смотрит в книгу, становящейся его окном в мир, продолжением его взгляда на вещи. Что он со столь неослабным вниманием читает? Долгое время это остается не конкретизированным (трижды употребленная глагольная форма «reading»). Только после того, как Джордж грубовато советует «его жене» почитать что-то («get something to read»), выясняется, что у него в руках была «его книга» («He was reading *his* book»), то есть та книга, с которой он себя по каким-то причинам идентифицирует.

Таким образом, фокализация женского взгляда, его отпадение от точки зрения «мы», становится основой для дальнейшего развития действия – многоуровневого конфликта: между «мужем» и «женой» (мужчиной и женщиной), маленькой «ей» и «великим», «большим» Джорджем (мужчина носит имя британского монарха), между пониманием того, куда смотрят и не смотрят, чего желают и не желают, между ценностными началами – «кошкой» и «книгой».

Один из уровней этого конфликта способен пробудить симпатию к женщине, ее естественному желанию стать наконец настоящей женой, а также матерью, – обрести то, чего у нее нет: «большого», «ласкового», обеспеченного мужа, уютный («американский») дом, красивые вещи, одежду и, конечно, ребенка. Кошка – символ этих неудовлетворенных или подавленных желаний. При взгляде уже не в окно, а в зеркало (то есть в себя: кошка в саду к этому моменту уже исчезла) американка достаточно явно сублимирует их. Крыша над головой (дом, но не кафе на площади), длинные волосы (уложенные кольцом как у матроны, но не короткая экстравагантная стрижка «новой женщины»), кошка на коленях, – все это символические приметы того, что мог бы предложить ей (но не предлагает!) Джордж.

По иронии на место Джорджа ею неосознанно помещается его субститут – большой падроне, который, как ей кажется, умеет и вести дела, и повелевать, и заботиться (отправляет служанку с зонтиком-«домиком» на помощь гостье), и любить. В его присутствии она инстинктивно «любит» («The wife *liked* him. She *liked* the deadly serious way he received any complaints. She *liked* the way he wanted to serve her. She *liked* the way he felt about being a hotel-keeper. She *liked* his old, heavy face and big hands»), ощущает себя как женщиной, так и матерью («As the American girl passed the office, the padrone bowed from his desk. *Something felt very small and tight inside the girl.* The padrone made her feel very small and at the same time really important»).

Джордж не так слеп. Обнаруживается, что он легко считывает то, что ему сообщается. И, по всей видимости, сообщается не в первый раз. Но роль мужа с большими (заботливыми, ласковыми) руками, строителя семейного очага, а также отца ему по каким-то причинам не близка. В жене он желает

видеть женщину, причем коротко стриженную, то есть, согласно новейшей моде, не американскую матрону, а бездетную женщину-мальчика – любовницу, *кошки под дождем* («I like it the way it is»).

Не желая ни с кем делить жену-любовницу (от кошки до ребенка) и менять тот стиль существования, который ему нравится, Джордж-«собственник», Джордж-читатель, Джордж – вечный сын (мужчина, но не муж) по ходу разговора демонстрирует активность лишь один раз.

Вот он видит стриженный затылок женщины, сидящей у зеркала спиной к нему. Оставаясь на кровати, он откладывает в сторону книгу и, как можно догадаться, приходит в возбуждение («George shifted his position in the bed. He hadn't looked away from her since she started to speak»). Однако его сигнал любви, его видение вещей («You look pretty darn nice,” he said»), некое любовное «аванти» встречает у нее отторжение. Нет, она не против быть женщиной Джорджа (сына и любовника в одном лице, как об этом мог бы написать Д.Х. Лоренс) и получать от этого удовольствие. Однако стиль жизни кошки под дождем ей приелся, хотя раньше нравился («It isn't any fun to be a poor kitty out in the rain»), даже и при плохой погоде. Причем «дождь» здесь становится именно универсальным символом мира (где что-то фундаментально не так), а не конкретно плохой погодой.

Казалось бы, понятный диалог становится не вполне понятным.

Происходит это прежде всего благодаря повторам. Сходное слово в разных ситуациях приобретает различный смысл. Это относится не только к глаголам («look» с различными предлогами, «like»), но и к важнейшему для нарратива местоимению «it».

Исходно оно относится к кошке за окном («kitty» для американки / «it» для ее спутника). Затем распространяется с ее исчезновения («it was gone») на желаемый мужем («I like it the way it is»), но уже утраченный женой («I get so tired of it») стиль жизни. Сада, *летнего райского сада* больше нет. Его, возможно, и не было. Как *не было* и кошки: взгляд в окно – не реальность, мир наверху – не мир внизу. Когда же к мотиву иллюзорности (конечной недостижимости) любви добавляется – за счет графического использования глагольной формы – мотив темноты («It was quite dark now...»), то бытие становится полностью отчужденным от человека, бесчеловечным.

Скорее оно, «it», чернота и пустота, вглядывается в человека, помещенного у окна в освещенной комнате, некоем стеклянном зверинце, «аквариуме» с прозрачными стенками, нежели человек в него.

Не исключено, что перед читателем творческое заимствование у Т.С. Элиота: речь идет о приеме из стихотворения «Песнь любви Дж. Элфрида Пруфрока» (1915) с его серией вопрошаний относительно «it» («“What is it?” <...> visit <...> “That is not it, at all”») – того средоточия драматического монолога «из глубины», где переходят друг в друга влечение к женщине и страх женщины, женщина-Прекрасная Дама и женщина-Саломея, любовь

гетеросексуальная и любовь гомосексуальная, обретение времени (под знаком любви к женщине) и его утрата в пользу «мы», союза мужчин без женщин. В свете возможности параллелизма двух текстов не так уж невероятно предположение, что «Кошка под дождем» не только об американке, но не в меньшей степени как «The Love Song of George» и о ее муже, проблемах его жизнеположения.

Авторская манера Хемингуэя вопреки своей кажущейся прозрачности, вещности все же литературна. И вероятная переключка его прозы с поэзией Элиота не единственное, что дает шанс выявить в тексте этого писателя черты модернистской интертекстуальности.

Так, явление служанки с подарком падроне в финале рассказа – подобие иронической виньетки в духе Джозефа Конрада. Марлоу возвращается из ада Конго в Лондон и из «человеколюбия» сообщает невесте Куртца, что тот умер якобы со словами любви к ней. Сходным образом тяжелая пятнистая кошка, прижатая служанкой к животу, – символ не «плодитесь и размножайтесь», а того, что в случае американки не имеет, похоже, никаких шансов на реализацию. Мы «пробуждаемся и тонем». Кошка и вода в современном мире несовместимы. В темноте ночи за окном на площади различимы только огни кафе. Получается, что служанка с кошкой, направленная в номер всевидящим и незримым падроне, – лжевестник, некий смех из тьмы.

Параллельно служанка с кошкой в руках – *ангел*, носитель вестей.

Перед читателем вольный, и несколько кощунственный, парафраз Благовещения. Джордж, допускающий иллюзии в свою жизнь лишь посредством чтения и, как ему кажется, контролирующей ситуацию, навязывающий свое понимание жизни жене – вечной любовнице, будет, похоже, поставлен *случаем* на место. Он таки получает то, что упрямо пытается миновать, «третьего», и что способно разделить его с радостью существования вдвоем («fun») и с книгой. Его жена уже не женщина-мальчик. Она, о чем на протяжении дождливого дня еще не ведает, *беременна*. Но это знание, тонко суггестируемое концовкой, вынесено как умолчание за скобки нарратива.

Тема ненужной для мужчины беременности будет развита Хемингуэем в позднейших рассказах, где также противопоставлены мужской и женский взгляд на жизнь (см., например, рассказ «Белые слоны», «Hills Like White Elephants»). От кошки под дождем до холмов, возвышающихся над выжженной солнцем долиной Эбро (со слонами их сравнивает только женщина, мужчина же предлагает ездить с места на место и пробовать экзотические напитки), где двое ждут на полустанке поезд, – один шаг.

Кроме того, заключительный аккорд «Кошки под дождем» позволяет вспомнить – благо хемингуэевская манера подчеркнуто живописна – вермееровских молодых женщин, напряженно смотрящих в окно (секулярный эквивалент молитвы) на те или иные предметы (письмо, кувшин с водой, весы, жемчужное ожерелье), которые поставлены на место Бога, Богомате-

ри. Как и у Вермеера, проекция взгляда у Хемингуэя квазисакральна. Кошка больше кошки и материнства как таковых. Это знак иконологического рода.

Отметим лишний раз, что концовка рассказа не дает оснований полагать, что точка зрения женщины этически или эстетически предпочтительнее точки зрения мужчины: какова бы ни была активность американки, ее осознанные или неосознанные желания так и остаются (или останутся в дальнейшем) «фантазиями», донкихотством. Более того, сама того не зная, она получает желаемое, но не от мужа-«мальчика», а как бы по «воле» «отца» (итал. слова «padrone» и «padre» имеют общий корень).

Попробуем вывести мужскую точку зрения из некоего повествовательного укрытия. Ее главный носитель – спутник американки. Во-первых, он единственный из персонажей, кто имеет имя. Во-вторых, Джордж назван американцем лишь вместе со своей женщиной-американкой («two Americans», «The American wife»), что в какой-то степени говорит как о его меньшей степени «американскости», так и о неопределенности социального статуса их отношений. Кроме того, «неамериканскость» Джорджа подчеркнута почти полным отсутствием его активности, а также неослабным интересом к чтению. Владение «его книгой» обращает внимание на то, что это именно «джорджева», то есть в каком-то особом смысле неженская книга. В-третьих, остается загадочным, отчего он, человек, когда необходимо, требовательный и хамоватый («“Oh, shut up and get something to read”»), столь долгое время проводит в кровати. В-четвертых, даже если предположить наличие у Джорджа некоего физического дефекта (быть может, раны – недавно кончилась война), то это не мешает ему обладать любимой женщиной. В-пятых, Джордж не нарушает принятую им роль, «кодекс» поведения. Он – практичный читатель книги, не мечтатель.

Наконец, непонятно, что делает этот американец в Европе послевоенной зимой и как, с какими целыми он, не располагая особыми денежными средствами, оказался в Рапалло, когда там нечего «делать». То, что в рассказе фигурирует этот курортный городок на Ривьере, несомненно. Лишь только там на Лигурийском побережье находился с 1921 г. памятник итальянцам, погибшим на недавней войне (у Хемингуэя он приобретает вид памятника неизвестному солдату, чьи останки, смешанные с грязью поля боя, были с помпой доставлены в Америку; неприятие этой пропагандистской акции отражено у Дж. Дос Пассоса в романе «1919», 1932).

Существенно, что у Джорджа, как и других мужчин рассказа, имеется позиция наблюдения и самонаблюдения («домик» – кровать, которую он не покидает на протяжении действия; книга). Он не спускается на первый этаж, не выглядывает на улицу, не думает о падроне, не выходит под дождь, не нуждается в помощи служанки. Особенно его раздражают попытки разговора о том, о чем *не говорят* вовсе или говорят не так, как это делает его жена. Правда, и у него есть свое «окно» в виде книги. Но он не обсуждает

читаемое им с женой. Книгу эту он читает лежа, отвлекаясь от чтения на несколько реплик в не совсем приятном для него разговоре о кошке, который после полученного отказа в близости довольно грубо прерывает, предлагая жене заняться *мужским* делом – «почитать» («“Oh, shut up and get something to read,” George said. He was reading again»). В финале он реагирует на стук в дверь. Нежданное явление «благовестницы» с «подарком» подразумевает уязвимость вроде бы надежно возведенных им границ.

Что же «видит» Джордж кроме своей спутницы, полупустой комнаты с окном, книги и служанки с брюхатой кошкой? Похоже, это некое чистое зрение (не являющееся овнешненным внутренним монологом, как в случае американки), продолжение его особого молчания. Где оно программно заявляет о себе?

Прежде всего в экспозиции – объемном первом абзаце, в составе подразумеваемого «мы», суммы двух «я». В рамку этого взгляда поначалу попадают сведения о том, чего нет: о других американцах, о хорошей погоде и синем море, о художниках на набережной и любопытных итальянцах. И все это для того, чтобы кругами, цепко обращая внимание даже на зеленые скамейки в саду (получается, все остальное незелено), взгляд сместился в направлении подразумеваемого средоточия выстраиваемого им гештальта – к военному памятнику и морю, дождю, непогоде, пустоте на площади как продолжению памятника.

Венчает же движение взгляда и обнаружение им в пейзаже доминанты «нашего времени» его фиксация на официанте в проеме дверей кафе. Что символично, официант выглядывает из своего «домика» («Across the square in the doorway of the cafe a waiter stood *looking out* of the empty square») и обнаруживает на уровне земли, горизонтального зрения, то же самое, что открылось при взгляде сверху вниз (второй этаж) – пустоту, *отсутствие*.

Однако следующая фраза резко противопоставлена предыдущей. В нарративе находит первую реализацию подчеркнуто женский взгляд («The American wife stood at the window *looking out*»). Повтор символически подчеркивает разницу во взглядах – мужское и женское начало разошлись. Они и не смешивались. Женщина, формально смотря туда же, куда и мужчина, видит – и будет затем видеть – свое. Получается, что «мы» исходного абзаца по умолчанию – маска мужского «я» и его зрения. Но данное зрение не комментирует себя, не предлагает для резкости фокуса то, что полагает искажением зрения, лжеобъективацией, патетикой.

Так, официант терпеливо, молча, *читая свою книгу*, в одиночестве смотрит-ждет: в его заведении дневной перерыв или отсутствие посетителей из-за дождя, несезона.

Но с наступлением темноты «домик» кафе с его огнями способен стать единственной (хотя и временной, условной) защитой от непогоды и от памяти о недавней войне. Несколько позже обнаруживается (благодаря взгляду американки), что роль мельком упомянутого официанта важна: к кафе – не в

сад – устремляется через пустоту площади, дегуманизированного пространства, другой *мужчина* («A man in a rubber cape was crossing the empty square to the safe»).

И у этого человека, также мужчины-одиночки, имеется «домик» – прорезиненная накидка, защита от колкого дождя жизни. Не исключено, что и эта деталь связана с войной.

Джордж, таким образом, разделяет свою точку зрения с другими мужчинами и их ритуализованным поведением. К ним, разумеется, должен быть причислен и падроне (постоянно находящийся в своем «домике», конторке), который в рамках гостиничного ритуала готов услужить, прислать подарок, даже продемонстрировать черты отца или мужа. Любопытные итальянцы, приезжающие издалека посмотреть на памятник, также явно мужчины. Компанию женщине Джорджа составляет только служанка. Но и она как бы обделена женскостью.

Повествование так и не приоткрывает, какую книгу читает Джордж, хотя по контексту не подлежит сомнению, что американке знаком этот атрибут в данном случае мужского мира, которым он отделяет себя от нее. И, следовательно, содержание этой вещи, являясь фигурой умолчания, тем не менее оказывает воздействие на происходящее. Косвенно указывает на автора книги внутренний монолог молодой женщины. Похоже, она уже читала ее. Фрагмент этого монолога («The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy face and big hands»), построенный на многократном повторе глагола «like», является довольно, как нам удалось установить, точным воспроизведением пассажа из «Госпожи Бовари», построенного на четырехкратном повторении «нравилось».

Заслуживает внимания, что во флюберовском отрывке «нравилось» привязано не к взгляду Эммы Бовари, а к Шарлю, к тому, как он, влюбленный, смотрит на будущую жену, не отделяя ее образ от интерьера (Часть первая, гл. II): «Ему нравилось въезжать во двор <...>, нравилось <...>, нравилось <...>, нравилось, как стучат по чистому кухонному полу деревянные подошвы, которые мадемуазель Эмма подвязывала к своим деревянным туфлям»³.

Если именно «Госпожа Бовари» – объект неослабного внимания Джорджа, то на основании этого можно сделать несколько предположений. Французский роман и его художественная манера – «домик» Джорджа. Получается, его интерес к художникам на набережной был не случайным. Не исклю-

³ Флюбер Г. Госпожа Бовари / Пер. Н. Любимова // Флюбер Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983. С. 45 (в переводе Н. Любимова количество «нравилось» даже увеличено по сравнению с оригиналом на две позиции). Французский текст: « Il aimait à se voir arriver dans la cour, à sentir contre son épaule la barrière qui tournait... Il aimait... il aimait... il aimait les petits sabots de mademoiselle Emma sur les dalles lavées de la cuisine... » (Flaubert G. Madame Bovary: Mœurs de province / Sous la dir. de Thierry Laget. Paris: Gallimard, 2001. P. 64).

чено, что он начинающий литератор, а художественная манера Флобера для него – некий творческий ориентир. Во всяком случае, первые фразы нарратива с его «безличием» («я» подается в составе «мы»), с рисунком тщательно расчерченного пространства, символикой деталей говорит об аполлонизме наблюдающего глаза. Джордж наблюдает – как пишет: это словесная живопись, *orbis pictus*. Причем живопись, имеющая нарративные секреты, обыгрывающая повторы, лейтмотивы. Соответственно, у творца подобного пейзажа должно иметься четкое представление о том, как не писать, *как в художественном смысле не вести себя*, – и в особенности тогда, когда бытие грозит тонко устроенному эмоциональному миру художника различными флюидами смерти-в-жизни. Самоконтроль в этом случае – залог мастерства, артистической лаконичности, протест против приемов, использующих «эффекты» на потребу: дидактизм, многословие, эмпатию.

И кошка в данном случае вроде бы самое естественное начало, сама жизнь – некое нарушение правил жизни, жизни как творчества, отказ от самоконтроля и самодисциплины, праздный взгляд, *плохая книга*. Несомненный эгоист в жизни, Джордж способен стать в творчестве эстетом, сезаннистом. Модель его поведения компенсирует ужас бытия (скрываемый им, но обнаруживаемый при конечной фокусировке его взгляда на памятнике под дождем – символе тела убитого солдата на поле боя) ритуалом стиля, причудливого рисунка точных слов в точном месте. Троицким в этой геометрии нет места.

Отвергая «книгу» в пользу «кошки», американка проявляет согласно этой логике черты боваризма. Что это в мире рассказа при некотором домысливании? Некие предсказуемые, или «романтические», мечтания – те самые, которые привели Шарля Бовари к слепоте: к браку с чуждой ему и разрушившей его скромный мир женщиной, к рождению ненужного и обреченного на гибель ребенка.

Стремление к данным мечтаниям, как вычитывается из рассказа, естественно. Однако, по Хемингуэю, оно чревато утратой «домика» – хрупкого равновесия между ужасом жизни и сублимирующей его истинно художественной манерой; то есть кошка – это некий вызов и «райскому саду» (с его нормами жизни), и мужу с его гипотетической «раной» (положение на кровати), и мужскому самоконтролю (стремящемуся преодолеть отчаяние «нашего времени»), и не обозначенному прямо мужскому творчеству, и минималистской (подчеркнуто сдержанной, имплицитно мужской) манере нарратива.

Рассказ, написанный при его поверхностном рассмотрении в поддержку женщины, неожиданно стал благодаря игре точки зрения в нарративе алиби мужской позиции и сопряженных с нею мужского взгляда на творчество, сублимации (мотив кровати символически значим) тех или иных комплексов, невыразимого. Погружение в геометризм художественной манеры у Хемингуэя не столько мужественно и, тем более, морально, сколько внегендер-

но – имморально и эстетично.

Впрочем, и мужчине и женщине независимо от их взглядов грозит в рассказе Хемингуэя сходное: «it» нарратива неуклонно смещается от хорошей погоды к непогоде, от восхода солнца к его заходу, от света к тьме, от «мы» к «я». Человек с его иллюзиями не является активной силой этого процесса. Да, он смотрит. Но не человек *видит*, не он, помещенный в комнату с окном, наделен зрением, которое в конечном счете формирует безусловный смысл. Сквозь стекло окна в него, некий небезусловный субъект и отправную точку нестойких рецептивных иллюзий, вглядывается «it», безусловность небытия: черный металл, мутные волны, пузырящийся на дорожках дождь. К ним можно добавить и ненужность новой жизни, символически связанной с кошкой и зачатым ребенком.

«Кошка под дождем» – одно из самых сжатых выражений как художественной манеры Хемингуэя, так и жизненного кредо этого американца. И Хемингуэй, и Джордж новеллы *смотрят в книгу, только и только в книгу*, и все видят. Нетрудно установить, что писатель читал «Госпожу Бовари» в начале 1920-х гг.⁴ Брак с первой женой (1921 г.)⁵, с которой Хемингуэй посещал послевоенную Италию и Рапалло (февраль 1922 г.)⁶, стал для него

⁴ См. читательский формуляр Хемингуэя, абонента библиотеки при парижском магазине «Шекспир и компания» С. Бич: *Fitch N. Ernest Hemingway – c / o Shakespeare and Company // Fitzgerald / Hemingway Annual, 1977 / М.М. Duggan, R. Layman (Eds). Detroit: Gale, 1977.* В 1922–1925 гг. Хемингуэем прочитан Флобер («Госпожа Бовари», «Три повести»), Тургенев («Гамлет Мценского уезда», «Записки охотника», «Вешние воды», «Отцы и дети»), Стендаль («Красное и черное», «Пармская обитель»), все написанное к этому моменту Дж. Джойсом, Т.С. Элиотом («Бесплодная земля»), Г. Джеймсом («Американец», «Дейзи Миллер», «Вашингтон-сквер», «Женский портрет», «Ученик»), «Соки земли» К. Гамсуна, «Три солдата» Дж. Дос Пассоса. В 1925–1929 гг. Хемингуэем освоены следующие книги (некоторые он уже читал ранее): «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджералда, «Манхэттенский паром» Дж. Дос Пассоса, «Сентиментальное воспитание» Г. Флобера, «Пармская обитель» Стендаля (по-французски), новеллы Г. де Мопассана (по-французски), «Будденброки» Т. Манна, «Отцы и дети» И. Тургенева, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, «Поль Сезанн» П. Воллара, «Три жизни», «Композиция как объяснение» Г. Стайн, «Время и человек Запада» У. Льюиса, «Мост короля Людовика Святого» Т. Уайлдера, «Игрок», «Униженные и оскорбленные» Ф.М. Достоевского, «Дневник А. Достоевской», «Мировая иллюзия» Я. Вассерманна, «Волшебная гора» Т. Манна, «Золя и его время» М. Джозефсона, «Три жизни» Г. Стайн, «Современная русская литература, 1881–1925» Д. Святополка-Мирского, «Любовник леди Чаттерли» Д.Х. Лоренса, «Война» Л. Ренна, «Идиот», «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, биографии Байрона, Лоренса Аравийского, Д.Х. Лоренса.

⁵ Хедли Ричардсон (1891–1979).

⁶ Целью посещения Рапалло была встреча с проживавшими там Э. Паундом и Д. Шекспир. Когда Эрнест и Хэдли прибыли в этот курортный городок из Швейцарии около 9 февраля, то обнаружилось, что настойчиво пригласивший их Паунд счел возможным временно уехать, и новоприбывшие на некоторое время были предоставлены са-

на некоторое время источником вдохновения. Однако в 1925 г. Хемингуэй принял решение бросить Х. Ричардсон. На принятие этого решения повлияли утрата ею на Лионском вокзале в Париже (при отъезде в Лозанну, где в этот момент находился Хемингуэй) чемодана с рукописями мужа, его любимым, литературным *детисцем* (2 декабря 1922 г.)⁷, рождение сына (октябрь 1923 г.; о беременности Эрнест с большим неудовольствием для себя узнал от жены именно в Рапалло), а также знакомство писателя в Париже с сотрудницей журнала «Воуг» Полин Пфайффер (1895–1951), богатой американкой с эффектной фигурой и стрижкой «под мальчика». В рассказе «Кошка под дождем» бытие и творчество максимально плотно и, как выяснилось затем, опасно для супружеской жизни сблизались.

мим себе. Отсутствие Паунда несколько скрасило общение Хемингуэя с американцем Генри «Майком» Стрейтером (1896–1987), участником войны, художником, учеником Ж.-Э. Вюйара, а также партнером писателя по боксу, теннису и (в 1930-е гг.) ловле океанических рыб. Хемингуэй дважды позировал для Стрейтера в Рапалло (эти портреты находятся ныне в основанном Стрейтером музее «Ogunquit Museum of American Art», Оуганквист, шт. Мейн). На одном из стрейтеровских портретов – «Эрнест Хемингуэй в профиль» (см. его репродукцию в кн.: *Voss F. Picturing Hemingway: A Writer in His Time*. Washinton, DC; New Haven: Smithsonian Institution, 1999. P. 14) – он изображен с удлиненными волосами и усами. Получалось, что длина волос в этот момент у супругов была приблизительно равной, что нравилось весьма влюбчивому писателю, который полагал, что он, подобно Джойсу (при чтении «Улисса») эпизод с Молли Блум вызвал максимальное восхищение американца), способен отождествить себя как с женщиной, так и с мужчиной. В Рапалло Эрнест и Хедли остановились на верхнем этаже дешевого отеля «Hotel Riviera Splendide». От моря и узкой полоски пляжа отель отделяли променад, пальмы, военный мемориал (еще при Б. Муссолини отправленный на переплавку). Располагавшийся непосредственно перед их окном с зелеными ставнями и маленьким балкончиком, он был установлен в 1921 г. и представлял собой внушительный постамент из белого мрамора, на котором располагались бронзовый ангел с устремленной к небу рукой с оливковой ветвью мира и лежавшие у его ног фигуры павших воинов-итальянцев (см.: *Neel H.C. The War Monument in Cat in the Rain: Then and Now // The Hemingway Review*. Spring. 2000. Vol. 19. No. 2. P. 102–104). В рассказе вся фигуративная составляющая памятника проигнорирована Хемингуэем: война, тела погибших солдат, черное, дождь и ничто им, о чем уже говорилось выше, максимально сблизены – превращены в стержень бытия, а также в продолжающую это безличное и темное начало точку зрения.

⁷ Вспоминая это посещение Рапалло и возлагая на жену чуть ли не ответственность за намеренное нанесение себе «раны» (в данном случае речь идет о неуверенности в себе как писателе и возлюбленном), Хемингуэй в своих мемуарах высказался следующим образом: «Время было отвратным, я не думал, что после этого смогу продолжать писать» (*Hemingway E. A Moveable Feast: The Restored Edition*. New York: Scribner, 2009. P. 70).

ИСКУССТВО И ВОЛШЕБСТВО: «КОЛДОВСКИЕ РАССКАЗЫ» ЧАРЛЬЗА ЧЕСНАТА

Крупнейший негритянский прозаик рубежа веков Чарльз Уодделл Чеснат (Charles Waddell Chesnutt, 1858–1932) занимает особое место в истории черной литературы. Чеснат родился в Кливленде, штат Огайо, и провел детство и юные годы в маленьком городке Фейетвил, Северная Каролина, где он получил начальное образование. Его ожидала работа провинциального учителя: в двадцать три года он становится директором школы в Фейетвиле. У. Эндрюс, автор биографического исследования, посвященного Чеснату, утверждает, что в Северной Каролине Чеснат не мог найти общего языка с сельским черным населением, что его угнетала дискриминация, сильно ограничивающая возможности негров на Юге. Кроме того, на нем лежала ответственность за семью, и он опасался за будущее своих детей, которые могли стать жертвами южного расизма¹. В 1883 г. Чеснат решает переехать на Север – вначале в Нью-Йорк, а затем на родину, в Кливленд. Там он поступил в юридический колледж, по окончании которого некоторое время служил стенографистом в суде, а затем смог устроиться юристом в адвокатскую контору. Жена и дети последовали за ним в Огайо, и постепенно Чеснаты были приняты в уважаемых кругах города. Обе его дочери успешно закончили Смит-Колледж, один из сыновей был принят в Гарвард².



Чарльз Чеснат в 40 лет

Чарльз Чеснат происходил из благополучной состоятельной семьи, его родители были очень светлокожими окторонами, и Чеснату легко было бы выдать себя за белого. В Кливленде долгое время никто не подозревал о его

Чарльз Чеснат происходил из благополучной состоятельной семьи, его родители были очень светлокожими окторонами, и Чеснату легко было бы выдать себя за белого. В Кливленде долгое время никто не подозревал о его

¹ Andrews W.L. *The Literary Career of Charles W. Chesnutt*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980. P. 2–7.

² Источники биографических сведений: Chesnutt H.M. *Charles Waddell Chesnutt: Pioneer of the Color Line*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1952; Heermance N. *Charles W. Chesnutt: America's First Great Black Novelist*. Hamden: Archon Books, 1974; Keller F.R. *An American Crusade: The Life of Charles Waddell Chesnutt*. Salt Lake City: Brigham University Press, 1978.

негритянском происхождении, пока он не начал переговоры с издательством «Houghtin, Mifflin, and Co» о публикации своих рассказов. Чеснат предпочел не скрывать своей расовой принадлежности и остаться для всех окружающих негром. У. Дюбуа отмечал, что Чеснат был «одним из тех белых, которые из-за наличия более или менее далеких черных предков добровольно решали связать себя с темнокожей частью населения»³. В начале своей литературной карьеры Чеснат не ассоциировался с негритянской литературой, и только в 1890-е гг., когда у него уже было литературное имя, он объявил себя цветным писателем. С этого момента его творчество начало носить все более выраженный расовый характер.

Причины такого выбора Чесната, видимо, лежали в области его убеждений. До конца жизни он оставался активным участником движения за равноправие черных и цветных, был отмечен наградами Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения (НАСПЦН). В 1928 г. он был за общественные и литературные заслуги награжден медалью Спингарна. После его смерти университетской библиотеке Фейтвила было присвоено его имя, а на здании колледжа, где он преподавал, была установлена мемориальная доска. В честь Чарльза Чесната были названы улица и начальная школа в Кливленде, штат Огайо. Вместе с тем известно, что, несмотря на добровольное признание себя цветным и идейную мотивировку



Библиотека Ч. Чесната в его доме в Кливленде

такого выбора, Чеснат испытывал трудности, связанные с расовой идентичностью. В юности он всерьез думал о том, чтобы стать белым, до конца жизни ощущал свое превосходство над неграми и цветными и стремился стать полноправным членом белой американской интеллектуальной элиты, что ему во многом удалось⁴. Добровольно став цветным, он при этом был убежденным сторонником ассимиляции.

У Чесната были тесные контакты с американскими литературными и интеллектуальными кругами. Он поддерживал переписку с Дж. Вашингтоном Кейблом, был хорошо знаком с У.Д. Хоуэллсом, редакторами нескольких крупных литературных журналов. Что касается негритянских «талантливых десяти процентов», Чеснат общался с Полом Данбаром и поддерживал

³ Цит. по: *Render S.L. Introduction // The Short Fiction of Charles W. Chesnutt / S.L. Render (Ed.). Washington, DC: Howard University Press, 1981. P. 30.*

⁴ См.: *Williamson J. The Crucible of Race: Black-White Relations in the American South Since Emancipation. New York: Oxford University Press, 1984. P. 62–66.*

знакомство со многими черными общественными деятелями, в том числе с Букером Т. Вашингтоном. Поскольку литературная карьера Чесната началась раньше, чем у Данбара, именно Чеснат был первым цветным автором, которого стали печатать крупные национальные журналы («Atlantic», «Century») и издательства – «Houghton, Mifflin, and Co» и «Doubleday, Page, and Co». Чеснат не публиковал ничего значительного в негритянской периодике до 1900-х гг., но с начала календарного XX в. его статьи и заметки появлялись в ведущих негритянских журналах, в том числе и в созданном Дюбуа журнале «The Crisis» – органе НАСПЦН.

Чеснат был достаточно плодовитым литератором. Он написал более 70 рассказов, часть которых вошла в два его сборника короткой прозы, три романа, более 30 эссе, статей, рецензий, заметок. Ранние рассказы Чесната, не касавшиеся расовой тематики, появлялись в журналах для легкого и семейного чтения – «Puck», «Family Fiction», «Short Fiction» и местных изданиях – «Cleveland News and Herald», «Cleveland Voice». С конца 1880-х гг. его регулярно печатают в «Atlantic Monthly», «Outlook», «New York Independent» и др. В конце 1880–1890-х гг. Чеснат обращается к расовой тематике и выступает в двух ипостасях – как регионалист и публицист. В это время он выпускает сборник рассказов «Колдунья» («The Conjure Woman», 1899)⁵, биографию Ф. Дугласа⁶ и несколько эссе, в числе которых «Что такое белый человек?», посвященное дискриминационному южному законодательству (это эссе высоко оценил Дж. Вашингтон Кейбл)⁷. В 1900-е гг. он более известен как автор социальной проблемной прозы: в 1901 г. выходит сборник «Жена юности его и другие рассказы о расовом барьере» («The Wife of His Youth and Other Stories of the Color Line»)⁸ и три романа, посвященные расовой тематике. Чеснат, активно участвующий в общественной жизни, печатает публицистику в периодических изданиях Кливленда, Бостона, Чикаго, Нью-Йорка, в том числе и негритянских журналах: «Southern Workman», «A.M.E. Review», «Alexander's Magazine», «Voice of the Negro», «The Crisis». Темы его статей – вопросы литературы и культуры, в том числе о поверьях и фольклоре сельских негров⁹, образовательная система Букара Т. Вашингтона¹⁰, политические вопросы: бесправное положение черных

⁵ Chesnutt C.W. *The Conjure Woman*. Boston, MA; New York: Houghton, Mifflin, and Co., 1899.

⁶ Chesnutt C.W. *Frederick Douglass*. Boston, MA: Small, Maynard, 1899.

⁷ Chesnutt C.W. *What is a White Man?* // *New York Independent*. 1889. 30 May. P. 5–6. Rpr.: Chesnutt C.W. *Essays and Speeches* / J. McElrath Jr., R.C. Leitz III, J.S. Crisler (Eds). Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 68–73.

⁸ Chesnutt C.W. *The Wife of His Youth and Other Stories of the Color Line*. Boston, MA; New York: Houghton, Mifflin, and Co., 1901.

⁹ Chesnutt C.W. *Superstitions and Folklore of the South* // *Modern Culture*. 1901. 13 May. P. 231–235. Rpr.: Chesnutt C.W. *Essays and Speeches...* P. 155–160.

¹⁰ Chesnutt C.W. *A Visit to Tuskegee* // *Cleveland Leader*. 1901. 31 March. P. 19. Rpr.: Chesnutt C.W. *Essays and Speeches...* P. 145–151.

фермеров, избирательное право для негров¹¹, – а также темы, которые стали главными в его художественной прозе этого периода: расовый барьер и его пересечение, расовое смешение, расовые предрассудки¹².

Чеснат был убежденным ассимиляционистом. Он полагал, что целью социального прогресса является общество, в котором исчезнут расовые барьеры, расовая дискриминация, будут широко распространены межрасовые браки и в конце концов в результате смешения исчезнут выраженные физические черты, которые могли бы служить основанием для границ и линий разделения по расовому признаку. В статье «Будущий американец», опубликованной в трех номерах «Boston Evening Standard» в августе-сентябре 1900 г.¹³, Чеснат, демонстрируя, что процесс смешения (miscegenation) и слияния (amalgamation) идет в США быстрыми темпами, высказывает убеждение, что слияние рас и исчезновение расовых признаков не только обеспечит гармонию в обществе, но и улучшит «человеческую породу»: смешанный тип «будущего американца» будет превосходить «чистокровный» расовый тип, так как смешение позволяет соединить лучшие черты разных рас. Этот взгляд, разумеется, является утопическим¹⁴; тем не менее именно эта идея расового смешения в Новом Свете как плавильного котла, где создается человечество будущего, уже в 1910-е гг. станет важным элементом платформы культурно-националистического модернизма¹⁵. В выступлении перед участниками Бостонской литературно-исторической ассоциации в 1905 г.¹⁶ Чеснат раскрыл понятие «расовой гордости», «расового единства», подчеркивая, что единственный путь решения расовой проблемы – это

¹¹ Chesnutt C.W. Peonage, Or the New Slavery // Voice of the Negro. 1904. 1 Sept. P. 394–397; Chesnutt C.W. The Negro's Franchise // Boston Evening Transcript. 1901. 11 May. P. 18. Rpr.: Chesnutt C.W. Essays and Speeches... P. 161–168, 205–208.

¹² Chesnutt C.W. Obliterating the Color Line // Cleveland World. 1901. 23 Oct. P. 4; Chesnutt C.W. Race Prejudice: Its Causes and Its Cure. Text of an Address Delivered Before the Boston Historical and Literary Association, June, 1905 // Alexander's Magazine. 1905. 15 July. No. 1. P. 21–26. Rpr.: Chesnutt C.W. Essays and Speeches... P. 170–171, 214–237.

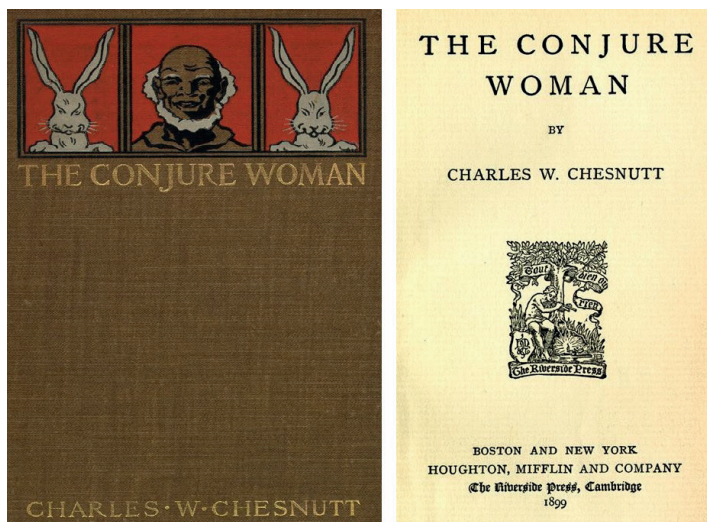
¹³ Chesnutt C.W. The Future American: What the Race Is Likely to Become in the Process of Time // Boston Evening Transcript. 1900. 18 Aug. P. 20; Chesnutt C.W. The Future American: A Stream of Dark Blood in the Veins of Southern Whites // Boston Evening Transcript. 1900. 25 Aug. P. 15; Chesnutt C.W. The Future American: A Complete Race Amalgamation Likely to Occur // Boston Evening Transcript. 1900. 1 Sept. P. 24. Rpr.: Chesnutt C.W. Essays and Speeches... P. 121–135.

¹⁴ Elder A.A. The Future American Race: Charles W. Chesnutt's Utopian Illusion // MELUS. Autumn, 1988. Vol. 15. No. 3. P. 121–129.

¹⁵ Об американских нативистах см.: Панова О.Ю. «Соединеннотатовец»: Уильям Карлос Уильямс в поисках «американской реальности» // Вестник Российского университета дружбы народов. 2011. № 2. С. 69–77; Панова О.Ю. «Темный смех» белой Америки. Шервуд Андерсон и американский «примитив» // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 221–240.

¹⁶ Chesnutt C.W. Race Prejudice: Its Causes and Its Cure.

смешение и исчезновение расовых признаков. Чеснат был убежден, что расовая идентичность и все ее социальные и психологические последствия (расовые барьеры, дискриминация, комплексы превосходства / неполноценности и т. д.) не имеют под собой никаких духовных, биологических или социальных оснований и являются произвольными условностями, которые, тем не менее, обладают большой силой. Эту силу Чеснат испытал на себе, что привело его к решению признать себя цветным и посвятить литературную и общественную деятельность борьбе с этими условностями, которые разрушают все лучшее – нравственное, гуманное в человеческих отношениях.



Первое издание сборника Ч. Чесната «Колдунья» (1899)

Произведения Чесната 1900-х гг. – сборник рассказов «Жена юности его и другие истории о расовом барьере», как и все три романа – «Дом за кедрами» (1900), «Суть традиции» (1901) и «Мечта полковника» (1905), посвящены теме расового барьера, расовых отношений и отношений Юга и Севера. В них отражены смена координат, борьба преставлений и ценностей в переходный период, отмена рабства, Реконструкция, миграция негров из Черного пояса, разрушение плантаторской системы, негритянский и цветной средний класс, межрасовые отношения и реалии расовой войны, – словом, в поле зрения Чесната попадают все важнейшие явления того процесса перемен, который начинается в середине 1860-х гг. и завершается негритянским ренессансом 1920-х гг.

Если романы Чесната и сборник «Жена юности его» демонстрируют движение от романтическо-сентиментальных конвенций и традиции благопри-

стойности к социальному реализму и элементам натурализма¹⁷, помещаются в русло литературы мейнстрима и вполне могли бы выйти из-под пера белого писателя, то сборник рассказов «Колдунья» (1899) сигнализирует о начавшемся переходе в афроамериканской литературе от диалектно-регионалистского письма к новому пониманию и использованию фольклора, которое будет характерно для периода активного развития научной этнографии и фольклористики (конец 1910–1930-е гг.). Чеснат пишет свои рассказы в момент становления этих дисциплин – в 1890-е гг.¹⁸.

Первый из рассказов сборника «Заколдованный виноградник» («Goophered Grapevine», 1887), вышедший в «Atlantic Monthly», был с энтузиазмом принят публикой, как и опубликованный через год рассказ «Бедный Сэнди» («Po' Sandy», 1888). Всего в сборник вошли семь рассказов. Кроме двух упомянутых, это «Кошмарный сон массы Джимса» («Mars Jeems' Nightmare»), «Мечь колдуна» («The Conjuror's Revenge»), «Негритенок сестры Бекки» («Sis Beckey's Pickanin»), «Волк-призрак» («The Gray Wolf's Ha'nt»), «Ганнибал-Перченые Ноги» («Hot-Foot Hannibal»). Сборник имеет рамочную композицию – все рассказы объединены сквозным сюжетом и двумя рассказчиками: это белый джентльмен Джон, ведущий повествование («от автора»), и старый негр-сказитель дядюшка Джулиус Макаду.

Сборник «Колдунья» привлекает повышенное внимание ангажированной афроамериканистики. Нередко возникает противопоставление раннего, «правильного» Чесната, «хорошо зарекомендовавшего себя» обращением к «автохтонному черному фольклору», Чеснату позднему – едва ли не расовому предателю, чья проза 1900-х гг. обращена к белой аудитории¹⁹. Также предпринимаются усилия отыскать в «Колдунье» «африканский компонент», «черную исконность» (black vernacular)²⁰ или как минимум не усматривать разницы в обращении с фольклорным материалом между Чеснатов и авторами Гарлемского ренессанса²¹.

¹⁷ О последовательном движении Ч. Чесната к реализму см.: *Simmons R. Realism and Chesnutt: A Study of His Novels*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006.

¹⁸ В 1896 г. Франц Боас приступает к чтению лекций в Колумбийском университете; в это же время он начинает полемику с теорией культурной эволюции Л.Г. Моргана, которой придерживался лидер тогдашней американской антропологии и этнографии – Бюро американской этнологии Смитсоновского института. Знаменитая книга Боаса «Ум первобытного человека» («The Mind of Primitive Man») вышла в 1911 г.

¹⁹ *Orban M. The Fiction of Race: Folklore to Classical Literature // Charles Chesnutt Reappraised: Essays on the First Major African American Fiction Writer / D.G. Izzo, M. Orban (Eds)*. Jefferson: McFarland, 2009. P. 81–90.

²⁰ *Kirkpatrick K. Reading the Transgressive Body: Phenomenology in the Stories of Charles W. Chesnutt; Lundy T. With Myriad Subtleties: Recognizing the Africanist Presence in Charles Chesnutt's The Conjure Woman // Charles Chesnutt Reappraised... P. 100–109; 173–187.*

²¹ *Baker B.A. Jamming with Julius: Charles Chesnutt and the Post-Bellum-Pre-Harlem Blues // Post-Bellum, Pre-Harlem: African American Literature and Culture / B. McCaskill, C. Gebhard (Eds)*. New York: New York University Press, 2006. P. 133–145.

Отказ от исторического подхода не дает возможности рассматривать «Колдунью» как один из опорных текстов в изучении процесса переоценки фольклора негритянской литературной традицией. В этом вопросе Чеснат, будучи человеком своей эпохи и автором, в равной степени вхожим и в черные, и в белые литературные круги, идет в ногу со временем, проявляя интерес к фольклору, как и его белые коллеги по цеху – Томас Нельсон Пейдж, Дж.Ч. Харрис или Дж. Вашингтон Кейбл²². Чеснат был знаком со взглядами Ф. Боаса. В своем выступлении перед Советом социологов в Кливленде «Век проблем» («Age of Problems», 1906) он приводит длинную цитату из статьи Боаса «Негр и требования современной жизни» («Negro and the Demands of Modern Life: Ethnic and Anatomical Considerations», 1905), где Боас на основании данных африканских экспедиций ссылается на культурную модель черной расы, сложившуюся еще во времена Т. Джефферсона, и утверждает, что такие качества, как лень, инфантильность, слабый интеллект и т. п. являются результатом социальных условий²³. В статье «Суеверия и фольклор южных негров» («Superstitions and Folklore of the South», 1901) Чеснат опирается на свой опыт, вынесенный из общения с сельским черным населением Северной Каролины. Он выдерживает требования, которые предъявляются к собирателю фольклора: называет фольклорные источники некоторых деталей, которые встречаются в его рассказах, указывает своих информантов, излагает истории, услышанные от них. В начале статьи Чеснат пишет о происхождении фольклорных верований южных негров: пережитки африканских культов, суеверия белых (вера в духов и т. д.), магические практики индейцев. Отмечая, что подобный пласт культуры имеют все нации, Чеснат включает американских негров на равных в семью народов. Тем самым делается шаг к реабилитации фольклора и признанию его культурной ценности. Из статьи совершенно очевидно, что позиция авторов XIX в. – высмеивать и осуждать фольклор и особенно магические практики как печальное следствие рабства, результат невежества, язычества, культурной отсталости – целиком осталась в прошлом и воспринимается как наивный анахронизм:

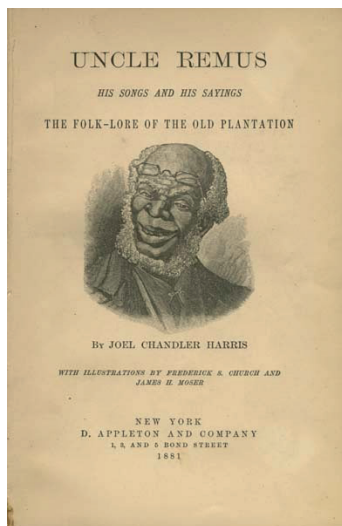
²² См. статьи о негритянском фольклоре Дж. Харриса и Дж. Вашингтона Кейбла 1883–1886 гг., включенные в антологию: *The Negro and His Folklore in Nineteenth-Century Periodicals* / В. Jackson (Ed.). Austin; London: University of Texas Press, 1977. P. 177–180, 189–246. Антология, выпущенная известным фольклористом Брюсом Джексоном, дает адекватное представление о том, как менялось восприятие негритянского фольклора в XIX в. Примечательно, что более половины объема антологии занимают публикации 1880–1890-х гг. – периода активного развития фольклористики и этнографии. Антология также отражает изменение представлений о фольклоре: если в довоенное время в центре внимания находятся минстрел-шоу, то в послевоенное время внимание приковано к спиритизму, культуре черной церкви, диалекту, анималистическим сказкам.

²³ *Chesnutt C.W. The Age of Problems. Speech to the Cleveland Council of Sociology. Cleveland, OH. November 1906* // *Chesnutt C.W. Essays and Speeches...* P. 245–247. Статья Ф. Боаса опубликована в: *Charities: A Review of Local and General Philanthropy. 1905. Vol. 15. No. 1. P. 86–88.*

На старом плантаторском Юге они [эти верования. – *О.П.*] процветали, хотя и не одобрялись в «господском доме», и были весьма распространены среди черных, среди белой бедноты. Образование заклеямило позором колдовство и магию. Нахмуренные брови пастора, который смотрел на суеверие как на козни Прародителя зла, презрительная усмешка учителя, который видел в нем пережиток рабства, вытеснили это любопытное наследие предков в дальний угол, туда, где ютились чернокожие старухи-тетушки, и теперь стороннему наблюдателю не так-то легко их разглядеть²⁴.

Чеснат полагает, что пришло время положить конец маргинализации и осуждению фольклорных практик. Он убежден: фольклор могут сделать ценностью не «старые тетушки» – т. е. не его носители, а «сторонние наблюдатели» (strangers); тем самым Чеснат уравнивает себя, цветного интеллектуала, с белым литератором Дж.Ч. Харрисом. Подчеркнем важное отличие позиции Чесната по сравнению с «новыми неграми» 1920–1930-х гг. – Чеснат декларирует свое социальное единство с собирателями и исследователями фольклора: он, как и Харрис, Дж. Вашингтон Кейбл, Т. Нельсон Пейдж, А. Турже, представитель образованного среднего класса, художник не «наивный», а «сентиментальный» (если воспользоваться терминами Шиллера). Только такой интеллектуал и способен по достоинству оценить, изучить и использовать колоритное наследие предков в художественных целях. Для «новых негров» – Зоры Н. Херстон, Л. Хьюза, Ст. Брауна и др. – самым важным было их расовое единство с носителями фольклора; потому они расценивали фольклор не как колоритное наследие предков – объект интереса, стилизации, исследования, а как выражение «души черного народа». Чеснат, напротив, никоим образом не ассоциирует себя с сельскими неграми – носителями этих верований. Альтер эго автора в «Колдунье» не дядюшка Джулиус, говорящий на диалекте, а Джон, белый хозяин имения, переживавший с Севера и доброжелательно, уважительно и не без любопытства выслушивающий истории старого негра.

Исследователи часто указывают на близкое родство рассказов Чесната с прозой представителей белого регионализма Томаса Нельсона Пейджа²⁵ и в особенности Дж.Ч. Харриса.

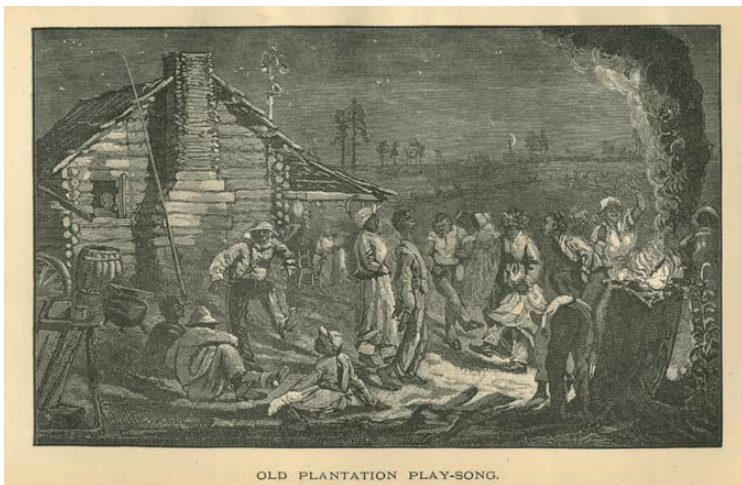


Первое издание сборника
Дж.Ч. Харриса «Сказки дядюшки
Римуса» (1881)

²⁴ Chesnutt C.W. The Age of Problems... P. 246.

²⁵ См., например: *Byerman K.* Black Voices, White Stories: An Intertextual Analysis of Thomas Nelson Page and Charles Waddell Chesnutt // North Carolina Literary Review. 1999. No. 8. P. 98–105.

Очевидная связь между «Сказками дядюшки Римуса» Харриса и «историями дядюшки Джулиуса» Чесната давно стала общим местом; указывал на нее и сам Чеснат. Однако, признавая общность их позиции и мотивов, Чеснат в своей статье отмечает важное отличие между книгой Харриса и своей «Колдуньей»: Харрис избрал в качестве материала древний жанр животной сказки; между тем Чеснат задается целью реабилитировать тот пласт фольклора, который вызывал наибольшее осуждение «пасторов и учителей» – магические практики, суеверия и колдовство. На еще одно отличие указывают также все исследователи «Колдуньи»: если для Харриса плантаторская традиция – объект ностальгической ретростилизации, то для Чесната это лишь «привлекательная упаковка», позволяющая привлечь широкого читателя, в то время как содержание рассказов «начинено» иронией, протестным смыслом²⁶; добавим к этому – и сентиментальной аргументацией, убеждающей, что негр в полном смысле человек, такой же, как белые.



Песни на старой плантации.

Иллюстрации к «Сказкам дядюшки Римуса» (1881).

Худ. Фредерик С. Черч, Джеймс Х. Мозер

Все исследователи, подчеркивая отличие дядюшки Римуса от дядюшки Джулиуса, характеризуют последнего как трикстера, в отличие от наивного рассказчика Римуса. Это, бесспорно, так. Однако «трикстерский» момент в образе Джулиуса явно переоценивается афроамериканистами, цель которых состоит в тенденциозном смещении смысла: они настаивают на превосходстве Джулиуса над белыми слушателями, пытаются возвести фигуру рас-

²⁶ *Hemenway R. The Functions of Folklore in Charles Chesnut's The Conjure Woman // Journal of the Folklore Institute. 1976. Vol. 13. No. 3. P. 283–309; Andrews W.L. The Significance of Charles W. Chesnut's Conjure Stories // The Southern Literary Journal. Fall 1974. Vol. 7. No. 1. P. 78–99.*

сказчика Джулиуса к какому-нибудь африканскому трикстеру вроде «Ананзи», «Эшу-Элегбары» или «дразнящей мартышки». Типичен в этом смысле пассаж из статьи Р. Хемениэя: «Скучный белый слушатель с его доходящим до комизма механистическим, “научным” взглядом на мир, с его ледяным рассудком оказывается нечувствительным к той высшей правде, что заключена в лукавых небылицах дядюшки Джулиуса. Этот белый слушатель – воплощение бездушного расчета и холодной бесчувственности белых дельцов времен работорговли»²⁷.

Между тем дядюшка Джулиус выступает не только в ипостаси хитреца, отстаивающего свои эгоистические интересы. Кстати, в этой ипостаси он выглядит чаще всего хитрецом весьма наивным, все уловки которого шиты белыми нитками и сразу же разгадываются белым слушателем, как это происходит в рассказах «Заколдованный виноградник», «Волк-призрак», «Бедный Сэнди», «Месть колдуна». Для воздействия на белого читателя важнее иная сторона личности старого негра: Джулиус нередко проявляет мудрость, милосердие, глубокое понимание другого человека. Старый негр мирит поссорившихся влюбленных («Ганнибал-Перченые Ноги»), вызывает к милосердию и снисходительности белых слушателей («Кошмарный сон массы Джимса») или возвращает радость жизни заболевшей жене рассказчика («мисс Энни») («Негритенок сестры Бекки»). Его цельность, простота, естественность, живое нравственное чувство, безыскусная доброта становятся альтернативой сложности, отчужденности, холодности людей образованного класса, страдающих от разлада между умом и сердцем, от внутренней схизмы.

Творческим достижением Чесната стал обрамляющий сюжет (рамочная композиция), прием «рассказа в рассказе» и использование диалектного сказа. Как уже говорилось, в сборнике два рассказчика: образованный белый джентльмен (Джон), который пользуется литературным языком, и сказитель Джулиус, рассказывающий свои истории на колоритном диалекте. Чеснат использует аутентичный фольклорный материал – истории, которые ему доводилось слышать от сельских жителей Северной Каролины, и авторский вымысел, стилизованный под фольклор²⁸. Однако эти новаторские черты сочетаются с опорой на литературную традицию: Чеснат использует темы и мотивы аболиционистской литературы. Сюжеты многих историй Джулиуса воскрешают страшные стороны рабства – насильственное разлучение родных, жестокость хозяев и надсмотрщиков. Негры в рассказах Джулиуса прибегают к колдовству в отчаянных ситуациях, когда мать отрывают от ребенка («Негритенок сестры Бекки»), мужа хотят продать от жены («Бедный Сэ-

²⁷ *Hemenway R.* Op. cit. P. 286.

²⁸ В статье «Суеверия и фольклор на Юге» Чеснат утверждает, что сам придумал куколку с ногами из стручков перца (рассказ «Ганнибал-перченые Ноги»), а затем услышал рассказ о колдовстве худу, где использовался красный перец (*Chesnutt C.W.* Superstitions and Folklore of the South // *Chesnutt C.W. Essays and Speeches...* P. 156).

нди»), а также для защиты от жестокости хозяина («Кошмарный сон массы Джимса»). Это последняя надежда и единственная защита для бесправных рабов. Чеснат использует и элементы плантаторской традиции, однако местрельно-плантаторские типажи (дядюшка – «Black uncle», кормилица – «Black mammy», негритенок – «ricaninny», красотка-мулатка, строптивый негр – «bad Nigger», негр-балагур – «happy darky») оказываются лишь масками; персонажи Чесната лишены одномерности, лубочности, и налицо переход Чесната от старинных амплуа к реалистической психологизации и типизации. Приметы регионализма – диалект, топографическая точность, локальный колорит, которые использует Чеснат, создавая мир Пейтсвилла и его окрестностей, также являются этапом в движении к модернистскому нативизму и принципу выражать универсальное через локальное²⁹. Пейтсвилл Чесната – предшественник Итонвилла Зоры Нил Херстон, Патерсона Уильяма Карлоса Уильямса, андерсоновского Уайнсбурга и фолкнеровской Йокнапатофы.

Одно из последних произведений Чесната – очерк «После войны и до Гарлема» (1931)³⁰. Не случайно на закате эпохи двадцатых старший современник «новых негров» обращается к периоду, предвосхищавшему его наступление, словно желая напомнить Америке о своем поколении.

²⁹ Сформулирован У. Карлосом Уильямсом. См.: Панова О.Ю. «Соединенноштатовец»: Уильям Карлос Уильямс в поисках «американской реальности». С. 69–77.

³⁰ Chesnutt C.W. Post-Bellum-Pre-Harlem // Chesnutt C.W. Essays and Speeches... P. 543–548. Опувл.: Colophon. 1931. Vol. 2. No. 5; затем в: The Crisis. June, 1931. Vol. 40. No. 6. P. 19–34.

Н.В. Киреева

В ПОИСКАХ РЕАЛЬНОСТИ: РОЛЬ ДЕТЕКТИВНЫХ ФОРМУЛ
В РОМАНАХ КАЛИФОРНИЙСКОГО ЦИКЛА
ТОМАСА ПИНЧОНА

В творчестве Томаса Пинчона выделяются три романа, условно объединяемые читателями и критиками в так называемую «Калифорнийскую трилогию»: «Выкрикивается лот 49» («The Crying of Lot 49», 1963), «Винляндия» («Vineland», 1990) и «Внутренний порок» («Inherent Vice», 2009)¹.

Почему возникает желание включить эти тексты в цикл, в котором ведется «исследование Калифорнии как окраины Америки, постоянно находящейся на грани катастрофы, метаморфозы или спасения»²?

Действие романов происходит в Калифорнии, в городках и пространствах вокруг Лос-Анджелеса в 1960–1980-е гг. Эпизодические герои одного романа появляются в другом (Уэнделл Маас, муж главной героини первого романа, во втором романе – друг одного из центральных персонажей Зойда Коллеса, а его коллега по группе «Корвэры» Скотт Хруст в третьем романе – двоюродный брат главного героя, сыщика Спортелло). 1960-е гг. становятся эпохой, которая подвергается пристальному рассмотрению в каждом из романов. Все три книги связывают не только место действия, герои, изображаемая эпоха, но и тема иллюзорности реального мира, его симулякров, тиражируемых киноиндустрией, центром которой является «заядлый наркоман Лос-Анджелес»³ – город, «издавна посвятивший себя иллюзорной продукции»⁴.

Соблазн назвать три романа, разделенных десятилетиями творческой эволюции Пинчона, «Калифорнийской трилогией» возникает не случайно, – по аналогии с «Нью-йоркской трилогией» Пола Остера, увидевшей свет за не-

¹ Haynes D. Under the Beach, the Paving-Stones! The Fate of Fordism in Pynchon's Inherent Vice // Critique: Studies in Contemporary Fiction. 2014. No. 1. Vol. 55. P. 4.

² Wilson R. On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's Inherent Vice // Boundary. 2010. No. 2. P. 217.

³ Пинчон Т. Выкрикивается лот 49 / Пер. Н. Махлаюка, С. Слободянюка. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 36. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы и использованием аббревиатуры «ВЛ49».

⁴ Пинчон Т. Внутренний порок / Пер. М. Немцова. М.: Эксмо, 2013. С. 240. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы и использованием аббревиатуры «ВП».

сколько лет до выхода «Винляндии». В трилогию вошли романы «Стеклянный город» («City of Glass», 1985), «Призраки» («Ghosts», 1986), «Запертая комната» («The Locked Room», 1986).

Первыми читателями и критиками трилогия Остера была воспринята как яркий образец «антидетектива», построенного на пародировании и инверсии формул классического детектива. Позже подобная концепция была пересмотрена. По нашему мнению, три романа Остера представляют собой «звено в эволюции жанра постмодернистского детектива», в котором трансформации подвергаются не только жанры массовой литературы, но и сам элитарный «антидетектив»⁵. Следует отметить, что сюжетобразующими во всех трех романах «Трилогии» Остера становятся элементы именно детектива «крутого», классическими образцами которого считаются романы Р. Чандлера, Д. Хэммета, М. Спиллейна.

В калифорнийских романах Пинчона формулы «крутого детектива» также играют ключевую роль в проблематизации реальности. С одной стороны, они актуализируют коммуникативную функцию детектива – создание особого типа читателя, способного к решению эпистемологических задач и восстановлению реальной картины событий. С другой стороны, – за счет трансформации жанрообразующих конвенций детектива⁶ – помогают «воспитать» читателя, который готов воспринимать реальность, несводимую к одному-единственному варианту толкования и открытую к новым прочтениям.

Создатели «крутого детектива» позиционировали его как «возвращение к реальности». Так, Р. Чандлер в эссе «Искусство убивать» (1944) противопоставлял «крутой» детектив классическому, в котором «слишком мало реальной жизни», и настаивал, что основой сюжета современного детектива должны стать «приключения в поисках потаенной правды»⁷. В качестве образца Чандлер приводил произведения Д. Хэммета, который «извлек убийство из венецианской вазы и вышвырнул его на улицу»⁸.

Тем не менее формулы «крутого детектива» не столько «возвращают реальность», сколько подвергают сомнению возможности семиотической модели интерпретации, характерной для классического детектива, и делают основой познания мира модель герменевтическую, в которой возрастает

⁵ Куреева Н.В. Генезис и динамика постмодернистского детектива в литературе США // Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 239.

⁶ Жанрообразующими конвенциями детектива являются 1) фигура сыщика; 2) процесс расследования; 3) решение загадки (*Herzogenrath B. An Art of Desire. Reading Paul Auster. Amsterdam: Rodopi, 1999. P. 24*).

⁷ Чандлер Р. Простое искусство убивать / Пер. С. Белова. URL: <http://samlib.ru/d/detektivklub/chandler.shtml> (дата обращения: 23.12.2022).

⁸ Там же.

роль читателя, становящегося более активным участником событий⁹. Это происходит благодаря трансформации жанрообразующих конвенций детектива – «в первую очередь, фигуры центрального персонажа: сомнению подвергается интеллектуальное превосходство сыщика, в его облике усиливаются черты девиантности <...>, начинается процесс проблематизации идентичности детектива, в зависимости от смены ракурса, предстающего не только в роли сыщика, но и жертвы, и даже преступника»¹⁰.

В «крутом детективе» зафиксирована проблематичность прежнего представления о реальности, а на первый план выводится совершаемый сыщиком нравственный выбор. Ведь, по мнению создателей этого жанра, герой крутого детектива – «простой смертный, и в то же время он не такой, как все, это настоящий человек <...>, человек чести. <...> Лучший из лучших в нашем мире»¹¹.

В первом романе «Калифорнийской трилогии» главная героиня Эдипа Маас вынуждена постоянно задавать себе вопросы «Что есть реальность?», «Существует ли она сама по себе или является продуктом человеческого сознания?», «Познаваема ли она?». В поисках ответа она примеряет на себя роль сыщика – сначала детектива классического, а потом – «крутого».

Одним из способов включения формул «крутого детектива» в роман «Выкрикивается лот 49» становится перемещение Эдипы из осененного благодатью «домашнего» пространства в осложняющее поиск разгадки пространство калифорнийских городов с их урбанистическим колоритом. По мере развития сюжета важное значение начинает придаваться не только расследованию, но и социально-политическому климату, в котором существуют герои, а также изображению представителей разных социальных слоев и групп. По мнению Б. МакХэйла, как и в романах Чандлера или Макдональда, «почти каждый, с кем сталкивается Эдипа, оказывается связан со своеобразным преступлением – преступлением против себя, приводящим к изменению идентичности персонажа и становящимся в ходе расследования Эдипы все больше, более разветвленным, более зловещим»¹². Постепенно героиня, как и сыщики из «крутого детектива», становится уязвимой в той же мере, что и другие персонажи романа, и начинает понимать, что ее расследование влияет на судьбы людей: «Мой психоаналитик <...> сошел с ума; мой муж под действием ЛСД <...> все безнадежней уходит от того, что, как верилось мне, может сойти за любовь до гроба <...>; мой лучший проводник в Тристеро покончил с собой» (ВЛ49: 166).

⁹ *Stowe W.W.* From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler // *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* / G.W. Most, W.W. Stowe (Eds). San Diego: Harcourt Brace Jovanivish, 1983. P. 366–384.

¹⁰ *Киреева Н.В.* Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013. С. 182–183.

¹¹ *Чандлер Р.* Указ. соч.

¹² *McHale B.* Postmodernist Fiction. London; New York: Routledge, 1987. P. 22.

Можно убедиться, что героиня первого романа «Калифорнийской трилогии» в роли детектива переживает определенную трансформацию: «От не знающего сомнений сыщика классической детективной модели ко все более сомневающемуся в результатах своей деятельности, неожиданно затрагивающей самые разные сферы общественной жизни, герою “крутого детектива” и постепенно превращается в жертву, начинающую утрачивать ощущение реальности и мучительно ищущую ответа на вопрос о смысле происходящего не только с ней, но и с миром вокруг нее»¹³. В конечном счете такая трансформация приводит к изменению сущности Эдипы, расширению ее сознания и представлений о мире. И помогает ей разглядеть ту реальность, которая все это время была скрыта за фасадом официальной Америки – «Америку, зашифрованную в завещании Инверэрити» (ВЛ49: 195).

Сюжет второго романа «Винляндия», на первый взгляд, с детективными формулами совершенно не связан. Здесь на первый план выходит исследование развития левого движения на протяжении почти всего XX в., и особенно его трансформация в 1960-е гг. Стремясь понять прошлое на уровне этики и философии, Пинчон, по мнению Д. Диксона, переосмысливает герменевтический взгляд на историю, исследует роль индивидуальных поступков, которые могут изменить ход истории¹⁴.

Поиск себя, своих пределов и возможностей – одна из тем второго романа трилогии. Особенно актуален этот поиск для Прерии – дочери кинорежиссера Френези Вратс и музыканта Зойда Коллеса. Девочка отправляется на поиски своей матери, и каждый знак, каждая зацепка на этом пути имеет для нее ценность: «Прерию всю трясло от нужды найти все, что сможет»¹⁵. При этом она понимает, что поиском матери ее путешествие не ограничивается: «Она не могла бы сказать – ни тогда, ни потом, – чего именно ей ищется» (В: 171).

Детективная линия романа связана с темой границ между реальностью и ее воплощениями в массовой культуре, в первую очередь в кино. В один из критических моментов, когда ее жизни угрожает опасность, в сознании 14-летней девочки проступает картинка «просто-напросто семьи в семейной же машине, без проблем, которые нельзя решить получасом острот и рекламных пауз, на пути к приятственным выходным на каком-нибудь пляже» (В: 284). Воплотить в реальность эту картинку из рекламного ролика помогают бывшая подруга матери ДЛ (Дэрия Луиз Чистегм) и ее партнер Такэси Фумитота.

¹³ Куреева Н.В. Постмодернистская литература США. С. 255.

¹⁴ Dickson D. Pynchon's *Vineland* and “That Fundamental Agreement in What is Good and Proper”: What Happens When We Need to Change It? // *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon* / I.D. Copestake (Ed.). Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2003. P. 35.

¹⁵ Пинчон Т. Винляндия / Пер. М. Немцова. М.: Эксмо, 2014. С. 166. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы и использованием аббревиатуры «В».

Представления Прерии о том, какими должны быть действия Такэси, сформированы массовой культурой. Пинчон так обыгрывает ожидания девочки: «Если Прерия рассчитывала на контору частного сыскаря, как в старом кино, убогую и колоритную, сегодня та ей не светила. Апартамент Фумитоты располагался в типичном для Л.А. делово-торговом комплексе небоскребов, стоявшем на куске бывшего участка кинокомпании. Пространство, некогда выделенное притворству, как считали, утилизировала серьезная деятельность Мира Реальности» (В: 285).

Вместе с тем это противопоставление старого и нового, кинонуара и Мира Реальности не отменяет главного качества, присущего частному сыщику из «крутого детектива», – его чувства ответственности за судьбы других людей. Такэси Фумитота и ДЛ способны взять на себя эту ответственность и помогают Прерии прийти к цели. В конце концов члены большой семьи собираются вместе, происходит встреча девочки с матерью. Финал романа открыт. Прерия еще до конца не уверена в счастливом разрешении, но ее пес, настроенный на более тонкие частоты, уже «улыбался одними глазами, виляя хвостом, считал, что он, должно быть, дома» (В: 572).

Включить все три книги в трилогию с «детективной тематикой»¹⁶ помогает третий роман – «Внутренний порок», где главный герой – «бывалый сыскарь» Лэрри (Док) Спортелло, в образе которого уже первые рецензенты увидели сходство с главными героями «крутых детективов» Чандлера и Хэммета¹⁷.

Создавая в первом десятилетии XXI в. роман о 1960-х гг., Пинчон перебирает варианты подмены реальности, которые использовались писателем и в двух первых книгах трилогии: наркотики, безумие, идеология, виртуальная реальность компьютерной эры.

Соприкосновение двух миров, где «один никак не осведомлен о другом», но «они всегда где-то смыкаются» (ВП: 152), – одна из ведущих тем книги. Док постоянно видит сны, погружается в наркотические галлюцинации, которые странным образом связаны с событиями в реальной жизни и необъяснимо воздействуют на них.

Пинчон использует разные способы проблематизации реальности. Помимо наркотиков еще одним способом подмены реальности являются идеологические системы – такие как, например, марксизм. Адепт этой системы признается в телеинтервью: «Вся моя жизнь основывается на иллюзорных предпосылках. Я утратил реальность. Не могли бы вы мне, пожалуйста, сказать, где тут реальность?» (ВП: 322). Еще один вариант подмены – созданная компьютерами реальность виртуальная. Герой романа «Внутренний порок» Искряк именно ее считает настоящей – «в отличие от той, что видишь в кино про шпионов и по телевизору» (ВП: 504).

¹⁶ Haynes D. Op. cit. P. 4.

¹⁷ Menand L. Soft-Boiled Pynchon's Stoned Detective // The New Yorker. 2009. July 27. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/08/03/soft-boiled> (дата обращения: 23.12.2022).

Однако ключевую роль в проблематизации реальности в третьем романе играет «целлюлозная реальность» голливудского нуара, перенесшего на экран формулы «крутого детектива». 1960-е гг. изображены как эпоха, способная открыть невиданные ранее горизонты душевной щедрости, в том числе благодаря распространению наркомании. Например, у одного из центральных персонажей – магната недвижимости Майкла Волкмана – появляется «мечта – выстроить из ничего целый город когда-нибудь, прямо посреди пустыни», в котором «кто угодно мог жить бесплатно» (ВП: 332, 343). Волкман решает «изменить свою жизнь и раздать миллионы всяким вырождакам – неграм, волосатикам, бродягам» (ВП: 337). Но такой поступок способен разрушить всю общественную систему, на защиту которой встают агенты ФБР. Они похищают магната и отправляют его в психиатрическую клинику. С расследования этого дела и начинается работа Дока.

«Стремление обвинить капиталистическую систему в целом», присущее «крутому детективу», актуализирует формулы этого жанра в романе «Внутренний порок»¹⁸. Если от читателя двух первых романов трилогии требовалось выявлять и интерпретировать детективные формулы, то третий роман эту задачу значительно облегчает. Сюжет «Внутреннего порока» строится как описание будней ЧС (частного сыщика): встречи с заказчиками, разговоры со свидетелями, неприятности с полицией, смертельно опасные ситуации. По мнению критиков, сюжет этого романа Пинчона перекликается с перипетиями детектива Чандлера «Глубокий сон» («Big Sleep», 1939)¹⁹.

Метатекстуальность становится ведущим принципом включения детективных формул в структуру романа. Пинчон показывает, что его герой хорошо знаком с конвенциями жанра: «Все эти великие сыщики – Филип Марлоу, Сэм Спейд, штемп штемпованный Джонни Стаккато, всегда умнее и профессиональнее легавых, вечно они распутывают преступление, а лягаша ходят не по тому следу и путаются под ногами» (ВП: 137).

Однако свои симпатии Док отдает актеру Джону Гарфилду, сыгравшему преступника Фрэнка Чэмберса в нуаре «Почтальон всегда звонит дважды» (1946). Док по многу раз пересматривает все фильмы с участием Гарфилда. Умерший актер – невидимый собеседник сыщика, с которым тот мысленно советуется в особо запутанных случаях. В одном из эпизодов книги Док смотрит еще один фильм, где Гарфилд играет «преступника в бегах»²⁰, и размышляет о противостоянии такого героя уважаемому среднему классу. В финальных эпизодах сыщик Пинчона надевает костюм, который он купил на распродаже. Этот костюм «носил Джон Гарфилд в фильме “Почтальон всегда звонит дважды” (1946), и оказалось, что он сидел на Доке как влитой» (ВП: 476). Так проблематизируется еще одна особенность нуара –

¹⁸ Haynes D. Op. cit. P. 4.

¹⁹ Menand L. Op. cit.

²⁰ Фильм «Он бежал до конца» (1951).

размывание границы между сыщиком и жертвой, сыщиком и преступником. Пинчон обыгрывает и традиционную для «крутого детектива» оппозицию частного сыщика и полицейского. Роль «легавого дружка», «тупого шпака, сыскаря-лопушка, который без усталости сует нос в дело» (ВП: 393), передана Йети Бьёрнсону, постоянно подставляющему Дока.

Но при всей узнаваемости черт сыщика из «крутого детектива», герой Пинчона действует в совершенно новых реалиях «психоделических 60-х», где на смену такому атрибуту Филипа Марлоу, как бутылка бурбона, приходит косяк марихуаны. Однако очевидное несоответствие наркомании и сыска – «частным сыскарям и близко бы к наркотикам не подходить, от всех этих альтернативных вселенных только работа усложняется» (ВП: 135) – не мешает Доку справляться с взятыми на себя обязательствами. Догадки и ключи, которые направляют расследование в правильное русло, сыщик Пинчона обнаруживает в состоянии наркотических галлюцинаций. Как, например, в эпизоде «обсуждения» основных версий с «ожившим» изображением Томаса Джефферсона (ВП: 408).

В своей приверженности наркотикам сыщик Пинчона опирается на авторитет Шерлока Холмса («он на кокаине все время сидел <...>, ему помогло дела распутывать») и считает героя Конан Дойла реальным человеком: «Нее. Нет, он реальный. Живет в том настоящем доме в Лондоне. Ну, может быть, больше не живет, давно это было» (ВП: 136). Так снова проблематизируется граница между детективным текстом и реальностью.

По мнению главного героя романа «Внутренний порок», реальность оказывает прямое воздействие на искусство, лишая сыщиков работы. Рассуждая о том, что «частные сыскари обречены», Док в качестве доказательства приводит примеры из мира кино и телевидения: «Это много лет уже заметно, в кино, по телеку», где вместо «великих сыщиков» нуара «только легавых везде и видно, ящик переполнен <...> полицейскими передачами» (ВП: 137). Поэтому «тут, в реальном мире, почти всем нам, частным топтунам, даже на квартиру не хватает» (ВП: 138).

В этом, «реальном» мире романа Пинчон изображает своего героя, используя пародийные элементы. Например, во время слежки за женой клиента Док закурил косяк, заснул, «полускатился-полусоскользнул по весьма пологой черепичной крыше и остановился головой в водосточном желобе, где ему и удалось проспаться все последовавшие события, включая приезд муженька, много криков и пальбу до того громкую, что соседям пришлось вызвать полицию» (ВП: 43). Пародийно снижается и еще один атрибут «крутого» сыщика – «нюх как у собаки»; Док проверяет верность своих догадок по реакции носа: «потекло из носа – верный признак, он тут что-то нарыл» (ВП: 81).

Редко сыщик попадает в патовые ситуации, как в конторе Адриана Пруссии, где беспечность Дока, обусловленная его принадлежностью к

хиппи, чуть не стоила ему жизни. Наемные убийцы легко считывают эти особенности личности сыщика: «Хипье, вас так легко одурачить» (ВП: 457). Автор не скрывает такие «слабости» своего героя, как доброта и сентиментальность: «Док знал, что никак уже не сможет не принимать слова песни близко к сердцу. В кармане он нащупал темные очки и нацепил их» (ВП: 224). Может быть, именно сентиментальность Дока – его внутренний порок? Так же как склонность к марихуане и старому кино? Не случайно «легавый дружок» Дока настойчиво призывает его вернуться в мир Реальности, противопоставленный нуару: «На самом-то деле у нас то, что мы зовем... “Реальность” <...> Попробуй выволочь свое сознание из <...> стародавней эпохи крутых сыскарей» (ВП: 54–55).

Тем не менее пародируемый, но восстанавливаемый в своих правах сыщик, как и положено, возвращает гармонию в мир хаоса. Док распутывает все хитроумные узлы и разрешает непонятные ситуации. Похищенный магнат Майкл Волкманн после курса лечения «вернулся к прежнему своему скупердядьству» (ВП: 363). Бывшая возлюбленная Шаста Фей снова поселилась в Гордита-Бич. Музыканту Дику Харлингену удалось вернуться к семье. Секретарша из соседней конторы светится от счастья, узнав о своей беременности. А дома героя ожидает чек на 10 000 долларов за выигранное пари.

И все-таки во всей этой гармонии есть «блескучая мозаика сомнения» (ВП: 486), тот самый «внутренний порок», который может содержаться в любом кажущемся безупречным на первый взгляд явлении. В финале книги Док возвращается к себе домой и оказывается в пелене тумана. Герой наблюдает, как исчезает привычная реальность и надеется, что «в какой-то точке, у бульвара Хоторн или Артезия, он туман с себя сбросит» (ВП: 509). А тем временем, вынужденный двигаться без привычных ориентиров, попадает в караван из машин, образующих «временную коммуну, чтобы помочь друг другу выбраться из тумана» (ВП: 508).

Обращаясь в трех романах «Калифорнийской трилогии» к формулам детектива, Томас Пинчон как будто бы помогает читателям «выбраться из тумана». Как показывает К. Вотсон, писатель «достигает эффекта реальности, который придает его текстам правдоподобие, и одновременно выдергивает ковер из-под ног, чтобы показать, что под ним не твердая почва, а бездна»²¹. Финал каждой из трех книг, по сути, должен быть «дописан» читателем. Тем самым, несмотря на кажущуюся простоту восприятия событий, которую обеспечивают формулы детектива, привычный ход вещей ставится под сомнение, а реальность представляется пространством бесконечных вариантов развития.

²¹ *Watson C. Thomas Pynchon: Realism in an Age of Ontological Uncertainty? // Literature Compass. 2008. No. 5. Vol. 1. P. 15.*

На границах культур: Америка, Россия, Европа

Д.В. Харитонов

В. НАБОКОВ И Т. КАПОТЕ КАК СОБЕСЕДНИКИ

НЕБЫЛЬ

Речь в этой заметке пойдет об одном литературном курьезе – причудливом и даже несколько жутковатом совпадении, следствием которого может стать (а возможно, некогда и стал) некий рецептивный сбой; творчески состоявшийся в Европе, вызывающе независимый Владимир Набоков видится участником диалога с начинающим американским писателем, причем в роли отвечающего: один из самых знаменитых и загадочных его рассказов кажется чуть ли не подражанием раннему рассказу Трумена Капоте. Сказка ложь, да в ней намек; рассказать ее хочется потому, что она вдруг сближает две важные и на первый взгляд имеющие друг с другом не слишком много общего фигуры американской литературы второй половины XX в. Кроме того, она имеет отношение к таким знаменательным предметам, как рецепция, влияние, литературная репутация, американский журнал и его читатель, американская послевоенная проза вообще и одно ее любопытное направление в частности, контексты творчества Набокова и Капоте и т. д.

Начнем с сюжета.

* * *

В августе 1947 г. в журнале «Атлантик мансли» был напечатан рассказ Капоте «Закрой последнюю дверь» («Shut a Final Door»)¹. Несколько месяцев спустя, 15 мая 1948 г., журнал «Нью-Йоркер» опубликовал рассказ Набокова «Символы и знаки» («Symbols and Signs»)². Рассказу Набокова суждено

¹ Перевод В. Бабкова, к которому мы будем обращаться (впервые: *Kanome T.* Закрой последнюю дверь // Семья и школа. 1997. № 1. С. 46–50). Далее в тексте и сносках указывается номер страницы.

² При переиздании в составе сборника «Набоковская дюжина» («Nabokov's Dozen», 1958) он превратился в «Signs and Symbols» и в этом виде переводился на русский несколько раз – В. Харитоновым, С. Ильиным, Д. Чекаловым и Г. Барабтарло (дважды). Харитонов перевел его название как «Условные знаки»; впоследствии так же поступил не удовлетворившийся «Знаками и знаменами» Барабтарло; в переводах Ильина и

было стать одним из, наверное, самых известных рассказов XX столетия и породить великое множество интерпретаций³; рассказ Капоте такой славы не сподобился, но без обращения к нему едва ли возможен сколь бы то ни было содержательный разговор о прозе его автора. К тому же рассказ этот принес ему премию О. Генри, лауреатами которой в разные годы становились Дороти Паркер, Уильям Фолкнер, Юдора Уэлти, Ирвин Шоу, Джон Чивер, Флэннери О'Коннор, Кэтрин Энн Портер, Джон Апдайк, Джойс Кэрролл Оутс, Бернард Маламуд, Вуди Аллен, Сол Беллоу, Реймонд Карвер, Элис Уокер, Стивен Кинг и Элис Манро⁴.

В обоих рассказах важную роль играет психически неуравновешенный – явно душевнобольной у Набокова, переживающий нечто вроде нервного срыва у Капоте – молодой человек, чьи отношения с миром определены ощущением враждебности и угрозы, от мира исходящей. В рассказе «Символы и знаки» он (не названный по имени, как и его родители) страдает «манией причастности», т. е. воспринимает «происходящее вокруг как скрытно касающееся его личности и существования» и зывающее к ежеминутному разгадыванию тайного смысла, поскольку окружающее представляет собою шифр, а герой – его тема. Людей он из этого заговора исключает, зато вся остальная вселенная озабочена им одним. В рассказе «Закрой последнюю дверь» Уолтер, – которому первым делом говорят, что в том, что никто его не любит, виноват он сам, – уверен, что «[e]сли с ним и правда что-то неладно, то в этом виноваты обстоятельства, которые вне его власти» (46); всю его жизнь «неведомый обманщик подсовывал ему плохие карты» (48); его непременно предадут, его окружают враги. В жизни обоих важную роль играет страх. В рассказе «Символы и знаки» любой рукотворный предмет представляется молодому человеку вместилищем зла и источает «ему одному внятную опасность» (*vibrant with a malignant activity that he alone could perceive*)⁵; уже в восемь лет его трудно понять: он «пугается обоев в коридоре, пугается картинки в книжке, где изображен

Чекалова рассказ называется «Знаки и символы». Отметив, что «отдельная» редакция отнюдь не тождественна журнальной, мы по возможности будем цитировать перевод Харитонова (впервые: Литературная Россия. 1988. № 47. С. 23).

³ См., например: *Anatomy of a Short Story: Nabokov's Puzzles, Codes, Signs and Symbols* / Y. Leving (Ed.). London; New York: Continuum, 2012.

⁴ См., например: *Nance W.L. The Worlds of Truman Capote*. New York: Stein and Day, 1970; *Garson H.S. Truman Capote: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1992.

⁵ Эта злонамеренность-злокозненность (*malice*) важна и для рассказа Капоте, который, если верить аннотации в «Атлантик мансли», представляет собою ее «исследование»; правда, в отличие от персонажа Набокова, герой Капоте является ее субъектом, а не объектом.

всего-навсего идиллический пейзаж – скалистый склон холма и безлистное дерево, унизавшее свою ветвь старым тележным колесом»⁶. Проходит время, и его мелкие фобии превращаются в безумие. В рассказе «Закрой последнюю дверь» герой боится жизни, людей и, по всей видимости, самого себя – той стороны своей личности, которой не готов признать (вероятно, гомосексуальности). Как и в рассказе «Символы и знаки», знакомство со страхом происходит достаточно рано: «Однажды в школе он списал из книги стихотворение и отдал его в школьный журнал; ему крепко запомнилась последняя строка: “Все наши дела продиктованы страхом”⁷. И когда учитель поймал его на плагиате, разве не показалось ему это страшной несправедливостью?» (48).

Оба героя хотят убежать от мира, от себя, стремятся исчезнуть, перестать существовать: набоковский юноша, находясь в санатории, пытается (не единожды) покончить с собою, «пропороть дыру в своем мире и выбраться наружу». Чего-то подобного хочет и запутавшийся в своей личной жизни герой Капоте, который пускается в натуральное бегство из Нью-Йорка в Саратогу, а оттуда – в Новый Орлеан, где его и настигает срыв⁸. В обоих рассказах сильна родительская тема: Набоков сосредотачивается на пожилых родителях больного, безуспешно пытающихся его навестить, собирающихся забрать его домой и т. д.; у Капоте Уолтер винит родителей в своих невзгодах, в снящемся ему кошмаре отец жестоко отвергает его, воспро-

⁶ Александр Дрешер решительно утверждает, что подразумевается «Триумф смерти» (ок. 1562) Питера Брейгеля Старшего, см.: *Drescher A.N. Arbitrary Signs and Symbols // Anatomy of a Short Story... P. 86*. Утверждение это кажется странным: назвать картину Брейгеля (и даже приблизительно соответствующий описанию ее фрагмент) идиллической можно лишь с диковатой иронией, едва ли присущей этому рассказу, да и определение «картинка в книжке» (a certain picture in a book), якобы данное одному из самых известных шедевров мировой живописи, вызывает некоторое недоумение – даже если великодушно допустить, что повествователь (вовсе не производящий впечатление наивного) на мгновение перенимает точку зрения восьмилетнего ребенка.

⁷ Эту строчку, кажется, никто даже не пытался никому атрибутировать, – возможно, оттого что она уж слишком явно выражает авторское *sesto*: так, разговор о «темных рассказах» Нэнс начинается со слов о том, что в ранней прозе Капоте преобладает страх (*Nance W.L. Op. cit. P. 16*), а Гарсон подчеркивает автобиографичность Уолтера (*Garson H.S. Op. cit. P. 20*).

⁸ Добавим, что старшая сестра Уолтера выходит замуж за человека на сорок лет ее старше, потому что хочет «вырваться из этого дома» (46) – и Уолтер находит это объяснение убедительным. В конце рассказа он понимает «уже окончательно, что из этих зловещих сетей (т. е. из замкнутого круга, в который превратилась его жизнь. – Д.Х.) не вырваться, выхода нет и не будет» (50). У Набокова герой пытается выбраться из окна («учится летать», как полагает его товарищ по несчастью; мелькает в рассказе и скорбная тень Лужина); в гостиничном номере, где оказывается Уолтер, есть окно, но открыть его он не может, а коридорного позвать боится: «[К]аким странным глаза у этого парня!» (46). (Выходить на улицу он тоже не хочет, боясь заплутать.) Когда ему делается совсем нехорошо, он велит себе думать о ветре.

изводя эпизод с участием Уолтера и случайного мужчины, которого тот жестоко разыграл, а в объятиях случайной женщины Уолтер будет искать материнского утешения⁹. Для обоих рассказов важна символика (у Набокова она заявлена в заглавии и насыщает весь текст, у Капоте на первой же странице возникает знаменующий безысходность вентилятор). Наконец, в обоих рассказах трижды звонит телефон – и ничего хорошего от этих звонков ждать не приходится.

У Капоте первый звонок застает героя в его нью-йоркской квартире; звонят из какого-то города в Пенсильвании, названия которого герой не улавливает; голос, «сухой, бесполой (sexless) и совершенно не похожий на все слышанные прежде» (49), звучит так отчетливо, словно говорящий стоит рядом с Уолтером, прижав губы к его уху. На вопрос «Кто это?» он отвечает: «Да ты ведь знаешь меня, Уолтер. Давно знаешь» (там же). Второй звонок, уже в Саратоге, раздастся, когда Уолтер отказывается от секса с женщиной, с которой познакомился в гостиничном баре; дело происходит в ее номере, она подходит к телефону, слышит вместо фамилии Уолтера – Ранни – имя Ронни (так зовут ребенка в семье, где она ведет хозяйство), говорит, что звонящий ошибся номером, и по просьбе Уолтера дает ему трубку; «ровный (dull), бесполой и далекий» (50) голос произносит тот же текст, что в первый раз, приводя героя в ужас; тут-то он и просит женщину обнять его, после чего засыпает, как ребенок на руках у матери. В третий раз телефон звонит, когда герой изнемогает в Новом Орлеане: «Он звонил и звонил – так громко, что было слышно, наверно, по всей гостинице. Скоро ему забарабанит в дверь целая толпа. И он уткнулся лицом в подушку, закрыл уши руками и подумал: не думай ни о чем, думай о ветре» (там же). Рассказ на этом кончается.

У Набокова первый звонок раздастся, когда отец, несмотря на поздний час, не сумевший уснуть, рассуждает о том, как устроить сына дома, забрав из санатория. Отвечает мать; «тусклый (dull) девичий голосок» просит позвать к телефону неведомого Чарли; мать сообщает звонящей, что та набрала неправильный номер, кладет трубку и говорит мужу: «Испугалась». Тот возобновляет свой монолог, который прерывается вторым звонком: «Прежний бесцветный (toneless)», встревоженный голос снова просит Чарли. На этот раз мать объясняет звонящей ее ошибку («[V]место нуля вы крутите букву “O”»), после чего супруги садятся пить чай. Отец с удовольствием

⁹ Прежде чем по-настоящему заболеть, герой Набокова проводит некоторое время в некой специализированной школе, где его окружают «жуткие распущенные полудурки»; его мать, предаваясь невеселым размышлениям, думает, среди прочего, «о заброшенных детях, что-то бормоча, собирающих пыль по углам», а отец вдруг осознает, что сына нужно вызволить из санатория как можно скорее. В рассказе Капоте у одной из пассий Уолтера есть сын, отправленный в «спецшколу для коррекции поведения»: «Ужасный был ребенок... – говорит она Уолтеру. – Кошмарный экземпляр, вроде тебя» (48).

разглядывает баночки с фруктовым желе – несостоявшийся подарок сыну – и читает, что написано на этикетках; тут телефон звонит снова, и на этом кончается рассказ.

Не станем гадать: требует ли подсознание Уолтера признать отвергаемую им часть его «я»?¹⁰ Узнают ли супруги за чертой страницы о самоубийстве сына? Допустимы ли мистические истолкования этих звонков?¹¹ Для нас существенно то, что в обоих рассказах они производят отчетливо пугающее впечатление, а интерпретировать их можно по-разному, поскольку очевидного объяснения в текстах не дается; что мы не знаем, кто звонит, а голоса звонящих схожи друг с другом (оба «dull», оба лишены важных признаков – «sexless», «toneless»); что в обоих рассказах звонящим говорят, что они набрали неправильный номер (второй звонок у Капоте, первый и второй у Набокова), а третий звонок остается без ответа. Рассказ Набокова вполне может показаться откликом на рассказ Капоте, полемическим высказыванием на темы – допустим – любви, безумия и злого умысла. О том, почему он не является ни одним, ни другим, ни третьим, речь пойдет далее, а сейчас кажется уместным сказать несколько слов о литературной репутации обоих писателей в 1940-е гг.

* * *

Перебравшийся из Франции в Соединенные Штаты в 1940 г. Набоков и родившийся в 1924 г. в Новом Орлеане Капоте шли в американскую литературу едва ли не в ногу. Разумеется, у сорокаоднолетнего, многое опубликовавшего в эмиграции Набокова была некоторая фора¹², но стартовать ему все равно пришлось, по сути, с той же безвестности, что и амбициозному, рано начавшему писать юноше из американской глубинки (впрочем, еще ребенком перебравшемуся в Нью-Йорк). Скорость же, которую быстро набрал

¹⁰ См. разбор в: *Garson H.S.* Op. cit. P. 20–24; *Fahy T.* Understanding Truman Capote. Columbia: The University of South Carolina Press, 2014. P. 31–34. Честер Айзингер пишет, что в этом рассказе Капоте использует ту же ситуацию, что Эдгар По в «Вильяме Вильсоне» («William Wilson», перевод Р. Облонской), превращая героя в поле битвы между двумя сторонами его личности (см.: *Eisinger C.E.* Fiction of the Forties. Chicago: University of Chicago Press, 1963. P. 240).

¹¹ Нэнс пишет, что в рассказе «Закрой последнюю дверь» (и не в нем одном) грань между реализмом и фантастикой (fantasy) определенно нарушена: «Происходит такое, чего происходить никак не может» (*Nance W.L.* Op. cit. P. 16); вполне мистическое прочтение рассказа Набокова предлагает, например, Александр Долинин, см.: *Dolinin A.* The Signs and Symbols in Nabokov's *Signs and Symbols* // *Anatomy of a Short Story*... P. 257–269.

¹² Во второй половине 1930-х гг. вышли английские переводы двух его романов, «Камеры обскуры» (отд. изд. 1933) и «Отчаяния» (отд. изд. 1936): *Nabokoff-Sirin V.* Camera Obscura. London: John Long, 1936; *Nabokoff-Sirin V.* Despair. London: John Long, 1937; *Nabokoff V.* Laughter in the Dark. Indianapolis; New York: The Bobbs-Merrill Company, 1938. Перевод «Отчаяния» и второй перевод «Камеры обскуры» (превративший ее в «Смех в темноте», 1938) были выполнены самим взыскательным автором.

Капоте, позволила ему не только не отставать от одного из первых писателей русского зарубежья, но где-то даже опережать его по части признания. Набоков успешно, хоть и не без труда, переставил карьеру на американские рельсы: так, в июне 1941 г. в «Атлантик мансли» выходит перевод рассказа «Облако, озеро, башня»¹³, а в июле 1941 г. принимается к публикации «Истинная жизнь Севастьяна Найта» («The Real Life of Sebastian Knight»)¹⁴; роман публикуется 18 декабря 1941 г.; принимают его хорошо, но особого успеха он не имеет¹⁵. В 1942 г. Набоков начинает публиковать стихотворения в «Нью-Йоркере» и дописывает «Николая Гоголя» («Nikolai Gogol»)¹⁶, в январе 1943 г. заканчивает свой первый англоязычный рассказ (который будет напечатан в «Атлантик мансли» в мае) – и на этом месте мы, пожалуй, задержимся: приблизительно в то же время (то ли в конце 1942 г., то ли в начале 1943 г.) в «Нью-Йоркер» устраивается рассыльным Капоте. Он прослужит там до лета 1944 г., когда ему придется уволиться (не без скандала)¹⁷; приблизительно в то же время (в июне) «Нью-Йоркер» в лице редактора отдела прозы, Кэтрин Уайт, впечатленной рассказами Набокова в «Атлантик мансли», предложит ему сотрудничество¹⁸. В конце марта – начале апреля 1945 г. Набоков пишет рассказ «Двуличный разговор» («Double Talk»); приблизительно в то же время Капоте является в редакцию журнала «Мадмуазель», чтобы предложить свой рассказ, по всей видимости «Холодные стены» (уже, впрочем, увидевший свет двумя годами ранее¹⁹); его не возьмут, но в июне опубликуют другой рассказ, «Мириэм»²⁰ – и в июне же, 23 числа, «Нью-Йоркер» опубликует «Двуличный разговор», впоследствии переименованный в «Групповой портрет, 1945» («Conversation Piece, 1945»)²¹. Таким образом, оба писателя в некотором смысле дебютируют: Капоте опубликует

¹³ После этого в журнале практически подряд появятся шесть рассказов Набокова (с ноября 1941 г. по сентябрь 1946 г.).

¹⁴ Перевод Г. Барабтарло.

¹⁵ См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы. СПб.: Изд-во «Симпозиум», 2010. С. 51.

¹⁶ Книга о Гоголе была опубликована 15 августа 1944 г.; Бойд пишет, что ее ждал блестящий успех и в англоязычном мире она сделала для Гоголя больше, чем любая другая (см.: *Бойд Б.* Указ. соч. С. 68). Переведена на русский Е. Гольшевой при участии В. Гольшева в 1987 г. (Новый мир. № 4).

¹⁷ См.: *Clarke G.* Capote: A Biography. New York: Symon and Schuster, 1988. P. 70–77.

¹⁸ По иронии судьбы Капоте с грехом пополам поработает в «Нью-Йоркере», но не сумеет опубликовать там ни одного рассказа (только журналистские сочинения начиная с 1950 г.), а у Набокова, которого «Нью-Йоркер» обласкает, в 1947 г. не получится устроиться туда «писать регулярные рецензии» (*Бойд Б.* Указ. соч. С. 140).

¹⁹ Первый появившийся в печати его рассказ: *Capote T.* The Walls are Cold // *Decade of Short Stories.* 1943. Vol. 5. No. 3. P. 27–30. В переводе О. Алякринского – «Такие холодные стены».

²⁰ Перевод С. Митиной.

²¹ Перевод С. Ильина.

в приметном издании свой первый по-настоящему знаменитый рассказ (отмеченный впоследствии премией и обеспечивший ему договор на роман); Набоков опубликует первый рассказ в журнале, колоссальное влияние которого не ограничивается литературными материями²².

С октября 1945 по ноябрь 1946 г. Капоте, ставший «потенциальной звездой послевоенного поколения писателей»²³, публикует три рассказа, два из которых, «Дерево ночи» («A Tree of Night») и «Ястреб без головы» («The Headless Hawk») относятся к главным его достижениям в малой форме. В июне 1947 г. фотография Капоте появляется в журнале «Лайф», его имя гремит в Нью-Йорке, от него ждут романа, издательство «Рэндом хауз» души в нем не чаёт²⁶. На этом фоне и появляется рассказ «Закрой последнюю дверь». В июле Набоков опубликует роман «Под знаком незаконно-рожденных» («Bend Sinister») ²⁷, начатый в конце 1941 г. и дописанный в мае 1946 г.: отзывы будут в основном смешанными (хотя прозвучат и восторженные, в том числе в важных изданиях), продаваться книга будет плохо. («Зато еще до ее появления, – пишет Брайан Бойд, – известность Набокова в “Нью-Йоркере” побудила журналы “Вог” и “Тайм” сфотографировать его за работой в Музее сравнительной зоологии»²⁸.) В декабре выходит первый сборник рассказов Набокова по-английски²⁹, а в январе 1948 г. – долгожданный роман Капоте «Другие голоса, другие комнаты» («Other Voices, Other Rooms») ³⁰. В Нью-Йорке критики принимают его без восторга, но погоды не делают; роман немедленно попадает в список бестселлеров «Нью-Йорк таймс» и держится там девять недель, расходуется приличным тиражом (26 000 экземпляров) и становится самым обсуждаемым и противоречивым романом года. «Репутация Трумена, – пишет Джеральд Кларк, – создававшаяся среди литературных людей, начиная с “Мириэм”, стала известна всему свету. Люди, ни разу не заходившие в книжный магазин, вдруг узнали имя и, уж точно, внешность Трумена Капоте»³¹. Всю зиму и всю весну он

²² См.: Yagoda B. *About Town: The New Yorker and the World It Made*. New York: Scribner, 2000. P. 11–13. О славной истории «Атлантик мансли» см., например: <https://web.archive.org/web/19971023085637/http://www3.theatlantic.com/about/atlhistsf.htm> (дата обращения: 23.12.2022).

²³ Clarke G. *Capote: A Biography...* P. 86.

²⁴ Перевод Е. Суриц.

²⁵ Перевод И. Стам.

²⁶ См.: Clarke G. *Capote: A Biography...* P. 130–136.

²⁷ Перевод С. Ильина.

²⁸ Бойд Б. Указ. соч. С. 145.

²⁹ *Nabokov V. Nine Stories*. New York: New Directions, 1947.

³⁰ Перевод В. Голышева.

³¹ Clarke G. *Op. cit.* P. 158. Слова о внешности относятся к фотографии томного Капоте с четвертой стороны обложки, сделанной Говардом Халма (Halma) и многим показавшейся вызывающей.

один из главных героев литературной и светской жизни; тем временем (в январе и марте) «Нью-Йоркер» публикует две главы автобиографии Набокова – и, наконец, «Символы и знаки».

Нельзя сказать, что к тому времени Набокова и Капоте разделяла какая-то репутационная пропасть; напротив, можно предположить, что в глазах сколь бы то ни было просвещенного читателя экзотический эмигрант из России и странный юноша из Луизианы не так уж далеко отстояли друг от друга в ряду видных современных сочинителей, рассказ «Символы и знаки» мог быть так или иначе сопоставлен с рассказом «Закрой последнюю дверь» некоторой частью читающей публики, а сходство между рассказами (не только формальное, но и контекстуальное, о чем будет сказано ниже) могло навести ее на мысль о том, что Набоков решил ответить Капоте.

Однако перейдем к факту.

* * *

О том, что замысел рассказа «Знаки и символы» (тут, наверное, стоит назвать рассказ его окончательным именем) созрел у Набокова к январю 1946 г., пишет Бойд³², но полностью история появления рассказа на свет излагается в переписке Набокова и Кэтрин Уайт, а собрание писем Капоте дополняет картину³³. Хронология событий такова.

В письме от 1 января 1946 г. Набоков сообщает Уайт, что готов предложить «Нью-Йоркеру» рассказ: он еще у него в голове, но, в общем, готов и просится наружу (он его не называет, но это «Символы и знаки»).

В письме от 9 апреля: «Рассказ пинается у меня в животе».

В декабре Капоте упоминает в двух письмах свой рассказ, который будет напечатан в «Атлантик мансли» (он его не называет, но это «Закрой последнюю дверь»)³⁴.

В письме от 3 июля 1947 г. Уайт извещает Набокова о том, что «Символы и знаки» (далее она неизменно называет рассказ именно так; Набоков – без всяких, впрочем, комментариев, – именуется его «Знаки и символы») приняты к печати. Начинается крайне увлекательный разговор о правке³⁵.

В письме от 26 января 1948 г. Уайт объясняет Набокову, почему тот до сих пор не получил корректуры рассказа; 8 марта Набоков ее получает.

В письме от 4 мая другой редактор, Уильям Максвелл, сообщает Набокову, что рассказ будет напечатан на следующей неделе.

³² См.: Бойд Б. Указ. соч. С. 141.

³³ См.: Voronina O. Vladimir Nabokov's Correspondence with *The New Yorker* regarding *Signs and Symbols* // *Anatomy of a Short Story...* P. 42–60; Too Brief a Treat: The Letters of Truman Capote / G. Clarke (Ed.). New York: Random House, 2004.

³⁴ См.: Too Brief a Treat... P. 40, 42.

³⁵ О правке рассказа (и отличиях журнальной его редакции от «отдельной») см.: Morris J. Lost in Revision: the Editing of *Signs and Symbols* for *The New Yorker* // *Anatomy of a Short Story...* P. 61–64.

Как нетрудно заметить, рассказ Набокова зародился совершенно независимо от рассказа Капоте; ничего, кажется, не указывает и на то, что он испытал на себе его влияние (даже если допустить, что Набоков прочел рассказ «Закрой последнюю дверь» – чего, разумеется, исключать нельзя: едва ли он напрочь утратил интерес к «Атлантик мансли», перестав регулярно там печататься). Формальное их сходство лишней раз напоминает нам о том, что бывают странные сближения; поговорим теперь о сходстве контекстуальном.

В том же письме, из которого Набоков узнал, что его рассказ будет напечатан, Уайт спрашивает, существуют ли на самом деле врач Герман Бринк и открытая им «мания причастности»; в ответном письме (от 6 июля) Набоков сообщает, что врач полностью вымышлен, а «мания причастности» представляет собою вид мании преследования: «Я первым описал ее и дал ей имя»³⁶. В письме от 10 июля Уайт, сославшись на возникшие в редакции разногласия насчет того, что хотел сказать автор, осторожно интересуется, задумывался рассказ как «чистая проза» (следует ли, грубо говоря, принимать его за чистую монету) – или же как «пародия или сатира на мрачную новую школу психиатрической прозы»³⁷. Если это сатира, продолжает она, то рассказу, наверное, не помешает подзаголовок в таком духе: «После досужего посещения мрачных пределов современного психиатрического романа». Набоков, еще в 1931 г. написавший издевательскую статейку о психоанализе «Что всякий должен знать?» и впоследствии старательно декларировавший неприязнь ко всему связанному с именем Фрейда, высказался (в письме от 15 июля) сдержанно: пародией он свой рассказ не видит, а какие «современные психоаналитические (sic!) романы» имеет в виду Уайт, не понимает, так как читает мало прозы. Примеров Уайт (в письме от 19 июля) приводит не стала, но упомянула «год-другой романов и пьес, в которых речь идет о психотиках». Подразумеваются, по всей видимости, 1945–1947 гг., когда в Америке процветал психоанализ, укрепивший свои позиции во время войны: «[П]ослевоенные американцы пристрастились к психоанализу почти так же, как к новинке под названием телевидение»³⁸, и проявилось это, в частности, в повышении интереса к снам, все чаще возникавшим в романах, бродвейских пьесах и фильмах³⁹. Характерное явление тех лет – книга «Мир внутри: проза освещает невроты нашего времени» («The World Within: Fiction Illuminating Neuroses of Our Time»), опубликованная в 1947 г. Колоритный автор предисловия, психиатр Фредрик Вёртэм, утверждает, что сегодня писателям явно интересен более сложный, более яркий характер невротической личности, чем в дофрейдовскую эпоху, и достаточно проанализировать книги, рассказы, фильмы, театр последних нескольких лет, чтобы понять, что

³⁶ Voronina O. Op. cit. P. 48. Из журнальной публикации доктор Бринк был убран от греха подальше.

³⁷ Ibid. P. 49.

³⁸ Samuel L.R. Shrink: A Cultural History of Psychoanalysis in America. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2013. P. 60.

³⁹ См.: Ibid. P. 65.

психиатрия – это ключ к популярности⁴⁰. Дабы лучше понять тех, кого коснулось простершееся над миром крыло безумия, составители намеревались собрать лучшие из известных им примеры того, как писатели (и современные, и принадлежавшие минувшему столетию) обращались к психиатрическому материалу. В числе этих писателей оказались Гофман, Достоевский, Чехов, Генри Джеймс, Пруст, Кафка, Фолкнер, а также Э.Б. Уайт (муж Кэтрин Уайт; возможно, она узнала об этой книге раньше и больше многих других) и Капоте, представленный рассказом «Ястреб без головы».

Рассказ предваряется краткой биографической справкой, гласящей, что Трумен Капоте – двадцатитрехлетний писатель, опубликовавший за последние несколько лет некоторое количество рассказов; у него уже сложилась репутация, заставляющая его читателей (число которых стремительно растет) с нетерпением ждать новых его сочинений, и дело тут в том, что он «последовательно исследовал ту область рассудка, которую наше поколение интуитивно представляет себе, но смутно»⁴¹. Эта область населена теми, кто «бунтует против света»; мы и сами заходили туда в темноте – поэтому его «Дерево ночи»⁴² приводит нас к катарсису, по меньшей мере такому, который вызывается ужасом. Сопровождается же рассказ комментарием, который мы приведем целиком:

Этот рассказ – в духе Э.Т.А. Гофмана, осовремененного в сюрреалистическую эпоху. Он напоминает знаменитый фильм «Кабинет доктора Калигари». В нем есть девушка, которая явно переступила границу душевного здоровья и вышла, или сбежала, из психиатрической больницы, где, возможно, во время трудотерапии, она написала картину, нагруженную цветом и символикой. Она шизофреник – не в ложном смысле слова, ныне столь распространенном, но почти клинически точно. Ее отчужденность подобна симптому в истории болезни. Молодой человек, с другой стороны, – знакомый невротический тип, интересующийся дизайном интерьера и Нижинским, работающий на Пятнадцатой улице в атмосфере противоречия между настоящим искусством (которое символизирует в рассказе Тулуз-Лотрек) и пятьюдесятью семью разновидностями для продажи на рынке.

На этом сюрреалистическом гобелене нет изогнутых часов, но само время покосилось и почти отсутствует. Сновидения пронизывают в этом фосфоресцирующем декадансе явь, а сон представляется выходом из положения⁴³.

Неопределенный корпус текстов, к которому отсылают Уайт и Вёртэм, можно соотнести с феноменом, о котором пишет, в частности, Моррис Дикстин в книге «Леопарды в храме: преобразование американской прозы, 1945–1970» («Leopards in the Temple: The Transformation of American Fiction,

⁴⁰ См.: *The World Within: Fiction Illuminating Neuroses of Our Time* / M.L. Aswell (Ed.). New York; London: Whittlesey House, McGraw-Hill Book Company, Inc., 1947. P. VIII.

⁴¹ *Ibid.* P. 283.

⁴² Имеется в виду сборник рассказов «“A Tree of Night” and Other Stories» (1949), о предполагаемой публикации которого уже было известно.

⁴³ *The World Within...* P. 311.

1945–1970»), основанной на соответствующем разделе седьмого тома «Кембриджской истории американской литературы»⁴⁴. В послевоенной американской культуре он повсюду видит признаки тревоги, разобщения, самоотчуждения; самое, наверное, известное проявление этой темной ее стороны – фильм-нуар с его паранойей, предательствами и обреченностью; «фрейдистская волна» не только принесла интроспекцию, но и внедрила в конвенциональное жанровое кино истерию⁴⁵. Затронута и литература: «[В]о многих наиболее широко обсуждавшихся книгах конца сороковых, которые критики рекламировали как “Новую прозу”, общественный мир исчезает полностью и мы ввергаемся в пучину, в метафизическую бездну»⁴⁶. Даже в легкомысленном и беспечном «Нью-Йоркере», продолжает Дикстин, некоторые авторы: Джин Стаффорд, Джон Чивер, Ширли Джексон, Гортензия Калишер – начали смотреть в сторону «внутреннего замка личной травмы и дисфункции»⁴⁷; тесно сближались с ними по мироощущению Гор Видал, Пол Боулз, Теннесси Уильямс – и Трумен Капоте. О принадлежности Капоте к «Новой прозе» пишет также Айзингер, для которого Капоте служит воплощением готической ее линии: «Мир его прозы – это мир ужаса, поражения и одиночества, в котором дети, не похожие на детей, на ощупь пробиваются сквозь кошмарную действительность»⁴⁸. Для «Новой прозы», пишет Айзингер, характерно отторжение социального, политического, философского в угоду эстетическому; она тяготеет к солипсизму, но не потому, что приравнивает самопознание к поиску смысла жизни: напротив, личность она трактует «негативно, фантастически, пессимистически»⁴⁹.

Набокова к «Новой прозе» не относят, но «Символы и знаки» в этот сумрачный контекст вполне вписываются; это рассказ – снова оставим в стороне многомудрые его истолкования – о безумии, самоубийстве, старости, болезни, смерти, страхе, Холокосте, да и вообще, скажем так, о человеческом состоянии:

Она приняла и это, и многое другое: ведь жить значило принимать утраты, хотя в ее случае убывали не радости, а только надежды на лучшее. Она думала о нескончаемой череде страданий, неведомо за что посланных им обоим;

⁴⁴ The Cambridge History of American Literature. Vol. 7: Prose Writing 1940–1990. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

⁴⁵ См.: *Dickstein M.* Leopards in the Temple: The Transformation of American Fiction, 1945–1970. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2002. P. 5–7.

⁴⁶ *Ibid.* P. 65.

⁴⁷ Так, 23 января 1948 г. в «Нью-Йоркере» был опубликован рассказ Дж. Сэллинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка» («A Perfect Day for Bananafish», перевод Р. Райт-Ковалевой), а 18 июня – «Лотерея» («The Lottery», перевод О. Варшавер) Ширли Джексон: первый рассказ – о сумасшествии и самоубийстве (помимо прочего), второй – об ужасе повседневности и банальности зла.

⁴⁸ *Eisinger C.E.* Op. cit. P. 237.

⁴⁹ *Ibid.* P. 232. См. также: *Fahy T.* Op. cit. P. 11.

думала о незримых великанах, невообразимо мучающих ее мальчика; думала о неисчислимых запасах доброты в мире и о печальной участи доброты – раздают, пускают на ветер, оденут в смирительную рубашку; думала о заброшенных детях, что-то бормоча, собирающих пыль по углам; думала о красивых сорняках, бессильных утаиться от фермера.

Дикстин называет самой узнаваемой приметой «Новой прозы» аллегорическую притчу (*fable*), которая позволяет писателю обращаться к бессознательному, но эффективнее всего действует, когда изобилует реалистическими деталями; в рассказах «Символы и знаки» и «Закрой последнюю дверь» их хватает. Нэнс пишет, что в этом тексте Капоте больше сосредоточен на «внешнем мире людей, мест и событий», чем на отдельно взятом встревоженном сознании, и в этом отношении «Закрой последнюю дверь» ближе к таким более «социальным» вещам, как «Голоса травы» («*The Grass Harp*», 1951)⁵⁰ и «Завтрак у Тиффани» («*Breakfast at Tiffany's*», 1958)⁵¹, чем его лирически заглубленный дебютный роман. Тем не менее «Закрой последнюю дверь» относится к «темным рассказам» Капоте, в которых главное – страх, провал, неволя, и неотделим от других его ранних рассказов, которые, как полагает Нэнс, суть «на самом деле один рассказ с одним главным героем»⁵². Из писем Уайт Набокову мы узнаем, что кое-кому из ее коллег «Символы и знаки», по-видимому, показались даже слишком реалистическими; так, бивни слюны, соединяющие старика отца с его зубным протезом, и большое родимое пятно у него на лбу были устранены – и затем возвращены Набоковым в текст на этапе подготовки для републикации. За бессознательное отвечают страхи Уолтера (у Капоте), симптомы болезни (у Набокова) и, конечно же, зловещий телефон, словно проведенный из одного рассказа в другой⁵³.

⁵⁰ Перевод С. Митиной.

⁵¹ Перевод В. Голышева.

⁵² *Nance W.L.* Op. cit. P. 16.

⁵³ Рассуждая о прозе Юрия Трифонова, историк культуры Борис Парамонов замечает: «[В]ообще телефонный разговор – всегда с потусторонним миром. Любой звонок – оттуда. Телефон – аллегория смерти. Вот почему многие люди его не любят – бессознательно боятся» (*Парамонов Б.* Смерть приходит послезавтра // *Парамонов Б.* МЖ: Мужчины и женщины. М.: АСТ, 2010. С. 254). См. эссе о телефоне в литературе, начинающееся с разговора именно о рассказе «Символы и знаки» (Капоте не упоминается): *Haingey S.* An Elegy for the Landline in Literature // *The New Yorker*. June 27, 2020. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/an-elegy-for-the-landline-in-literature> (дата обращения: 23.12.2022). Отметим, что Уайт, читавшая оба рассказа, сходства между ними, похоже, не увидела. Впрочем, едва ли она не включала мысленно в состав «психиатрической прозы», о которой писала Набокову, того же «Ястреба без головы», а ее отзыв о рассказе «Закрой последнюю дверь» примечателен сам по себе; в 1949 г., когда этот рассказ был включен в ежегодную антологию премии О. Генри, Уайт сказала Гарольду Россу, главному редактору «Нью-Йоркера» с 1925 по 1951 г., следующее: «Да, он, возможно, болезненный, определенно невротический, исследование распадающегося человека, но

* * *

Друг о друге они высказывались скупно. В 1972 г. Капоте сказал Джеральду Кларку, что у Набокова ему понравились только «Лолита» («Lolita») ⁵⁴ и «Смех в темноте» ⁵⁵, а совсем незадолго до смерти объявил другому собеседнику: «Мне нравится Набоков. Я думаю, что Набоков был художник» ⁵⁶. Набоков – тоже незадолго до смерти – сказал тому же Кларку, что любит некоторые вещи Капоте, особенно «Хладнокровное убийство» («In Cold Blood») ⁵⁷, за вычетом «этого невозможного финала – такого сентиментального, такого фальшивого», а в другом разговоре выделил другую сцену из этой книги – сцену убийства, назвав ее великолепной ⁵⁸. Литературоведов тема «Набоков и Капоте» тоже, насколько можно судить, не слишком волнует; да и сближает ли, собственно говоря, этих писателей что-нибудь, кроме совпадений, которых мы уже коснулись? Не претендуя на полноценное сопоставление, начертим его прерывистый контур.

И Набокова, и Капоте многое обособляло – и социально, и профессионально: происхождение, характер, пристрастия, убеждения, представления о том, как следует держаться, выглядеть, говорить, читать и писать. Оба были вполне по-флорберовски озабочены стилем. Русский европеец Набоков открывал для себя Америку; Капоте, выходец с американского Юга, – Европу и Советский Союз. Оба стали участниками громких литературных конфликтов: Набоков разругался с Эдмундом Уилсоном, Капоте враждовал с Гором Видалом ⁵⁹. Для обоих были важны ностальгия, память, прошлое, детство – и оба создали знаменитые женские образы, в которых чрезвычай-

он сильный, и на сей раз это не совсем игра воображения, и, по-настоящему, это единственный рассказ в книге, в котором, как мне кажется, есть признаки самобытного писательского таланта. Я думаю, с нашей стороны глупо закрывать глаза на Капоте только потому, что он такая сомнительная личность. Многие из того, что он пишет, – совершеннейший вздор, многое слишком для нас декадентское или психопатическое, роман его плохой, но иногда он выдает что-то по-настоящему хорошее. Я думаю, что тут как раз такой случай» (*Yagoda B.* Op. cit. P. 263).

⁵⁴ Перевод В. Набокова.

⁵⁵ Перевод С. Ильина.

⁵⁶ См.: *Clarke G.* Checking in with Truman Capote (from *Esquire*, 78, November 1972) // Truman Capote: Conversations / M.T. Inge (Ed.). Jackson; Louisiana: University Press of Mississippi, 1987. P. 199; *Grobel L.* Conversations with Capote. New York: New American Library, 1985. P. 136.

⁵⁷ Перевод М. Гальпериной.

⁵⁸ *Clarke G.* Checking in with Vladimir Nabokov (from *Esquire*, July, 1975) // Conversations with Vladimir Nabokov / R. Golla (Ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 2017. P. 211; *Mulligan H.A.* Vladimir Nabokov on the Loose (from *The Washington Star*, January 16, 1977) // *Ibid.* P. 219. Жизнеутверждающий финал «Хладнокровного убийства» Капоте, в отличие от всего остального, целиком выдумал.

⁵⁹ См., например: *Arthur A.* Literary Feuds: A Century of Celebrated Quarrels – From Mark Twain to Tom Wolfe. New York: Thomas Dunne Books, 2002.

но значимо именно детское (поруговое и трагическое): Долорес Хейз и Холли Голайтли («Завтрак у Тиффани» был опубликован в том же 1958 г., в котором «Лолита» легально добралась до Америки)⁶⁰. Оба оставили недописанные романы (Набоков – роман «Лаура и ее оригинал», «The Original of Laura», рукопись которого он завещал уничтожить; Капоте – «Услышанные молитвы», «Answered Prayers») и вещи, которых не собирались публиковать (Набоков – «Волшебника», свое последнее написанное по-русски произведение; Капоте – «Летний круиз», «Summer Crossing», свой первый роман). Все это было опубликовано посмертно. Рискованные «Волшебник» и «Услышанные молитвы» пришли к англоязычному читателю почти одновременно: «Волшебник» – в 1986 г., «Услышанные молитвы» – в том же году в Англии и годом позже в Америке. Наконец, для обоих оказались исключительно удачными 1960-е гг., и едва ли будет преувеличением сказать, что Набоков с Капоте во многом определили облик тогдашней американской литературы в практически противоположных ее проявлениях.

Д. Бартон Джонсон, автор статьи «Набоков и шестидесятые» («Nabokov and the Sixties»), утверждает, что это десятилетие было «набоковским десятилетием в американской литературе», что его имя тогда было повсюду, а творчество стало краеугольным камнем в спорах о модернизме и постмодернизме⁶¹. Грандиозный успех «Лолиты» (который, впрочем, ей пришлось разделить с одним из четырех ненавистных Набокову докторов⁶²) и «Бледного огня» («Pale Fire»)⁶³, «самого расхваленного критикой романа шестидесятых годов», опубликованного в 1962 г., когда Стэнли Кубрик экранизировал «Лолиту», а лицо ее создателя украсило обложку журнала «Ньюсуик»⁶⁴) позволил Набокову опубликовать переводы «Приглашения на казнь» (1959), «Дара» (1963), «Защиты Лужина» (1964), «Соглядатая» (1965), «Отчаяния» (1966,

⁶⁰ В семантике обеих фамилий, Haze и Golightly, можно распознать эфемерность, неуловимость, недолговечность; имя, данное Холли при рождении, – Луламей Барнс, что тоже недалеко ушло и от Долорес Хейз, и от Лолиты, только уже фонетически (не забудем, впрочем, что мать Капоте звали Лилли Мэй Фолк). Известное сходство между героинями было отмечено немедленно: в рецензии на «Завтрак у Тиффани» в журнале «Тайм» Холли называется «гибридом выросшей Лолиты и тетушки Мэйм в подростковом возрасте (тетушка Мэйм – героиня романа Патрика Денниса 1955 г. и его экранизации 1958 г. – Д.Х.)». См.: Books: Bad Little Good Girl // Time. Nov. 3, 1958. URL: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,810619,00.html> (дата обращения: 23.12.2022).

⁶¹ Johnson D.B. Nabokov and the Sixties // Discourse and Ideology in Nabokov's Prose / D.H.J. Larmour (Ed.). London: Routledge, 2014. P. 139, 140, 147.

⁶² Набоков назвал их Николасу Гарнэму в 1968 г.: доктор Фрейд, доктор Живаго, доктор Швейцер и доктор Кастро (см.: Nabokov V.V. Strong Opinions. New York: McGraw-Hill, 1973. P. 115). В 1958 и 1959 гг. роман Пастернака возглавлял в Америке списки бестселлеров; роман Набокова был в них третьим и восьмым соответственно (см.: Johnson D.B. Op. cit. P. 148).

⁶³ Перевод В. Набоковой.

⁶⁴ Johnson D.B. Op. cit. P. 139.

перераб.), «Короля, дамы, валета» (1968). В 1964 г. были переизданы «Истинная жизнь Севастьяна Найта» и «Под знаком незаконнорожденных», а также вышел перевод «Евгения Онегина» с комментарием (стоивший Набокову дружбы с Уилсоном). В 1966 г. «Память, говори» («Speak, Memory») ⁶⁵ стала Книгой месяца (тогда же появились первые посвященные Набокову монография и диссертация), в 1969 г. «Ада, или Отрада» («Ada, or Ardor») ⁶⁶, ознаменовав, как полагает Джонсон, конец литературных шестидесятых, уподобилась высадке на Луне и Вудстоку – знаковым событиям того же года для космической гонки и молодежной контркультуры, а Набоков попал на обложку журнала «Тайм», самого популярного еженедельника в мире ⁶⁷. В других популярных журналах – вроде «Плейбоя» и «Эсквайра» – обильно печатались его рассказы и отрывки из романов; в течение шестидесятых Набоков дал около трех десятков интервью, и десятками же исчисляются посвященные ему тогда публикации. Он стал одной из ключевых фигур для американских постмодернистов, а «Бледный огонь» для них – одним из ключевых текстов ⁶⁸. Удивительным образом, все это уникальное доминирование над десятилетием осуществлялось заочно: 29 сентября 1959 г. Набоковы отплыли из Нью-Йорка в Гавр, чтобы снова, и уже окончательно, обосноваться в Европе.

Вскоре после того, 16 ноября, в газете «Нью-Йорк таймс» появилась заметка, в которой сообщалось об убийстве в Холкомбе, штат Канзас: были застрелены богатый фермер по имени Герберт Клаттер, его жена Бонни и двое детей – шестнадцатилетняя Нэнси и пятнадцатилетний Кенион. Капоте разглядел в ней сюжет для статьи и предложил его Уильяму Шону, главному редактору «Нью-Йоркера» с 1951 по 1987 г. Сюжет (жизнь городка, потрясенного страшным преступлением) был одобрен, и в середине декабря Капоте отправился в Канзас вместе с Харпер Ли, своей подругой детства и, в ближайшем будущем, автором одного из самых известных американских романов XX в., «Убить пересмешника» («To Kill a Mockingbird», 1960) ⁶⁹. Дальнейшее – история: убийцы вскоре были пойманы и приговорены к смертной казни, а Капоте на шесть лет погрузился в работу над тем, что потом назовет «невывымышленным романом» (nonfiction novel) и опубликует сперва в «Нью-Йоркере», а затем отдельным изданием ⁷⁰. «Хладнокровное убийство» превратило современную медийную машину: журналы, газеты, телевидение, радио – в «огромный ансамбль, игравший одну-единственную компо-

⁶⁵ Перевод С. Ильина.

⁶⁶ Перевод А. Бабилова.

⁶⁷ См.: *Johnson D.B.* Op. cit. P. 141.

⁶⁸ См.: *Ibid.* P. 145.

⁶⁹ Перевод Н. Галь и Р. Облонской.

⁷⁰ См., например: *Voss R.F.* Truman Capote and the Legacy of *In Cold Blood*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2011.

зицию: Трумен Капоте»⁷¹. «Книга в новой форме приносит Трумену Капоте 2 миллиона долларов», – гласил заголовок в «Нью-Йорк таймс»; рецензии тоже в основном не оставляли желать лучшего. В 1966 г. сорокадвухлетний Капоте стал одним из известнейших американских писателей – и светской фигурой мирового масштаба: 28 ноября он закатил грандиозный «Черно-белый бал» в нью-йоркском отеле «Плаза», ставший притчей во языцех. Слава Капоте, пишет Кларк, была сродни славе кино- или рок-звезды⁷², а его книга стала одним из столпов Новой журналистики⁷³. Представить себе ее канон без «Хладнокровного убийства» так же трудно, как вообразить «метафикшн» (в сущности, антипод Новой журналистики с ее установкой на фактологическую «безусловность» повествования)⁷⁴ без «Бледного огня», а литературную авансцену Америки 1960-х гг. – без автора этого романа.

* * *

В фундаментальной биографии Набокова-американца Капоте упоминается один-единственный раз – как и Набоков в столь же солидной биографии Капоте (которая, вполне в духе нашего тяготеющего к параллелизму повествования, была опубликована всего лишь тремя годами раньше). Бойд пишет о том, как Набоков (весной 1954 г.) гомерически хохочет в кинотеатре, смотря картину, соавтором сценария которой был Капоте⁷⁵; Кларк – о том, что Капоте (осенью 1977 г., вскоре после смерти Набокова) в тяжелую минуту ощущает себя героем «Смеха во тьме», слепцом, над которым беззвучно измывается влюбленная пара⁷⁶. Разумеется, свидетельствовать о чем бы то ни было эти контрастные обстоятельства не могут, могут лишь смутно намекнуть на некую гипотетическую траекторию взаимного притяжения, но упомянуть их напоследок приятно хотя бы потому, что они вновь сближают наших героев друг с другом, отражая при этом состояния, определяющие человеческую жизнь: открытость и замкнутость, свободу и беспомощность, радость и горе.

⁷¹ Clarke G. Op. cit. P. 362.

⁷² Ibid. P. 381.

⁷³ См., например: Hollowell J. Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977.

⁷⁴ См., например: Metafiction / M. Currie (Ed.). London; New York: Routledge, 1995.

⁷⁵ Бойд Б. Указ. соч. С. 309. Речь идет о фильме Джона Хьюстона «Посрами дьявола» («Beat the Devil», 1953). Капоте с наслаждением вспоминал, как весело было работать на съемках, и говорил, что с удовольствием эту картину пересматривает, см.: Capote T. The Art of Fiction. No. 17. Interviewed by P. Hill // Paris Review. Issue 16. 1957. URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/4867/the-art-of-fiction-no-17-truman-capote> (дата обращения: 23.12.2022).

⁷⁶ См.: Clarke G. Capote: A Biography... P. 504. В интервью Кларку Набоков сказал, что из всех его романов этот – самый слабый (см.: Clarke G. Checking in with Vladimir Nabokov... P. 206).

П.Ю. Рыбина

ТЕННЕССИ УИЛЬЯМС НА ГОЛЛИВУДСКОМ ЭКРАНЕ: «МАЛЕНЬКАЯ ИТАЛИЯ» КАК ТРЕТЬЕ ПРОСТРАНСТВО

[A]nd for the delicious moment he mistook her
for Anna Magnani, he brightened...

*Christopher Castellani, Leading Men (2019)*¹



Теннесси Уильямс и Анна Маньяни © Sanford H. Roth / Photofest

На фотографии, сделанной именитым американским фотографом Сэнфордом Ротом, драматург Теннесси Уильямс и итальянская кинозвезда Анна Маньяни сидят напротив плаката с именем Лои Фуллер – американской танцовщицы, много работавшей в Европе и положившей начало стилистике танца модерн. На фото множество деталей, без которых немислим образ Уильямса-европейца: белый летний льняной костюм, столик из мозаики, соседство итальянской кинодивы. Рука Анны Маньяни с крупным перстнем на мизинце, как кажется, придерживает руку Уильямса, чтобы затануться его сигаретой.

Фотографический архив Уильямса чрезвычайно богат. Изданная в 2014 г. биография драматурга, написанная Джоном Ларом², интересна, в том числе, этим иллюстративным материалом, показывающим Уильямса в кругу

¹ *Castellani Ch. Leading Men. New York: Viking, 2019. P. 7.*

² *Lahr J. Tennessee Williams: Mad Pilgrimage of the Flesh. New York: W.W. Norton, 2014.*

как семьи и ближайших друзей, так и первых знаменитостей. Вышедший в 2019 г. роман Кристофера Кастеллани «Главные роли» («Leading Men») рисует сходную картину знакомства «всех со всеми», выводя на первый план многолетнего партнера Уильямса Фрэнка Мерло и начиная повествование с вечеринки у Трумена Капоте в Портофино. Согласно нескольким источникам, роман должен быть в ближайшее время экранизирован (продюсеры Лука Гуаданьино и Питер Спирс), и тогда Уильямс станет героем своей первой фикциональной кинобиографии.

На пике театральной карьеры Уильямс оказался весьма востребован Голливудом. Если в 1945 г. во время бродвейской премьеры «Стеклянного зверинца» он скромно сидел в шестом ряду, одетый в серый костюм с отрывающейся пуговицей, то к концу 1940-х – Уильямс уже покорила Бродвей («Трамвай “Желание”») и приготовился покорять Голливуд. На протяжении 1950-х и до середины 1960-х гг. он театральный мэтр, по чьим пьесам ставят фильмы чуть ли не каждый год. Среди этих фильмов несколько связаны с итальянской темой его драматургии.

В «Татуированной розе» («The Rose Tattoo», театр. пост. 1951, фильм 1955, реж. Д. Манн) действие происходит в небольшой деревне (недалеко от Нового Орлеана), населенной эмигрантами-сицилийцами. В «Куколке» («Baby Doll», 1956, реж. Э. Казан; оригинальный сценарий Уильямса по одноактной пьесе «27 тележек с хлопком», «27 Wagons Full of Cotton») американец с сицилийскими корнями Сильва Вакарро, владелец фабрики по переработке хлопка в Дельте, становится жертвой поджога, устроенного местными конкурентами, но побеждает их в соревновании за благосклонность Куколки. В ленте «Из породы беглецов» («The Fugitive Kind»; адаптация пьесы «Орфей спускается в ад», «Orpheus Descending», театр. пост. 1957, фильм 1960, реж. С. Люмет) главная героиня – дочь итальянца-буггера, живущая в несчастливом браке с американским пуританином и мечтающая открыть кондитерскую, похожую на «сад весной» (like an orchard in the spring), создать себе «маленькую Италию» в Новом Свете. «Римская весна миссис Стоун» («The Roman Spring of Mrs. Stone», 1961, реж. Х. Кинтеро) рассказывает историю о знаменитой актрисе, которая, спасаясь от творческого кризиса, отправляется в Рим и проходит там путь от любви до смерти. В целом, фильмы работают с теми же темами, что и пьесы: итальянское связано с живым, витальным, искренним и уязвимым; американское (пуританское) – с безжизненным, скучным и чувственно скованным.

В центре моего внимания – работа трех актеров, создающих образы итальянцев: Анны Маньяни (Серафина в «Татуированной розе» и Леди в ленте «Из породы беглецов»), Илая Уоллака (Сильва Вакарро из «Куколки») и Уоррена Битти (Паоло ди Лео из «Римской весны»). Это эссе – в сущности, совсем небольшая зарисовка – выводит на первый план профессиональный вклад актеров в создание коллективного творческого продукта, киноверсий

драм Уильямса. Совместная работа рассматривается здесь как неизбежный обмен возможностями: Уильямс предоставляет материал для актерского продвижения и творческого развития, актеры своим участием как бы подтверждают ценность театральных текстов, обретающих еще и заслуженную экранную жизнь.

Итальянская тема экранных адаптаций Уильямса существует на фоне целого ряда явлений американской кинотрадиции. Стоит упомянуть и популярность гангстерского кино: от лент «Маленький цезарь» (1931) М. Лероя и «Лицо со шрамом» (1932) Х. Хокса, где Цезарь «Рико» Банделло и Тони Камонте (образ вдохновлен Аль Капоне) держат в страхе весь Чикаго, до трилогии «Крестный отец» (1970-е гг.) Ф. Копполы, где от восточного до западного побережья США орудуют мафиозные кланы. И далее – от «Крестных отцов» до сверхпопулярного сериала о клане «Сопрано» (1999–2007). Напомним и о важности для зрителей актерских и режиссерских фигур, происходящих из семей эмигрантов и затрагивающих судьбы итальянских эмигрантов в своих фильмах: Ф. Коппола, М. Скорсезе, А. Пачино, Р. Де Ниро, А. Феррара. За итальянской темой у Уильямса стоит и высокая литературная традиция, в которой «новое» американское соприкасается со «старым» европейским и нередко терпит поражение (новеллы и романы Г. Джеймса, Т. Уайлдера).

На стыке кинематографического и литературного, театрального и экранного, на фоне фактов личной биографии (которую Теннесси никогда не прячет) появляется «маленькая Италия» Уильямса. Это – наше метафорическое обозначение для группы фильмов, на основе которых рассматриваются три взаимосвязанных аспекта жизни драмы на экране: сюжет, медийная структура и специфика разыгрывания.

Во-первых, группа фильмов объединена сюжетами, позволяющими выходить на проблематику культурной идентичности. Метафора «маленькая Италия» напоминает об общепринятом названии районов в крупных городах США, где велика концентрация итальянских эмигрантов. Такие районы нередко превращаются в локации для повествований, сфокусированных на межкультурном взаимодействии. В фильмах, которые обсуждаются в эссе, контакты героев разных культур (итальянцев и американцев) являются сюжетообразующими. «Маленькая Италия» является третьим пространством (Х. Бхабха)³, поскольку это принципиально гибридное место, пересоздающее представления об идентичности.

Во-вторых, важно отметить, что обсуждение третьих пространств происходит не на драматургическом материале, а на основе экранных адаптаций пьес. Адаптации – особые тексты, которые существуют *между* (*in-between*) – литературным и кинематографическим, читательским и зрительским, а

³ Bhabha H.K. Culture's In-Between // Questions of Cultural Identity / S. Hall, P. du Gay (Eds). London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 1996. P. 53–60.

также воображаемым и непосредственно разыгранным, перформативным. Адаптации создают специфические третьи пространства в нашем воображении. Перерабатывая и текстовый, и театральный формат драм Уильямса, они предлагают сложные структуры. Темы социокультурных гибридов обсуждаются, таким образом, на основе медийных «третьих пространств», чья природа также гибридна, многослойна и неустойчива.

Наконец, для того чтобы «маленькая Италия» сложилась как *группа фильмов*, авторам кинолент необходимо разыграть гибридные образы, как сюжетные (контакт культур), так и медийные (контакт драмы/театра и кино). Мы рассмотрим, как исполнители главных ролей – актеры разных культурных и профессиональных бэкграундов – вносят свой вклад в создание третьих пространств на голливудском экране.

Эссе разделено на две части: в первой речь пойдет о творческих стратегиях итальянской звезды Анны Маньяни и о месте ее артистической персоны в «маленькой Италии»; во второй – о способах «сыграть» итальянское, работанных американскими актерами.

ИНТЕГРАЦИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО: ФАРС И ОПЕРНЫЕ СТРАСТИ

После успеха бродвейской постановки «Трамвая “Желание”» Уильямс знакомится с Фрэнком Мерло, отправляется в поездку на Сицилию, затем в Рим, где и встречается с Анной Маньяни. С самого начала подразумевалось, что исполнительницей роли Серафины в театральной постановке «Татуированной розе» будет Маньяни (звезда лент Р. Росселлини, Л. Висконти, Ж. Ренуара). Но в 1951 г. Анна еще не справилась бы с англоязычной ролью. На бродвейской сцене итальянку Серафину сыграла Морин Стейплтон, а в киноверсии уже появилась Маньяни.

Неизвестная широкому американскому зрителю, не соответствующая стандартам экранной красоты начала 1950-х гг., Маньяни, с одной стороны, идеально вписывалась в мир Уильямса, а с другой, представляла определенную проблему (вдруг на фильм не пойдут?). Студия «Парамаунт» использовала стратегию, которую мы назовем «стратегией горизонтальной интеграции», с опорой на предшествующий успешный опыт⁴. В 1951 г. на Бродвее режиссер Дэниэл Манн ставит пьесу Уильяма Инджа «Вернись, малышка Шиба» («Come Back, Little Sheba»), главную роль в которой исполняет Ширли Бут. Продюсер Хэл Б. Уоллис (ему мы обязаны легендарной «Касабланкой» Майкла Кертица) решает перенести на экран бродвейскую постановку, сохранив режиссера (для которого постановка фильма будет дебютной) и исполнительницу главной роли – не очень привлекательную, не

⁴ Подробности производственных решений описаны, в частности, в работе: *DiLeo J. Tennessee Williams and Company: His Essential Screen Actors*. East Brunswick: Hansen Publishing Group, 2010.

очень молодую, не очень известную в кино Ширли Бут. Режиссер-дебютант и возрастная актриса – это вызов для опытного продюсера. Чтобы эксперимент оказался удачным, Уоллис добавляет в производственную команду несколько высоко профессиональных звезд: это – оператор ленты Джеймс Вонг Хоу, художница по костюмам Эдит Хэд (лауреат 8 премий Оскар; дизайнер туалетов Грейс Келли из «Окна во двор»), главный партнер Ширли Бут по площадке – Берт Ланкастер (сыгравший к тому моменту в ряде очень популярных нуаров категории А). Расчет продюсера оказался верным, фильм собрал кассу, а Ширли Бут получила премию «Оскар».

Ту же самую схему Уоллис применяет при организации производственного процесса «Татуированной розы». Сохраняя режиссера Д. Манна (он же постановщик пьесы на Бродвее), оператора, художника по костюмам, центрального актера Берта Ланкастера (его всерьез пробовали на роль Стэнли Ковальски, но отдали предпочтение Марлону Брандо), Уоллис меняет только две составляющие – драматургический материал (вместе Инджа – Уильямс) и центральную актрису (вместо Ширли Бут – Анна Маньяни). В этом ансамбле актриса – новичок в Голливуде, не имеющая стандартных внешних данных, успешно выполняет свою работу, получает признание и, как и Бут до нее, удостоивается высочайшей награды Американской киноакадемии, «Оскара».

При этом фильм «Татуированная роза» имел целевой аудиторией не совсем широкого зрителя 1950-х гг., но скорее посетителей артхаусных кинотеатров, знакомых с последними европейскими новинками, в том числе с итальянским неореализмом. «Рим – открытый город» (1945) с Анной Маньяни в роли Пины пользовался успехом в США, а ленте «Похитители велосипедов» (1948) Витторио де Сики удалось пробиться к американскому зрителю несмотря на цензурный запрет, исходивший от администрации Джозефа Брина (the Production Code Administration)⁵. Фильмы 1950-х гг., поставленные по бродвейским пьесам, соответствовали ожиданиям зрителей артхаусного кино, потому что порывали с голливудским представлением о размахе постановки, ее дороговизне и блеске, а также поднимали серьезные вопросы. Таким образом, «интеграция» Маньяни в американский фильм по пьесе – это и шаг в развитии американского артхауса, и укрепление связей между национальными кинематографиями (через пару десятилетий итальянский Голливуд будет занимать лидирующие позиции – и в актерском, и в режиссерском «отделах»), и продвижение театрализованного формата на американский экран 1950-х гг., который до сих пор привлекает эстетствующего зрителя. Особая черта этих лент – подчеркнутая условность (artiness) актерской работы, выставляющей на показ театральные корни материала и

⁵ *Doherty T.P.* Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration. New York: Columbia University Press, 2007.

его сценический потенциал. Когда Кристин Герэти пишет об игре Маньяни в «Татуированной розе», она называет роль «многословной» (loquacious), полной «эмоциональной энергии» (emotional energy), а также возможностей для смелого, веселого наигрыша (opportunities for bravura acting)⁶.

Наиболее светлая и наименее пугающая из уильямсовских пьес, «Татуированная роза» превращается на экране в бенефис Маньяни. Это – фильм, где жест, голосовые модуляции, драматические акценты важнее слов, а актриса Анна эффектнее героини Серафины. Актерская карьера Маньяни включала не только работы в кино, но и в театральных спектаклях (ей приходилось, например, играть о’нилловскую Анну Кристи). Кроме этого, за ее плечами был опыт пения (в ранней юности) в ресторанах и мюзик-холлах, съемки в одном немом фильме, в звуковых кинокомедиях. До того, как Маньяни стала лицом неореализма, она очень многое испробовала в актерской профессии, сформировала широкий профессиональный диапазон (от комедiantки до глубокой драматической актрисы).

В сцене, когда Серафине сообщают о гибели ее мужа, Маньяни выходит из полутемной комнаты навстречу шепчущимся соседкам и падре Де Лео. Она держит правую руку у горла, а левой тянется в сторону занавески, отгораживающей ее швейную мастерскую от жилой комнаты. В ответ на тягостное молчание пришедших Серафина произносит «Ни слова!» («Don’t speak!»), а затем повторяет только эту фразу, отступая «с авансены» назад, поднимая ладони в отстраняющем «хор» жесте. Она вытягивает вперед руку и машет кистью, запрещая «хору» вступать, хватается другой рукой за «занавес», тянет его, словно собираясь задернуть, и опускается на колени, пряча лицо: «Ни слова, пожалуйста!» («Don’t speak, don’t speak, please!»). Закадровая мелодия, обещающая начало «оперной» арии, сменяется мотивом простой итальянской песенки. Серафину поднимают и уводят «со сцены», кадр – в затемнение.

Начинаясь с такой эффектной оперной смерти, фильм повествует о рождении героини благодаря новому чувству (хотя внимательный зритель не обманывается на этот счет). Высокая трагедия пройдет через драму «кухонной раковины» (три года спустя опустившаяся Серафина все медленнее работает и сидит дома), затем через новый оперный всплеск (Серафина узнает об измене мужа и бежит к падре, сопровождаемая взглядами и «арией» хора). В конце концов, трагедия сменится фарсовой комедией: Альваро Манджакавалло (Берт Ланкастер в фильме, Илай Уоллак в бродвейской постановке), обладатель смешной фамилии, неугомонного темперамента и доброго сердца, воскресит Серафину к жизни.

Стереотипные «итальянские страсти» связаны в этой ленте с взаимоотношениями матери и дочери, общением Серафины с ее клиентами. Деревенские кумушки идут к Серафине требовать выполнения работы в срок,

⁶ *Geraghty Ch. Now a Major Motion Picture. Lanham: Rowman and Littlefield, 2008. P. 86.*

«Серафина! Серафина!» кричат они со двора. Параллельно Роза требует, чтобы мать отпустила ее на выпускной бал, хватая ножницы (или лезвие), Серафина бежит за ней, слышится пронзительный крик, Серафина выбегает на улицу с криками, что ее дочь порезала себе запястье, кумушки с улицы врываюются в дом, с дочерью все в порядке. «Меня тошнит от вас!» («You make me sick!»), – говорит Серафина оказавшейся тут же школьной учительнице дочери (волосы убраны под шляпку, на руках – короткие белые перчатки, маленькая сумочка нервно зажата в руке). Растрепанная Серафина, переставшая одеваться, – это сама свобода в горе, это столь привлекающая Уильямса способность дать волю чувствам и эмоциям. Постепенно зритель понимает, что дом Серафины – это наэлектризованное место, заражающее всех, кто в него проникает (сцена с местными сплетницами Бесси и Флорой, которые раскрывают тайну об интрижке покойного Розарио с владелицей клуба «Марди Гра»).

Начало фарсово-комедийной части следует сразу за сценой с падре Де Лео, который отказался подтвердить или опровергнуть неверность Розарио. Альваро отвозит Серафину домой, она садится за швейную машинку и начинает рыдать. Альваро подходит к ней, останавливается, у него за спиной занавеска (зритель, научившийся ориентироваться в доме, не ожидает ее здесь увидеть). Мизансцена снова задает театральный формат ситуации. Вслед за Серафиной Альваро тоже начинает рыдать. Он говорит, что не может смотреть, когда плачут другие, что он успокоится, только если успокоится она. Маньяни утирает слезы, плач Альваро прекращается как по волшебству.

В дуэте Маньяни и Ланкастера – интересный случай взаимодействия актеров разных национальных школ при разыгрывании культурной специфики. Как кажется, главный актерский ход Ланкастера в создании образа сицилийца – это чрезмерная и во многом нелепая подвижность (а не выученные жесты, не воспроизведение акцента). В его исполнении герой заполняет собой пространство кадра, поскольку стремительно в нем перемещается. Он прыгает, танцует, звонит, протягивая провод от аппарата через полкомнаты, передвигает мебель, чтобы быть ближе к даме сердца. Центральный фарсовый эпизод – это тайный ночной визит Альваро к Серафине, до дома которой он пробирается огородами, беспокоя кур, собак и их хозяев. Неуклюжий, неловкий, постоянно находящийся в движении, Ланкастер по-своему приглушает оперно-трагическую игру Маньяни. Он также уводит ее от неореалистического драматизма в экранный фарс, позволяя итальянской актрисе во время ее первого опыта на голливудском экране продемонстрировать богатейший арсенал актерских средств. Территория Ланкастера в этом дуэте – подвижный пластический рисунок роли, территория Маньяни – жест (вздерожить волосы, коснуться груди, руки у виска), а главный жест – это хлопнуть в ладоши, демонстрируя витальный контроль над ситуацией несмотря ни на что.



Кадр из фильма «Татуированная роза» Д. Манна © Paramount Pictures

В дуэте с Марлоном Брандо в ленте Сидни Люмета «Из породы беглецов» Маньяни, вновь играющая театральную роль Морин Стейплтон – Леди Торренс – работает с более серьезным материалом и в иной стилистике. Как в мире пьесы «Орфей спускается в ад», так и в адаптации Люмета нет места для «легких» тем и флиртующей южной игривости. Доминанта актерского решения – итальянская артистическая чужеродность Леди строгому миру американского юга, в котором на первом плане – шериф и разработанная система наказаний, а также пистолет на прикроватном столике тяжелобольного Торренса (непреренно выстрелит в финале – именно в Леди). Более развернуто эта чужеродность проговаривается в пьесе – в рассказах Леди об отце, его выступлениях, обезьянке с шарманкой. Тем не менее именно в фильме, благодаря персоне Маньяни, Леди Торренс – почти скульптурный элемент, обозначающий иную культуру, иные потребности и ожидания. Ее черные платья, подчеркивающие фигуру, противопоставлены как цветистым балахонам местных тетушек, так и светлым, всегда испачканным, нарядам «неформалки» Кэрол Кутрир (Дж. Вудворд). В Вербное воскресенье Леди уверенно идет по широкой городской улице с двумя ветвями в руках, облаченная в черный шелк, спрятав лицо под прозрачной вуалью. Это почти римская матрона, обретшая новый смысл жизни («Мама Рома» П.П. Пазолини выйдет через два года).

Маньяни, сыгравшая двух уильямсовских итальянок, создает на экране исключительную степень аутентичности и насыщенный диалог с заатлантическим кинематографом – то, чего не могли создать Илай Уоллак и Уоррен Битти, исполняя роли Сильвы и Паоло ди Лео. Но перед ними стояла не менее интересная задача: разыграть зрительские представления об итальянском мужчине.

РАЗЫГРЫВАНИЕ ИТАЛЬЯНСКОГО: МСТИТЕЛИ И СОБЛАЗНИТЕЛИ

Успешный бизнесмен Сильва Вакарро видит, как горит его фабрика – плод больших усилий. Фабрику кто-то поджег, но доказать это невозможно. На пожар с недобрыми усмешками смотрят все – черные и белые, представители власти и простые рабочие. Не поднимай шум, дают совет Вакарро; как иностранец, ты уже проиграл. «Я принадлежу древнему народу...», – говорит Вакарро:

Я принадлежу древнему народу, у которого принято самостоятельно вершить суд над обидчиком. <...> В библейском смысле. Око за око, зуб за зуб.

I come from a very old country where it's tradition for each man to make his own justice. <...> I mean, Biblical justice. Eye for eye, tooth for tooth⁷.

В этом эпизоде из «Куколки» Э. Казана Илай Уоллок (темные усики, акцент минимален, почти плачет от негодования) дает обещание найти виновного и расправиться с ним по сицилийским законам. Виновный – Арчи Мигэн (Карл Молден) – муж юной Куколки (Кэрролл Бейкер). В первых эпизодах ленты он терпит крах в бизнесе и семье: мебель увезли за неуплату, жена бросает его и переезжает в отель. Слабый соперник для Вакарро, он тем не менее защищен принадлежностью к миру Дельты, он «свой».

Визуально наиболее впечатляющая, но спорная с этической точки зрения, сцена фильма – это эпизод, в котором Сильва выманивает у Куколки подпись под документом, уличающим ее мужа в поджоге. Действие разворачивается на чердаке разрушающегося дома Мигэнов. Начинаясь как веселая детская игра «в догонялки», погоня за Куколкой приводит Вакарру на чердак, где он резко меняет стиль общения. Заперев дверь на чердак, пол которого состоит из ветхих балок, Куколка просит прекратить их забаву, потому что перед ней реальная опасность упасть сквозь пол на нижние этажи дома. В этот момент Вакарро вспоминает о поджоге его хлопковой фабрики, цинично спрашивая не вызвать ли спасателей (а точнее пожарных, которые опоздают сегодня, как они опоздали вчера – тушить его фабрику).

Вакарро соглашается все прекратить при одном условии: Куколка подпишет письменное свидетельство (affidavit) о том, что Арчи Ли Мигэн поджег «Синдикет-джин», его фабрику. Куколка соглашается и просит его оставить бумагу у дверей и уйти: она позднее все подпишет. Вакарро гомерически смеется:

Миссис Мигэн, я сицилиец. Мы очень древний народ. А все древние народы от природы недоверчивы.

Mrs. Meighan, I'm a Sicilian. You know, we're a very old race of people, an ancient race. And ancient races aren't trusting races by nature⁸.

Аргументом в торге становится национальная принадлежность Сильвы. Его итальянские корни – «мерцающий» атрибут, который иногда следует

⁷ *Baby Doll*, United States, 1956. Dir. by E. Kazan. 0h29'36"–0h29'59".

⁸ *Baby Doll*, United States, 1956. Dir. by E. Kazan. 1h12'59"–1h13'04".

спрятать (заставляя замолчать тех, кто называет его «а вор», итальяшка), а иногда выставить на обозрение. Сицилиец переходит к угрозам, не оставляя Куколке шансов. Он выбивает ветхую дверь; Куколка, спотыкаясь, с визгливым криком бежит по потолочным балкам, удерживается на одной из них. Вакарро на этом не останавливается: угрожая приблизиться к ней, добавив вес, который потолок уже не выдержит, он требует подписи. В конце концов, документ передается Куколке, закрепленный на конце длинной палки; она подписывает его, потому что искренне боится за свою жизнь. Эта ситуация с шантажом и угрозами не мешает героям проникнуться друг к другу симпатией: кульминация мести Вакарро – это соблазнение юной жены Мигэна, который оказывается предан дважды.

Сходная ситуация, одновременно этически размытая и чувственно насыщенная, складывается в «Римской весне миссис Стоун». Здесь стоит присмотреться к образу Паоло ди Лео в исполнении Уоррена Битти. Будущая звезда лент «Бонни и Клайд» (1967), «Маккейб и миссис Миллер» (1971), «Дик Трейси» (1990), Битти учился актерскому мастерству в Нью-Йорке, у знаменитой Стеллы Адлер (Stella Adler Studio of Acting). Так что наряду со многими актерами 1950–1970-х гг. (М. Брандо, Х. Китель, А. Пачино) он профессионально воспитывался на Методе (Method acting) – принципах актерской игры, берущих начало от зрелого театрального натурализма (системы Станиславского) и усовершенствованных Л. Страсбергом, С. Адлер и С. Мейснером.

Сыграв до «Римской весны» только в «Великолепии в траве» («Splendor in the Grass», 1961) Э. Казана по сценарию У. Инджа, Битти очень хотел получить роль Паоло ди Лео в ленте по новелле Уильямса – друга и коллеги как Казана, так и Инджа. Битти полетел в Пуэрто-Рико, где тогда находился Уильямс, чтобы уговорить драматурга повлиять на решение съемочной группы. Он серьезно подошел к подготовке. Полагая, что недостаточно смугл, чтобы играть жителя Рима, Битти нанес автозагар «Man Tan» (придавший его лицу желто-оранжевый оттенок), два дня занимался с итальянцем, чей акцент показался ему подходящим, купил «итальянский» костюм и полетел в Сан-Хуан. Уильямс, мучившийся язвой желудка, принял Битти и был благосклонен: молодой актер получил роль⁹.

В ленте Кинтеро Битти играет дорогостоящего жиголо, которого знакомит с известной американской актрисой Карен Стоун (Вивьен Ли) великосветская римская сводня – графиня Магда Террибили-Гонсалес (Лотте Ленья). Роль Битти – соблазнитель поневоле: он в какой-то момент влюбляется в свою госпожу, но затем быстро остывает. Лень, любовь к роскоши и легким деньгам, детская эмоциональность, национальная и сословная гордость (ди Лео, конечно, из обедневших аристократов) – вот «коктейль» достаточно стереотипных черт, ко-

⁹ *Biskind P. Star: How Warren Beatty Seduced America. New York; London; Toronto: Simon and Schuster, 2010. P. 43.*

торые Битти должен разыгрывать в экранной адаптации.

Появление героя мизансценически продумано: лицо Паоло сначала какое-то время скрыто от зрителя; мы видим его со спины на общих и средних планах. Молодой человек одет в костюм цвета *café au lait*, говорит неторопливо с выраженным акцентом. Ожидая Карен в ее приемной, он беседует с графиней Магдой, не оборачиваясь. Черный, гладко причесанный загылок – это и загадка (кто он?), и «значимое отсутствие» (он никто). Паоло не оглядывается даже тогда, когда Карен выходит к гостям. Он продолжает смотреть на Вечный город через просторный балкон квартиры миссис Стоун, взглянув на собеседниц, лишь когда его уже начинают представлять хозяйке.

Взаимоотношения сводни и жиголо представлены как взаимодействие агента и творческого работника. Отсутствие проявлений интереса со стороны миссис Стоун – большая неприятность для Паоло, у которого заканчиваются деньги, а последние дорогие запонки уже проданы. «Экстравагантный мальчик», он сидит в красном кабинете своего «агента», ерошит волосы, нервно листает журналы, резко вскакивает и раздражается, хлопает дверью. Его импульсивность – реакция художника, которому не удастся новый проект. «Агент» требует воспользоваться воображением («You have imagination, don't you?»), ходит по кабинету с карандашом и блокнотом в руке, говорит о своей деятельности – «работа» («You see, Paolo, I work!»). Как истинный художник, Паоло не умеет ничего другого (тоже наблюдение «агента»); он должен во что бы то ни стало получить новый заказ – миссис Карен Стоун.

Рисунок роли, созданный Битти, демонстрирует, как Паоло ди Лео меняется: от роли «послушного сына» (первое появление вместе со сводней) через образ внимательного любовника к образу хозяина дома и «короля бала» (так Уильямс именовал паттерн Стенли Ковальски). Сходная трансформация происходила с Сильвой Вакарро: из осторожной жертвы, прибывающей в дом «врага» разведать ситуацию, терпящей в свой адрес уничижительное словечко «а вор», итальяшка, он превращается в требовательного заказчика, дающего исполнителю, Арчи Ли, совсем немного времени устранить неполадки на фабрике. В этом эпизоде его уже не называют «а вор», но Арчи позволяет себе сказать Сильве «вы итальянцы» («you Italians»), чтобы моментально услышать в ответ: «Сейчас не об итальянцах!» («Never mind we Italians!»).

С фигурой Паоло связаны две темы, которые обыгрывают тему итало-американских контактов. Во-первых, как напоминает ди Лео своей американской подруге: «Рим очень старый город. Ему три тысячи лет» («Rome is a very old city. It is three thousand years old»). Богатые кочевники американцы – это те, кто не понимает Рима, его прелестей и опасностей (темы как Т. Уайлдера, так и Г. Джеймса). Во-вторых, он, в припадке очередной инфантильной ярости, рассказывает Карен о своей единственной любви – кузине, принцессе ди Лео, изнасилованной американскими солдатами во время Второй мировой войны и закончившей свои дни в монастыре. Невоз-

возможность отделить правду от лжи в рассказах Паоло (он автор истории о магнате, обманувшем его друга на десять миллионов лир) не отменяет темы памяти и мщения, которые связаны с древностью, бедностью, семейными катастрофами. Набег американцев (и туристические, и военные) – тема самых язвительных реплик героя, его главный козырь в сопротивлении Карен. По логике Уильямса, Паоло – один из ангелов смерти, которые настигают американцев на римской земле. Интересно, что в «Кошке на раскаленной крыше» Большой папа Поллит умирает, окруженный множеством сувениров, вывезенных его недалекой женой из европейских поездок.

Доминанта образов итальянцев (названных здесь для краткости и эффекта «мстителями и соблазнительями») – это встроенность в сеть разнообразных взаимосвязей (от деловых до любовных), служащая гарантией успеха. Когда Вакарро начинает работать на фабрике Мигэна, он первым делом отправляет по домам его рабочих, а взамен поручает все важные задачи своим подручным. Мигэн успеваешь заскокить на фабрику и с удивлением не видит ни одного знакомого лица. Арчи Мигэн, несмотря на то что он-то «дома», оказывается одиночкой перед лицом противника, налаживающего связи на новой земле, заводящего полезные дружеские контакты, помнящего о традициях мести, передававшихся из поколения в поколение. Конфликт одиночки и группы особенно ярко проявляется в финале «Римской весны миссис Стоун», где Карен в припадке ревности разрушает все свои важные римские взаимосвязи: выставляет за дверь Паоло, графиню Магду, начинающую кинозвезду. Несмотря на все их несовершенства и мелочность, эти люди были ее средой, а разрыв со средой почти мгновенно приводит к изоляции и смерти. Так что «мстители и соблазнительи» – это образ доступных героям-итальянцам видов взаимодействия, и именно на факте непрерывающейся паутины взаимосвязей я делаю здесь акцент.

Актеры, создающие на экране персонажей из уильямсовских драм, работают со зрительскими культурными стереотипами – об эмигрантах, чужаках, других. Поэтому за разговором об актерской работе стоит бóльший разговор – об опознавании и самоопознавании культур, о культурном диалоге, уходящем от оппозиций доминирования/подчинения, противопоставления/слияния, своего/чужого. Речь идет о диалоге в третьем пространстве – месте, где «гибридное», по Бхабхе, находит свой голос вне зон поиска условного превосходства или главенства. Гибридное находит свой голос, чтобы говорить о способах интеграции, создавать «видения совместной деятельности, сосуществования» (*visions of community*)¹⁰, описывать роль частей в составе условного целого.

¹⁰ Bhabha H.K. Op. cit. P. 58.

А.Ю. Зиновьева

ЭДГАР АЛЛАН ПО В ДОМЕ НА НАБЕРЕЖНОЙ (О ПРИСУТСТВИИ ПО В ПРОЗЕ ЮРИЯ ТРИФОНОВА)

Вместо посвящения

В 1993–1994 гг., будучи студенткой третьего курса романо-германского отделения филологического факультета Московского университета, я впервые серьезно знакомясь с литературой американского романтизма, работая в возглавляемом Татьяной Дмитриевной Венедиктовой семинаре. Тема, рано или поздно становящаяся внутренней реальностью каждого и заявленная Э.А. По в знаменитом стихотворении, до сих пор озвучивается для меня голосом Татьяны Дмитриевны: «And we passed to the end of the vista, // But were stopped by the door of a tomb»¹, – и сразу же слышится, как споткнулся голос, указав на то, что явно выходило за пределы филологической задачи. Прогулки с Психеей в затуманенных рощах заканчиваются, память, любовь и благодарность – никогда, пока это в силах любящих, учившихся и научившихся. Юрий Трифонов, не без посредничества По, прочитанного еще в детстве, много думал не только о темных, увы, общих для всех путях, конечно, лишь мнимо тупиковых, но и о других аллеях, о московских бульварах, выводящих к свету.

Когда жена Юрия Валентиновича Трифонова (1925–1981), сама литератор, и робеющая перед близким, но высоко чтимым собеседником, и ждущая от него похвалы, попросила сказать ей, «в чем особенность женской прозы», тот «ответил, не задумываясь: “В отсутствии метафизики”»². Трифонов имел право отказывать женскому началу в творческой силе, но никогда не подвергал сомнению медиумичность последнего, так что явный почти в каждой трифоновской строке метафизический подтекст нередко обеспечивается присутствием женского, открытостью любимых героинь Трифонова инобытию, «другой жизни», осознанию «двойного дна» существования, «жизне-смерти» (трифоновский неологизм, по сути совпадающий с «жизнью в смерти», «Life-in-Death», С.Т. Колриджа). Это подчиняющееся романтической традиции видение женственности не в последнюю очередь заставля-

¹ В пер. В. Топорова: «Но тропа прервалась и, темнея, // Склеп возник...» («Улялюм»).

² Трифонов Ю. Из дневников и рабочих тетрадей // Дом на набережной / Сост. О.Р. Трифоновой. М.: Эксмо-Пресс, 2000. С. 489.

ет вспомнить известнейшее, по-американски прямолинейное, утверждение Э.А. По (1809–1849), объявившего в эссе «Философия творчества» («The Philosophy of Composition», 1846) прекрасную, связанную со смертью, обреченную смерти, попросту мертвую женщину идеальным объектом поэзии: «Смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете»³. Аналогия эта более чем позволительная: По со всей очевидностью присутствует в трифоновской прозе и в трифоновском сознании, чему главное свидетельство – повесть «Дом на набережной» (1975; опубл. 1976) и примыкающий к ней (тематически, сюжетно, структурно) неоконченный роман «Исчезновение» (1968; опубл. 1987).

По – один из любимейших писателей Трифонова, говорившего об американском предшественнике: «Это – прозрения, прорывы в другие сферы»⁴. В марте 1981 г. Трифонов взял томик По⁵ с собой больницу, где умер 28 марта от послеоперационного осложнения – тромбозболии легкого. Книга По осталась заложеной на с. 29, на рассказе «Без дыхания» («Loss of Breath», 1832; опубл. с изм. 1835, 1846), с эпиграфом из четвертого стихотворения «Ирландских мелодий» («Irish Melodies», 1807) Томаса Мура (1779–1852). По бесцеречно переиначил муровское стихотворение, в котором речь идет о казненном ирландском республиканце Роберте Эммете (1778–1803), вдохновителе и участнике дублинского восстания 1803 г., попросившем на судебном процессе не сочинять ему эпитафий, пока «Ирландия не займет свое настоящее место среди других народов мира»⁶. Вместо открывающей стихотворение Мура просьбы: «Не выдохни, не прошелчи его имя...» («Oh! breathe not his name...») – оборванная По цитата: «О, не дыши» («O breathe not»), предвосхищающая ироническое повествование о смерти (в рассказе речь идет о «мертвеце среди людей», торговавшемся в могильном склепе, чтобы приобрести излишек дыхания). Трифонову же, читавшему По перед самым уходом из жизни, словно был неожиданно возвращен первоначальный, неиронический смысл стиха, возвещающего переход человека в мир иной.

В какой форме По присутствует в произведениях Трифонова? Представляется, что По – даже само его имя, не говоря уже о его образах и мотивах, – служит Трифонову для обозначения страшноватой материи человеческого

³ Пер. В.В. Рогова. *По Э.А.* Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима. Эссе. М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2000; АСТ, 2003. С. 707–724. В оригинале: «The death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world». *Poe E.A. The Philosophy of Composition // Critical Theory: The Major Documents / S. Levine, S.F. Levine (Eds).* Chicago: The University of Illinois Press, 2009. P. 65.

⁴ *Трифонов Ю.* Указ. соч. С. 591.

⁵ *По Э.А.* Рассказы. М.: Правда, 1979; см. об этом: *Трифонов Ю.* Указ. соч.

⁶ «When my country takes her place among the nations of the earth, then, and not till then, let my epitaph be written» (*Emmet R. Speech from the Dock // Selected Documents in Irish History / J.L. Altholz (Ed).* New York: Routledge, 2000. P. 77).

существования, лишь подспудно присутствующей в обыденной жизни, изредка прорывающейся на ее поверхность, стихии, о самом наличии которой – до поры до времени – не подозревают герои, хотя именно эта «подводная», тайная реальность, могущая быть истолкованной метафизически, и является единственно подлинной, сообщающей вещам «начала и концы», объясняющей житейские и бытийственные тайны, прежде всего тайну смерти. Упомянутое в «Доме на набережной» имя По, возможно, играет роль «белого камня», верстового столба, иероглифа, свидетельствующего о неясном, призывающего читателя – и героев – прислушаться и услышать неясный подземный гул. Многие в произведениях самого По держится на такого рода многослойности, на сочетании трагического, лирического и иронического, пародийного модусов, в чем автор прекрасно отдавал себе отчет. Недаром он взял эпиграфом к рассказу «Тайна Мари Роже» («The Mystery of Marie Rogêt», 1842; опубл. 1842–1843) тщательнейшим образом самолично переведенный фрагмент Новалиса (1772–1801), посвященный размышлениям о лютеранстве (По числил этот фрагмент по разделу «Нравственных воззрений», «Moralische Ansichten», немецкого поэта и философа): «Есть идеальные сочетания событий, которые развертываются параллельно фактически происходящим. Совпадают они редко. Люди и обстоятельства, как правило, искажают идеальную последовательность событий...» (пер. В.А. Неделина; ПСР: 372)⁷. Эта цитата звучала для По всерьез, не становясь предметом профанации или иронического перетолкования, как это было со строчкой Мура. Правда, слова Новалиса, изъятые из теологического контекста, теперь больше говорили о поэтических метаморфозах в создаваемых По текстах, чем о недоступности слабому человеческому пониманию Божественного Промысла. Что до трифоновских произведений – в них «идеальные сочетания событий» отчасти обозначены отсылками к прозе По – причем речь идет не только (не столько) о конкретных аллюзиях или цитатах, сколько, возможно, о поручаемой читателю-истолкователю работе по сближению метафизической реальности в духе По и внешней, жизнеподобной, бытовой, сразу вроде бы опознаваемой во всей ее прозаичности. Следует отметить, что Трифонов, ученик Т. Манна, безусловно, относится к тем писателям, кто рассчитывает на сотрудничество с читателем, на готовность последнего уловить и проследить все нити, расслышать все лейтмотивы.

⁷ Здесь и далее рассказы По цитируются с указанием в круглых скобках аббревиатуры (ПСР) и номера страницы по изд.: По Э.А. Полное собрание рассказов / Под ред. А.А. Елистратовой, А.Н. Николюкина. М.: Наука, 1970. В оригинале: «Es gibt eine Reihe idealischer Begebenheiten, die der Wirklichkeit parallel läuft. Selten fallen sie zusammen. Menschen und Zufälle modifizieren gewöhnlich die idealische Begebenheit, so daß sie unvollkommen erscheint und ihre Folgen gleichfalls unvollkommen sind» (Novalis. Fragmente. Dresden: Wolfgang Jess, 1929. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragmen1/chap020.html>) (дата обращения: 23.12.2022). Все выделения в тексте принадлежат автору, если не указано иное.

Ярчайший пример того, до какой степени трифоновские персонажи поначалу не подозревают об инобытии, – сцена из «Дома набережной», в которой мальчишки-школьники сталкиваются с полубезумным незнакомцем (правда, именно этим героям неведение извинительно: они дети, хотя времени взрослеть у них нет, казавшиеся им желанными испытания, попросту смерть, к ним уже приблизились – и Трифонов прямо говорит об этом). В этом эпизоде Трифонов отказывается от несобственно-прямой речи и повествование от первого лица ведет соперничающий с автором рассказчик, один из мальчиков Дома на набережной, вскоре оттуда изгнанный (вероятно, его прозвище Щепка). Близка весна, приходит первое в жизни понимание, что это такое («просто ветер, от которого холодно и стучат зубы»), мальчишки выбегают из школьного двора на гранитную набережную и встречают там пугающего их человека (вестника из иного мира, напоминающего такого же рода «гонцов» у Т. Манна):

...[он. – А.З.] разговаривал сам с собой. Безумная озабоченность съедала впалые щеки, проваленные глаза. Прочитав мельком название нашей школы, он вдруг остановился и закричал:

– Этого не может быть! Этого не должно быть в природе! Вы слышите? – Он кричал не нам, теснившимся испуганной кучкой у парапета набережной, а кому-то незримо, кого сжигал его ненавидящий взгляд. – Средняя школа ЛОНО? Какое ЛОНО? Что за бред? Боже мой, понимают ли, что творят? (ДН: 316)⁸

Потом человек с легкостью вспрыгивает на гранитный брус ограды, играючи проходит по нему, произносит оттуда: «Несчастливые дети!» – и быстро удаляется. Мальчишки же начинают «испытывать волю», пытаются также пройти по парапету, рискуя упасть в ледяную реку. Позже испытание будет повторено – над бездной – на девятом этаже Дома на набережной, где они будут пробовать ходить по карнизу балкона, держась за ограду-решетку с наружной стороны. ЛОНО – привычная аббревиатура, означающая «Ленинский отдел народного образования», другое значение слова детям неизвестно. Женское лоно «не посвященным в жизнь» еще неизвестно, хотя позже это составит мучительнейшую часть их существования (так будет у повествователя, влюбленного в Соню Ганчук). Материнская же сторона женского начала представлена в повести пугающей, проходящей сквозь все роковые опасности, сквозь разные огненные эпохи неопалимой «ведьмой» (как ее называет сын) – Алиной Федоровной, матерью Левки Шулепы. Она уцелевает во всех временах и в итоге оказывается единственной неизменностью в обреченном гетели и трагическим метаморфозам мире. Тайну рождения

⁸ Здесь и далее роман «Дом на набережной» цитируется с указанием в круглых скобках аббревиатуры (ДН) и номера страницы по изд.: Трифонов Ю. Дом на набережной // Трифонов Ю. Рассказы. Повести. Роман. Воспоминания. Эссе / Сост. Л. Быков. Екатеринбург: У-Фактория, 1999.

(весна) и смерти (первые и дальнейшие испытания) мальчики лишь открывают, но чужой волей они проходят обучение в «лонге», что пугает помешанного и – одновременно – ясновидящего прохожего.

Как уже было сказано, По назван в повести однажды, что для Трифонова уже много: литературными именами он совсем не бросается (другое провиденциальное имя – Достоевский, к которому вдруг, ощущая угрозу исчезновения, обращается «красный профессор» Ганчук, ранее привычно пренебрегавший «реакционным» классиком). По читает его дочь Соня, всепонимающая отличница, «единственная осьминожица среди девчонок» (ищущие настоящих знаний «осьминоги» на языке друзей Щепы противостоят «ленивым и нелюбопытным» «оглоедам»). О Соне говорится: «Изучала мистическую литературу, например, рассказы Эдгара По» (ДН: 362), и этим Соня выделяется, так как школьные приятели читают иное: Виктора Гюго, Жюль Верна, Александра Дюма, Густава (Гюстава) Эмара (1818–1883), Элизе Реклю (1830–1905; автора «Всеобщей географии», 1875–1894) – будящие воображение приключения. Этот дореволюционный «джентльменский набор» мальчишеского чтения в Москве 1930-х гг. сочетается с советской детской литературой. Так, Горику, персонажу романа «Исчезновение», дарят книгу «Губерт в стране чудес» (1935) немецкой писательницы Марии Остен (1908–1942), гражданской жены виднейшего журналиста эпохи Михаила Кольцова (1898–1940). Эта книга, рассказывающая о сыне шахтера (в реальности – железнодорожника из Саара) Губерте Лосте (1923–1959), усыновленном Остен и Кольцовым (а позже художником Борисом Ефимовым) и совершившем поездку по СССР, была пропагандистским проектом под эгидой Коминтерна. После ареста Кольцова книгу о Губерте изъяли из библиотек, ее герой попал в спецдетдом, а во время войны был отправлен в ссылку в Казахстан⁹. Он оказался таким же обреченным испытанию и ранней гибели мальчишкой, как и те, кто о нем читали. С персонажами же Г. Эмара, увлекавшими «осьминогов», Губерта-героя книги и читавших о нем советских сверстников объединяло неверное представление о маршруте своего путешествия, того самого, во время которого должны были случиться «чудеса» и приключения, оказавшиеся на поверку не весело-воображаемыми, а реальными, грозно-неотвратимыми. К самому Трифонову-человеку это и относится, и не относится: его детский дневник разрублен днем 22 июня 1937 г., когда был арестован отец, за которым вскоре последовала и мать, а потому приключения в ребяческом смысле в одночасье перестают занимать будущего писателя. Но и до поворотного момента «другое» чтение и прикосновение к другому уже было, – возможно, благодаря тому же По. Так, в записи из дневника Трифонова от 29 декабря 1934 г. попадает краткое изложение еще не написанного рассказа «Воздушный слон» (автору девять лет):

⁹ Brenner W. Hubert im Wunderland. Vom Saargebiet ins rote Moskau. Saarbrücken: Con-te, 2012.

Как только он провалился и почувствовал под ногами твердое, то увидел, что около него стоят 20 человек и один из них держит наган и направил на него дуло... – Я Джим из Филадельфии. – Как ты сюда попал? – Я провалился.

Далее Джима проводят по коридорам до комнаты, где стоит некое металлическое сооружение, «Воздушный слон W.G.» для поездки на Венеру («и по разным другим планетам»)¹⁰. Выглядит этот набросок своего рода отзвуком таких рассказов По, как «Необыкновенное приключение Ганса Пфаля» («The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall», 1835) и «История с воздушным шаром» («The Balloon-Ноах», 1844).

Читающая По Соня ценность жизни и всегдашнюю близость смерти понимает (прерывает испытание воли на балконе, перепугавшись за всех – и любимого ею Глебова – буквально до обморока); обреченная на недолгую взрослую «любовь без любви», любит по-настоящему она уже в детстве. Тайн для нее нет, лишних слов она не произносит, лишь обнаруживает страх и удивление перед непониманием происходящего другими. За Соней встают образы По: Лигейя, Береника, Морелла (точнее, две Мореллы – мать и дочь), леди Маделина Ашер и, конечно же, Улалюм (из одноименного стихотворения; «Ulalume», 1847). Как все эти героини, Соня слаба физически, должна рано умереть, боится жить на свету (как ее бабушка-ясновидящая), попадает в дом умалишенных, причем ее безумие заключается в светобоязни, что провидчески ощущает мать, преподавательница немецкого языка Юлия Михайловна, которая, желая избавить свой дом от Глебова, вполне осознавая его еще не до конца осуществленное предательство, непонятно зачем, принимая во внимание Сонино будущее безумие, осмысленно, вносит в гостиную квартиры Ганчуков настольную лампу, произнося при этом предсмертные гётевские слова: «Больше света» («Mehr Licht»), а позже говорит о «ночной минуте» прозрения. Как и все «многознающие» («тайнознающие») героини По (либо разлюбленные и забытые, либо вынужденно забытые, отложенные во времени), разлюблена и забыта и Соня, причем не только никогда ее не любившим по-настоящему Глебовым, но и повествователем (бывшим Щепой), для которого она надолго перестает существовать. Финал повести – страшное сумеречное посещение кладбища Донского монастыря, обители «мертвой смерти» (так видится «погасший крематорий»), буквально повторяет путешествие в «Улалюм». На кладбище приезжают вечером в октябре, в годовщину Сониной смерти, когда скончалась и Улялюм (в канун Дня всех святых). Следует отметить, что в октябре же происходит и отъезд повествователя из Дома на набережной. Могила Сони долго отыскивается спутниками, заменяющими лирического протагониста По и душу-Психею, – повествователем и старым профессором Ганчуком. Надгробие ищут среди опавшей листвы, наощупь, и возникает оно так же

¹⁰ Трифонов Ю. Из дневников и рабочих тетрадей... С. 169.

резко и неожиданно, как и дверь гробницы в «Улялюм». Над пришедшими в неурочный час на кладбище «оглушающе орут вороны» – «начинался их час, когда мы не смели тут появляться». Здесь нельзя не вспомнить ворона По из одноименного стихотворения («The Raven», 1845); вороны «Дома на набережной», конечно, не могут быть ему вполне уподоблены, но так или иначе охраняют свое ночное царство погасшей смерти, ту темноту, с которой связана и мрачная птица По. Соня – истинная подруга не столько бросившего ее Глебова, сколько повествователя; и понять ее историю, прийти к ней означает прийти к истинной метафизической реальности, воскресить прошлое (так и у По). Сама же Соня, изучавшая «мистические рассказы» По, «лежит в земле» (слова ее отца), доподлинно узнав, что такое «улялюмовские» склепы и вороны.

К По имеет отношение и одна из центральных метафор трифоновского творчества – образ Дома (конкретного дома на набережной, отчего дома, непрочной земной обители человека, пребывание в котором, как в лоне-ЛОНО, чреват). Последним произведением Трифонова стала повесть в рассказах «Опрокинутый дом» (1980; опубли. 1981; включает рассказ с соответствующим названием), где читаем: «Всегда, когда уезжаю далеко, я вижу свой опрокинутый, раздробленный дом. Он плавает кусками в воде»¹¹. Эта жуткая картина отсылает к дому семьи Ашер («Падение дома Ашеров», «The Fall of the House of Usher», 1839; изм. 1840), как град Китеж, погрузившемуся в озеро, причем параллель сохраняется при всех мыслимых толкованиях этого образа – от распадающегося сознания, утраченной веры и гибнущего мироздания до пародии на готический роман (ирония и самоирония Трифонову свойственны не меньше, чем По). Дом правительства на Берсеневской набережной, творение Бориса Михайловича Иофана (1891–1976), так и не обретшее предполагавшийся проектом темно-красный, как кремлевские стены, цвет гранитной крошки, в итоге оказался серым, как и дом несчастных Ашеров. Обреченность жильцов этого московского «Дома предварительного заключения» могла поспорить с предчувствием гибели, нависшим над ашеровской обителью:

В течение всего унылого, темного, глухого осеннего дня, когда тучи нависали гнетуще низко... я... обнаружил в поле зрения Дом Ашеров... и дом, и поместье обволакивала атмосфера, присущая лишь им да ближайшим окрестностям – нездоровая и загадочная, отупляющая, сонная, заметного свинцового оттенка... [Родерик Ашер. – А.З.] был окован некоторыми суеверными представлениями относительно своего жилища... относительно... влияния, какие известные особенности зодчества и материала его фамильного замка ввиду многолетней привычки обрели над его душою, – таков был эффект, произведенный обликом серых башен и стен и тусклого озера, куда они все смотрели, на *духовное* начало его существования (пер. В.В. Рогова; ПСР: 186).

¹¹ Трифонов Ю. Опрокинутый дом // Вечные темы. М.: Советский писатель, 1985. С. 611.

Примечательно (и об этом не мог не думать Трифонов!), что и По помещает свой дом на «набережную» – на берег озера, чьи туманы вполне могут быть уподоблены промозглости московской Болотной площади.

Трифоновские мальчишки из романа «Исчезновение» стремятся испытывать волю, отправившись в рискованное путешествие по подмосковным подземным лабиринтам; позднее уже выросший Горик-Игорь вспомнит это в военной Москве, глядя на совсем состарившуюся двоюродную бабушку Веру, ощущающую себя, по ее собственному признанию, в подземном царстве наказанным Сизифом: «Игорь видит ее зеленоватое темя, белые волосы. Вдруг вспоминается, что когда-то в детстве он лазил в пещеры и видел там, под землей, белую траву»¹². Детские авантюры, снова обернувшиеся познанием настоящего человеческого подземелья (сыростью и ветхостью веет от дома родственников Игоря на Страстном бульваре), заставляют вспомнить художественный опыт Родерика Ашера:

Маленькая картина изображала внутренность неимоверно длинного прямоугольного склепа или подземного хода, низкого, с гладкими белыми стенами, без какого-либо узора или нарушения поверхности. Некоторые второстепенные детали рисунка давали почувствовать, что склеп этот пролегает на огромной глубине под землею. На всем его необозримом пространстве не виднелось ни единой отдушины, не было ни факелов, ни каких-либо других источников света; и все-таки по склепу лился поток резких лучей, заливая его жутким и неуместным сиянием (пер. В.В. Рогова; ПСР: 191).

Дом на набережной у Трифонова – «сумасшедший корабль», махина без руля и ветрил, про которую доподлинно известно, лишь что она устремлена к инобытию, всегда оборачивающемуся просто небытием:

...но вдруг показалось с мгновенной и сумасшедшей силой, что и эта светящаяся в ночи пирамида уюта, вавилонская башня из абажуров тоже временна, тоже летит, как прах по ветру, заместители наркомов, начальники главков, прокуроры, командующие, бывшие каторжане, члены президиумов, директора, орденоносцы выключают свет в своих комнатах и, наслаждаясь темнотой, летят куда-то в еще большую темноту – вот что на секунду померещилось Николаю Григорьевичу перед сном, когда он стоял у окна;

[Дом. – А.З.] стоял на острове и был похож на корабль, тяжеловесный и несуразный, без мачт, без руля и без труб, громоздкий ящик, ковчег, набитый людьми, готовый к отплытию. Куда? Никто не знал, никто не догадывался об этом. Людям, которые проходили на улице мимо его стен, мерцавших сотнями маленьких крепостных окон, дом казался несокру-

¹² Трифонов Ю. Отблеск костра. Исчезновение. М.: Советский писатель, 1988. С. 246.

шимым и вечным, как скала: его стены за тридцать лет не изменили своего темно-серого цвета¹³.

Этот трифоновский дом Ашероу обладает такой же прочностью-непрочностью, как и корабль-призрак из рассказа По «Рукопись, найденная в бутылке» («MS. Found in a Bottle», 1833):

Давно уж я ступил я на палубу этого страшного корабля, и теперь лучи уготованной мне судьбы стали собираться в фокусе... Я легко могу понять, чем [корабль. – А.З.] *не является*; сказать же, чем он *является*, я опасаюсь, невозможно... когда я перебираю в уме необычайное строение корабля... его огромные размеры... в моем мозгу временами проносится ощущение чего-то знакомого, а вместе с этими смутными тенями воспоминаний всплывает почему-то мысль о древних чужеземных хрониках давно прошедших времен... сам корабль растет, словно живая плоть моряка... Дух древности пропитывает весь этот корабль и все, что находится на нем... Как я и думал, корабль увлекает течение – если этим именем можно назвать поток... Сам Полюс [это примечание к рукописи, комментарий к рисунку. – А.З.] изображен в виде черной скалы [снова скала! – А.З.], вздымающейся на чудовищную высоту;

Мы мчимся вперед, очевидно, за некоей, не делимой ни с кем тайной, за неким вождельным знанием, достижение которого есть гибель... Мне оставлено мало времени для раздумий о моей судьбе. – Круги стремительно сжимаются – мы делаем безумный скачок в объятья водоворота – под гром океана, среди рева и рычания бури корабль наш содрогается – о Боже! – и устремляется вниз (пер. Ф.В. Широкова; ПСР: 51–54).

Начало повести «Дом на набережной» может также быть сближено и с рассказом «Низвержение в Мальстрём» («A Descent into the Maelström», 1841), где движение-познание неотделимо от погружения в бездну. У Трифонова:

Ну и Бог с ними, с недогадливыми! Им некогда, они летят, плывут, несутся в потоке, загребая руками, все дальше и дальше, все скорей и скорей, день за днем, год за годом, меняются берега, отступают горы, редуют и облетают леса, темнеет небо, надвигается холод, надо спешить, спешить – и нет сил оглянуться назад, на то, что остановилось и замерло, как облако на краю небосклона (ДН: 285).

С описания таких же низких облаков начинается свое повествование и рассказчик в «Падении дома Ашероу». В рассказах По стремление к полюсу, падение в бездну отсылает к колриджевскому мотиву «жизни-в-смерти» из поэмы «Сказание о старом мореходе» («The Rime of the Ancient Mariner», 1797; опубл. 1798), понятному и близкому Трифонову: слово «жизне-смерть», не столько перевод, сколько плод собственного словотворчества в духе В. Мая-

¹³ Там же. С. 203.

ковского, он употребляет в романе «Старик» (1979)¹⁴. В военное время, в октябре 1941 г. во время московской паники, Дом на набережной ощущается повествователем одноименной повести как грань, за которой та самая, знающая для Колриджа и По, тайна полюса и Мальстрёма:

Трудно защищать безмерность... Мы стояли на краю невидимой бездны и смотрели в небо, где все переливчато дрожало и напрягалось в ожидании перемены судьбы, звезды, облака, аэростаты, косо и беззвучно падающие белые лезвия прожекторов, без усталости разрубающие это утлое мироздание (ДН: 416).

А генезис лирических размышлений персонажа-повествователя и повествователя-автора в «Доме на набережной» можно усмотреть и в начале рассказа По «Береника» («Berenice», 1835), вполне способного сыграть роль пролога для трифоновской повести:

Печаль многосложна. И многострадальность человеческая необъятна. Она обходит землю, склоняясь, подобно радуге, за ширь горизонта, и обличья ее так же изменчивы, как переливы радуги... Склоняясь за ширь горизонта, как радуга! Как же так вышло, что красота привела меня к преступлению? Почему мое стремление к мирной жизни накликало беду? Но если в этике говорится, что добро приводит и ко злу, то так же точно в жизни и печаль рождается из радости. И то память о былом блаженстве становится сегодня истязательницей... (пер. В.А. Неделина; ПСР: 65).

В свете трифоновской повести в откровениях преступного героя По не так уж трудно усмотреть историю Глебова.

Разумеется, преувеличивать значение По для формирования зрелого языка Трифонова не стоит – у русского писателя были более авторитетные и влиятельные учителя: уже названные Достоевский и Т. Манн, самые разные германские авторы от Гёте до Ф. Кафки (Трифонов с детства прекрасно знал немецкий язык¹⁵), Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, М. Зоценко, непосредственно учивший Трифонова в Литературном институте К. Федин (больше как человек, чем как писатель). Однако узнанный еще в детстве По, вероятно, оставался чем-то и потаенным, и привычно узнаваемым, как бы хранил для Трифонова те образы-пароли, за которыми сразу вставало «остановившееся и замершее» «на краю небосклона». Поэтому По может считаться законным обитателем трифоновского Дома на набережной, одной из тех теней, что отделяются от его серых стен.

¹⁴ Бек Т.А. Проза Юрия Трифонова как инобытие поэзии // Мир прозы Юрия Трифонова. Екатеринбург: УрГУ, 2000. С. 92–100.

¹⁵ Танган О.Ю. Немецкие акценты Юрия Трифонова // Знамя. 2015. № 12. С. 180–192.

ВЕНЕЦИЯ И. БРОДСКОГО:
ГОРОД-ВЕДУТА, ГОРОД-ФОТОГРАФИЯ

В «Венецианских строфах» Иосиф Бродский представляет поэтическое высказывание как результат взаимодействия разных типов чувственного опыта:

Свет разжимает ваш глаз, как раковину; ушную
раковину заполняет дребезг колоколов.
То бредут к водопою глотнуть речную
рябь стада куполов.
Из распахнутых ставней в ноздри вам бьет цикорий,
крепкий кофе, скомканное тряпье.
И макает в горло дракона золотой Егорий,
как в чернила, копьё¹.

Моменту опускания копья-пера в чернила, как видно из приведенных строк, предшествует работа взгляда, слуха, обоняния, т. е. к процессу создания стихотворения подключаются визуальный, аудиальный, одоративный опыт.

Сосредоточимся на одном из обозначенных источников поэтического текста – опыте визуальном, который исключительно важен для поэта и фактически определяет и его поведение, и его письмо. «Немного времени – три-четыре дня, – и тело уже считает себя только транспортным средством глаза, некоей субмариной для его то распахнутого, то сощуренного перископа»², – пишет Бродский в «Набережной неисцелимых» и там же заявляет: «Глаз предшествует перу, и я не дам второму лгать о перемещениях первого» (НН: 111).

Визуальный опыт доминирует в венецианских текстах поэта: стихотворениях «Лагуна» (1973), «Венецианские строфы (1)» и «Венецианские строфы (2)» (1982), а также эссе «Набережная неисцелимых» (1989), объединяющем и разрабатывающем ряд мотивов, которые выкристаллизовываются в

¹ *Бродский И.А.* Часть речи: Избранные стихи 1962–1989. М.: Художественная литература, 1990. С. 425. В дальнейшем мы цитируем это издание в тексте статьи с указанием страницы и использованием аббревиатуры «ЧР».

² *Бродский И.А.* Набережная неисцелимых / Пер. с англ. Г. Дашевского. СПб.: Азбука-классика, 2006. В дальнейшем мы цитируем это издание в тексте статьи с указанием страницы и использованием аббревиатуры «НН».

поэтических произведениях. Многое в Венеции Бродского – результат всматривания; взгляд и глаз – неизменные участники диалога поэта с городом, «ибо это город для глаз; остальные чувства играют еле слышную вторую скрипку» (НН: 116)³.

Этот «город для глаз» расположен у Бродского на пересечении нескольких типов взгляда, два из которых связаны с живописью. Один из них – *взгляд всматривающегося в Венецию художника-ведущиста*, другой – *зрителя, рассматривающего ведуту*⁴.

В данном случае речь идет о разных субъектах. У художника есть имя, точнее, имена, например, неоднократно упоминаемые и в «Набережной неисцелимых», и в стихах «Каналетто, Карпаччо, Гварди» (НН: 152). У художника есть определенная техника, узнаваемые приемы и устоявшаяся цветовая палитра: «город выглядит как толчея фарфора / и битого хрустала» (ЧР: 425); «за золотой чешуей всплывших в канале окон» (ЧР: 422); «праздная бирюза» (ЧР: 426). У художника также есть набор знаковых для изображаемого города объектов, воспроизводимых на полотне:

Скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая
вразной тишину (ЧР: 421);

Так сужается улица, вьющаяся как угорь,
и площадь – как камбала (ЧР: 423);

Шлюпки, моторные лодки, баркасы, барки,
как непарная обувь с ноги Творца,
ревностно топчут шпиди, пилястры, арки,
выраженья лица (ЧР: 426).

Законченное полотно, не скрывающее своей живописной природы, в прозаическом варианте представлено в «Набережной неисцелимых»:

Помню один день – день, когда, проведя здесь в одиночку месяц, я должен был уезжать и уже позавтракал в какой-то маленькой трагатории в самом дальнем углу *Fondamenta Nuove* жареной рыбой и полбутылкой вина. Заправив-

³ Интересно, что Венеция у Бродского часто показывается как «беззвучное» пространство: «Город сродни попытке / воздуха удержать ноту от тишины» (ЧР: 423); «грифы гондол покачиваются, издавая / вразной тишину» (ЧР: 421). Звук выступает как что-то внешнее, не присущее изначально этому миру: «Одиноким каблук выстукивает диабаз» (ЧР: 422) – или как временный аккомпанемент: «Он [город. – Е.К.] был темноватый, холодный, плохо освещенный, на заднем плане слышался гул Вивальди и Керубини...» (НН: 125). Исключение составляет, пожалуй, лишь звон колоколов, который как будто исходит из самой венецианской архитектуры: «Зимой в этом городе <...> просыпаешься под звон бесчисленных колоколов, точно в жемчужном небе за кисеи позвякивает на серебряном подносе гигантский чайный сервиз»; «В такие дни город действительно приобретает фарфоровый вид, оцинкованные купола и без того сродни чайникам или опрокинутым чашкам, а наклонные профили колоколен звенят, как забытые ложки, и тают в небе» (НН: 117–118).

⁴ Курсив здесь и далее наш. – Е.К.

шись, я направился к месту, где жил, чтобы забрать вещи и сесть на *varopetto*. Точка, перемещающаяся в этой гигантской акварели, я прошел четверть мили по *Fondamenta Nuove* и повернул направо у больницы *Giovanni e Paolo*. День был теплый, солнечный, небо голубое, все прекрасно (НН: 168).

Здесь зритель, привыкший к живописной Венеции, воспринимающий ее через известные ему полотна, чувствует себя частью произведения художника: пребывание в Венеции, в ее наиболее часто изображаемых районах, равно для него пребыванию в картине.

К живописности в венецианских текстах отсылают цвет, блеск, панорама, типичные виды (*Fondamenta Nuove*, больница *Giovanni e Paolo*, Сан-Марко, площадь Сан-Марко и пр.), типичные для вены объекты («шлюпки... баркасы, барки») и архитектурные детали («шпили, пилястры, арки»), вода и отражения в ней, небо (как правило, яркое: «праздная бирюза»).

Это Венеция, к которой привыкли взгляд и сознание, – ожидаемая и узнаваемая, знакомая по многочисленным картинам, рисункам, гравюрам, разглядывая которые зритель переносится мысленно в Италию прошлых веков, оказывается во власти культурных ассоциаций. Это Венеция, где соединяются Восток и Запад: «дева в шальварах наигрывает на лютне / такому же Мустафе. / О, девятнадцатый век! Тоска по востоку!» (ЧР: 421); Венеция карнавала: «Где они все теперь – эти маски, полишинели, / перевертни, плащи?» (ЧР: 422); Венеция театральная: «Ночью здесь делать нечего. Ни нежной Дузе, ни арий» (ЧР: 422); Венеция литературная, наконец:

Чем доверчивей мавр, тем чернее от слов бумага,
и рука, дотянуться до горлышка коротка,
прижимает к лицу кружева смятого в пальцах Яго
каменного платка (ЧР: 421).

Яркий, насыщенный цветом и светом город Каналетто и Гварди выводит зрителя в пространство культурной памяти, памяти коллективной, творящей на протяжении веков венецианский миф.

Приезжающий в Венецию Бродский не раз показывает ее как вены, но у истоков его долгого – до конца жизни – романа с городом стоят иные ее изображения. Не с живописных вены начинается для Бродского Венеция, возникающая сначала в представлении, в воображении зрителя, разглядывающего картинку:

Немного спустя девушка, за которой я ухаживал, подарила на день рождения набор фотооткрыток в сепии, сложенный гармошкой, который ее бабушка вывезла из дореволюционного медового месяца в Венеции, и я корпел над ними с лупой (НН: 124).

В оригинале в «Набережной неизлечимых» упоминается («an accordion set of sepià postcards») (НН: 32), без уточнения типа изображения, но с большой долей вероятности можно предположить, что упомянутые открытки в

сепии были именно фотографическими⁵. Чуть ранее Бродский скажет, что Венеция воображаемая (еще не открытая глазу) возникнет у него из строк книги Анри де Ренье. Город, вырисовывающийся из черных слов на белой бумаге, – Венеция зимняя, фотографически черно-белая:

Они были помесью плутовского и детективного романа, и действие, по крайней мере одного, который я про себя зову «Провинциальные забавы», проходило в зимней Венеции. Атмосфера сумеречная и тревожная, топография, осложненная зеркалами; главные события имели место по ту сторону амальгамы, в каком-то заброшенном палаццо (НН: 123).

Таким образом, сквозь узнаваемую, яркую, живописную Венецию выступает у Бродского иная, черно-белая или в сепии, как будто сошедшая с чуть поблекших снимков⁶. В разговоре об этой Венеции прочитывается *еще один фиксирующий венецианское пространство взгляд*, за которым, в отличие от взгляда живописца, не стоит имени, и *взгляд зрителя*, всматривающегося в получившуюся картинку⁷. В этом случае можно говорить о тождестве субъекта, создающего изображение, и субъекта, изображение разглядывающего, – Operator'a и Spectator'a, в терминологии Барта, рассуждающего о разных типах опыта, проявляющихся в работе с фотографическим изображением⁸. На Венецию на этот раз смотрят через камеру, причем упоминая вскользь кинематограф, не произведший впечатления: «Потом приятель, давший романы Ренье и умерший год назад, взял меня на полуофициальный просмотр пиратской и потому черно-белой копии «Смерти в Венеции» Висконти с Дирком Богартом» (НН: 124–125); сосредотачиваются на камере фотографической – именно ее функции делегируются у Бродского человеческому глазу: «Зимний свет в этом городе! У него есть исключительное свойство увеличивать разрешающую способность глаза до микроскопической точности – зрачок, особенно серой или горчично-медовой разновидности, посямраляет любой хассельбладовский объектив и доводит будущие воспоминания до резкости снимка из “Нешнл Джиографик”» (НН: 151–152).

⁵ На этом варианте останавливается и Г. Дашевский, у которого в более ранней версии перевода фигурируют «рисунки сепией». См.: Бродский И.А. *Fondamenta degli incurabili* / Пер. с англ. Г. Дашевского // Октябрь. 1992. № 4. С. 179–206.

⁶ Точности ради необходимо сказать, что первая отмеченная поэтом «визуальная» встреча с Венецией – «растрепанный номер журнала “Лайф” с потрясающим цветным снимком Сан-Марко в снегу» (НН: 124), но это первое и единственное упоминание цветной фотографии в «Набережной неисцелимых», неожиданная и яркая вспышка. В дальнейшем фотографическое у Бродского выступает в черно-белом и сепии, монохромность для него принципиальна в разговоре о зимнем городе, как будто уход от цвета и яркости позволяет сосредоточиться на чем-то особенно важном.

⁷ «Изучая лицо этого города семнадцать зим, я наверно, справлюсь с работой в духе Пуссена, то есть сумею нарисовать портрет этого места если и не в четыре времени года, то в четыре времени дня» (НН: 112).

⁸ Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. С. 18–20.

Сам аппарат появляется тоже: «Как бы то ни было, ты подчиняешься приказу и хватаешь камеру, дополняющую что зрачок, что клетки мозга» (НН: 152–153). Фотограф-зритель спешит поймать в объектив город, вглядываясь в него как в будущий фотоснимок.

И город постепенно поддается, только, увиденный через камеру, он лишен красочности и с ней жизненности. Это город-призрак⁹, город-негатив, отражение самого себя в темной зимней воде: «Стало казаться, что город понемногу вползает в фокус. Он был черно-белым, как и пристало выходящу из литературы или зимы; аристократический, темноватый, холодный, плохо освещенный» (НН: 125). Временами в нем, как на проявленном негативе, проступает цвет, но это происходит как будто случайно на черно-белой в целом картинке и в тех «типичных» местах, которые вызывают в памяти ведуты: «Бодрая синева неба; солнце, улизнув от своего золотого двойника у подножия San Giorgio, скользит по несметной чешуе плещущей ряби Лагуны; за спиной, под колоннадой Palazzo Ducale, коренастые ребята в шубах наяривают “Eine Kleine Nachtmusik”, специально для тебя, усевшегося на белом стуле и щурящегося на сумасшедшие гамбиты голубей на шахматной доске огромного сапро» (НН: 152). Чаше же мы остаемся в ночной или пасмурной зимней Венеции (именно зимой Бродский предпочитает возвращаться туда), сходной с той, что возникала в воображении благодаря книжным страницам, рисункам сепией или черно-белому фильму.

Такая Венеция по-прежнему соединена с ведутой дальним, но родством (ведута и фотография исторически связаны через камеру-обскуру): точность, четкая выписанность деталей свойственны и тому, и другому типу воспроизведения городского пространства, но изображение города, увиденного через объектив, дискретно, фрагментарно¹⁰ – оно теряет цельность и завершенность, разбиваясь на череду кадров, фиксирующих часто мелкие подробности быта:

Площадь пустынна, набережные безлюдны.
Больше лиц на стенах кафе, чем в самом кафе (ЧР: 421);
Смятое за ночь облако расправляет мучнистый парус.
От пощечины булочника матовая щека
приобретает румянец, и вспыхивает стеклярус
в лавке ростовщика.
Мусорщики плывут. Как прутьями по ограде
школьники на бегу, утренние лучи

⁹ Барт предлагает обозначить изображаемого / изображаемое на снимке словом Spectrum, отсылающим как к спектаклю, зрелищу, так и к призраку (фр. spectre). *Барт Р.* Указ. соч. С. 19.

¹⁰ «Я могу предположить, что эмоция Operator'a (а следовательно, и сущность Фотографии-с-точки-зрения-Фотографа) состоит в некотором отношении с “маленьким отверстием” (stenope), в которое он смотрит, ограничивая, кадрируя и определяя перспективу того, что он хочет “уловить” (застать врасплох)». *Барт Р.* Указ. соч. С. 19–20.

перебирают колонны, аркады, пряди водорослей, кирпичи (ЧР: 424).

Освещение при таком взгляде на город выбирается преимущественно мягкое, зимнее: «Зимний свет в этом городе!»: «пока существует этот город, пока он освещен зимним светом, акции Кодака – лучшее помещение капитала» (НН: 151, 153). Или же пространство погружено в темноту, являя собой обратную сторону Венеции дневной и солнечной: «Адриатика ночью восточным ветром / канал наполняет...» (ЧР: 230); «Ночь на Сан-Марко» (ЧР: 232); «Ночью здесь делать нечего» (ЧР: 422).

Эта Венеция изображается часто через непарадные, «внутренние» помещения и интерьеры: «и подъезды, чье небо воспалено ангиной / лампочки, произносят “а”» (ЧР: 422); «бронзовый осьминог люстры в трельяже» (ЧР: 229); «За золотой чешуей всплывших в канале окон – / масло в бронзовых рамах, угол рояля, вещь. / Вот что прячут внутри, штору задернув...» (ЧР: 422). Скрытая, потаенная, «личная» Венеция, доступная глазу-объективу, Венеция не растиражированных туристических открыток (наследников ведуты), а частного фотографического альбома, где хранится то, что вряд ли представляет общекультурный интерес, но значимо и ценно в отдельно взятой судьбе. В своем акцентированно черно-белом цветовом решении она может быть прочитана и как негатив, непроявленное изображение, знает о котором только фотограф, он же – единственный зритель запечатленного.

Отношения негатива и позитива связывают у Бродского не только Венецию воображаемую и реальную, тайную и явную – существует еще один негатив, позитивом с которого оказывается итальянский город. Особенно хорошо это видно в «Лагуне», где в описании итальянского Рождества вдруг появляется «птица-гусь», где, упоминая, что праздник здесь «без снега, шаров и ели» (ЧР: 230), нам дают понять, что есть и другой – со снегом, елью, шарами. «Держава», где «руки тянутся хвойным лесом / перед мелким, но хищным бесом / и слону леденит во рту» (ЧР: 231), как будто напоминает о себе «зимней ночью в сырой стране» (ЧР: 230). «Молот в серпе», «чорт» и «Солоха», а также София, Вера, Надежда и Любовь (ЧР: 231) приводят в итальянский текст реальность иной культуры, – точнее, культур. Они влетают в реальность венецианскую, и в новом едином пространстве «тонущего города» «знающий грамоте лев крылатый» выступает как «сфинсов северных южный брат» (ЧР: 230–231).

В таком контексте «шпили, колонны, резьба, лепнина / арок, мостов и дворцов» (ЧР: 232) уже выглядят как элементы не только венецианской архитектуры: зрение, глаз-перископ различают проступающее сквозь венецианское пространство изображение Ленинграда (хранящего, в свою очередь, черты Петербурга XIX в.). Венеция представляется его слепком, отпечатком, фотоснимком.

«Лагуна» завершается строчками:

Там, за нигде, за его пределом
– черным, бесцветным, возможно, белым –
есть какая-то вещь, предмет.
Может быть, тело. В эпоху тренья
скорость света есть скорость зренья;
даже тогда, когда света нет (ЧР: 232).

Источник света для лирического героя находится не вовне, а внутри, ведет «в то “никуда”, задержаться в коем / мысли можно, зрачку нельзя» (ЧР: 233), и открывает черно-белое, «фотографическое» по сути своей пространство памяти – наиболее полно оно представлено таким в стихотворении «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»:

Существуют места,
Где ничто не меняется. Это –
Заменители памяти, кислый триумф фиксажа.
Там шлагбаум на резкость наводит верста.
Там чем дальше, тем больше в тебе силуэта (ЧР: 330).

В зимнюю, преимущественно черно-белую Венецию, Венецию силуэтов и форм, герой Бродского возвращается, как возвращаются к фотографии, многократно переживая запечатленное на ней. С фотографией, как пишет В. Флюссер, «мы больше уже не находимся в контексте линейной истории, в которой ничего не повторяется»¹¹. То есть фотография отменяет, разбивает линейность времени, давая возможность многократно обращаться к тому, что прошло.

Возвращаясь к городу-снимку, лирический герой снова и снова обращается к покинутому им когда-то пространству¹², которое на снимке остается неизменным, таким, как его оставили когда-то: «В реальном мире что-то происходит, и никто не знает, что еще произойдет. В мире изображений это уже произошло и будет происходить так»¹³, – говорит С. Зонтаг, которой посвящены «Венецианские строфы (2)»¹⁴. Возвращение это окрашено ностальгией, в «Набережной неисцелимых» само название эссе, объединяющего мотивы венецианских текстов, к неизбывной ностальгии отсылает. Такое состояние характерно как для фотографирующего, так и для разгля-

¹¹ Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Издательство С. Петербургского университета, 2008. С. 91.

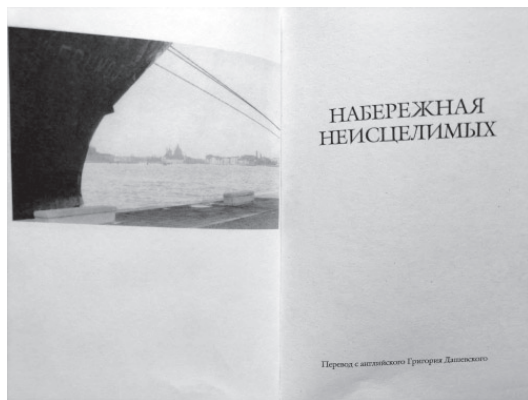
¹² Частью этого покинутого пространства будут и чайные сервизы, о которых так часто вспоминает поэт, вглядываясь и вслушиваясь в Венецию. См., например, в «Лагуне»: «Венецийских церквей, как сервизов чайных, / слышен звон в коробке из-под случайных / жизней» (ЧР: 229). В эссе «Полторы комнаты» Бродский трижды упоминает привезенные отцом из Китая сервизы, которые мать бережно хранила к свадьбе сына («сервизы, что мать хотела подарить мне, когда я женюсь»). См.: Бродский И.А. Полторы комнаты / Пер. с англ. Д. Чекалова // Новый мир. 1995. № 2. С. 61–86.

¹³ Зонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 219.

¹⁴ С. Зонтаг появляется также в одном из эпизодов «Набережной неисцелимых».

дывающего снимок: «фотография усердно подогревает ностальгию. Фотография – элегическое искусство, сумеречное искусство»¹⁵ (отметим снова, что именно сумеречное освещение преобладает в ориентированных на фотографию венецианских текстах Бродского.).

Весьма примечательны в этом контексте снимки, сделанные самим Бродским в Венеции. Издательство «Азбука-классика» сопроводило ими эссе «Набережная неисцелимых» в издании 2006 г.:



Глаз фотографа как будто выбирает в венецианском пространстве то, что подобно (практически до смешения) пространству ленинградскому / петербургскому. Именно черно-белая фотография создает иллюзию города, несущего в себе скрытый, известный только фотографу призрак, город-негатив¹⁶, проявляющийся лишь при определенных условиях.

¹⁵ Сонтаг С. Указ. соч. С. 28.

¹⁶ Анализируя использование фотографической лексики у Бродского, Е. Твердислова отмечает, что в его поэзии «отпечатки» и «негативы» – визуальные коды, позволяющие сопоставлять реальность и память о ней». *Твердислова Е.С.* Фотографичность в поэзии Бродского как событие мысли. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. С. 102.

Используемые визуальные модели работают на расслоение образа города, обуславливают его двоение как временное (и тогда перед нами рядом с Венецией настоящего возникает город «исторический», воспроизводящий многократно свой зафиксированный на живописных полотнах облик), так и пространственное (и в этом случае мы имеем дело с городом «ностальгическим», постоянно напоминаящем о существовании своего одновременно призрачного и реального двойника). Такого рода визуальная раздвоенность встраивается у Бродского в венецианский миф, повествующий о городе зеркал, масок, истинных и ложных подобий.

И Венеция-ведута, и Венеция-фотография активизируют работу памяти: в первом случае это прежде всего подкрепленная воображением «общая» культурная память, аккумулирующая зафиксированные в культуре представления о городе и знания о его истории; во втором – память личная, отсылающая к истории частной¹⁷, сообщающая лирическому тексту особое ностальгическое напряжение, транслируемое через обращение к фотографическому изображению.

Постоянное переключение режимов видения и использование нескольких различных по своим характеристикам визуальных моделей в работе с пространством в венецианских текстах Бродского способствует выстраиванию динамичного, неустойчивого, мерцающего образа города, города-сна – как сказано о нем в «Набережной неисцелимых» (НН: 181–183), – одновременно повторяющегося и непоследовательного, покоящегося и текущего, уверенно-«несокрушимого» и пронизанного острой болью ностальгии.

¹⁷ Так, «Лагуна» открывается упоминанием трех старух-Парок, прядущих нить человеческой судьбы: «Три старухи с вязаньем в глубоких креслах / толкуют в холле о муках крестных...» (ЧР: 229).

Поэзия и дух современности

С.А. Ромашко

ГЛАЗА В ГЛАЗА: ПОЭТИКА НОВОЕВРОПЕЙСКОГО ГОРОДА И ЗАРОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ УРБАНИСТИКИ

Едва ли не самый интересный, но и самый трудный объект для разглядывания – взгляд другого человека.

Т.Д. Венедиктова¹

Мы жили, надо бы заметить, на площади Виктуар, довольно далеко от улицы Таранн, и возвращались обычно через Мост Искусств... Однажды поздно, должно быть ближе к полуночи, мы так и шли по набережной Малакэ на Мост Искусств к Лувру... Мост этот предназначен только для пешеходов, а в такое время на нем и вокруг не было уже почти никого. Мы молча шли через мост, поплотнее запахивая пальто; я было приготовился спускаться по ступенькам на той стороне, как меня остановило поразительное зрелище. У самого парапета виднелась стройная, довольно высокая женская фигура.

В. Гауф²

Город – поэт – исследователь

Со становлением новоевропейского мегаполиса город как создаваемая и пересоздаваемая человеком искусственная среда обитания обретает особую значимость. Специфические пространственно-временные характеристики, не сводимые к природным измерениям и циклам, пронизываемые коммуникативными каналами и информационными потоками, порождают своеобразие того жизненного уклада, который и именуется «городским». На рубеже XIX и XX вв. социальная наука приступает к осмыслению специфики города и характера его обитателей. Важным шагом на этом пути стал доклад Георга Зиммеля о ментальном своеобразии обитателей больших городов,

¹ Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 155.

² Hauff W. Werke. Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut, 1891. Bd. III. S. 33. Здесь и далее, если не указывается иное, перевод наш. – С.Р.

прочитанный им в рамках подготовки к проходившей в 1903 г. в Дрездене выставке городов³.

Зиммель стремился показать, что и городская жизнь, и особенности личности горожанина задаются обществом, своеобразным сгустком основных свойств которого как раз и выступает город. Однако личность не растворяется в поле социума, а сопротивляется ему, поэтому «истоким глубинных проблем современной жизни является притязание индивидуума на сохранение самостоятельности и своеобразия своего бытия вопреки диктату общества, исторического наследия, внешней культуры и техники жизни»⁴. Примечательно, что Зиммель концентрирует свое внимание именно на ментальной стороне жизни обитателя мегаполиса, хотя и не может при этом игнорировать материальную сторону городской жизни, например, вовлеченность горожан в рациональные структуры рыночного производства и городского хозяйства.

В последующие десятилетия по обе стороны Атлантики идет активное формирование урбанистики как области социальных и социокультурных исследований широкого спектра: от историко-философских рефлексий до формирования инструментов решения практических задач организации городской жизни. В этом пестром движении Вальтер Беньямин, вклад которого в развитие урбанистики был оценен далеко не сразу, занимает своеобразное положение (впрочем, то же можно отнести и почти ко всему наследию этого автора). Знакомство Беньямина с социологией Зиммеля состоялось рано, ведь он слушал его лекции во время учебы в Берлинском университете. В конце 1930-х гг., интенсивно работая над урбанистическими проблемами, он вновь обращается к Зиммелю.

Свои занятия обликом города Беньямин начинает с опытов описания отдельных городов. Сначала это был Неаполь (1925), далее последовал очерк «Москва» (1927; во многом этот очерк был основан на «Московском дневнике» Беньямина: мыслитель посетил Москву зимой 1926–1927 гг.). В конце двадцатых годов Беньямин приступает к изучению Парижа XIX в., а в 1930-е гг. эта работа становится его основным занятием. Тогда немецкий ученый и набрасывает общую структуру жизни новоевропейского мегаполиса на примере Парижа, возведенного им в ранг «столицы девятнадцатого столетия».

Примечательно, что Беньямин обращается к чужим городам (причем вначале к городам ему незнакомым, в определенном смысле чуждым). Дистанция давала возможность получить общий взгляд на ситуацию. Если эта дистанция ощущалась как недостаточная, то Беньямин усиливал ее дополни-

³ *Simmel G.* Die Großstädte und das Geistesleben // Die Großstadt: Vorträge und Aufsätze zur Städtausstellung / Hrsg. von Th. Petermann. Dresden: Zahn & Jaensch, 1903. S. 185–206. Рус. перевод: *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь / Пер. К. Левинсона // Логос. 2002. № 3/4(34). С. 23–34.

⁴ *Simmel G.* Op. cit. S. 187.

тельно: тридцатые годы он провел в основном в Париже, однако описывал не тот город, в котором находился, а город, которого уже не было, – город ушедший, город предыдущего века. Так же и обратившись в начале тридцатых к родному Берлину, он очуждает его, описывая опыт освоения городской среды и городской жизни в свои детские годы.

Но дистанция и стремление обозначить общий силуэт города не означает при этом абстрактной объективации: Беньямин стремится соединить общую характеристику города с ощущением пребывания в этом городе, аналитический взгляд с эмоциональным восприятием и тактильным опытом. Не случайно в «Московском дневнике» он замечает, что стать своим в городе можно, только исходив его вдоль и поперек (GS VI: 306)⁵. Если Зиммель обращает особое внимание на роль зрения как наиболее рационального средства контакта городского жителя с реальностью, то Беньямин в своих описаниях обращается также к звуковому облику города, а значит, и к слуху как более эмоциональному, резонансному чувству.

Эмоциональная привязанность Беньямина к Парижу и Бодлеру возникла очень рано, это был единый импульс, поразивший совсем еще молодого человека и сохранивший свою энергию на всю жизнь. В 1913 г. двадцатилетний студент впервые приезжает в Париж, сразу же покоривший его, а на следующий год уже пробует переводить Бодлера. В 1915 г. складывается план перевода части «Цветов зла», однако реализован он был гораздо позднее: только в 1923 г. в Гейдельберге выходит маленькая книжечка, в которой представлены как оригиналы, так и переводы стихотворений. Что же касается города, которому посвящена поэзия Бодлера (переведенная Беньяминовою частью «Цветов зла» озаглавлена «Парижские картины»), то путь от увлеченности к исследованию и анализу оказался еще более длительным.

Изучение Парижа Беньямин, сделавший несколько набросков в конце 1920-х гг., возобновил уже в парижской эмиграции в начале тридцатых. Сохранившиеся материалы принято именовать «Исследованием пассажиров» («Passagen-Werk», также «Passagenprojekt»⁶), поскольку именно пассажи Беньямин избрал в качестве отправного пункта изучения городской жизни XIX в.; незавершенный труд представляет собой множество цитат, ссылок и заметок, разбитых на тематические разделы. К концу 1930-х гг. из этой разрастающейся массы кристаллизуется цикл о Бодлере как «поэте зрелого капитализма». К печати Беньямин успел подготовить лишь эссе «О неко-

⁵ Ссылки на работы Беньямина приводятся в скобках с использованием аббревиатуры «GS» с указанием номера тома и страницы по этому изданию: *Benjamin W. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972–1989. В русском издании: *Беньямин В. Московский дневник* / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем, 1997. С. 37.

⁶ Сам Беньямин называл предполагаемое исследование «работой о пассажирах», первые наброски исследования носили заглавие «Парижские пассажи», «Пассажи»; Беньямин также предполагал дать исследованию подзаголовок «диалектическая ферия».

торых мотивах у Бодлера», остальное сохранилось либо в машинописном виде, либо в виде набросков («Центральный парк»)?

В этом цикле Бодлер предстает свидетелем своего места и времени, фигурой, в которой поэт и обитатель Парижа неразделимы. Если первоначально Бодлер был для Беньямина лишь автором и основной интерес был направлен на поэтику «Цветов зла»⁸, то теперь личность Бодлера оказывается ключом к пониманию мира, в котором он жил. Сходным образом Беньямин поступал ранее в работе над своей диссертацией (так и не принятой к защите во Франкфуртском университете), ставшей впоследствии книгой «Произхождение немецкой барочной драмы» (1928), в которой литературные произведения рассматриваются как свидетельства становления европейского Нового времени. Теперь же поэт «столицы девятнадцатого столетия» оказался ему дорог своим бесстрашным обнажением телесного ощущения того жизненного потока, в который его погрузила история.

Далее будет рассмотрено, как в социокультурной истории существование человека в новоевропейском мегаполисе, особенности поэзии этого хронотопа и ретроспективный взгляд исследователя XX в. привели к появлению примечательного смыслового схождения: Париж, Бодлер, Беньямин, – и это схождение оказалось значимым для разных областей гуманитарного знания. Может сложиться впечатление, что при таком подходе собственно поэзия ускользает из поля зрения, однако это не так: различные составляющие поэтического произведения возникают при участии тех или иных способов сцепления со средой, в которой произведение создается и живет и на которую это произведение откликается.

Пространство города: лабиринт. Начало городской одиссеи

Город всегда представляет собой некоторое пространство – изначально даже обычно отгороженное от окружающего мира. Это пространство особого рода – его свойства далеко не исчерпываются геометрическими параметрами, а когда речь идет о новоевропейском мегаполисе, то понятно, что такой город не может быть маленьким в своих физических измерениях⁹. Правда, невозможным (да и ненужным) оказывается задавать какие-то

⁷ Весь цикл в оригинале: GS I.2: 509–690; по-русски бодлеровский цикл представлен в издании: *Беньямин В. Бодлер* / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем, 2015.

⁸ Характерно, что в краткой аннотации книжечки своих переводов, которую Беньямин написал по просьбе издательства, речь идет лишь о филологических достоинствах перевода; ни личность Бодлера, ни его город в ней еще никак не представлены (GS IV.1: 893).

⁹ О пространственно-временных параметрах города как социальной структуры см.: *Lefebvre H. La révolution urbaine*. Paris: Gallimard, 1970; *Левевер А. Производство пространства* / Пер. И. Стаф. М.: Strelka Press, 2015; *Бурдые П. Социология социального пространства* / Пер. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. О коммуникативном пространстве города см.: *Ромашко С.А. Пространство диалектики. Коммуникативная среда мегаполиса // Российское экспертное обозрение. 2006. № 2(16). С. 51–54.*

метрические параметры (в единицах протяженности или площади). Дело в способности города решать необходимые задачи (политические, экономические, социальные, культурные), которые возникают в период ускоренной индустриализации.

Соотношение геометрии города и его социальной наполненности хорошо наблюдается на примере такого важного для города понятия (и явления, разумеется), как «улица». Для этого вполне пригодно обозначающее его французское слово « rue », т. е. слово языка Бодлера и Парижа. Слово это может иметь одно из трех основных значений: 1) линейно протяженное пространство между городскими постройками, предназначенное для передвижения транспорта и пешеходов; 2) публичное пространство города; 3) совокупность людей, находящихся и совершающих действия в публичном пространстве города¹⁰. В реальности это целостный многофакторный фрагмент того, что именуется городской средой. В зависимости от угла рассмотрения один из обозначенных моментов оказывается доминирующим. Однако рассматривать их совершенно изолированно вряд ли будет адекватным подходом, ведь даже при решении транспортных проблем города недостаточно технико-административных инструментов организации дорожного движения.

Благодаря тому что слово « rue » в своей многозначности отражает многофакторность городского пространства, его использование позволяет Бодлеру одной короткой фразой в сонете «Прохожей» (« À une passante ») вполне отчетливо обрисовать место действия (FM: 164)¹¹:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Сразу становится ясно, что герой на одной из крупных улиц мегаполиса, в разгаре дня, в оживленной толпе людей, а рядом проносятся экипажи, пугающие, как замечает в другом стихотворении Бодлер, парижских старушек¹². Заметим, что в данном случае звуковая характеристика среды позво-

¹⁰ Так значение слова « rue » и представлено в словаре « Le Robert ». URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/rue> (дата обращения: 23.12.2022).

¹¹ В пер. Эллиса: «Ревела улица, гремя со всех сторон»; букв.: «Улица вокруг меня оглушительно шумела» (первичное значение глагола « hurler » – «выть, вопить»). Французский текст книги стихов «Цветы зла» и цикла «Стихотворения в прозе» приводится по изданию: *Baudelaire C. Oeuvres complètes / Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1954.* Цитаты сопровождаются, соответственно, аббревиатурами (FM) и (PPP) с указанием номера страницы. Все переводы стихотворений Бодлера на русский язык за исключением переводов В. Шершеневича приводятся по изданию: *Бодлер Ш. Цветы Зла: Сборник / Сост. Е. Витковского, В. Резвого. М.: Издательство «Радуга», 2006.* Цитаты из «Стихотворений в прозе» и других прозаических текстов приводятся в нашем переводе на русский язык. – *С.Р.* На русском языке «Стихотворения в прозе» в переводе Эллиса см.: *Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе / Сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Высшая школа, 1993.*

¹² « Frémissant au fracas roulant des omnibus » (FM: 161); букв.: «Вздрагивая от грохота катящихся экипажей».

ляет поэту так кратко и в то же время так ясно обозначить ситуацию, хотя в дальнейшем речь будет идти о визуальной составляющей городской жизни и ее поэтической картины.

Жизненное пространство мегаполиса за счет многомерности оказывается богаче измеримых параметров его пространства; можно сказать, что город «изнутри» оказывается больше, чем при взгляде «снаружи». Правда, та же многомерность вместе с тем предполагает чрезвычайное усложнение среды, так что при всей открытости публичного пространства ориентироваться и действовать в нем без должного навыка совсем не просто (отсюда известный сюжет «провинциал в большом городе»). Бодлер именует городскую жизнь «хаосом» («*le chaos des vivantes cités*») (FM: 163). Еще одна метафора города – «лабиринт»: «каменные лабиринты столичного города» («*les labyrinthes pierreux d'une capitale*») (PPP: 315). В этой точке Бодлера подхватывает Беньямин, замечаящий в «Центральном парке», что город по своему характеру лабиринтообразен¹³.

Такое сочетание запутанности и неустойчивости – которое вполне может быть охарактеризовано словами «лабиринт» и «хаос» – особенно ярко представало в ощущении людей, оказавшихся, как Бодлер, на переломе урбанистического перехода к периоду ускоренной модернизации и существенного преобразования структуры города и соответствующего жизненного уклада. Очень выразительно это ощущение перелома представлено в его стихотворении «Лебедь» («*Le cygne*») (FM: 157–158).

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;
Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdîs par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus¹⁴.

В рассуждениях о современной жизни и ее отражении в искусстве Бодлер часто снабжает окружающую реальность важным атрибутом « [le]

¹³ «...лабиринтный характер самого города» («...der labyrinthische Charakter der Stadt selbst»); «Лабиринт, образ которого вошел в плоть и кровь фланера...» («Das Labyrinth, dessen Bild dem flaneur in Fleisch und Blut eingegangen ist...») (GS I.2: 688).

¹⁴ В переводе В. Шершеневича: «Пока чрез Карусель новейшую иду я, / Ты память прошлую смог оживить, ручей. / – Былой Париж исчез! (Ах, внешность городскую / Нам легче изменить, чем сердце у людей!) / Немало выступов, упавшие колонны, / Трава, бараки, луг, блестящая в окне / Дрянь всевозможная, и грязь, и сор зеленый / От лужи и воды, – видны в мечтаньях мне». Вадим Шершеневич – создатель полного перевода книги «Цветы зла» на русский язык. См.: *Бодлер Ш. Цветы Зла / Пер. В. Шершеневича. М.: Водолей, 2017.*

fugitif» – «мимолетное, ускользящее» (PVM: 694–695)¹⁵. Это ощущение среды – зыбкой и полной неопределенности, прозрачной и непроницаемой одновременно в зависимости от разных обстоятельств – открывало путь для формирования в XIX в. городской литературы, чьи герои и события так или иначе привязаны к окружению новоевропейского города¹⁶. Новая среда и новая литература вбирали в себя и одновременно преобразовывали уже сложившиеся жанры, формы и элементы литературной структуры: «Пейзаж», которым Бодлер открывает цикл «Парижские картины», свидетельствует о таком превращении. Но также и о том, что городской пейзаж – нечто новое и иное, нежели традиционное описание природного окружения: и в традиционном пейзаже в конечном итоге все решает присутствие субъекта¹⁷, а поскольку город – это прежде всего люди, его населяющие, то городской пейзаж неминуемо превращается в более сложную структуру, наделенную временными характеристиками¹⁸.

Художественное осмысление города начали романтики, этот процесс продолжался и в постромантическое время. Открытие заключалось в том, что, для того чтобы выпасть из рутинного порядка дел, оказаться вовлеченным в череду неожиданных событий и невероятных обстоятельств, а то и просто фантастических превращений, достаточно просто случайно зацепить ногой корзинку уличной торговки (как студент Ансельм в «Золотом горшке» Э.Т.А. Гофмана) или поздней порой, возвращаясь домой привычным путем через центр Парижа, вдруг остановиться перед какой-то странной нищенкой на мосту (как герой новеллы В. Гауфа «Нищенка с Моста Искусств»). Поскольку городская среда становится все более плотной и полной самых разных событий, в город перебирается авантюрный роман (в особенности

¹⁵ Работы Бодлера, посвященные литературной и художественной критике, приводятся по французскому изданию: *Baudelaire C. Œuvres complètes. II / Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.* Цитаты сопровождаются аббревиатурами с указанием номеров страниц: «Живописатель современной жизни» (« Le peintre de la vie moderne », PVM), «Салон 1846 года» (« Le salon de 1846 », S-1846), «Салон 1859 года» (« Le salon de 1859 », S-1859). На русском языке статьи и эссе Бодлера об искусстве см.: *Бодлер Ш. Об искусстве / Вст. ст. В.В. Левика, послесл. В.А. Мильчиной. М.: Искусство, 1986.*

¹⁶ Простейший пример: совершенно очевидно, что такие стихотворения, как «Размышления у парадного подъезда» Н.А. Некрасова или « Sur une barricade » В. Гюго («За баррикадами, на улице пустой», пер. П. Антокольского) просто были бы невозможны без существования соответствующих городов, с их укладом, структурой, историей.

¹⁷ В «Салоне 1859 года» Бодлер усматривает признак деградации живописного пейзажа в «убогом культе природы, не очищенной, не изъясненной фантазией» (« ... culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination... ») (S-1859: 660).

¹⁸ В рассуждениях об изобразительном искусстве Бодлер указывает на возможности городского пейзажа и высказывает сожаление, что это жанр разрабатывается слабо. См. эссе «Пейзаж» в «Салоне 1859 года» (S-1859: 666).

после «Парижских тайн» Э. Сю), ведь прозаики убедились в отсутствии необходимости отправляться в дальние края в поисках приключений. Изысканно-эпическим завершением процесса формирования городской одиссеи стал – уже в XX в. – «Улисс» Дж. Джойса.

То, что за словом и понятием «лабиринт» кроется мифологическое начало, в связи с Бодлером отметил в своих записях Беньямин¹⁹. А если так, то лабиринтный характер города у поэта не просто его геометрическая сложность. Городской лабиринт – это задача, которую предстоит решить герою²⁰. И в этом смысле оказывается достаточно ясно, почему банальный выход из дому промозглым утром в город, накрытый туманом, превращается для лирического персонажа в героическое предприятие²¹; он собирает всю свою волю в кулак, готовый к встрече с любыми неожиданностями, с неведомыми чудищами и призраками. Например, так начинается стихотворение «Семь стариков» («*Les sept vieillards*») (FM: 159).

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.
Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,
Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros

¹⁹ «...мифический аспект мегаполиса как лабиринта» («...der mythische Aspekt der Großstadt als Labyrinth») (GS I.2: 688).

²⁰ Решение трудной задачи – или же загадки – один из основных элементов мифа. Инфернальные мотивы городского пространства вынесены в настоящей работе за скобки: это задача отдельного исследования. Что же касается попыток сравнивать лирического героя Бодлера с повествователем «Божественной комедии» Данте, то следует указать на одно важное различие: повествователь Данте – визитер-наблюдатель в загробном мире, тогда как герой Бодлера, как и сам поэт, – обитатель города, о котором речь. Подобное сравнение предлагается, например, в: *Beghetto R.G. Leopardi and Baudelaire: Kindred Spirits of the Modern Stranger // Beghetto R.G. Monstrous Liminality; Or, The Uncanny Strangers of Secularized Modernity.* London; San Francisco: Ubiquity Press, 2022. P. 47–74.

²¹ Бодлер завершает «Салон 1846 года» размышлениями о героизме современной жизни. Под «современной жизнью» («*vie moderne*») он совершенно явно понимает жизнь окружавшего его мегаполиса. Герои «Илиады», утверждает он, безнадежно проигрывают в сравнении с персонажами городской литературы (S-1846: 495–496).

Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux²².

Поэтому не удивительно, что для Бодлера все, что он видит в родном городе, как в стихотворении «Лебедь», «становится аллегорией» (« tout pour moi devient allégorie ») (FM: 158), и непосредственно ощущаемая в данный момент реальность плывет, а воспоминания могут оказаться более надежными, чем то, что находится перед глазами.

Отношения Бодлера с городом амбивалентны, городские картины постоянно мерцают. Родство лирического персонажа Бодлера с фигурой фланера выдает то обстоятельство, что Бодлер пишет о родном городе, который к тому же был еще и родиной фланера (GS III: 195). Фланер не просто завсегда-тай наиболее оживленных мест города, не просто наблюдатель: он обживает город, он чувствует себя на улице словно дома, он не просто прогуливается, а присваивает себе все, что его окружает (GS III: 196; GS I.2: 538–539)²³. Бодлер живет городской средой, он врос с юных лет, а мечты о далеких краях не более чем такое же увлекательное, но оторванное от реальных дел занятие, как погружение в наблюдение за плывущими по небу облаками (стихотворение в прозе «Суп и облака» – « La soupe et les nuages »²⁴); поэтому Беньямин категорически настаивает, что «Приглашение к путешествию» Бодлера – на самом деле отказ от путешествия (GS I.2: 678)²⁵.

²² В переводе В. Шершеневича: «В кишашем городе и в полдень затолкают / Прохожих – призраки! О город, полный грез! / Как соки в узкие каналы протекают, / Так тайны ты струишь, властительный колосс! / Я утром проходил по улице печали, / Где здания росли от дыма в высоту / И набережную реки напоминали. / Желтеющий туман швырнул на пустоту / Одежду, что душе пристала лицедея. / Я нервы сдерживать был, как герой, готов, / И спорил я с душой усталою своею, / А пригород дрожал от тяжести возов». В переводе Эллиса: «О город, где плывут кишаших снов потоки, / Где сонмы призраков снуют при свете дня, / Где тайны страшные везде текут, как соки / Каналов городских, пугая и дразня! / Я шел в час утренний по улице унылой, / Вкруг удлинял туман фасадов высоту, / Как берега реки, возросшей с страшной силой: / Как украшение, приличное шуту, / Он грязно-желтой все закутал пеленою; / Я брел, в беседу сам с собою погружен, / Подобный павшему, усталому герою; / И громыхал вдали мой мостовой фургон».

²³ В эссе «Живописатель современной жизни» Бодлер отмечает, что «совершенный фланер» (« parfait flâneur ») обладает способностью «чувствовать себя повсюду как дома» (« se sentir partout chez soi ») (PVM: 694–695).

²⁴ Ударом кулака по спине и бранью возвращает героя его пассива к прозе жизни: пора обедать.

²⁵ Менее категоричен И. Бонфуа, который считает, что цель предлагаемого путешествия – идеальное пространство, которого на самом деле не существует, что следует из сущности идеала. От позиции Беньямина это отличается в общем-то только более мягкой формулировкой. См.: *Bonnefoy Y. Pourquoi Baudelaire? Baudelaire au soleil du soir // L'Année Baudelaire, 2014/2015. Vol. 18/19. P. 15–30.*

И все же, в отличие от типичного фланера, Бодлер не готов полностью раствориться в своем городе. Движение по городу для него в любой момент может обернуться ускользанием в литературную традицию, в мифологические реминисценции, в гиперболические фантазии, фантазмагорические видения и бунтарские выходы. Вдохновение Бодлера питается ощущением событийной и коммуникативной интенсивности мегаполиса и тут же ускользает в пространство поэтической изощренности, культурного наследия, несдержанного воображения²⁶. В обращении к издателю, которое предпослано «Стихотворениям в прозе», Бодлер указывает на жизнь мегаполисов («villes énormes») с присущей им плотностью неисчислимых отношений («croisement de leurs innombrables rapports») как источник его попытки приблизиться к «чуду поэтической прозы» («le miracle d'une prose poétique») (PPP: 281). На городскую среду как источник вдохновения Бодлер указывает и в своих эссе об изобразительном искусстве: «Парижская жизнь изобилует поэтичными и удивительными сюжетами» («La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux») (S-1846: 497).

Среди стихотворений в прозе есть словно иллюстрирующий эти соображения текст – «Помыслы» («Les projets»), – повествующий о том, как некто прохаживается по городу, а его воображение тем временем подсказывает ему представления о местах, где он мог бы быть счастлив со своей возлюбленной: то это дворец, то это далекие южные края, а то просто опрятная уютная гостиничка. Но, вернувшись домой, он и вовсе решает, что не стоит утруждать себя передвижением, когда его «душа путешествует с такой легкостью» (PPP: 318), да и вообще мечтания сами по себе приносят достаточное наслаждение без попыток их воплощения в жизнь. Движение по городу шаг за шагом перерастает в фантазию, без участия которой творчество для Бодлера неполноценно.

Появление прохожего

Взгляд Бодлера на город – это взгляд пешехода (живи он позднее, к этому взгляду наверняка добавился бы и взгляд пассажира метро²⁷). И персоны, населяющие его тексты, – это прежде всего люди, которых может встретить

²⁶ В рассуждениях о современности («modernité») и задаче художника, которого эта современность окружает, Бодлер категорически настаивает: «Современность, то есть преходящее, ускользающее, случайное – половина искусства, вторую же его половину образует вечное и неизблемое» («La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»). Живописатель современности преследует цель более высокую, чем «чистый фланер» («pur flâneur») – «извлекать из преходящего вечное» («tirer l'éternel du transitoire») (PVM: 694–695).

²⁷ О социокультурном измерении парижского метро – опираясь во многом на многолетний личный опыт – написал Марк Оже: *Augé M. Un ethnologue dans le métro*. Paris: Hachette, 1986.

в городе пешеход²⁸. Это прохожие, появление которых связано с модернизацией и преобразованием города, с возникновением постоянного, открытого общественного пространства. Передвигающиеся по нему пешком становятся не просто пешеходами – все они друг для друга оказываются прохожими.

Традиционный город представлял собой сложную мозаику различных социально-пространственных образований: кварталов, предместий, слобод, гетто, складывавшихся на самых разных основаниях: социальных, конфессиональных, этнических, профессиональных. Внутри таких ячеек горожане были связаны различными отношениями и часто знали друг друга. В каждой из них шла своя жизнь. Если в квартал забредал кто-нибудь посторонний, то он воспринимался как чужак. Точно так же и обитатель определенного квартала за его пределами превращался в чужака для других²⁹. Модернизация сминает эту мозаику (в старых городах о ней еще может напоминать сохранившаяся с прежних времен топонимия, но и ее стараются заменять, а бывшие названия частей города официально сменяются топографической номенклатурой, как это произошло в Париже, который в XIX в. был разделен на нумерованные округа и кварталы), начинается формирование гражданского общества³⁰.

Макс Вебер в качестве одного из признаков города указывает на то, что город представляет собой общность людей, лично друг с другом незнакомых³¹. То есть прохожий – это человек хоть и незнакомый, но тем не менее не чужак. Он свой, но не входит в круг близкого общения: размеры города и сложный характер повседневности предполагают разные степени близости в отношениях с разными горожанами в разных ситуациях. Самая слабая

²⁸ О движении пешехода по городу см.: *Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать* / Пер. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 185–210.

²⁹ В главу своей обобщающей работы по социологии, посвященную пространственной организации общества, Зиммель включил экскурс «о чужаке» 1908 г.: *Зиммель Г. Экскурс о чужаке* / Пер. А.Ф. Филиппова // Социологическая теория: история, современность, перспективы. Альманах журнала «Социологическое обозрение». СПб.: Владимир Даль, 2008. С. 9–14. Тематика была быстро подхвачена другими социологами, в том числе и потому, что XX в. стал веком масштабных миграций (см., например: *Schuetz A. The Stranger: an Essay in Social Psychology* // *American Journal of Sociology*, 1944. No. 49. P. 499–507). Бодлер открывает свой цикл стихотворений в прозе короткой сценкой «Чужак» («L'étranger»), в которой представлен действительно чужак – странное существо, какой-то пришелец из иного мира.

³⁰ Общая характеристика новоевропейской общественной сферы была дана Ю. Хабермасом: *Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы* / Пер. В.В. Иванова. М.: Весь Мир, 2017. Изменение соотношения публичного и личного исследовал Р. Сеннет: *Сеннет Р. Падение публичного человека* / Пер. О. Исаевой, Е. Руднической, Вл. Софронова, К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2002.

³¹ *Weber M. Die Stadt* // *Weber M. Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr, 1922. S. 513. Рус. издание: *Вебер М. Город* / Пер. М.И. Левина. М.: Strelka Press, 2018.

степень сближения – «просто прохожий», его появление в поле зрения поначалу просто принимается в расчет, не более того. Способность распределять окружающих по разным степеням близости (не пространственной, а социальной) – одна из основных способностей и отличительных черт обитателя мегаполиса. Как отмечал Зиммель, обитатели малых городов и деревень, не обладающие таким навыком, воспринимают обычную позицию жителей мегаполисов как пренебрежительность и даже своего рода надменность, тогда как на самом деле это просто особая техника выживания: в большом городе в течение дня приходится проходить через множество ситуаций и сталкиваться с большим количеством людей, так что распределение контактов по степеням близости просто необходимо³².

Коррелятом прохожего в новоевропейском городе оказывается уличная толпа. Толпы существовали и ранее, но они *собирались* по определенному поводу: на рынке, на гулянии, на церемонии, во время бунта, наконец. Такого рода толпы можно найти и у Бодлера. Новая толпа – толпа прохожих, они не собрались в нее, это движение массы людей, представляющее собой один из процессов городской жизни³³. Движущаяся масса складывается сама собой. Конечно, прохожие могут быть и вне уличной толпы; это будут уже одинокие прохожие: примечательно, что в этом случае появляется дополняющее определение, тогда как прохожие уличной толпы – просто прохожие. Общественное пространство города создает возможность толпы и в то же время нуждается в ней, чтобы выполнять свое предназначение (пустота общественного пространства – аномалия или временное состояние, когда это пространство выключено из хода событий, например, ночью).

«Османизация» (Hausmannisation)³⁴ Парижа в середине XIX в. (именно на нее и откликнулся Бодлер элегическим стихотворением «Лебедь») как

³² Зиммель Г. Экскурс о чужаке... Утомительность интенсивного общения человека, вовлеченного в разные виды общественной жизни, калейдоскопически представлена Бодлером в прозаическом этюде «В час ночи» (« À une heure du matin ») (PPP: 292–293): лишь вернувшись к себе и заперев на двойной поворот ключа дверь, человек публичный избавляется от «тирании» неизбежности прямых контактов и переходит в сферу личного существования, где он если и страдает, то только от себя самого.

³³ Ученые не всегда разделяют эти два вида толпы: *Andriot-Saillant C.* “ Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule ”: la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton) // *La foule: Mythes et figures de la Révolution à aujourd’hui / Sous la dir. de J.-M. Paul.* Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005. P. 189–209. Неразличение их, однако, приводит к определенной аберрации: в тематику городской среды вторгается традиционная риторика «презренной толпы», в данном случае не вполне адекватная, хотя бы просто потому, что любой находящийся на оживленной улице – участник толпы («уличной толпы»), такова реальность.

³⁴ Процесс модернизации города получил такое обозначение по имени барона Османа (Georges Eugène Haussmann), столичного префекта в 1853–1870 гг. См.: *Jordan D.P.* Haussmann and Hausmannisation: The Legacy for Paris // *French Historical Studies.* 2004. Vol. 27. No. 1. P. 87–113. Об общем социальном контексте урбанизации и устройстве

раз была призвана создать в городе общественные пространства. Знаменитые парижские бульвары, возникшие в результате реконструкции города, не просто изменили его облик, но и стали элементом нового жизненного уклада. Это тут же получило отражение и в литературе, и в изобразительном искусстве: оживленная «жизнь бульваров», как и посетители общественных садов и парков входят в число излюбленных мотивов произведений о французской столице. Что только ни происходит в этих местах: на бульваре даже дьявола можно встретить, как это случилось с персонажем стихотворения в прозе «Великодушный игрок» («*Le joueur généreux*») (PPP: 326–329).

Нахождение в уличной толпе, передвижение в большом городском пространстве предполагает умение распознавать прохожих, ориентироваться во множестве категорий сограждан. Вместе с модернизацией в ходе формирования городской литературы в ее рамках появляется то, что Беньямин назвал «панорамной литературой»³⁵. Прежде всего это были так называемые физиологические очерки, описывающие разных представителей городского населения. Бодлер не был прямым участником этого литературного движения, но отклики на панорамную литературу в его стихотворных и прозаических произведениях фрагментарным образом присутствуют. Есть и тексты, которые можно считать своего рода эмбриональными вариантами «физиологий»: например, маленький цикл о парижских старушках в «Цветах зла», а также стихотворения о городской жизни в утренние и вечерние сумерки там же или стихотворение в прозе «Вдовы».

Особенность уличной толпы заключается в том, что нахождение среди множества людей не создает само по себе содержательного контакта с окружающими. Новоевропейский мегаполис рождает феномен одиночества в толпе. Это вновь поворачивает ракурс и жизненного, и литературного взгляда: не только одиссея, встреча с неожиданным, но и уединение возможны в пределах городского пространства. Чтобы стать отшельником, теперь нет никакой необходимости отправляться в пустыню или лесные чащи: достаточно просто выйти на улицу³⁶.

городского пространства см. уже называвшиеся выше работы Лефевра (в частности: *Lefebvre H.* Op. cit.).

³⁵ В определенном смысле панорамная литература была предчувствием массовой коммуникации, рождение которой также связано с новыми мегаполисами. К. Штирле существенно дополнил соображения Беньямина о французской панорамной литературе и ее влиянии на другие литературные явления того времени, в том числе и на Бодлера: *Stierle K.* Baudelaire and the Tradition of the Tableau de Paris // *New Literary History*. 1980. Vol. 11. No. 2. P. 345–361.

³⁶ Некоторые отличия все же есть: в общественном пространстве предполагаются хотя бы минимальные нормы поведения. Однако если они усвоены и соблюдаются на уровне автоматизма, препятствием обособленности они не являются.

Бодлер прекрасно ощущал нерв этого общественного пространства. Он мог сколько угодно жаловаться на суету и суетность общественной жизни, на уличный шум и желать уединения и спокойствия – он был истинным мастером жизни прохожего, жизни в уличной среде и прилегающих к ней пространствах. На счастье поэта, необходимые слова во французском языке рифмуются, и он не преминул воспользоваться этим в «Цветях зла», например в стихотворении «Что скажешь к ночи, одинокая душа...»³⁷ («*Que dirastu ce soir, pauvre âme solitaire...*») (FM: 117):

Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,
Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau.

Понятийная пара «solitude / multitude» («одиночество, уединение / множество, масса, толпа») со всей очевидностью полярна³⁸. В то же время, как и все полюса, эти понятия не могут существовать одно без другого, о чем Бодлер ясно говорит в своем прозаическом этюде «Толпы» («*Les foules*») – тексте, который наиболее полно отражает амбивалентность его отношения к уличной толпе:

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond.
Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas être seul dans une foule affairée
(PPP: 295–296)³⁹.

Ключевые понятия равновесны и взаимобратимы, это две координаты, на пересечении которых обитатель мегаполиса оказывается постоянно в нарушение законов предметного мира, поскольку его среда – это не география или физика, это особое социокультурное пространство. И тогда в этих словах Бодлера уже содержится то, о чем десятилетия спустя говорил Зиммель, указывая, что в основе глубинных проблем жителя мегаполиса – «притязание индивидуума на сохранение самостоятельности». Бодлер упорно отстаивал право на независимость идентичности от всех возможных обстоятельств своей среды.

Взгляд

Беньямин обладал удивительной способностью вытянуть из массы явлений, фактов, слов что-нибудь не привлекавшее до того особого внимания, но открывающее возможность выстраивать достаточно (а иногда и весьма) обширную концепцию. У Зиммеля напрямую он заимствовал не так много,

³⁷ В переводе В. Шершеневича: «И в одиночестве, и в мраке ночи темной, / На шумной улице, среди толпы огромной, / Как факел, призрак твой танцует предо мной».

³⁸ Бодлер, конечно же, прекрасно знал латинское основание этой пары: обозначение единицы / множества – *solus / multus*.

³⁹ Толпа, одиночество: понятия равные и взаимобратимые для поэта действенного и плодотворного. Кто не способен заполнить свое уединение, не сможет хранить отрешенность среди людской суеты.

и в этом небольшом объеме выделяется следующее наблюдение социолога, которое Беньямин приводит в своей работе о Бодлере:

До появления омнибусов, железной дороги, трамваев в девятнадцатом столетии люди не оказывались в ситуации, когда они достаточно долгое время, измеряемое минутами и даже часами, вынуждены смотреть друг на друга, не обмениваясь словами⁴⁰.

Большой город требует прежде всего зрения (на это тоже указал Зимель). Звуковая картина города слишком диффузна, не случайно уже в XIX в. она в целом устойчиво обозначается как шум (в противоположность тишине и покою загородного пространства⁴¹). Зрение – более мощный канал восприятия, к тому же более аналитичный. Это более надежное средство ориентации в сложной и подвижной среде. Вот только плотность этой среды такова, что взгляд одного человека легко наталкивается на взгляд другого, и это тоже особенность нового мегаполиса.

Ранняя урбанистика еще не располагала ни общей методологической рамкой и широким контекстом исследований в ряде социальных и гуманитарных дисциплин, ни конкретными методами эмпирических исследований, к которым могла обратиться урбанистика к концу XX в. В настоящее время изучение визуального контакта является частью комплекса исследований коммуникативных процессов, а в более общем плане – исследования социального взаимодействия. Визуальный контакт отслеживается на всех уровнях организации – от психофизиологических основ до социокультурных и семиотических составляющих взаимодействия⁴². Ученые получили в распоряжение приборы, позволяющие вести точные наблюдения за работой зрительного аппарата в том числе и в такой сложной для наблюдения ситуации, как реакция на взгляд незнакомого человека⁴³. При всей интенсивности работы в этой области из-за многофакторности человеческого поведения многое еще предстоит выяснить или уточнить⁴⁴.

⁴⁰ Беньямин В. Бодлер... С. 40. В оригинале: GS I.2: 540.

⁴¹ Ср. стихотворение Бодлера «Je n'ai pas oublié, voisin de la ville...» (FM: 171), помещенное в раздел «Парижские картины» и построенное на контрасте города и загородного пространства. В переводе В. Шершеневича: «Я не забыл тебя, соседка городская...».

⁴² См., например: *Hessels R.S. How Does Gaze to Faces Support Face-to-Face Interaction? A Review and Perspective // Psychonomic Bulletin & Review. 2020. Vol. 27. No. 5. P. 856–881.*

⁴³ Появился даже термин «эффект взгляда в толпе» («a stare-in-the-crowd effect»): *Grünau M. von, Anston C. The Detection of Gaze Direction: A Stare-In-The-Crowd Effect // Perception. 1995. Vol. 24. No. 11. P. 1297–1313.*

⁴⁴ См., например, обзор, в котором представлено более ста публикаций по этой теме за последние десятилетия: *Jongerius Ch., Hessels R.S., Romijn J.A., et al. The Measurement of Eye Contact in Human Interactions: A Scoping Review // Journal of Nonverbal Behavior. 2020. Vol. 44. No. 3. P. 363–389.*

Что же касается ситуации начала XX в., то первые исследователи городской среды могли опираться на опыт жителей мегаполисов (в том числе и свой собственный) и некоторые общие соображения о поведении человека в соответствующей социальной среде. Имеющийся опыт, отраженный в том числе и в языке, позволял осуществить первичную ориентацию в проблемном поле. Известно, что взгляд идущего навстречу (как и в других ситуациях, в которых люди оказываются лицом к лицу) может быть либо рассеянным (скользящим), либо сфокусированным (пристальным). В ответ может последовать также скользящий либо пристальный взгляд. В процессе переглядывания один из участников может продолжать контакт либо уклоняться от него: отвести глаза и даже демонстративно отворачиваться. Неопределенность намерений смотрящего может породить в крайнем случае конфликтную ситуацию (на что указывал еще Зimmel)⁴⁵. Встреча взглядов незнакомых людей в отсутствие общей институциональной и коммуникативной рамки представляет собой ситуацию мгновенного зависания, балансирования между рядом возможностей, порой весьма различных.

Бодлер обладал зорким взглядом обитателя большого города. И он не мог обойти вниманием – ведь город существовал для него прежде всего как множество людей: знакомых, незнакомых, почти незаметных, реальных, фантастических – глаза и взгляды. Они постоянно появляются в его версифицированной лирике и стихотворениях в прозе, составляя часть характеристики личности и ситуаций. В некоторых случаях упоминание глаз – еще во многом дань поэтической традиции, когда они описываются предметно: обозначаются их размер, разрез, цвет, движение, блеск. Но есть и иное, более существенное: разные аспекты участия глаз в поведении человека, их реакции, их активность, направленная на других. В других случаях глаза могут открывать происходящее в душе человека. Еще они могут оказывать воздействие: привлекать, просить, требовать, побуждать к чему-либо. Глаза могут изучать, испытывать окружающих, находя в них разные качества: глаза парижских старушек то «буравящие как сверло» («*perçants comme une vrille*»), то «божественны, как у девочки, изумляющейся и смеющейся от всего сверкающего» («*divins de la petite fille qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit*») (FM: 161).

Глаза могут говорить (*dire*), в них можно нечто прочесть (*lire*), иногда глаза, как в прозаическом этюде «Вдовы», приходится даже расшифровывать (*déchiffrer*; PPP: 297). Это могут быть глаза близкого человека, и тогда внимание к ним – часть всех чувств и мыслей, сопровождающих отношения с ним. И это могут быть глаза случайно встреченного человека – и тогда это одна из возможностей понять, что это за человек и что с ним происходит

⁴⁵ В настоящее время конфликтный потенциал визуального контакта стал предметом эмпирического исследования не только из чисто научных соображений, но и потому, что этого требует социальная практика. См.: *Boettner J.* „Was guckst du so?“ Der öffentliche Raum als (groß-)städtische Herausforderung // *Sozial Extra*. 2019. Vol. 43. No. 6. P. 391–397.

(распознать, «прочитать» в них нечто). Перехлест этих двух линий визуального контакта – отношения сблизившихся людей и людей незнакомых («просто прохожих») – может порождать разного рода негативные ситуации, от напряженного состояния до острых конфликтов; подобный случай составляет сюжетную основу стихотворения в прозе «Глаза бедняков»⁴⁶.

Глаза как участники установления и развития отношений могут обладать у Бодлера важным свойством – глубиной. Это свойство нечастое и выделяет обладателя таких глаз из общего ряда. Глубина может также отличать и сердце, а за пределами собственно человеческого – небо и море (при этом надо учитывать, что море для Бодлера – чудесная стихия, в которой человек может угадывать и себя⁴⁷). Бодлер прямо сталкивает глубину глаз с глубиной стихий. В стихотворении «L'amour du mensonge»⁴⁸ устанавливается параллель глубины глаз и неба:

Je sais qu'il est des yeux...

Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux ! (FM: 171)⁴⁹

В стихотворении «Плавание»⁵⁰ («Le Voyage»), завершающем второе издание «Цветов зла», глубина глаз соотносится с морскими глубинами:

Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires

Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers ! (FM: 200)

Если глаза могут обладать глубиной, то не удивительно, что в подобные глаза у Бодлера можно погружаться («plonger», букв.: «окунаться, нырять») (FM: 115).

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,

Plongez dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,

Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !⁵¹

⁴⁶ Социально-психологическая сторона коллизии этого текста подробно разобрана Т.Д. Венедиктовой: *Венедиктова Т.Д.* Указ. соч. С. 155–158.

⁴⁷ Об отношении Бодлера к морю компактно и в то же время достаточно ясно написал А. Компаньон: *Компаньон А.* Лето с Бодлером / Пер. Е. Березиной. М.: Ад Маргинем, 2022. С. 19–21.

⁴⁸ В. Левик переводит заглавие как «Любовь к обманчивому» (тот же перевод имеет другой вариант заглавия – «Прекрасная ложь»); «mensonge» – «ложь, обман», но грамматико-семантические особенности русского языка не допускают прямого перевода. Можно было бы предложить нечто вроде: «Полюбишь и обман», но такой вариант был бы сомнителен уже с точки зрения стилистики.

⁴⁹ «Я знаю, есть глаза... / Более пустые и более глубокие, чем вы сами, небеса!»

⁵⁰ В переводе М. Цветаевой: «Чудесные пловцы! Что за повествованья / Встают из ваших глаз – бездоннее морей!» (букв.: «столь же глубоких, как моря!»). В переводе В. Левика «Путешествие».

⁵¹ В переводе А. Ламбле («Semper eadem»): «О дайте, дайте мне забыться ложью властной, / На дно прекрасных глаз как в сон уйти прекрасный / И в сумраке ресниц надолго задремать».

Образ повторяется в стихотворениях в прозе, например, в стихотворении «Глаза бедняков»: «...я погрузился в ваши глаза, столь прекрасные и необычайно нежные» («...je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux») (PPP: 321). Весь этот ассоциативный комплекс, объединяющий глубину глаз, глубь стихий, погружение в чужие глаза, в первую очередь связан с ощущением близости.

ВСТРЕЧА

Сонет «Прохожей» («À une passante») (FM: 164–165) был включен в цикл «Парижские картины» второго издания «Цветов зла»:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !⁵²

Строгая форма сонета побуждала Бодлера в чрезвычайно сжатом виде передать то самое мимолетное состояние балансирования на грани, которое может испытать прохожий в городской толпе в момент случайного столкновения взглядов. Ранее уже упоминалось, что ему было достаточно одного первого стиха, чтобы в нескольких словах ясно обрисовать общую ситуацию, в которой случилось описываемое.

В свое время Беньямин подробно останавливался на этом сонете в разделе «Фланер» работы «Париж времен Второй империи у Бодлера». С тех пор интерес к стихотворению только рос. В 1999 г. выходит книга К. Леруа «Миф о прохожей», в которой Бодлер называется одним из создателей

⁵² Пер. Эллиса: «Ревела улица, гремя со всех сторон. / В глубоком трауре, стан тонкий изгибая, / Вдруг мимо женщина прошла, едва качая / Рукою пышною край платья и фестон, / С осанкой гордою, с ногами древних статуй... / Безумно скорчившись, я пил в ее зрачках, / Как бурю грозную в багровых облаках, / Блаженство дивных чар, желаний яд проклятый! / Блистанье молнии... и снова мрак ночной! / Взор Красоты, на миг мелькнувшей мне случайно! / Быть может, в вечности мы свидимся с тобой; / Быть может, никогда! и вот осталось тайной, / Куда исчезла ты в безмолвье темноты. / Тебя любил бы я – и это знала ты!».

образа «прохожей», появлявшегося в литературе на протяжении второй половины XIX и значительной части XX в.⁵³ На протяжении последних трех десятилетий появился ряд статей, в которых сонет Бодлера рассматривался с самых разных точек зрения: как одна из составляющих мотива улицы в поэзии Бодлера⁵⁴, как аллегорическое преодоление потока времени⁵⁵, как своего рода моментальный снимок происходящего⁵⁶, как предмет «этнокритического» исследования⁵⁷. Здесь же будут учтены только те моменты текста, которые входят в указанные в начале рамки работы.

В общем контексте написанного Бодлером для сонета «Прохожей» не стоит упускать два стихотворения в прозе. Один из них, «Вдовы» («*Les veuves*»), поясняет фигуру прохожей, другой, «Толпы» («*Les foules*»), помогает понять общую ситуацию происходящего.

Прохожая сонета высока и стройна («*longue, mince*»), а еще ее выделяет из толпы одеяние: она в глубоком трауре («*en grand deuil*»), т. е. она вдова. Но и в скорби своей она величественна («*majestueuse*»); относительно ассоциаций, которые мог вызывать у Бодлера траур, высказывался ряд соображений⁵⁸, включая и возможные детские воспоминания о рано овдовевшей матери. Как бы там ни было, Бодлер не забывает отметить детали наряда, ее изящество: и незнакомка, и поэтический субъект понимали, как черный цвет может подчеркнуть достоинства стройной фигуры.

Среди немногих особых черт прохожей есть еще одна, не названная прямо, но вполне угадываемая, если учесть уже сказанное о том, как в поэзии Бодлера представлены глаза и взгляды. У незнакомки явно те самые глубокие глаза, о которых изредка упоминает поэт. В самом деле, лирический субъект сообщает, что пил в ее глазах «чарующую сладость и смертельное удовольствие» («*La douceur qui fascine et le plaisir qui tue*»), но пить можно только из чего-либо, обладающего глубиной. К тому же глаза прохожей уподобляются при этом небу, а небесная стихия, как уже говорилось, – стихия глубины и глубокие глаза сродни этой стихии. Беньямин и в этом случае –

⁵³ Leroy C. Le mythe de la passante: de Baudelaire à Mandiargues. Paris: PUF, 1999. Впрочем, статус мифа (даже литературного) был оспорен: *Palacio J. de. La figure de la passante: une allégorie de la décadance? // Nordlit. 2011. No. 28. P. 131–140.* К тому же в книге представлена не вся предыстория мотива: не учтено, что, как показал К. Штирле, мотив прохожей в уличной толпе и несостоявшегося знакомства появляется еще в ранней панорамной литературе: *Stierle K. Op. cit.*

⁵⁴ *Chambers R. Baudelaire's Street Poetry // Nineteenth-Century French Studies. 1985. Vol. 13. No. 4. P. 244–259.*

⁵⁵ *Westerwelle K. Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren Baudelaires „À une passante“ // Romanische Forschungen. 1995. Bd. 107. H. 1/2. S. 53–87.*

⁵⁶ *Blood S. The Sonnet as Snapshot: Seizing the Instant in Baudelaire's À une passante // Nineteenth-Century French Studies. 2008. Vol. 36. No. 3/4. P. 255–269.*

⁵⁷ *Ménard S. Avec sa jambe de boîteuse. Lecture ethnocritique d'À une passante de Baudelaire // Ethnologie française. 2014. Vol. 44. No. 4. P. 643–650.*

⁵⁸ Кратко суммируется у Компаньона: *Компаньон А. Указ. соч. С. 51–52.*

без объяснений, скорее всего интуитивно – обозначил важную позицию: в примечании к стихотворению он пишет: «Бодлер не допускает сомнения в том, что он-то заглянул глубоко в глаза прохожей» (GS I.2: 548).

Уже отмечалось, что в стихотворении в прозе «Вдовы» появляется женщина, во многом похожая на уличную прохожую. Она также в полном трауре, она «высокая, величественная» (« grande, majestueuse »), она «благородна» (« noble »), а кроме того, у нее «глубокий взор» (« un œil profond ») (PPP: 298). Эта вдова словно двойник прохожей сонета. Но реакция повествователя иная. Хотя он и разглядел глубину ее глаз, он не стремится заглянуть в них, не пытается затеять с ней обмен взглядами. Вместо этого он находится в положении наблюдателя и даже своего рода детектива-любителя, подобно рассказчику Э.А. По, который и натолкнул в свое время Бодлера на то, чтобы углубиться в мотив «человека толпы». В чем же дело?

Рассказчик и вдова находятся рядом (в смысле физического пространства), однако в разных социальных пространствах. Бодлер прогуливается по парку и видит неимущих людей, теснящихся у ограды, за которой идет концерт: они собрались там, чтобы хоть таким образом послушать музыку. Вид подобной женщины в такой толпе вызывает изумление рассказчика. Но он не может включиться в эту толпу: она ему чужда и это нарушило бы его статус. Ранее было отмечено, что существуют два рода толпы: толпа, собравшаяся по какому-либо поводу, и уличная толпа, которая возникает как составная часть общественного пространства. Толпа второго рода – достаточно нейтральная среда, в которой все выступающие в качестве прохожих равны. А вдова оказалась в толпе первого рода, вход в которую означает переход на определенную социальную позицию. Рассказчик к этому совершенно не готов и остается в позиции наблюдателя, в позиции постороннего.

Второе важное в данном случае стихотворение в прозе – «Толпы», и в нем толкуются некоторые моменты, которые в сонете остались невыраженными, но которые важны для понимания его смысловых составляющих и существенных обертонов.

Бодлер говорит в «Толпах» о привилегии поэта воплощаться в кого угодно и принимать любое обличье. Поэтому масса прохожих для него – замечательная среда воплощения своего дара:

Одинокий и склонный к размышлениям свободно блуждающий человек извлекает из этого всеобщего причастия (*universelle communion*) свое частное (*singulière*) опьянение. Тому, кто легко венчается (*épouse*) с толпой⁵⁹, знакомы лихорадочные наслаждения, которых навек лишен эгоист <...> и лентяй <...>. То, что люди называют любовью, слишком ничтожно, слишком ограничено и слишком вяло в сравнении с этой несказанной

⁵⁹ Это же выражение Бодлер использует в своих размышлениях о современном художнике и человеке толпы: «Его [человека толпы. – С.Р.] страсть и его призвание – венчаться с толпой» (« Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule ») (PVM: 691).

оргией, с этой священной проституцией (*sainte prostitution*) души, отдающей целиком, будь то в поэзии или в любви к ближнему, обнажающейся неожиданности, встречающейся и ускользающей неизвестности (*à l'inconnu qui passe*) (PPP: 296).

Этот пассаж завершается словами, которые кажутся парафрастической отсылкой и к заглавию сонета, и к его сюжету. Обращает на себя внимание множество религиозных выражений и понятий, которые на самом деле то ли квазирелигиозные, то ли вывернутые наизнанку на карнавальном манер – в любом случае это невероятная путаница христианства с язычеством, ритуала с фантазией, общинного и частного. Бодлер в который раз пытается доказать (прежде всего себе) способность преодолевать нормы и границы общественного устройства, и масса людей, возникающая как бы сама по себе, представляется ему чудесным пространством, в которое можно «легко» войти, чтобы испытать праздник чувств.

Но вот происходит встреча, становящаяся для него пробой сил. Беньямин был прав: лирический субъект сонета действительно дерзко заглянул глубоко в глаза встречной. И он увидел там не просто небесную глубину, как ожидал, – он увидел глубину, в которой зарождается ураган. Незнакомка не испугалась его дерзости, не отвела глаза, не стала кокетничать. Ее встречный взгляд стал той молнией, от которой его свело судорогами. Да, это был публичный оргиастический опыт, но не понарошку, не забавными словами перевертышами, а по-настоящему, так что ему самому пришлось испытать экзистенциальный предел, обрыв, за которым последовало возвращение к жизни как возрождение. Она показала свою силу и исчезла – «ускользающая красота» («*fugitive beauté*»), такая же ускользающая, как и реальность современной жизни («*modernité*»), из которой Бодлер постоянно пытался вырваться, хотя в ней он только и существовал.

Есть еще одна интересная сторона у сонета «Прохожей». Жесткая и лапидарная форма была самой подходящей для того, чтобы передать переживание, о котором идет речь. Если бы была возможность спросить некоего стороннего наблюдателя, находившегося в тот момент на той улице, что, собственно, там происходит, он, скорее всего, ответил бы, что ничего особенного: все, в общем, как обычно на этой улице в такое время дня. Подобный ответ был бы справедлив, потому что в реальной жизни действительно ничего не произошло. Событие, о котором повествует сонет, было виртуальным – так можем мы сказать сейчас. Бодлер этого еще не знал, хотя слово это во французском языке уже существовало, правда не получив еще того смысла, ставшего столь актуальным сегодня. Однако он чувствовал, что это особая форма бытийности, которая только и может быть обозначена рубленным стихом со множеством пропусков на всех уровнях организации этого высказывания, потому что обычное повествование в этом случае оказывалось невозможным.

Беньямин подхватил движение Бодлера, интуитивно нащупавшего истоки мощного импульса, позднее получившего наименование – не урагана, признаки которого увидел Бодлер, а информационного взрыва. Но и Беньямин не знал еще ни настоящих слов, ни всех последствий. Однако направление движения было ему уже ясно, и он завершил свою работу «Париж Второй империи у Бодлера» историей о том, как Бланки устроил парад своей подпольной армии. Парад проходил среди бела дня в центре Парижа, но об этом не подозревали не только случайные прохожие, оказавшиеся там в тот момент, – сами участники парада не знали точно, что происходит. Один-единственный человек, Бланки, прислонившись к дереву молча наблюдал за происходившим – виртуально – парадом. Смысл этой странной концовки размышлений о Бодлере вряд ли был по-настоящему ясен в тот момент. Только сейчас разнообразные события начинают выстраиваться в последовательности, связь которых уже не вызывает сомнений.

ОДИССЕЙ И ПРОТЕЙ

Написанное Бодлером можно читать по-разному, ведь поэзия, как и всякое искусство, многомерна. Его можно читать как порождение новой реальности, формирующейся в тех самых огромных («*époques*») городах, одним из которых был Париж. Можно ли читать Бодлера как социолога? Можно, и, более того, это уже сделано⁶⁰. Такой опыт систематизации написанного под определенным углом зрения имеет свой смысл, так как помогает распознать акценты, которые были расставлены автором в игре с реальностью (действительно ли автор их расставлял и каким образом они появлялись – это вопросы, на которые пока нет ответов). Для понимания личности Бодлера и его поэзии такой взгляд может быть полезен.

Опираясь на подобные исследования, важно на их результатах не останавливаться, а выявлять, через какие структуры – языковые, речевые, медийные, культурные – и как поэзия «вынимает» из потока реальности явления, которые оказываются более существенными, чем иные, поначалу приковывающие к себе основное внимание, хотя впоследствии выясняется, что их значение было сильно преувеличено. Это не имеет отношения к тому, что чаще всего понимается под реализмом. Самые фантастические произведения порой оказывались более точными в угадывании актуальных тенденций реальности, чем те, которые стремились к «верности» (можно сказать: порой наивной) изображения. Поэтому мифические фигуры и события продолжают жить и сейчас, но для того, чтобы они перемещались из одной эпохи в другую, нужны посредники. Бодлер был одним из посредников, которые помогли Одиссею перебраться в новоевропейский город. Беньямин

⁶⁰ *Coblence F. Baudelaire, sociologue de la modernité // L'Année Baudelaire. 2003. Vol. 7. P. 11–36.*

помог Бодлеру перебраться из ушедшей в прошлое «столицы девятнадцатого столетия» в XX в.

Одиссея ждали, как и полагается, приключения. Ждал и Протей, не одолев которого Одиссей не мог отправиться в путь, чтобы найти ход из виртуальности в реальность. Бодлеру как поэту оставалось полагаться на интуицию, потому что аналитика еще даже не подступалась к этому порогу. Интуиция часто не может объяснить, да и не должна. Ее дело – угадать. Поэт угадывал и угадывает многое из того, что не видят не только его современники, но и люди более позднего времени. Шарль Бодлер заглянул не просто в глаза растворившейся в неизвестности прохожей. Он заглянул далеко вперед, даже в нашу сегодняшнюю жизнь.

ВЕГЕТАТИВНОЕ ПИСЬМО ЭМИЛИ ДИКИНСОН

В естественном языке, сыром материале литературы, мы находим самое надежное свидетельство человеческой субъектности: категорию лица, которая ярче всего проявляет себя в прономинальной системе. Но даже в отсутствие поверхностных показателей лица текст на естественном языке раскрывается в определенной перспективе, центрирован относительно той или иной точки зрения, несет на себе следы отношения между сознанием и окружающим его коммуникативным, культурным и физическим миром.

Отметим, что литература, художественная словесность, предполагает не всегда обычное, а часто и подчеркнуто необычное обращение с языком. Ставя эксперименты над языком, она исследует границы коммуникативно возможного, моделируя новые режимы субъектности. Из всех изводов художественной словесности лирика, пожалуй, наиболее тесно связана с рефлексией «я». И хотя современные теоретики лирики пытаются переосмыслить представление о своеобразной «эгоцентричности» или даже «аутичности» лирической словесности, мысль о глубинной связи лирического и субъектности в широком понимании этого слова остается актуальной.

Как отмечает Джонатан Каллер, на протяжении значительной части XX в. в литературоведении доминировало представление о лирическом «я» как об особом рода *персонаже*, «лирическом герое». В таком ракурсе лирическое произведение воспринимается как высказывание «фикционального субъекта (*persona*), чьи жизненные обстоятельства и мотивы подлежат реконструкции»¹, что сближает лирику с прозой: кажется, субъектное начало функционирует в ней по тем же лекалам, что и в нарративных, миметических, репрезентационных текстах. Сам Каллер видит свою задачу в преодолении этой точки зрения. По его мнению, хотя фикциональность и может быть присуща лирическим произведениям, главная их особенность – это эпидейктичность, т. е. «способность производить истинностные суждения (*reality statements*) о нашем мире»². Лирический эксперимент, в отличие от эксперимента прозаического, – это примерка субъектной маски: рискованная, незаконченная и в определенном смысле безответственная. Ее цель –

¹ Culler J. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2017. P. 2.

² Ibid. P. 108.

не укоренение в той или иной модели работы сознания, не демонстрация осмысленности и долгосрочных перспектив ее существования, а импрессионистическая по своей сути «проба личины». Центрированность прототипического лирического текста относительно позиции первого лица может рассматриваться как *приманка*, призванная вовлечь читателя в этот эксперимент, участие в котором требует одновременно и значительного вложения внимания и эмпатии, и готовности никогда не завершить его окончательно.

Говоря о проблемности фикционального подхода к поэзии, Каллер не только упоминает об эпидейктичности, но и ссылается на мысль Роланда Грина о связи лирики и ритуала: «Во всей полноте своей ритуалистичности, которая простирается далеко за рамки просодии и включает риторические, семантические и символические свойства, стихотворение – это высказывание, созданное для того, чтобы его повторяли (*to be re-uttered*), перформативное единство, в которое читатели и слушатели могут вступать по своему желанию»³. Лирическое произведение – это высказывание в поисках глаз, которые смогут его прочесть; ушей, которые его услышат; памяти, в которой он сможет задержаться; сознания, которое примет его за свое. Оно существует и действует в режиме проникновения, впитывания, удержания и закрепления – часто помимо нашей воли. Главное «остраняемое» лирики – это не опыт, а сам жест остранения, возможность моделирования нового, необходимого и одновременно притягательного режима субъектности.

Расширим эту концепцию лирического. Во-первых, нам важна мысль Бенвениста о том, что субъектность в языке дана «сразу» и «целиком», т. е. всякое «я» подразумевает наличие «ты», всякое «мы» – наличие «они» и т. д. Можно сказать, что в случае лирики читатели имеют дело не с отдельными субъектами, а с субъектным комплексом, который дан всегда во всей своей полноте, пусть и не всегда эксплицирован, и который раскрывается в сознании читателя. Динамика и результат этого раскрытия будет зависеть от особенностей конкретного произведения, читательских установок, жанровых конвенций, условий исполнения и многих других факторов, так что «точками входа» в текст могут оказаться разные компоненты субъектного комплекса.

Во-вторых, существенной особенностью лирики является дестабилизация субъектно-объектных отношений. Каллер уделяет особое внимание риторической фигуре апострофы, т. е. обращению к неодушевленным или отсутствующим сущностям. Мы хотели бы обобщить эти наблюдения, сказав, что в субъектный комплекс лирического стихотворения могут входить и «нечеловеческие» акторы.

В-третьих, немаловажно, что единство субъектного комплекса обеспечивается динамически, за счет коммуникативных обменов между субъектами в разных позициях. Утверждение Бенвениста о неразрывной связи между

³ *Greene R. Post-Petrarchism. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 37.*

«я» и «ты», о невозможности существования одного без другого, – это не прихоть лингвиста, беспокоящегося о стройности описания грамматических категорий, а результат обобщения процессов коммуникации, где любое взаимодействие имеет исходную и конечную точки, которые, к тому же, постоянно меняются местами.

Коммуникация реализуется поверх процессов обмена, в которые включены живые организмы и даже сложные неживые (например, химические) системы. Обмен, метаболизм возможен и без когниции, и без производства аффекта; другое дело, что создаваемая им инфраструктура может быть когнитивно и аффективно обжита, т. е. служить субстратом для разного типа субъектностей. Памятуя о ритуальной, завораживающей и даже навязчивой природе лирики, мы неизбежно приходим к выводу о своеобразной «принудительности» окружающих ее обменов: это и желание высказаться, преследующее поэта; и назойливые переключки рифм, ритмов, созвучий и образов внутри текста; и читательская неспособность выбросить его из головы. В попытке описать особенности различных литературных жанров Нортроп Фрай предложил разделить *опсис* и *мелос*, т. е. визуальное и аудиальное измерения текста⁴, прослеживаемые как на уровне содержания, так и на уровне формы. В сферу *опсиса* попадает не только изображаемое в тексте, но и его графическое оформление, а в сферу *мелоса* – не только музыкальное измерение стиха, но и, например, случаи внутритекстовой прямой речи. *Опсис* больше связан с семантикой текста, с тем, что мы бы назвали его коммуникативным измерением, а *мелос* – с его способностью запоминаться, завораживать слушателя.

Одна из идей нашей работы состоит в том, чтобы дополнить эту пару еще одним звеном, призванным осветить процессы обмена, пронизывающие лирический текст и ситуацию его восприятия. Мы хотели бы обозначить это звено широко используемым термином *осмос* (от др.-греч. *ὄσμος* – толчок, давление). В физике и биологии осмос – это направленный обмен, проходящий через полупроницаемую мембрану, обеспечивающий при благоприятных условиях динамическое равновесие системы. Продолжая действовать в той же связке между формой и содержанием, что и в случае *опсиса* и *мелоса*, мы хотели бы продемонстрировать, как обмены, репрезентуемые внутри лирического стихотворения, динамические отношения внутри его субъектного комплекса, соотносятся с обменами, обусловившими его создание, и с теми, что происходят между текстом и читателем. Мы также попытаемся установить, каким образом эти три *осмотические оси* ориентированы относительно друг друга и осей *опсиса* и *мелоса*. В качестве основного материала для исследования нами было выбрано одно стихотворение Эмили Дикин-

⁴ Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 1957. P. 221.

сон (1830–1886), которое, как мы покажем далее, может быть продуктивно рассмотрено через аналогию между лирикой и вегетацией.

Мыслить стихи как продукт растительного роста – значит подчеркнуть свойственное им природное буйство, их своеобразную естественную неизбежность, их выпадение из человеческого мира, оторванность от языка, понимаемого как поддающееся волевому, сознательному и прагматически ориентированному контролю коммуникативное орудие. И, наконец, – что особенно важно для нас – их тайную, интригующую и недоступную поверхностному взору вписанность в природные обмены, которые – особенно в случае растительности – происходят во многом благодаря *осмосу*. Человеческая субъективность, вступая в контакт с природой, воспринимает ее одновременно и как что-то родное, «органически близкое», и как таинственно-недоступное: «Природа для Дикинсон – заколдованный дом, в котором человек обитает привычно, но никогда не обживает вполне. По видимости, она простодушна и щедро дарит себя людям в многообразии зрительных и слуховых впечатлений. Они, впрочем, столь же просты, сколь и загадочны»⁵.

Выбор материала определяется биографическими соображениями. Дикинсон, подавляющее большинство стихов которой было опубликовано лишь посмертно, провела всю жизнь в Амхерсте (штат Массачусетс), почти не покидая родного дома из-за домашних и садовых забот. Увлеченность поэтессы садоводством стала центральной темой недавно переизданной книги Марты Макдауэлл⁶. Мир стихов Дикинсон полон растительности: ее излюбленные персонажи – это птицы и насекомые, живущие среди лугов, лесов и садов, цветов и деревьев. Оба этих обстоятельства делают Дикинсон на редкость подходящим героем для нашего исследования. Взяв одно стихотворение, мы попытаемся показать, как Дикинсон конструирует и обживает своеобразный «вегетативный взгляд на мир», каким образом осуществляется взаимодействие между *осмосом* и *описом* (к *мелосу* мы будем обращаться от случая к случаю), запускается и осмысливается ритуалистический, зачаровывающий механизм лирического.

АНЧАР

21 сентября 1938 г. через родной город Дикинсон, Амхерст в штате Массачусетс, прошел ураган, уничтоживший, по сообщениям в газетах, более сотни деревьев на одном только участке вокруг бывшего дома поэтессы. Среди них оказались сосны, дубы, вязы, а также четыре черных ореховых

⁵ Венедиктова Т.Д. Тематический лексикон поэзии Э. Дикинсон // Дикинсон Э. Стихотворения. Письма / Пер. А. Гаврилова; изд. подгот. Т.Д. Венедиктова, А.Г. Гаврилов, С.Б. Джимбинов; отв. ред. А.Н. Горбунов, И.Г. Птушкина. М.: Наука, 2007. С. 415.

⁶ McDowell M. Emily Dickinson's Gardens: A Celebration of a Poet and Gardener. New York: McGraw-Hill, 2005.

дерева, «редких в этих местах»⁷. Черный орех (*Juglans nigra*), называемый по-английски «восточноамериканским черным орехом» (*eastern American black walnut*) или «черным каштаном» (*black chestnut*)⁸, – вид деревьев, распространенный на востоке североамериканского континента от юга канадской провинции Онтарио до севера Флориды. Отличительной особенностью черного ореха, как и некоторых его родственников, является аллелопатия, т. е. способность выделять химические соединения, которые тормозят или подавляют развитие соседних растений⁹. Это свойство каштана известно с античности. Плиний Старший в «Естественной истории» объяснял его качествами тени дерева: «[К]аштан сам о себе заботится, так как тень отравляет лишние побеги»¹⁰. Растения привычно воюют своими тенями, загораживая друг от друга солнце; но тень орехового дерева еще и ядовита: в ее полумраке, как вокруг пушкинского анчара, ничего не растет.

В 1862 г., в очередной раз описывая свою жизнь в письме другу и наставнику Томасу Хиггинсону, Дикинсон пишет: «По поводу “мужчин и женщин” – они громко беседуют о священных предметах и смущают моего Пса – хотя мы с ним не возражаем против их существования в отдалении от нас. Я думаю, Карло приглынулся бы вам – он молчалив и смел – и я думаю, вам понравился бы Каштан, который я встретила во время прогулки. Он привлек мое внимание (*hit my notice*), и мне показалось, что Небо было в Цвету [перевод мой. – А.Л.]»¹¹ (L271, август 1862 г.)¹². Карло – черная собака породы ньюфаундленд, подаренная Дикинсон отцом в 1849 г., – стал ее постоянным спутником во время частых прогулок. «Вы спрашиваете о моих Компаньонах. Холмы, сэр, Закат и Собака размером с меня, которую мне купил Отец», – сообщает она Хиггинсону в другом письме (L261, август 1862 г.).

⁷ Ibid. P. 8.

⁸ Терминологическое различие между каштаном и орехом в английском языке не столь четкое, как в русском, так как каштан (*chestnut*) воспринимается как вид ореха (*nut*). Далее мы будем стараться следовать русскому употреблению, имея, однако, в виду особенности английского.

⁹ *Rietvelt W.J.* Allelopathic Effects of Juglone on Germination and Growth of Several Herbaceous and Woody Species // *Journal of Chemical Ecology*. 1983. No. 9(2). P. 297.

¹⁰ *Плиний Старший.* Естественная история / Пер. Н.М. Подземской. М.: Директ-Медиа, 2008. С. 47.

¹¹ Письма Дикинсон Т.Э. Хиггинсону на русском языке опубликованы в: *Дикинсон Э.* Указ. соч. См. в оригинале: «Of “Men and Women” – they talk of Hallowed things, aloud, and embarrass my Dog – He and I don’t object to them, if they’ll exist their side. I think Carl[o] would please you – He is dumb, and brave – I think you would like the Chestnut Tree, I met in my walk. It hit my notice suddenly – and I thought the Skies were in Blossom».

¹² Здесь и далее при цитировании писем мы указываем номер (с префиксом L) и датировку письма из электронного архива писательницы: *Letters of Emily Dickinson / Emily Dickinson Archive*. URL: <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/> (дата обращения: 23.12.2022).

Соблазнительно представить себе Дикинсон, прогуливающуюся в белом платье – словно цветущий белый каштан – в компании следующей за ней по пятам огромной черной собаки, избегающую себе подобных (говорливых «мужчин и женщин»), расчищающую себе путь при помощи своей «молчаливой и смелой» тени. Образ растения, которое не столько *вписывается* в среду в модусе обменной кооперации, сколько расталкивает, распирает ее изнутри, чтобы закрепить за собой часть пространства, вклиниться в кажущуюся непрерывность природы, важен для понимания того, как может быть устроена исследуемая нами «вегетативная модель».

Поле

В 1863 г. Дикинсон сочиняет одно из самых известных своих стихотворений, открывающееся строкой «Four Trees upon¹³ a solitary Acre» (F778, J742)¹⁴. Приведем его в оригинале с вариантами:

Four Trees – upon a solitary Acre –
 Without Design
 Or Order, or Apparent Action [signal | notice] –
 Maintain [Do reign] –
 The Sun – upon a Morning meets them –
 The Wind –
 No nearer Neighbor – have they –
 But God –
 The Acre gives them – Place –
 They – Him – Attention of Passer by –
 Of Shadow, or of Squirrel, haply –
 Or Boy –
 What Deed [bear] is Theirs unto the General Nature –
 What Plan
 They severally – retard – or further – [promote or hinder]
 Unknown

И в нашем дословном переводе:

Четыре дерева – на одиноком Поле –
 Без Замысла
 Или Порядка, или Видимого Действия –

¹³ Здесь и далее мы сохраняем оригинальную орфографию Дикинсон, местами отклоняющуюся от современной литературной нормы (upon, vail, theirs).

¹⁴ Здесь и далее по сложившейся в дикинсоноведении традиции в скобках приводятся номера стихотворений в издании Франклина (*Dickinson E. The Poems of Emily Dickinson. Variorum Edition / R.W. Franklin (Ed.). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1998*) с префиксом «F» и в издании Джонсона (*Dickinson E. The Poems of Emily Dickinson / T.H. Johnson (Ed.). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1955*) с префиксом «J».

Пребывают –
 Солнце – с Утра встречает их –
 Ветер –
 Нет Соседа ближе – у них –
 Чем Бог –
 Поле дает им – Место –
 Они – Ему – Внимание Прохожего –
 Тени – Или Белки, по случаю –
 Или Мальчика
 В чем Дело Их для Всеобщей Природы –
 Какому Плану –
 Они отдельно от всех остальных – препятствуют – или способствуют –
 Неизвестно

Перед нами пейзажная зарисовка, центрированная относительно одиноко стоящих среди поля четырех деревьев. Дикинсон – при том, что ее отличное знание ботаники, несомненно, позволило бы ей это сделать, – не уточняет, что же это за деревья. Пространство, в которое они вписаны, – «одинокое поле». Слово «acre», если верить одной из настольных книг поэтессы, словарю Вебстера 1828 г. издания, «сохраняло свое исходное значение открытого поля, пока не было выбрано для обозначения единицы измерения»¹⁵. Дикинсон играет и с изначальным, и с новым, метрологическим значениями слова: хотя в ее стихах «acre» – это всегда «поле», у него есть оттенок, несвойственный его ближайшему синониму – слову «field». «Acre» – это земля, введенная в круг человеческого быта, задел с четкими границами, «возделанное поле или пастбище», т. е. место биологического производства, превращения и оборота питательных веществ. Обратим, однако, внимание на то, что картина в стихотворении безлюдна: только в третьей строфе, на очевидно второстепенных ролях, возникают прохожий и мальчик. Нет здесь и эксплицированного «я». Очевидно, однако, что формальное отсутствие этой лексемы вовсе не означает «субъектную пустоту» текста. Сами деревья в поле, будучи главными «действующими лицами» в тексте, наделены субъектностью, так как основной вопрос, обращенный к ним, – это вопрос об интенциональности («What deed is their's..? What plan..?»), на кончике которого, собственно, и возникает представление о субъекте.

В отсутствие лирического «я» поле находится во власти деревьев (см. эмфатическое «do reign» в варианте 4-й строки). Оно описывается как «одинокое» (solitary). Одиночество это можно понимать и в смысле изолированности поля от остального пространства, и в смысле его пустоты, незаполненности ничем, кроме самих деревьев. Рискованно утверждать, что четыре дерева в стихотворении – это те же черные орехи, которые росли в

¹⁵ American Dictionary of the English Language. URL: <https://webstersdictionary1828.com/Dictionary/acre> (дата обращения: 23.12.2022).

паре сотен метров от дома Дикинсон и погибли в урагане 1938 г.; однако эта зыбкая параллель открывает переключку между ландшафтом стихотворения и обстоятельствами жизни самой поэтессы.

ПЕРСПЕКТИВА НАБЛЮДАТЕЛЯ: ОПИС

Основная линия взгляда внутри стихотворения расположена по горизонтали: наблюдатель смотрит на деревья со стороны, как художник – на изображаемый им пейзаж. Горизонтально «акр» центрирован относительно деревьев, дан как бы в полярных координатах. Его границы проницаемы для случайно (*haply*) оказывающихся на нем или возле него агентов: прохожего, белки или мальчика. Сила, притягивающая их к полю, – это *внимание* (*attention*), производимое деревьями. Внимание захватывает прохожего (*passer-by*), который, впрочем, не подходит близко (*passes by*). Иначе, вероятно, ведут себя белка и мальчик – юркие, любопытные, проворные маленькие существа, склонные к трансгрессии. Если прохожий движется исключительно в горизонтальной плоскости, то и мальчик, и белка способны и к вертикальному движению: они могут перепрыгивать через возможные препятствия и, наконец, забраться на дерево. Они более подвижны, менее чувствительны к ограничениям ландшафта и более склонны к телесному, контактному, кинетическому взаимодействию, чем к невовлеченному созерцанию. Они подчеркнута и даже чрезмерно витальны, но при этом слишком малы, чтобы пошатнуть положение деревьев в центре поля.

Тень – еще одна частая гостья поля – полностью вписана в горизонтальную плоскость. Она пассивна – если, конечно, не видеть в ней отголоски идеи Плиния о ядовитой тени черного ореха. Вероятно, нарратору, который глядит на нее сбоку, ее плохо видно. Не совсем ясно, что именно имеет в виду Дикинсон, когда пишет о «внимании тени» (*attention... of shadow*); очевидно, что единственная тень, присутствие которой увязано с присутствием деревьев, принадлежит им самим. В каком смысле она уделяет им внимание? Возможно, речь идет о каком-то не до конца проясненном рефлексивном механизме, в результате которого не деревья смотрят в свою тень-отражение, а, напротив, она вглядывается в них снизу вверх, вдоль оптической линии, упирающейся в солнце, так что они сами – в контрольном свете – кажутся ей тенью? Не открывается ли тут второе направление наблюдения, дополняющее горизонтальный взгляд? Не смотрит ли она, – распластавшись как плоская, безразмерная, невесомая и незаметная тень, – на себя саму как на древесную глыбу, нависшую сверху? Пара «деревья – тень» выхватывает одно из проблемных свойств сознания, которое одновременно и избыточно велико (вмещая мир), и исчезающе тонко (ибо не может ничего охватить во всей полноте).

Как бы то ни было, за вычетом прохожего (единственного человеческого актора, которому можно приписать исключительно наблюдательные функ-

ции), все действующие лица в стихотворении так или иначе высказываются из горизонтальной плоскости: белка и мальчик способны к вертикальному движению, а тень оптически вписана в линию, упирающуюся в солнце. И все же все эти предметы и существа – обитатели нижнего, «заземленного» мира, их движения вверх носят характер трюков: оптических (в случае тени) или кинетических (прыжок на дерево в исполнении белки или мальчишки).

Горизонтально ориентированный взгляд видит в основном вертикальные фигуры, и прежде всего – четыре растущих дерева. Еще один «вертикальный» ориентир – это солнце. В тексте оно поймано в самой нижней своей точке – на восходе (*upon the morning meets them*), но, очевидно, движется дальше, карабкаясь вверх по небосводу. Где-то наверху находится, вероятно, и Бог, которого Дикинсон именует «ближайшим соседом» деревьев, подчеркивая сущностную важность вертикального отношения. Прохожие, белки, мальчишки, тени и прочая мелюзга, кишачая вокруг, не удостоилась чести иметь свою расчищенную от прочих значимых акторов территорию, а следовательно, не может вступать с деревьями в отношения соседства. Соседом, т. е. равновеликим субъектом, для деревьев может быть только Бог. Равноправие отношений с ним подчеркивается во второй строке стихотворения: если отсутствие порядка (*Order*) еще может быть списано на чистую случайность, то отсутствие замысла (*Design*) в расстановке деревьев – доказательство того, что их существование не зависит от высшей воли.

ПЕРСПЕКТИВА НАБЛЮДАТЕЛЯ: ОСМОС

Осмотическая ось направлена вертикально. Дерево растет снизу вверх: вбирая корнями невидимые и неведомые земные соки, оно медленно, в незаметном человеческому взгляду движении возносит их к небу. Растения выстраивают себя, казалось бы, из совсем несущественного: земли и влаги; они единственные известные нам существа, способные делать живое из неживого.

Между горизонтальным и вертикальным измерением в открывающейся нам картине есть определенное сходство. И там, и там мы имеем дело с обменом через пунктирно-прерывистые границы. Горизонтально – это проникновение в рамку «поля» юрких живых агентов, легко готовых растративать свое внимание, – мальчика, белки. Вертикально – это вырывающийся из рамки, претендующий на соседство с одним лишь богом рост деревьев, силой солнечного света обращающий невидимые подземные соки в саму жизнь, которая затем расчистит себе (не без помощи своей ядовитой тени) то самое поле, которое послужит плацдармом для горизонтальных движений.

При этом *осмосом*, если понимать под ним *необратимый однонаправленный обмен*, является только вегетативный рост деревьев. В горизонтальной плоскости подвижные агенты приближаются к деревьям время от времени, по случаю (*haply*), т. е. вольны как войти в пределы поля, так и покинуть

его. Обращенные к деревьям вопросы о смысле и возможных последствиях их существования задаются тоже как бы «сбоку», в оптической оси, – и не получают ответа. Завершающий стихотворение вердикт – «неизвестно» (Unknown), как это часто происходит в дикинсоновских концовках, нарушает синтаксическую структуру высказывания (отсутствует глагол-связка) и воспринимается интонационно как каденция, истощение усилия и падение вниз, к земле, в горизонтальную плоскость. Таким образом, оптическая ось оказывается осью внимания, а осмотическая ось – осью смысла; промежуточный урок стихотворения заключается в том, что их пересечение не обязательно приводит к перетеканию внимания и смысла между ними. Деревья безразличны к окружению: они невнимательны; напряженное вглядывание само по себе не порождает понимания – оно бессмысленно.

ПЕРСПЕКТИВА ЧИТАТЕЛЯ

Переходя к перспективе автора и перспективе читателя, необходимо сделать несколько замечаний. Во внутреннем мире стихотворения, которое мы связали с перспективой наблюдателя, оси *осмоса* и *опсиса* могут быть прорисованы примерно с одинаковой степенью определенности и легко отделены друг от друга. Теперь же эквивалентом «поля» будет служить для нас лист, выделенный под четыре строфы подобно тому, как «акр» был высвобожден для четырех деревьев. В позицию наблюдателя кажется разумным поместить читателя, т. е. наше собственное сознание, к которому обращен текст, а за автором – закрепить роль проводника осмотической силы, ответственной за рост стихотворения. Таким образом мы могли бы сохранить найденную нами конфигурацию в неизменной форме: взгляд читателя оказался бы перпендикулярным телу стиха, развернутому вертикально вдоль направления чтения на странице.

Однако такое решение не подходит по двум причинам. Во-первых, у нас может быть недостаточно данных для описания *осмоса* на стороне автора. В случае Дикинсон у нас есть свидетельства, позволяющие утверждать, что представление о поэтическом труде как осмотическом процессе было ей не чуждо (об этом см. ниже), но это, скорее, счастливая случайность. И все же чаще мы будем иметь дело со следами, оставленными *осмосом* в *опсисе*. Во-вторых, исходя из принятого нами понимания лирики как высказывания, стремящегося зачаровать и обжить сознание читателя, мы не можем мыслить автора как исключительно *творящего* субъекта, а читателя – как исключительно *наблюдающего*. Мы скорее будем иметь дело с постоянно переключающимися перспективами, в которых понимание и внимание будут связаны друг с другом.

«Господин Хиггинсон, не очень ли Вы заняты, чтобы сказать мне, есть ли жизнь в моих стихах?» – спрашивает Дикинсон у своего ментора, полков-

ника Хиггинсона, в первом письме (L260, апрель 1862 г.)¹⁶. Ее интересует, есть ли в ее стихах жизнь. В одном из самых известных своих текстов (J448) Дикинсон пишет: «This was a Poet – It is That // Distills amazing sense // From ordinary Meanings –»¹⁷, уподобля поэтический труд перегонке, устремленному вверх выпариванию смысла (sense) из языковых значений (meaning). Под давлением языковой материи (в жизни поэтессы это давление представит, например, как обсессивное перечитывание словаря Вебстера) слова протискиваются сквозь капилляры строк и вырастают в стихи. Этот процесс осмотичен, так как необратим: стихи не могут быть сведены обратно к словам.

Производство «смыслов из значений» обретает в стихотворной практике Дикинсон опознаваемые жанровые контуры. Среди стихов Дикинсон есть немало так называемых «стихотворений-загадок»; иногда это обозначение условно, но есть и тексты, *буквально* воспроизводящие жанр загадки. К примеру, «It sifts from Leaden Sieves» (J311)¹⁸ – загадка про снег. Существенное свойство загадки заключается в ангажировании внимания посредством смысловой лакуны: чтобы прийти к ответу, читатель должен совершить мыслительный маневр. Есть у Дикинсон и противоположная стратегия: ряд стихов, напротив, открывается своеобразным определением, «разгадкой», т. е. высказываниями вида «*x есть y*», где читателю сразу и без обиняков предьявляется *смысл* (««Hope» is the thing with feathers»; «Experience is the angled Road»; «Paradise is that old Mansion»; «Hope is a strange invention»¹⁹ и т. д.), который затем парадоксальным образом отказывается оформляться в нечто законченное: стихотворение словно бы постепенно расплескивает собственную осмысленность, оставляя читателя в недоумении относительно того, что же, собственно, происходит; «*какое действие*» (*what deed*) разворачивается у него на глазах. «Отношения лирической героини с природой – вечное разгадывание загадки, последнего ответа на которую найти не дано, но это не обескураживает, а стимулирует “отгадчицу”, вдохновляет к дальнейшим усилиям»²⁰.

Дикинсон привычно вытаскивает свои тексты из прожекторного пятна «прямого взгляда». Вспомним ее известное стихотворение (F430, J421):

¹⁶ Перевод А.Г. Гаврилова. См.: Дикинсон Э. Указ. соч. С. 113. См. в оригинале: «Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?».

¹⁷ «Он был Поэт – // Гигантский смысл // Умел он отжимать // Из будничных понятий –» (пер. В. Марковой).

¹⁸ «Он из Свинцовых Сит...» (пер. И. Грингольца).

¹⁹ «Надежда – чудо в перьях...» (пер. Г. Кружков), «Хоть Опыт – улица кривая...» (пер. А. Кудрявицкого), «Рай – это очень старый дом» (пер. А. Пустогорова), «Надежда – странное изобретение...».

²⁰ Венедиктова Т.Д. Обретение голоса. Американская национальная поэтическая традиция. М.: Лабиринт, 1994. С. 93.

A Charm invests a face
 Imperfectly beheld –
 The Lady date not lift her Vail
 For fear it be dispelled –
 But peers beyond her mesh –
 And wishes – and denies –
 Lest Interview – annul a want
 That Image – satisfies –²¹

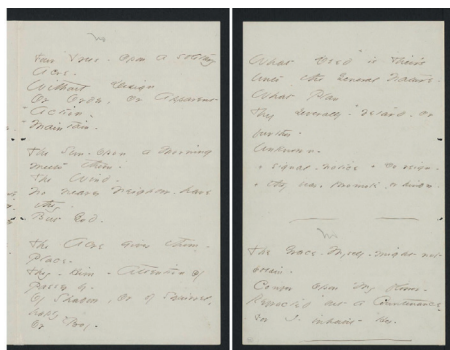
«Interview» – ясному, взаимному, претендующему на полноту взглядыванию препятствует полупрозрачная преграда: «сеть» (mesh) или «вуаль» (vail). Очарование (charm), рискованная магия полувидимости (for fear it be dispelled – в последнем слове слышатся «чары» – spell) приковывают взгляд, подпитывают – через недостачу очевидности – динамику внимания. Форма женской, не чуждой флирта, игры, представляющей здесь этот механизм, тоже отсылает нас к вегетативности, к силам воспроизводства и роста, которые предпочитают действовать втайне от посторонних глаз. Когда Дикинсон спрашивает у Хиггинсона: «Живы ли мои стихи?» – она, кажется, тоже флиртует с ним, оценивая не столько понимание, сколько внимание.

Как мы писали выше, *осмос* имеет дело с тайными, незаметными глазу процессами обмена. В случае со стихотворением «Четыре дерева» они неизбежно происходят *внутри* деревьев, – как сказал бы литературовед, «на уровне содержания». Однако очевидно, что косвенные признаки идущих обменов можно угадать по изменению формы: деревья растут. Форма привлекает внимание, но не обязана и не может приоткрывать смысл. В нашем тексте Дикинсон заявляет об этом без обиняков и даже не без жесткости: да, мы *видим* деревья, но мы *не знаем*, зачем они существуют. В стихотворении «Есть обаянье властных Чар...» и в переписке с Хиггинсоном все не столь однозначно: в режиме флирта мы можем если не получить доступ к смыслу, то разыграть такую возможность за счет уподобления *отсиса осмосу*. Это кажется парадоксальным, но эффекта понимания можно добиться не за счет «прояснения» содержания, а за счет замутнения, оптического искажения формы.

Начав разговор о последней, мы хотели бы обратить внимание на графическую сторону стихотворения Дикинсон «Четыре дерева», оставив *мелос* в стороне (изображение 1). На наш взгляд, визуальные особенности рукописей поэтессы ярче, чем мелодика ее языка, – хотя, конечно, мы не настаиваем на такой оценке как на единственно возможной. Практики письма Дикинсон ориентированы на нарушение линейного порядка языка, которое препятствует мерному разворачиванию смыслов. Ее тексты ветвятся, словно растения: иногда – в буквальном смысле, когда поэт в аккуратной сноске приводит вариант слова или строки (в стихотворении это происходит шесть

²¹ «Есть обаянье властных Чар...» (пер. Г. Кружкова).

раз), но чаще – в переносном, когда разрыв синтаксических связей заставляет читателя принять решение о том, *что* же имеется в виду, какое слово подставить в уме, в каком направлении идти дальше.



Изображение 1

Это вегетативное ветвление – в случае Дикинсон, так и не доверившей (или почти не доверившей) свои тексты регулизирующему типографскому опосредованию и профессиональной брошюровке – видно буквально на поверхности листа. Как замечает Томас Лонг, книжечки (*fascicles*), в которые Дикинсон подшивала свои стихи, вписываются в традицию составления рукописных сборников, появившуюся еще в

Средневековье²². Названия подобных сборников в разных языках, восходящие к др.-греч. ἀνθολογία и лат. *florilegium*, содержат корни, обозначающие «цветок» (ἄνθος, *flos*) и «собирать» (λέγω, *lego*), причем второй в расширительном значении захватывает семантику речи (λέγω) и чтения (*lego*). В русской церковной традиции за ними устоялось название «цветник». Впрочем, растительную аналогию в случае Дикинсон можно найти и в увлечении поэтессы гербаристикой.

Известно, что единственным приемлемым для Дикинсон способом «публикации» своих текстов служила переписка. Как писал в предисловии к первому полному изданию писем поэтессы редактор Томас Джонсон, «иногда неясно, где заканчивается письмо и начинается стихотворение» (L, xv). Ровно также Дикинсон шлет высушенные растения; так, своей подруге Абае Рут она пишет: «Я вложу в конверт листочек герани, который ты должна высушить для меня. А ты уже собрала себе гербарий? Я надеюсь, что в любом случае соберешь, ведь он будет служить тебе настоящим сокровищем. Почти у всех девушек есть гербарий. Если все-таки ты его заведешь, возможно, я смогу добавить к нему что-то из цветов, растущих здесь» (L6, май 1845 г.). Юношеский гербарий Дикинсон сохранился в библиотеке Гарварда и содержит 65 страниц²³. Как отмечает Марта Макдауэлл, в те времена оформление

²² Long Th.L. A Gathering of Leaves: Nineteenth-Century Manuscript Verse Anthologies in Penmanship Fascicles, Commonplace Books, and Friendship Albums // Presented at Anthologies: A Conference (Trinity College, March 12, 2010). URL: https://www.academia.edu/221677/A_Gathering_of_Leaves_Nineteenth_Century_Manuscript (дата обращения: 23.12.2022).

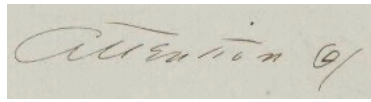
²³ Dickinson E. Herbarium, circa 1839–1846. URL: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689\\$16i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:4184689$16i) (дата обращения: 23.12.2022).

гербария служило для девочек знаком социального статуса семьи²⁴; гербарий Дикинсон переплетен зеленой кожей с цветочным орнаментом: разительный контраст с простотой «книжечек», в которых поэтесса собирала свои стихи (изображение 2).



Изображение 2

Растения образуют сложные композиции, в которых не прослеживается никакого организирующего принципа, кроме эстетического: на одном листе могут соседствовать виды, растущие в разных местах и цветущие в разное время года. Характерный прием Дикинсон-гербариста – соположение крупных и мелких экземпляров – напоминает разноголосицу строчных и заглавных букв в ее стихах. Да и в самом почерке Дикинсон есть нечто растительное: вертикальные штрихи выходят из-под нее руки увереннее, чем горизонтальные, формы А и О не закрываются сверху, а в некоторых местах и вовсе появляются чистые графемы-«проростки»: «of», строка 11 (изображение 3), «attention of», строка 10 (изображение 4).



Изображения 3, 4

На уровне кинетики письма, его произрастания из возделываемого поля (acre) пустого листа бумаги мы снова видим, как движение вверх, связанное с осмотическим вбиранием «нижних» питательных веществ в сферу верхнего, надповерхностного, видимого присутствия, доминирует над движением горизонтальным. Перед нами, кажется, та самая «трава», которую Уитмен принимает из рук любопытствующего – подобно дикинсоновскому мальчику – ребенка: «A child said *What is the grass?* fetching it to me with full hands»²⁵. Но трава у Уитмена обильна и говорлива: она легко и охотно вливается в центростремительные и центробежные водовороты «Песни о себе», ее рост спешит за фрактально разрастающимся уитменовским «я», обнаруживающим себя во всем и в каждом. Она, подобно речи Уитмена, постоянно бьющейся о конец строки, снова и снова атакует собственные пределы, стремясь занять предоставленный ей объем, и даже больше.

²⁴ McDowell M. Op. cit. P. 18.

²⁵ «Ребенок спросил: “Что такое трава?” – и принес мне полные горсти травы» (пер. К. Чуковского).

Иначе – у Дикинсон. Ее стихи немногословны; слова в них нередко образуют кластеры, действующие как бы по отдельности, в отрыве от остального текста (*severally*), что дополнительно подчеркивается и ослаблением синтаксических связей (заметим отсутствие артикля у «*Воу*» и опущение глагола-связки перед финальным «*Unknown*»), и использованием тире, как бы расталкивающих слова и словосочетания, и прописных букв, придающих дополнительный вес отдельным словам²⁶. Письмо пытается не столько заполнить собой пространство, сколько расчистить его – подобно четырем деревьям, освобождающим от чужого присутствия свое «поле» (*acre*). И одновременно – оставить в себе прорехи, чтобы *опсис*, как мы писали выше, уподобился *осмосу* производства «удивительных смыслов» (*amazing sense*) из простых значений (*ordinary meanings*), живого из неживого, божественного из подземного.

Ей важно вовлечь читателя в отношения обмена, которые требуют *внимания* как обращенности друг к другу. Циркуляция внимания не имеет естественной финальной точки; в смысле же кроется опасность ее остановки. Удерживая читателя скорее в горизонтальной перспективе, делая свои стихи *тяжелыми* для интерпретации, *гравитирующими*, тянущими нас, читателей, вниз, к земле, Дикинсон парадоксально приближает для нас вегетативные силы, создающую устремленную вверх «поэтическую тягу». Намеренно радикализуя вывод, скажем, что в фокусе остранения (*foregrounding*) оказывается, таким образом, воссоздаваемая при помощи языковых средств, от которых мы привычно ожидаем когнитивной и аффективной наполненности, докогнитивная и доаффективная сеть осмотических обменов.

В перспективе внутитекстового наблюдателя линии *опсиса* и *осмоса* как бы проскальзывают друг мимо друга, их пересечение в точке, где находятся четыре дерева, кажется бесплодным, приводит к одной лишь «неизвестности». В перспективе автора *опсис* начинает мимикрировать под *осмос*, подражать его полупрозрачности, в результате их оси сближаются, но результат этого сближения все еще ненадежен. «Живы ли мои стихи?» – вопрос, в ответе на который Дикинсон не уверена. Заменяв четыре дерева четырьмя стихотворными строфами, она, кажется, реализует возможность превратить *наличие* в *высказывание*, но такое высказывание, которое отрицает собственную осмысленность.

Перспектива, в которой осмотическое и оптическое могут наконец-то сойтись, – это, конечно, перспектива читателя. Если взять за главное свойство лирической поэзии ее стремление запомниться, закрепиться в сознании читателя, стать из внешнего по отношению к этому сознанию высказывания высказыванием внутренним, воспроизводиться в нем вопреки своей возможной неясности, т. е. вступить с ним в *осмотические отношения*, связанные с обменом, органической передачей, действующей в доаффективном и докогнитив-

²⁶ См. подробнее: *Логотов А.В.* Метафора «живого слова» и некоторые аспекты изучения творчества Эмили Дикинсон // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2008. № 5. С. 131–140.

ном режиме (ведь запоминание происходит до прочувствования, до понимания), то мы неизбежно приходим к выводу, что в перспективе читателя *opsis* и *osmos* сливаются до степени неразличимости.

Чтобы пойти в рост, деревьям нужно расчистить вокруг себя пространство, выделить (*foreground*) самих себя среди поля (*acre*), выстроить мизансцену так, чтобы она служила идеальной ловушкой для внимания прохожих, белок, мальчиков и теней. Так и стихотворение расчищает вокруг себя страницу, когда мы читаем его, и заглушает все остальные мысли в нашей голове, когда мы его произносим – вслух или про себя. Очевидно, что вынесение (*foregrounding*) или остранение может быть осуществлено не только через усиление одного элемента на фоне других, но и через захват внимания, принудительное «приглушение» фона. Завладев нашим вниманием, лирический текст начинает прорастать внутрь нас. Возникновение мембраноподобных поверхностей при таком прорастании неизбежно: взяв любой поперечный срез области взаимопроникновения двух субстанций, мы обнаружим, что в каждой из них появились дыры, заполненные другой, и они стали *средами* друг для друга: как сознание служит средой для стихотворения, так и стихотворение служит средой для сознания (текст захвачен сознанием, а сознание – текстом). В случае Дикинсон изорванность, фрагментированность письма только усиливает этот эффект. Прорехи и ветвления на уровне графической и языковой формы делают интернализированный образ текста столь же фрагментированным и смутным, подталкивают читателя к тому, чтобы увидеть себя, свою субъектность, как нечто нецельное, разъятое, не вполне связанное – и вовлечься в процесс «возгонки смыслов», в осмотический рост, понимаемый – как мы писали в начале статьи – как однонаправленный процесс, способный при благоприятных условиях поддерживать динамическое равновесие системы.

* * *

Врастание стихотворения в память и сознание читателя, его интернализацию, можно уподобить вторжению одной, стоящей ниже на эволюционной лестнице, органической субстанции в более развитый организм, – как случай «ушного червя» (*earworm*, *Ohrwurm* – навязчивой мелодии) или инфицирования вирусом, когда агент, неспособный к самостоятельному существованию, вторгается в тело хозяина. Метафора поэзии как вегетативного роста, обнаруженная нами у Дикинсон, определенно указывает в том же направлении.

«ТРИ СПОСОБА ПРОЛИТЬ ЧЕРНИЛА»:
ВНУТРИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ФУТУРИЗМА

В современных условиях <...> [к]онтакт с литературным произведением дополняется (предваряется или развивается) экранным изображением, звучащим словом, кинетикой жеста, энергетикой живого исполнения. <...> Медиа, таким образом, интенсивно *прорастают* в литературный / художественный текст и *прирастают* к литературному тексту. <...> Иными эти процессы оплакиваются – как чреватые необратимыми культурными утратами, иными прославляются – как зона креативного прорыва и новаторского эксперимента.

Т.Д. Венедиктова, Н. Чернушкина¹

Техники и технологии письма

Непроговариваемый, но разделяемый обывательский взгляд на поэзию заключается в том, что поэтический текст – текст с ритмом и рифмой, обязательно поделенный по этой причине на строки. Последнее не только декоративно, но и нужно для того, чтобы удобнее было схватывать звуковой рисунок стиха на небольших единицах текста и делать нужные паузы.

Ю.М. Лотман предлагает мыслить поэтический текст так: текст, в котором используется обычный знакомый нам язык и дополнительно к нему набор искусственных ограничений. Поэтический текст – вторая система, которая накладывается на систему языка. Эти ограничения – «требование соблюдать определенные метрико-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях»². Проще говоря, поэтический язык – это язык, где высказывание осложнено дополнительными правилами организации. Эти организации высказывания никак не связаны с правилами естественного языка. Обычно они связаны с выдвиганием на первый план звуковой стороны речи.

¹ Венедиктова Т.Д., Чернушкина Н. Литература и медиа в поисках нового адресата // Новое литературное обозрение. 2008. № 2(87). С. 406. Курсив авторский.

² Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. С. 35.

Как интерпретировал эту же мысль М.Л. Гаспаров, «прозаический текст имеет одно измерение, стихотворный – два измерения»³, т. е. измерение языка обычного и измерение организации текста. Измерение организации текста «разом увеличивает сеть связей, в которых находится каждое слово в стихе, и тем самым повышает семантическую емкость стиха»⁴. Лотман соглашается: «информативность текста в поэзии растет», да так, что «небольшое по объему стихотворение может вместить информацию, недоступную для толстых томов художественного текста»⁵.

Стихотворная речь – это речь, предполагающая наличие «искусственного» – и при этом достаточно изобретательного – организующего принципа. При этом данный принцип переорганизует обыденный язык и добавляет новые смысловые порядки. Обязательно ли это звуковой принцип? И можем ли мы говорить о каком-то исчерпаемом наборе звуковых принципов?

В начале XX в. поэтическая практика во многом направлялась поиском ответов на эти вопросы. Итогом стал широкомасштабный эксперимент в лабораториях авангардных сообществ («футуристических», т. е., в широком смысле, занятых выработкой искусства будущего, от лат. «futurum»). В ходе этого эксперимента были добыты новые способы сочинения стихов – или, как выразился уже по итогам этого эксперимента В.В. Маяковский, практические инструкции, «как делать стихи».

Предлагаемые «поэтами будущего» организующие принципы, практические инструкции нередко приглашают читателя к тому, чтобы изменить взгляд на стихотворение. Написание стихотворения – не просто «думание» мелодическими и рифмованными фразами, а производство «поэтической вещи», для которой нужны особые технические приспособления. Маяковский полуиронически замечал:

Пусть не улыбаются критики, но я бы стихи какого-нибудь аляскинского поэта (при одинаковых способностях, конечно) расценивал бы выше, чем скажем, стихи ялтинца.

Еще бы! Аляскинцу и мерзнуть надо, и шубу покупать, и чернила у него в самопишущей ручке замерзают. А ялтинец пишет на пальмовом фоне, в местах, где и без стихов хорошо⁶.

Чтобы написать стихотворение, необходимо проделывать операции с техническими приспособлениями – пером, самопишущей ручкой, печатной машинкой – и *во взаимодействии* с ними создавать текст. Организующий

³ Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 11.

⁴ Там же.

⁵ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 35–36.

⁶ Маяковский В.В. Как делать стихи? // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 12: Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930). М.: Художественная литература, 1959. С. 88. В дальнейшем при ссылке на эту статью мы будем использовать аббревиатуру «КДС» с указанием номера страницы (по модели: КДС: 88).

принцип здесь мыслится и как присутствующий в пространстве текста, и как размещенный за его пределами, в контексте, окружающем автора. Точнее говоря, этот принцип создается и автором текста, и разными вспомогательными «аппаратами», техническими ухищрениями, и специальными процедурами письма.

Частично передоверить организующий принцип внешней конструкции пытались и европейские поэты. Так, современник Маяковского Тристан Тцара разработал конкретную инструкцию по написанию стихов, предлагая взять газетный лист, разорвать (или разрезать ножницами) его на отдельные слова, скинуть вырезки в шляпу и вытаскивать по очереди, составляя из них текст⁷. Французские сюрреалисты изобрели игру «cadavre exquis» («изысканный труп»), в основе которой знакомая многим игра буриме (игрок пишет слово – существительное – на листке страницы, загибает и передает следующему игроку, тот пишет глагол, третий игрок добавляет прилагательное; итог зачитывается как цельный текст). Собственно, первое стихотворение, порожденное пересечением авторской креативности и игровой техники, так и звучало: «*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*» («Изысканный труп будет пить молодое вино»)⁸.

В лабораториях русских футуристических (т. е. занятых поисками «нового») сообществ также формулировались, обкатывались и обсуждались подобные техники сочинения стихов. Ниже представлен краткий обзор того, «как делать стихи», организуя текст при помощи разного рода игровых (и не очень игровых) процедур и подручного «материала». Примечательно, что каждая операция с текстом практиками авангардного искусства осмыслиется посредством выразительной метафоры – тоже технологии и инструмента объяснения.

«БИТ» ТРАНСПОРТА:

«АУДИОДОРОЖКА» РИТМА КАК МНЕМОНИЧЕСКИЙ ПРИЕМ

Одна из практик – найти поэтический «бит»: нащупать до- и бессловесный, но звучный, запоминающийся ритм. Этот ритм затем используется в качестве «подложки». На эту своеобразную «аудиодорожку» уже постфактум кладутся слова – и автор смотрит, как они сочетаются с ритмом.

Маяковский в статье «Как делать стихи» замечает, что ритм – «основная сила, основная энергия стиха», подобный «другим видам энергии», «магнетизму и электричеству» (КДС: 100–101). Эта энергия порождается «толчком», который вызывает «гул», «повторение звука, шума, покачивания»

⁷ Blythe S.G., Powers E.D. Looking at Dada. New York: Museum of Modern Art, 2006. P. 27.

⁸ См.: The Exquisite Corpse. Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / K. Kochhar-Lindgren, D. Schneidermann, T. Delinger (Eds). Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.

(КДС: 100). Изначальный импульс-толчок создает звуковое движение, в котором первоначальный сигнал резонирует и преобразуется.

Источником ритма может стать сам поэт; для этого необходимо «организовать движение, организовать звуки вокруг себя» (КДС: 100). Можно шагать размеренными шагами, прислушиваясь к мерной смене звуков, а можно и сесть на трамвай и прислушаться к тому звуковому рисунку, который создаст гудение мотора параллельно перемещению в пространстве. Не случайно в некоторых стихах «странный размер» может требовать «езды на автобусе» (КДС: 88). А «чтобы написать о <...> любви», надо поехать «на автобусе № 7 от Лубянской площади до площади Ногина», на перегоне, на котором во времена Маяковского была «отвратительная тряска» (КДС: 99).

Современник Маяковского И.Г. Терентьев также замечал, что «[с]редства передвижения много влияют на ритмику стиха»⁹. Каждому средству передвижения, по Терентьеву, соответствует свой ритм: один ритм – у «обрубленных носилок», другой – у «старой кареты» и «колесницы-арбы», третий – у «трамвая» (17 ЕО: 8). «И не только в быстроте дело <...>, – уверяет Терентьев. – Дело в остановках ежеминутных (трам.), замедлениях порывных (аэроплан) <...> дело в размеренности по секундам!..» (17 ЕО: 8–9). Порывные замедления, ежеминутные остановки, «равное и симметричное расположение слогов», характерное для «психологии пешехода» и создающее в лучшем случае «пушкинский ямб вприпрыжку» (17 ЕО: 9), – ритмы разных способов и средств передвижения, которые поэт начала XX в. мог обнаружить в большом городе.

С утверждением Терентьева, что поэзия делается в том числе средствами передвижения, согласен его приятель И.М. Зданевич: «Если вы хотите знать, как нужно воспринимать улицу, что[бы] воспринимать футуристически, вы должны наблюдать толпу из автомобиля. Лучше, если одновременно будете шофером»¹⁰. Именно езда на автомобиле – столь предпочитаемая начинателем футуризма Маринетти, с которым Зданевич переписывался по-французски, – позволяет приобщиться к «основе <...> [жизни. – А.Ш.], а именно к «лихорадочности», «стремлению к всеприсутствию», «стремлению к вездесущности»¹¹. И этой лихорадке, стремлению быть везде, также соответствует свой ритм.

Средства передвижения задают ритм, а каждый из этих ритмов создает телесное и эмоциональное переживание, предшествующее словам. Дословесный ритм поэт предпочитает проговаривать: «мыча[ть] еще почти без слов», «обстругивая и оформляя» ритм, чтобы начать «вытискивать от-

⁹ Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий. Тифлис: Типография союза городов республики Грузии, 1919. С. 8. В дальнейшем при ссылке на эту статью мы будем использовать аббревиатуру «17 ЕО» с указанием номера страницы (по модели: 17 ЕО: 8).

¹⁰ Зданевич И.М. О футуризме // Зданевич И.М. Футуризм и всечество. Т. 1. Выступления, статьи, манифесты. М.: Гилея, 2014. С. 56.

¹¹ Там же.

дельные слова» (КДС: 100). «Первым чаще всего выявляется главное слово – главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке» (КДС: 100). Это слово проявляется посреди ритмического шума, так что гул ритма конденсируется в смысловой узел слова. После тем же образом подбираются другие слова:

[В]друг выступает ощущение, что ритм рвется – не хватает какого-то сложа, звучика. <...> Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до исступления. Как будто сто раз примеряется на зуб не сающаяся коронка, и наконец, после сотни примерок, ее нажали, и она села (КДС: 100).

«Вытискивание слов» мыслится как борьба поэта с материалом – звуками собственного голоса, который используется для «мычания» ритма. Материал ритма перебивается несозвучным с ним словом и «рвется», уходит на задний план и забывается словом; затем монтируется-«перекраивается» вместе, пока не находится такое слово, которое заставит этот ритм зазвучать сильнее, будет резонировать его звуковым рисунком, совпадет с ритмом, как коронка – с зубом.

Итак, чтобы написать стихотворение, нужно сочетание конкретной письменной процедуры и конкретного материала. Процедура письма предполагает, во-первых, ритмичное движение (ходьба пешком, тряска в автобусе и т. д.), во-вторых, воспроизведение этого ритма собственным голосом. Материалом становится порождаемая поэтом «звуковая дорожка» ритма, которую он принужден постоянно повторять вслух (не имея возможности записать на диктофон). На эту дорожку затем пробно кладутся слова, пока не наступит полное совпадение звукового рисунка ритма и звукового профиля слова.

ВИЗУАЛЬНЫЙ «ФОНОГРАФ»: ГРАФИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ КАК ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ КАРКАС СТИХОТВОРЕНИЯ

Другая поэтическая практика – задумывать стихотворение как текст, предназначенный для чтения вслух, декламации перед (потенциально большой) аудиторией. Выразительное, почти актерское исполнение стихов было значимой составляющей творческого поведения авангардного поэта, его самопредставления перед читателями. Читатели, в свою очередь, ожидали, что чтение стихов будет больше, чем просто чтением стихов, – полноценным выступлением.

Показательно воспоминание А.Е. Крученых о вечере Маяковского:

Как-то поезд задержал поэта, и он лишь к 12 ночи попал в город, где должен был выступать. Сейчас же помчался в снятый зал. Здесь терпеливо ждали его собравшиеся. Это так обрадовало Маяковского, жажда аудитории была так велика и так очевидна, что он немедленно с необычайным жаром приступил

к чтению. Более живой, пламенной и увлекательной читки не приходилось слышать¹².

Сам Крученых высоко ставил «живую, пламенную и увлекательную читку». В воспоминаниях о собственном детстве он рассказывает, что «[б]ыл у нас [в школе. – А.Ш.] ученик, изумительно передававший “Записки сумасшедшего”»¹³. Это чтение «производило неотразимое впечатление» на Крученых, так что будущий поэт «[д]ома <...> потихоньку ото всех, старался подражать своему товарищу» («[в] пустой квартире раздавался дикий хохот помешанного») ¹⁴.

Кажется, эти упражнения дали плоды: по свидетельствам современников, Крученых «изумительно <...> держал речь [разрядка автора. – А.Ш.]»: «Он поднимал и опускал голос, убыстрял и замедлял произношение, выкрикивал отдельные слова и проговаривал или, лучше сказать, проглатывал целые фразы. <...> далекие тональности эксцентрически сближались, неожиданные модуляции удивляли, легатто сменялись острым стакатто»¹⁵. В другом воспоминании очевидец высказывается так:

Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить все это сразу! <...> Крученых провел подлинный сеанс шаманства. Передо мной был самый настоящий колдун, вертевший, покачивающийся в такт ритму, притоптывающий, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие. Это казалось невероятным! Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности¹⁶.

Уже в попытках теоретизировать поэтические принципы нового творчества Крученых связывал поэтические средства выразительности с установкой на «пламенную читку», создающую сеанс поэтического шаманства. Как писал Крученых, «[в] произведениях будетлян ритм подчинен читке стиха, слова и строки, даже в написании, держатся не метра, а произносительной фоноинструментовки» (в отличие от «симметрично-мертвического стиха академиков», находящегося «во вражде с живым, разговорным языком и свободно звучащим стихом») ¹⁷. Ориентируясь на ритм, читающий получает доступ к нотации, разметке текста, дающей четкие инструкции по исполнению стихотворения. Тем самым ритм подкачивает «фактуру чтения», проявляет особенности актер-

¹² Крученых А.Е. Конец Маяковского // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 179.

¹³ Крученых А.Е. Детство и юность будетлян // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 48.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Катанян В.А. «Об умереть не может быть и речи!» // Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост. С. Сухопаров. München: Verlag Otto Sagner, 1994. С. 53.

¹⁶ Молдавский Д.М. Алексей Крученых // Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост. С. Сухопаров. München: Verlag Otto Sagner, 1994. С. 162.

¹⁷ Крученых А.Е. Декларация № 4 (о сдвигах) // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 306.

ской читки стихотворения; (в определении поэта: «факт<ура> чтения: декламация, пение, хор, оркестр, публичные выступления – завершение и разврат поэзии (поэт изменяет музе – делается оратором, актером и агитатором)»¹⁸).

Важно, что ритм может восприниматься поверх слов. По отношению к высказыванию в рамках бытового языка ритм как организующая конструкция наложена на словесный ряд, преобразует его (так что налицо «сдвиг» и «деформация» словесного ряда). «Звукоряд поэта сдвигает его содержание в определенную сторону – поэт зависит от своего голоса и горла!» – провозглашает Крученых в «Сдвигологии русского стиха»¹⁹. Несколько страниц ранее для иллюстрации той же мысли Крученых обращается к актуальной теории литературы: «Р. Якобсон поэтому имел полное право писать: “по существу всякое слово поэтического языка в сопоставлении с языком практическим – как фонетически, так и семантически – деформировано”»²⁰.

В этом ключе ритм можно уподобить нотации для чтения. Ритм как нотацию можно сделать более явной и наглядной для читателя при помощи графических структур – «овнешнить» при помощи визуального приема. Этот визуальный прием зависит от материальных особенностей книги как объекта. К таким особенностям относятся возможность поставить пробелы, сделать разрывы на странице, определенным образом скомпоновать текст – чтобы он выходил за строку набора или занимал строго определенные строки. Поэтическая конструкция ритмической нотации возникает благодаря материальным элементам книги, которые прежде не учитывались. Это пробелы на странице, отступы, наборная строка, оттиски заглавных и строчных литер, их расположение и т. д.

Примером является «лесенка», авторство которой приписывают Маяковскому. О спорном авторстве может свидетельствовать позднее (1928–1929 гг.) заявление В.В. Каменского. В письме Д.Д. Бурлюку поэт пишет: «[Т]олько ахнул: оказывается критики восхвалили Володю за создание этой ритмической формы стихосложения [«лесенки». – *А.Ш.*]. Я хотел было поднять разоблаченье, да <...> плюнул» [подчеркивание автора. – *А.Ш.*].

«Лесенка» превращает ансамбль строк в ступенчатую партитуру для чтения.

Эта тема день истемнила, в темень
колотись – велела – строчками лбов.

Имя

этой

теме:

.....!

¹⁸ Крученых А.Е. Фактура слова // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 298.

¹⁹ Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный и поучательный. М.: МАФ, 1922. С. 18.

²⁰ Там же. С. 14.

Благодаря партитуре «лесенки» в тексте появляются пробелы и разрывы, отступы, не просто отделяющие строки, а несущие смысловую нагрузку. Они побуждают чтеца делать паузы и интонационно выделять слово, занимающее отдельную строку. Рассуждая об этом графическом приеме – «ступенях лестницы» – в собственном творчестве, Каменский отмечает, что именно благодаря этому приему «слово живет полноценно и произносится разрывно, с расстановкой»²¹. «[О]тдельные, оторванные строки придают» словам «оправу особой значимости», так что нет «обычной “толчей слова” <...>, а есть учет четкости, удар молота по наковальне словостроя»²². В итоге, резюмирует Каменский, «читаешь, как по нотам, с экспрессией обозначенного удара»²³.

Передачей звуковой партитуры чтения на письмо был озадачен и Зданевич. В рукописи трактата «О письме и правописании» Зданевич замечает, что «[с]уществующая орфография случайна и неоправдана, она омертвляет слово, расчленяя его на неживые знаки. Необходимы <...> новые “начертания”, чтобы обеспечить свободу “языка, пригодного для искусства”»²⁴. «Язык, пригодный для искусства», может быть передан не «знакописью», а «звукописью», которая определяется как «способ письма, заключающийся в создании устойчивых следов для непосредственного воспроизведения речи»²⁵. Пример такой «звукописи» дает «фонограф» – устройство, создающее «устойчивые следы» звуков на пластинке. Эти следы позволяют записать не один звук, а несколько одновременно – в случае, если стихотворение исполняется несколькими голосами (что предположительно имело место в случае драмы Зданевича «Янко кРуль албАнской»).

В отсутствие фонографа «устойчивые следы» ритма, голосовой полифонии, многозвучия и многоголосия могут также быть воспроизведены графически. Та же драма «Янко кРуль албАнской» предлагает разные графические приемы, обеспечивающие создание звуковой нотации:

(1) выделение жирным предполагаемо ударных слогов и акцентированных звуков (в строках, предлагающих фонетическую транскрипцию речи).

хазяин

гражани вот действия янко круль ал
банскай знаминитавга албанскава поз
та брбр сталпа биржофки²⁶

(2) графическая композиция из нескольких строк для передачи одновременно производимых «шумов».

²¹ Каменский В.В. Путь энтузиаста. Пермь: Пермский писатель, 1968. С. 160.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Цит. по: *Фещенко В.В.* Графолалия Зданевича-Ильязда как художественный эксперимент (на материале рукописей и выступлений 1910–1920-х гг.) // Дада по-русски / Ред. К. Ичин. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2013. С. 206.

²⁵ Там же. С. 207.

²⁶ *Зданевич И.М.* Янко кРуль албАнской // Зданевич И.М. Философия футуриста. Романы и избранные драмы / Под ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008. С. 481.

бмиМас бмиМас бос 27
видилагеуей

(3) сочетание заглавных и строчных букв в рамках нескольких строк набора для передачи «многоголосия», оркестра голосов (см. пункт (1)).

Крученых метафорически охарактеризовал «звуковые нотации» Зданевича так: «В драмах Зданевича дан кинематограф перпендикуляр»²⁸. «Кинематограф» возникает при резком переходе от заглавных к строчным буквам, от верхней наборной строки – к нижней, от выделенной буквы – к невыделенной, так что создается иллюзия движения; это движение повторяет и воспроизводит динамику звуков и ритмов при прочтении.

Итак, чтобы написать стихотворение, нужно сочинить его и выразительно зачитать, чтобы оно было способно захватить аудиторию, прислушаться к тому, как текст звучит, и, если нужно, сделать его более звучным. Инструкции для чтеца, размечающие ритмические структуры или особенности произнесения отдельных звуков, необходимо сделать наглядными за счет графического оформления – последнее задействует «технические», материальные аспекты книги как объекта.

«Афиши» и «стихокартины»: ВИЗУАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАК СЮЖЕТОБРАЗУЮЩИЙ ИНСТРУМЕНТ

Еще одна важная практика – мыслить стихотворение не только как звучащую речь, но и как напечатанный текст. Зачастую это подразумевало, что стихотворение мыслилось как визуальный артефакт, спроецированное на страницу изображение. Показательно воспоминание поэта-эпигона футуристов С.Д. Спасского, который наблюдал, как работал один из авторов графических поэм, Каменский:

За столом сидел человек с кудрявыми светлыми волосами, пушисто стоявшими над высоким открытым лбом. Перед ним лежал лист бумаги. На листе виднелись крупно выписанные буквы. Около каждой мелко теснились слова. Слова начинались с буквы, поставленной впереди²⁹.

Прописывая буквы и слова на бумаге, Каменский создавал т. н. «железобетонные поэмы», «причудливо разграфленные листы, являвшиеся как бы планом описываемых в поэмах местностей, со столбиками слов, помещенных в разных графах»³⁰. Эти поэмы «предназначались больше для рассматривания, чем для чтения»³¹. Своим видом они порой напоминали не текст

²⁷ Там же. С. 493.

²⁸ Крученых А.Е. Аполлон в перепалке // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 292.

²⁹ Спасский С.Д. Маяковский и его спутники. Л.: Советский писатель, 1940. С. 22.

³⁰ Там же. С. 23.

³¹ Там же.

в книге, а афиши футуристов – в них зачастую тоже наблюдалась «[п]ричудливая помесь различных шрифтов»³².

Впрочем, источником вдохновения были не только афиши. Не будет натяжкой сказать, что стихотворение сближалось с картиной – произведением из области визуальных, а не словесных искусств. Не в последнюю очередь этому способствовало участие многих поэтов в выставках и объединениях художников³³. В.В. Каменский рисовал любительские картины и даже продал одну на вернисаже; образование живописцев имели Д.Д. Бурлюк, А.Е. Крученых, В.В. Маяковский.

Как отмечал критик С.А. Худяков в 1910-х гг., «[т]еперь живописное искусство начинает больше соприкасаться с искусством литературным <...>, даже возникает какая-то зависимость искусства литературного от искусства живописного»³⁴. Впрочем, исследователи возражают, что не всегда мы можем говорить о зависимости и одностороннем влиянии: «[Н]е было одностороннего давления изобразительного искусства на словесное. Процесс происходил в более сложной форме взаимодействия функциональных и причинно-следственных связей, и можно назвать случаи, когда поэзия опережала живопись и диктовала ей новые задачи»³⁵. О поиске поэзии и живописи в едином направлении, сотрудничестве – а не о зависимости – писал и современник авангарда Р.О. Якобсон:

Была <...> крайне тесная связь между поэзией и изобразительными искусствами. Были проблемы очень, очень схожих основных моментов, заполнявших время в поэзии и заполнявших пространство в живописи, а затем всяких промежуточных форм, различных форм коллажа³⁶.

«Основные моменты», волновавшие как живописцев, так и поэтов, относились и к композиции поэтического текста, и к композиции живописного произведения. Именно композиция как прием стала точкой соприкосновения и сотрудничества поэзии и живописи. Раз стихотворение задумывалось как напечатанный текст, оно мыслилось и как изображение, а у изображения должна быть читаемая пространственная композиция, организация зримых элементов внутри страницы-холста. В этой связи Крученых писал: «Живопись – проявитель <...> композиции поэта»³⁷.

³² Там же. С. 22.

³³ Харджиев Н.И. Поэзия и живопись (ранний Маяковский) // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: избранные работы о русском футуризме: с приложением «Крученыхиады» и др. материалов / Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 15–95.

³⁴ Худяков С.А. Литература. Художественная критика. Диспуты и доклады // Зданевич И.М. Футуризм и вселенное. Т. 2: Статьи и письма. М.: Гилея, 2014. С. 52.

³⁵ Харджиев Н.И. Указ. соч. С. 75.

³⁶ Якобсон Р.О. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012. С. 43.

³⁷ Крученых А.Е. Аполлон в перепалке... С. 289.

Композицию поэтического текста отличала динамичность: наличие «сдвига», который придавал движение всем зримым элементам внутри картины. Этот прием позаимствован из композиции живописной. Как отмечал А.А. Шемшурин в монографии «Футуризм в стихах Брюсова», «[Л]итературный футуризм пользуется сдвигом так же, как и живописный»³⁸. В итоге, как пишет Г.Э. Тастевен, организатор приезда Маринетти в Россию, «[М]ежду словами стиха в стихах футуристов происходит такое же взаимодействие, как в футуристских картинах»³⁹. «[Д]ело не в том, – поясняет критик, – что материалом поэтических образов являются зрительные признаки предметов. В самом построении сюжета применены принципы кубистической и футуристической живописи: динамическое смещение предметов и их взаимопроникаемость»⁴⁰. «Смещение» и «взаимопроникаемость» зримых элементов стиха и образуют «сдвиг». Достигаются «смещение» и «взаимопроникаемость» тем, что «строчки и каждое отдельное слово в футуристических книгах не всегда печатаются буквами одинакового шрифта и не всегда придерживаются прямых линий»⁴¹.

Итак, в основе композиции футуристического поэтического текста – «рисунок, нестрочье, где буквы летают, присаживаясь на квадрат, треугольник или суковатую поперечину»⁴², в формулировке Терентьева. Наборная строка, державшая буквы одного размера внутри ограниченного пространства, «разломана» графической композицией поэтического текста. Буквы набраны разными шрифтами и потому выходят за рамки строки, занимают несколько строк, создают перепады между буквами разных размеров, разной жирности и разного цвета, а также перепады между разными строками. Именно эти перепады – источник «сдвига», «смещения», «взаимопроникновения» букв и слов. По словам С.М. Третьякова, благодаря такой композиции слова «летают, кувыркаются, играют в чехарду, лазят и скачут по всей странице. Люди ахают: это стихи? Нет, это не стихи. Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная»⁴³.

Для поэта, как формулирует Крученых, становится важно «[р]асположение <...> частей [стихотворения. – А.Ш.], <...> конструкция, наложение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв». Крученых даже предлагает краткий инвентарь графических структур – «рисунков» слов, помогающих создавать визуальные композиции. Это «свороченные головы» («мочедан (чемодан)»), «двухглавные слова» («я не яге ний»), «сломанное

³⁸ Шемшурин А.А. Футуризм в стихах Брюсова. М.: Типография русского товарищества, 1913. С. 6.

³⁹ Тастевен Г.Э. Футуристы. На пути к новому символизму. С приложением главных футуристических манифестов Маринетти. М.: Ирис, 1914. С. 60.

⁴⁰ Там же. С. 61.

⁴¹ Шемшурин А.А. Указ. соч. С. 6.

⁴² Терентьев И.Г. Крученых-грандиозарь // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 326.

⁴³ Третьяков С.М. Бука русской литературы! // Жив Крученых. М.: Издательство Всероссийского союза поэтов, 1925. С. 6.

туловище» («мыслей (ударение на е)»), «троичные в брюхе» («злостеболь»), «третья нога» («летитот (летит от)»), «однорельсные» («жизнь»), «трехрельсные» («циркорий»), «с выжатой серединой» («сно (вместо сон)»)⁴⁴. Эти «рисунки» слов основаны на манипуляциях с внешним обликом слова – дроблением одного слова на два, перераспределением букв между напечатанными словами, перестановкой букв внутри слова или их устранением их из слова.

Существуют, по Крученых, и «СЛОЖНЫЕ КОМПОЗИЦИИ» [верхний регистр принадлежит автору. – А.Ш.]⁴⁵, например, изображение 1⁴⁶.

Здесь трансформации подвергаются не только отдельные слова, но текст в целом – как линейная последовательность букв на странице. Три фразы набраны вертикально, под прямым углом пересекаясь с неологизмом «ХРЖУБ», выделенным жирным шрифтом. Мы читаем этот текст не слева направо, а рассматриваем как рисунок – снизу вверх, от слова «ХРЖУБ» до самой верхней точки, слова «проводу». Потом мы просматриваем этот текст слева направо и сверху вниз, перебираясь с более низкой точки, «карабкаясь» до более верхней – «проводу» – и снова «падая» взглядом на слове «птиц», чтобы опустить взгляд еще ниже, на слово «ХРЖУБ». Совершая эти операции при чтении текста, мы скачем взглядом, как птица скачет с одного наеста на другой, чтобы затем резко упасть. Так падает и взгляд читателя, сталкиваясь со словом «ХРЖУБ», которое может передавать звук падения и удара об асфальт.

Карбакающийся
по прямому проводу
птиц
Х Р Ж У Б

Изображение 1

Превращение текста в рисунок достигается за счет выхода за рамки линейного набора текста – и ведет к обогащению читательского опыта. Рассматривая, а не только читая текст, читатель выстраивает дополнительные смысловые связи между отдельными элементами композиции. Так, в случае со «сложной композицией» задаваемые текстом направления чтения (вверх и вниз) – «сдвиги» – создают телесные переживания (движения глаз). Движениям глаз же сопутствуют ассоциации (перепады высоты, подъем, падение). Эти новые ассоциации осознаются как значимые в смысловом плане, а также отображенные на уровне формальной структуры стихотворения. Стихотворение о подъеме и падении на уровне формы задает многочисленные подъемы и падения за счет нетрадиционного набора строк – вертикального и горизонтального. Таким образом, композиция как дополнительный уровень организации текста приводит к «наращению фразы»⁴⁷, ее *приращению* другими средствами передачи смысла.

⁴⁴ Крученых А.Е. Фактура слова... С. 298.

⁴⁵ Крученых А.Е. Аполлон в перепалке... С. 294.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же.

В композиции поэтического текста важно не только взаимоотношение частей (создающее «сдвиг»), но и каждый элемент по отдельности – как элемент в первую очередь графический, видимый глазом. Смысловую ролью наделяется графическое исполнение слова – шрифт, особенности почерка: «фактура начертания (почерк, шрифт, набор, рисунки и украшения, правописание, двойное, тройное написание и т. д.)»⁴⁸. Отдельный зримый элемент (буква или слово, напечатанные определенным шрифтом или отличающиеся особенностями почерка) воспринимаются как иконический или индексальный знак. Они либо подобны внешне какому-либо предмету, либо хранят в себе динамику телесного жеста, отсылают к движению стоящего за напечатанным / написанным словом субъекта.

* * *

Поэты-экспериментаторы начала XX в. предложили публике будущего ряд творческих техник, отвечающих на вопрос, «как делать стихи». На деле этих техник, конечно же, было куда больше, чем рассмотренные выше «три способа пролить чернила». Впрочем, важно и существенно следующее: практики написания стихотворения, становясь предметом внимания поэта, предполагают наличие инструмента, который оформляет и направляет процесс письма. Этот инструмент – и технологическое приспособление, и в то же время медиум: средство передачи и организации информации на уровне, превосходящем уровень слова. Сращение медийной инфраструктуры и практик письма (изначально поэтического текста) – феномен, который авангардисты вынесли в сферу обсуждения. Мы, современные читатели, эту дискуссию активно продолжаем, то недовольно замечая разницу между печатными и электронными книгами, то называя «креативным прорывом» представление текста посредством технологий «дополненной реальности».

⁴⁸ Худяков С.А. Указ. соч. С. 52.

Е.Н. Пенская

УНИВЕРСУМ ПИСАТЕЛЬСКОГО АРХИВА
КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА:
СЛУЧАЙ В.С. НЕКРАСОВА

Посвящается дорогой Татьяне Дмитриевне, давнему другу. Исследовательские интересы Татьяны Дмитриевны широки. В них нашлось место многому – и чтению, и читательской рецепции, и межкультурной коммуникации, и культурному трансферу, и проблемам перевода, и..., и..., и... потому что Татьяна Дмитриевна сама – воплощенный символ культурного трансфера.

Переводы – пересказы,
перекройки, перифразы;
сунься не умеючи –

...

Я.С. Сатуновский.

23 марта 1967 г.

(одно из любимых стихотворений
В.С. Некрасова)

Концепты «архив» и «коллекция» применительно к пониманию В.С. Некрасова обладают несколькими валентностями, связанными между собой. Среди них можно выделить две основные, которые в свою очередь имеют немало развилок. Первое измерение – создание собственной коллекции и архива. Второе – обращение к своим и чужим практикам сохранения документов, архивирования, столкновение их, проверка на подлинность и прочность в дискуссионной ситуации, создание полемиического «архивного» топоса.

Архивное поведение Некрасова следует рассматривать в контексте постструктуралистских исследований Ж. Деррида, П. Рикёра, М. Фуко, В. Эрнста, Б. Гройса, А. Клюге¹ и других. Как известно, с 1970-х гг. архив становится базовым понятием в антропологии, истории знания, философии и культу-

¹ *Derrida J., Prenowitz E. Archive Fever: A Freudian Impression // Diacritics. 1995. Vol. 25. No. 2 (Summer). P. 9–63; Groy's B. Art Power. Cambridge, MA: MIT Press, 2008; Kluge A., Obrist H.U., Leslie A., Lethen H. Pluriverse. London: Spector Books, 2017.*

рологии. Апелляция к работе «Археология знания» Фуко в академической практике уже стала «общим местом». Базовые принципы, изложенные в этой работе, меняя валентности, по-прежнему считаются точкой отсчета в современных рассуждениях о семиотике архива. Фуко понимает архив как совокупность всех систем высказываний, обладающих своими механизмами власти, управления и иерархии. Для описания сложной природы архива ученый нередко прибегает к метафорам: понятие архива сопровождается такими определениями, как «послойный», «ступенчатый», «этапный», «сдерживающий витки» и др.:

Архив – это прежде всего закон того, что может быть сказано, это система, управляющая появлением высказываний как единичных событий. Однако архив – это еще и то, благодаря чему все это сказанное не нагромождается друг на друга в виде аморфного множества, не вписывается в линейность, не имеющую разрывов, и не исчезает по воле внешних обстоятельств, а, наоборот, соединяется в отчетливые фигуры, сочетается между собой в соответствии с многочисленными связями, сохраняется или тускнеет в соответствии со специфическими закономерностями. <...> анализ архива включает в себя некий привилегированный участок: близкий нам, но одновременно отличный от нашей актуальности; это кромка времени, окружающая наше настоящее, нависающая над ним и указывающая на него в его изменчивости...².

Создание архива писателем или художником имеет нередко перформативные коннотации. Перформативность архива и архивация перформативных видов искусства, соотношение реальности и репрезентации, архива и памяти давно стали смежными проблемами, в частности, в работах Роузли Голдберг³. Нередко обсуждается сейчас и концепция перформанса через понятие архива Жака Деррида в связи с отсутствием четких дефиниций отдельного перформанса.

В теории Деррида архив имеет две важнейшие функции, связанные напрямую с двумя способами его формирования. Это отслеживание истории, связанное с понятием следа (trace), и определение дальнейшего формирования истории, что описывается понятием движения, побуждения (drive). Архив одновременно фиксирует явление в статике, «умерщвляя» его, но также и сохраняет, предоставляя возможность дальнейшего развития. Перформативность архива во многом сопровождается «архивной лихорадкой», описанной Деррида⁴. Архив сродни перформансу, потому что предполагает показ, презентацию, нуждается в зрительском вмешательстве и участии.

Родственность документации и перформанса очевидна. Филип Ауслендер рассматривает, к примеру, перформативный аспект архива в свете тео-

² Фуко М. Археология знания. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 42.

³ Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem, 2015.

⁴ Derrida J., Prenowitz E. Op. cit.

рий медиализации культуры. Он считает, что границы между «документальным» и «театральным» аспектами перформанса достаточно условны, и ставит центральный вопрос – о перформативности самой документации. Согласно Ауслендеру, «акт документирования события» уже несет в себе эквивалент перформанса⁵.

С точки зрения современного трансдисциплинарного теоретического курса, «архивный поворот» с начала 1990-х гг. стал одной из лидирующих тем в гуманитарном знании и в размышлениях о культурной памяти и о языках описания новых художественных и литературных практик. Истоки этого «архивного импульса» складываются в осмыслении исторического прошлого и в общем русле проблематики исследований памяти («memory studies»).

Так, Алейда Ассман вводит концепцию коллективной памяти, архивирования, понятия «архива» и «канона», структурирующих социальную память. Согласно классификации, предложенной Ассман, культурная память делится на два типа: сохраняемая память и функциональная память. Если сохраняемая память (*Speichergedächtnis*) – это резервуар возможного воспоминания (архив, жесткий диск памяти компьютера), то функциональная память (*Funktionsgedächtnis*) подчеркивает актуальность образов прошлого для настоящего. Функциональная память понятийно близка к технологиям политики воспоминания, она так же служит легитимации социокультурного порядка и / или конструкции идентичности, оперируя инструментами метафорического языка. Метафоры памяти коррелируют с архивными метафорами пространства, предмета, емкости (ящик, коробка), действия (археологические раскопки, разгребание, расчистка наслоений), письма (доска, книга, палимпсест), следа (в том числе акустических / визуальных записей), времени, состояний, в том числе физических (замораживание / оттаивание, сон / пробуждение)⁶.

В рамках «архивного поворота» архив приобретает следующие валентности: как конкретное, материальное, институциональное средоточие основных аспектов культурной памяти, предполагающее «установление фильтров» по признакам вкусовым, идеологическим. Имеется в виду отбор документов, опирающийся прежде всего на исключение / включение, разрешенность / запрещенность, доступность / недоступность. В этом смысле культура андеграунда во многом использует практики самоархивирования и выступает как контрархив – альтернативный архив по отношению к официальным процедурам хранения, сохранения, презентации документов – и при этом снимает границы и избегает институционального разделения литературных / художественных жанров. Подобная эволюция архивного феномена предполагает открытость, вовлечение акторов, параллелизм творческих и архивных процессов.

⁵ *Auslander Ph.* The Performativity of Performance Documentation // *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 2006. Vol. 28. No. 3. P. 1–10.

⁶ *Assmann A.* Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Munich: C.H. Beck, 1999.

Научная рецепция архива литературного андерграунда сегодня находится в двух системах координат: синхронической и диахронической. Последняя предполагает рассмотрение исторического развития тех или иных явлений андеграундной культуры как целостного явления со своими закономерностями, тогда как синхронический аспект дает возможность наблюдать в определенный момент времени состояние неофициального пласта культуры, претерпевшей эстетические трансформации в новых политических условиях. В новом контексте 1990-х гг. явления, казалось бы завершенные ранее, в 1980-х гг., и вроде бы «сданные в архив», эволюционируют на другом этапе, обретают в искусстве актуальное продолжение.

В данном случае праксеологический подход к неофициальной культуре предполагает амбивалентность интерпретаций, обусловленных, главным образом, интенсивной внутренней динамикой и соотносительностью всех, кто вовлечен в «архивный поворот», в архивную работу, архивные коммуникации: коллекционеров, авторов-художников, кураторов, «болельщиков», «фанатов», «групп поддержки», издателей, продюсеров, дистрибьютеров, критиков, – участников и организаторов групп, социальных и профессиональных сетей.

Праксеологический метод допускает также истолкование архива как художественной практики, интерпретирующей смешанные, гибридные формы на границе между «реальным» и «фиктивным» занятием, что порождает в свою очередь особые «архивные авторские стратегии», архивы, коллекции, неофициальные презентации в квартирах и мастерских художников – местах встреч авторов и аудитории, где складывались альтернативные модели и поэтика поведения, такие как самопозиционирование в литературно-культурных и социальных полях. «Архивный» писатель (поэт самиздата, теоретик) поэтому трактуется как «литературная личность», особый тип художественного поведения, в котором различим целый набор жестов, ролей. Неслучайно авангард становится почвой и средой для закрепления этого творческого склада в первой трети XX в., чтобы затем, претерпев метаморфозы, возродиться в эпоху постмодернизма⁷.

В этой связи следует напомнить об Алексее Крученых. Ключом для понимания его образа является стилизация литератора как архивариуса и коллекционера, собравшего богатое документальное наследие, жемчужиной которого по праву считается массивный корпус альбомов в РГАЛИ⁸. Случай Крученых достаточно показателен, потому что его альбом – это «сверхархив» по своей семантике. Он словно бы объединял множество автономных архивов и в свою очередь воздействовал на литературный процесс в России с

⁷ *Spieker S.* Die Ablagekur, oder: „Wo Es war, soll Archiv warden“: Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros // *Trajekte*. 2002. No. 5. S. 23–28.

⁸ *Пенская Е.Н.* «Начальник автографов». Семантика альбомного корпуса А.Е. Крученых // *Russian Literature*. 2022. Vol. 131. P. 1–36.

1930-х до конца 1960-х гг., так как не только представлял собой «убежище», обособленную нишу для его автора, но и создавал целую систему связующих звеньев между официальной и неофициальной советской культурой⁹.

В исследованиях последних десятилетий нередко ставится вопрос о специфике «архивного искусства», его отличиях от искусства сетевых баз данных, а также от искусства, ориентированного на музеи, то есть завершенного, законсервированного. При этом учитывается родство «архивного искусства» с такими явлениями, как коллекции и коллекционерская деятельность, т.е. способами и методами упорядочивания реальности, предлагаемыми музеем, хранилищем документов – посредством апелляции к этим средам происходит сближение различных ипостасей художника-куратора, художника-архивиста или архивариуса, так называемого «архивного» художника. Нюансы в различиях между этими схожими фигурами требуют отдельных пояснений, но не в данной статье. Специфика «архивного искусства» в том, что оно фундаментально и устанавливает «правила игры» для участников процесса, а не разрушительно, так как не только использует уже существующие архивы, но и создает новые, обнажая их структуры и порядки в соответствии с квазиархивной логикой, архитектурой, матрицей цитирования и сопоставления целых комплексов текстов и объектов¹⁰.

В 1980–1990-е гг. в центре многих дискуссий – не только в филологии, но и других отраслях гуманитарных исследований – были так называемые «канонические войны». Параллельно формируется дисциплинарное поле исследований архивов («archive studies»), в рамках которого происходит переосмысление сущности архивных институций, семантики архивной работы. Логическим следствием пересечения этих междисциплинарных линий можно считать установление тождества центральных объектов изучения – архива и канона.

Это обсуждение имело достаточно последовательный характер, и почти тридцать лет спустя, в 2008 г., о близости процессов архивизации и канонизации писал Марк Матиенцо, один из главных разработчиков цифровой библиотеки Стэнфордского университета, архивариус и технолог, специализирующийся в области управления цифровыми материалами и метаданными в Цифровой публичной библиотеке США, Библиотеке Йельского университета, Нью-Йоркской публичной библиотеке и Американском институте физики. В своих исследованиях он анализирует архивные аналоги стратегий формирования литературных канонов, а также пути институционального воплощения целостной «архивной парадигмы», в которой архивы и архивисты обладают едва ли не доминирующей функцией в сохранении и потенциальной интерпретации документов как формы культурного капи-

⁹ Grève Ch. Art between Effective Memorisation and the Bureaucracy of the Archive. From Aleksej Kručenych to Contemporary Russian Artists // Russian Literature. 2009. Vol. 65. P. 379–394.

¹⁰ Foster H. Archival Impulse // October. 2004. No. 110. Fall. P. 3–22.

тала. По мысли исследователя, архив порождает «архивное воображаемое» и «архивное воображение», которыми он делится с аудиторией и которые имеют мощный творческий потенциал¹¹.

Концептуальная литература и искусство особенно восприимчивы к «языку архива», его семантической и метафорической семиологии и смысловой архитектонике. В пространстве архива возникает маркированное жанровое поле, включающее разнообразие подвидов: папки, альбомы, реестры, списки, «картотеки», справки, календари, объединенные общей установкой на предметность, материальность литературных / художественных рукотворных артефактов, использующих средства печатного набора на машинке, клей, скрепляющий разнородные листы тетрадей, журналов, газет, блокнотов.

Вспомним слова В. Дильтея об архиве как институции, не только сохраняющей документы и исторические свидетельства, но и обладающей иными свойствами, позволяющими увидеть историю мысли как динамический процесс:

Тот, кто сам не пробовал работать с рукописями, не может себе представить, что это значит. <...> Тот же, кому суждено было пытаться обнаружить стершиеся следы истории развития великого человека на пожелтевших страницах рукописей, слишком хорошо знает, как много зависит от того, чтобы эти листы не были разрознены, знает, что изменения почерка или манеры письма становятся надежной опорой и могут быть по-новому соединены с содержательными изменениями, равно как и с разного рода внешними знаками¹².

Это рассуждение создает исследовательские предпосылки для реконструкции эволюционной динамики литературы и помогает распознать в архивных инструментах структурирующее начало, выявить соотношения между центром и периферией, каноном и его альтернативой – антиканоном.

Архивные стратегии в неофициальной культуре имеют самостоятельное значение и формируются под воздействием нескольких факторов. Оспаривание традиционных иерархий в культуре и искусстве, сложившихся не в последнюю очередь под влиянием идеологических и академических регламентов советской эпохи, в связи с завершением цензурных ограничений и распадом СССР, а также с последующей радикальной перестройкой литературного и художественного ландшафта, его границ, способов коммуникаций и распределения позиций внутри этого пространства, – все эти процессы сопровождалась реконфигурацией явлений по всему полю.

Маргинальное, исключенное, запретное, периферийное передвинулось в центр, а произведения и авторы, публиковавшиеся в самиздате, обретали ка-

¹¹ *Matienzo M.* Canonization, Archivalization, and the “Archival Imaginary”. Paper Presented at Archive Fervour / Archive Further: Literature, Archives, and Literary Archives, Aberystwyth, Wales, July 9–11, 2008. <http://matienzo.org/storage/2008/2008-ArchiveFervourCanonization.pdf> (дата обращения: 23.12.2022).

¹² *Дильтей В.* Литературные архивы и их значение для изучения истории философии // Вопросы философии. 1995. № 5. С. 108–137.

чества канонической литературы. Тема внутренней канонизации самиздата, феномен самоканонизации требует отдельного последовательного изучения. Однако очевидно, что к середине 1990-х гг. увеличивалось число текстов, художественных произведений, акций и инсталляций авторов, вышедших из неофициальной культуры. В этих случаях узнаваем самовоспроизводящий характер работы, демонстративно отсылающий к предыдущим опытам. Становление «новой классики», главных действующих лиц и второстепенных, сопровождают повторы, классификации, реинтерпретации: например, пере- и метасхематизации акций группы «Коллективные действия» посредством создания списков мест всех акций (территориализация) и иерархизации (назначение элит и исключение других из этих элит, предшественников и последователей).

При этом наметившиеся стратегии амбивалентны. С одной стороны, в них прочитывается ироническое и пародийное отражение механизмов канонизации, сложившихся в советской культуре, впрочем, наследующей «порядкам» и «правилам» XIX в. Культ классики, почетных списков и единых списков обязательного чтения, входящего в школьную программу (так называемый «школьный канон»), например, в случае с «Открытым письмом» Дмитрия Пригова (1984) может выступать как стилизованная мифическая генеалогия его друзей-художников и как программа будущего панегирика, а в другом – как классический деконструктивистский жест тиражирования и демонтажа (коллекции Кабакова и сошедшие с ума коллекционеры).

С другой стороны, налицо создание новой ниши, претендующей на канонический статус. Программная систематизация свидетельствует о завершении целого культурного процесса. «Словарь терминов московской концептуальной школы» открывается пояснением Андрея Монастырского, составителя и автора предисловия: «В московском концептуализме, как он представляется здесь, в словаре терминов, происходит называние не только и не столько каких-то “ментальных миров” и их “обитателей”. По большей части здесь исследуются и выстраиваются методы и принципы эстетического дискурса, который является центральным мотивом концептуализма»¹³.

«Словарь терминов» – не просто лексикон. Это одновременно языковой свод, фиксирующий сложившуюся в определенных социальных контекстах иерархию эстетических практик и систему понятий, это «язык в языке», «словарь в словаре», заархивированный и одновременно развивающийся. При этом возникновение «архива» маркирует, по мнению Ю. Лейдермана, остановку, уход живой практики искусства: «“Когда исчезает Дао, появляется Дэ” – когда исчезает искусство, появляется дружба (“круг авторов”, словари, рейтинги – все это будто напрашивается само собой, когда эсте-

¹³ Монастырский А. Предисловие составителя // Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 5.

тический “люфт” уже закрыт ретроспекциями и архивом)»¹⁴. Появление за последние десятилетия конкурирующих онлайн-архивов московского концептуализма предполагает тщательность сопоставлений, пристальное внимание к источникам и контекстам.

«Библиотека московского концептуализма» Германа Титова, вологодского бизнесмена, коллекционера и издателя, была объявлена в 2009 г. В конце апреля 2012 г. в магазине «Фаланстер» прошла юбилейная презентация 20-ти томов. Музей или галерею Титов не собирался открывать, а вот на расширение «Библиотеки» рассчитывал. Этот знаковый проект, сама фигура Титова, причины побудившие его взяться за издательское дело, обстоятельства завершения этого начинания, логика составления «библиотеки» – все это ждет серьезного обсуждения. Несколько локальных рецензий, появившихся в те годы, картину не проясняют. Симптоматично, что в 2010 г. в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ) в рамках фестиваля коллекций современного искусства открылась выставка из собрания Титова. Критики отмечали цельность коллекции, профессионализм отбора, ориентацию на архивные экспонаты, ставшие к тому времени раритетами. В коллекции представлен круг московского концептуализма: классики Илья Кабаков и Виктор Пивоваров, Павел Пепперштейн, Константин Звездочетов.

Смысловой центр выставки Титова – проект Андрея Монастырского «Коллективные действия» (КД): фотографии хрестоматийных «Поездки за город», «Утро туманное, утро седое» (1993) Олега Васильева, согласно Титову, почти совпадают с пейзажем, где проходила одна акция «Коллективных действий». Историчность прочитывается в портрете Алексея Крученых, выполненном Леонидом Соковым на фоне грубо вырубленных из дерева строк «дыр бул щыл». Эта визитная карточка-маркер Крученых словно бы архивно закольцовывает выставку. В данном случае значим параллелизм собирательства, выставочной, коллекционерской, собственной творческой ипостаси и «Библиотеки московского концептуализма», куда вошло то, что пылилось в столах и было рассеяно по сам- и тамиздатам, давно ставшим библиографической редкостью.

Титов выполнял академическую работу, по масштабу сопоставимую с функционированием целого НИИ искусствознания или центра современного искусства. Вокруг издательского проекта возникал самостоятельный авторский нарратив. Герман Титов комментировал замысел: «Библиотека существует в формате большой и малой серии. Большая – это такие инкунабулы, которые очень важны для московского концептуализма и, надеюсь, для русского искусства в целом... Возможно, это будет около 30 томов, целая полка образуется...»¹⁵. В данном случае имелись в виду тексты Кабакова, Мона-

¹⁴ Лейдерман Ю. Этика дополнения // Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 19.

¹⁵ Титов Г. «Я просто влип» // Московский книжный журнал. 2012. 5 мая. URL: <https://morebook.ru/> (дата обращения: 23.12.2022).

стырского, книга Вадика Захарова, Капитон, книга «Мухомор», воспоминания Вагрича Бахчаняна, «Коллективные действия» и т. д. Важно отметить, что «актуальное» соседствовало в этом перечне с мемориальным.

В 2010 г. Герман Титов обратился к наследникам Всеволода Некрасова с предложением составить полное собрание его сочинений, но в силу неразработанности некрасовского архива было принято решение подготовить отдельное издание под рабочим названием «Геркулес» – стихи 1956–1983 гг.¹⁶ Работа составителей – Г.В. Зыковой, М.А. Сухотина и Е.Н. Пенской – растянулась на два года и открыла ряд посмертных изданий Некрасова¹⁷, а также позволила наметить архивные матрицы его творчества и принципы становления некрасовского архивного универсума, внутри которого можно выделить несколько типов архивного поведения поэта.

Тип первый, наверное, доминирующий. Некрасов – коллекционер, архивист. Известна некрасовская коллекция живописи и графики 1960–1990-х гг., которую он собирал стихийно, азартно на протяжении 50-ти лет¹⁸.

«Поэтическая речь Некрасова устроена паразитически. Она возникает естественным образом из живой органики языка и речевого обихода наших привычек, которые мы даже порой и не замечаем. Но вместе с тем слово Некрасова очень остро реагирует на то, что он видит. Некрасов “всматривается” словом. Его слово – зрячее. Может быть, этими качествами он оказался близок художникам», – сказал Эрик Булатов, чьи работы составляют ядро некрасовского собрания живописи, графики 1950–2000-х гг.¹⁹. Парадокс этого авторского собрания и долгой его истории заключается в том, что владелец никогда не считал себя коллекционером: он не вкладывал материальные средства, не заботился о тематической или жанровой стройности коллекции. Работы ему дарили, и собрание разрасталось скорее стихийно, отвечая в первую очередь взаимным связям и пристрастиям художников, творчеству и поэтической практике Некрасова.

Несколько сотен подаренных объектов, попавших в коллекцию к Некрасову, – это результат плотного «сотрудничества» поэта и художников, интенсивного общения в разное время, что отражает, к примеру, наличие самостоятельных «мини-собраний» внутри целого. Кроме Булатова, к ним относятся любимые Некрасовым Олег Васильев, Евгений Кропивницкий, Оскар Рабин, Владимир Немухин, Франциско Инфанте и другие. Состав коллекции,

¹⁶ *Некрасов Вс.* Стихи 1956–1983. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012.

¹⁷ *Некрасов Вс.* Авторский самиздат: 1961–1976. М.: Совпадение, 2013.

¹⁸ Коллекция поэта Всеволода Некрасова. ГМИИ имени А.С. Пушкина. Отдел личных коллекций. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. URL: http://www.artprivatecollections.ru/collection/v_n_nekrasov/ (дата обращения: 23.12.2022).

¹⁹ Разговор Эрика Булатова с Еленой Пенской. 17 апреля 2011 г. Личный архив Е.Н. Пенской.

как видим, чрезвычайно разнообразен – и хронологически, и, прежде всего, стилистически, что отражает сложную эстетическую позицию собирателя, который (при явной склонности к радикальному художественному эксперименту в собственном творчестве) умел любить и понимать, например, в русской литературе Обэриутов – и Окуджаву, Маяковского – и Есенина, Пушкина – и Николая Некрасова. Вс.Н. Некрасов щедро открывал коллекцию тем, кто проявлял любопытство, не раз предоставляя материалы для выставок (в конце 1980-х – начале 1990-х гг. были организованы выставки на материалах некрасовской коллекции в Новосибирске²⁰, Гослитмузее), и считал своей обязанностью знакомить аудиторию с теми художниками, которые были для него важны.

Для Некрасова функционирование коллекции начинается с конца 1980-х гг., когда она становится востребованной на выставках. Коллекция работает в нескольких режимах. Один из главных режимов – это пополнение корпуса стихов, посвященных художникам, и осмысление творческих связей с художниками, особенно для него близкими, прежде всего Эриком Булатовым, Олегом Васильевым, Оскаром Рабиным.

Другой режим в архивном поведении Некрасова отличается полемичностью. Можно заметить, что здесь есть апелляция к дискуссионной прагматике архива. В мотивировке Некрасова архив возникает как аргумент в споре о новых иерархиях, порядках и перспективах в организации процессов в современном искусстве.

В этой полемической линии, обращенной к архиву и включающей архив, в свою очередь выявляются два сюжета, две позиции, которые у Некрасова, сложившись в 1970-х гг., не меняются до самого финала.

Начиная с 1990-х гг. коллекция, ее демонстрация и то, как на нее реагировала аудитория, становится аргументом в полемике о собственном положении в литературе и о современном искусстве в контексте интерпретации критиками неофициального искусства.

Предельно конкретное понимание архива модифицируется у Некрасова вплоть до середины 2000-х гг. Речь идет о формировании авторского архивного концепта в связи с его сотрудничеством с группой «Коллективные действия» и последующей интерпретацией собственных работ, попавших в архив МАНИ (Московский архив нового искусства).

В «Коллективных действиях» Некрасов участвовал с конца 1970-х гг.: например, в акциях «Место действия» (1979), «Пустые дали» (1983); ему также принадлежит рассказ об акции «Десять появлений» (1981)²¹. В неза-

²⁰ Назанский В. Выставка коллекции Всеволода Некрасова в Новосибирске // «Живем словом». Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. С. 458–461.

²¹ Некрасов Вс. Рассказ (об акции «Десять появлений») // Коллективные действия. Поездки за город. Т. 2–3. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2011. С. 59–62.

вершенном рассуждении об акции «Темное место» (1983) Некрасов соотносит запоминающееся и самостоятельное произведение искусства – будь то фрагмент прозы, визуальное стихотворение или перформанс – с «большим контекстом»; данная связь, по его мнению, является условием художественной состоятельности «миниатюры». Написанная в годы, когда поэт Некрасов предлагает наиболее для него радикальные минималистские эксперименты, данная интерпретация хепшенinga А. Монастырского имеет и методологическое, и практическое значение в эстетике²². Некрасову посвящена акция 4 июня 1988 г., где он – главный ее герой. В описании акции опубликованы два варианта стихотворения Некрасова, написанного в процессе осуществления сценария. Они вошли в документацию пятого тома «Поездок за город»²³.

Спустя время А. Монастырский считал, что сделанное Некрасовым для русской поэзии значительней его участия в «Коллективных действиях»:

...хотя оно было достаточно интенсивным и важным – он участвовал своими текстами в сборниках МАНИ, присутствовал на акциях КД и на их обсуждениях, всегда расширяя своими высказываниями и суждениями горизонты обсуждаемого <...>. Позже, когда он почувствовал, что наш круг превращается в нечто вроде «групповщины» (с «мафиозными», блатными, как он считал, чертами поведения), он стал остро критиковать все это и в статьях, и в стихах, что воспринималось тогда довольно скандально, даже карикатурно, а сейчас читается как важный, экзистенциальный текст, как противостояние ярко-индивидуального субкультурному «междусобойчику», пусть во многом и придуманному Севоi, но все же и имеющему быть тогда в некоторых своих проявлениях...²⁴.

У Некрасова установилась собственная историческая и политическая концепция генезиса и динамики архива на примере МАНИ. Некрасовская критика сложившейся ситуации в свою очередь содержит несколько сюжетов, не только частных, но и универсальных. Он составляет список собственных текстов, предназначенных для МАНИ и размещенных там с 1981 по 1985 г. Этот список – некая константа, повторяемая в качестве напоминания для публики многократно. Автор ведет подсчет и описывает историко-культурный контекст:

«Концепт как авангард...» – статья с самой богатой, наверно, биографией. Написана она в 81–82 и в начале 81 дана в МАНИ – Московский Архив Нового

²² Некрасов Вc. Об акции «Коллективных действий» «Темное место» (1983) и эстетике минимализма / Подг. текста, врез и комм. Г.В. Зыковой // «Вакансия поэта»-2: материалы двух конференций. Воронеж: АО «Воронежская областная типография», 2020. С. 144–158.

²³ См. URL: <https://conceptualism.letov.ru/KD-preface-5.html> (дата обращения: 23.12.2022).

²⁴ Монастырский А. О Всеволоде Некрасове // «Живем словом». Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. С. 367.

Искусства. Заодно, кажется, со статьей про фотосимпозиум – во всяком случае в двух или трех выпусках «архивов» 82–85, не считая стихов, визуальной продукции и кое-каких объектов, было всего шесть моих текстов, выражаясь грубо, искусствоведческих: кроме двух упомянутых «Объяснительная записка», две заметки про Инфантэ и что-то наподобие репортажа с одного из «Коллективных действий». Последний я считал потерянным, но недавно он обнаружился в эссенском журнале «Schreibheft»²⁵.

Корпус текстов Некрасова, предназначенных для МАНИ, варьировался и уточнялся. И сам процесс постоянной корректировки тоже был словно бы частью архивного поведения, закрепляющего состав архива.

Для Некрасова архив МАНИ выступает в функции депонента, депозитария, а сама передача текстов в МАНИ интерпретируется как депонирование (это слово самого Некрасова), что означает не только хранение бумаг, но и соблюдение авторских прав:

Стихи, помещенные (депонированные?) в МАНИ, я привожу здесь в том же составе и порядке для уяснения полноты картины своего в МАНИ участия; кроме них и четырех приведенных выше статей были там: еще заметка об Инфантэ – примерно такого же объема, как та что здесь; ряд моих впечатлений от «Десяти появлений» Монастырского, визуальные листы (они потом вошли в «СПРАВКУ») и три-четыре более или менее предметных изделия, единственный мой опыт в таком жанре. Пару из них выставлял Олег Кулик в 90-м во Дворце Молодежи. Вместе с этими стихами и четырьмя статьями это все и есть то, чего категорически нет. Нет по умолчанию. Нет, не было и больше не будет... Не было этого в Архивах МАНИ выпусков 3–5, а если это и было, это отменяется и не считается. И больше этого уже не будет нигде и никогда²⁶.

Третий тип архивного поведения Некрасова обусловлен так называемыми метаморфозами (манипуляциями) МАНИ, мнимыми и реальными, обнаруживаемыми Некрасовым в искажениях, редактировании состава текстов и участников, игнорированию его запросов. Некрасов видит подмены и указывает, как музейные, архивные и выставочные проекты проявляют их, например, при обращении с лианозовским материалом:

...франкфуртское (на Майне) издание «архива МАНИ»? По существу это издание – фальсификация МАНИ, предпринятая ядром все той же теплой кампании. Разрешите процитировать письмо, в котором я убеждаю музей Бохума расширить состав выставки «Лианозово» сверх собственно «лианозовцев» <...> хочу вполне откровенно сказать, что не согласен с тем, как преподносятся (насколько могу судить) современное здешнее искусство в Германии. <...> Франкфуртское (на Майне) издание «Музей МАНИ» – это, говоря без обиняков, некоторая попытка передернуть историю. Историю совсем недав-

²⁵ Некрасов Вc. Концепт как авангард авангарда // Журавлева А., Некрасов Вc. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 285.

²⁶ Там же.

нюю – 81–85 годы. Ведь МАНИ – это архив. Реально существовавший, выпускавшийся в эти годы Московский Архив Нового Искусства, 5 выпусков, и каждый в 5 экземпляров; 5 толстых папок, где были статьи, рисунки, объекты, фото, документация и т. д. Но где не было чуть не половины из ребят, изданных во Франкфурте-на-Майне: они просто еще не успели выступить, написать, нарисовать чего-нибудь тогда, во всяком случае, не успели хоть как-то проявиться в Москве. Они ребята, может, и хорошие, но больно уж энергичные, согласитесь. Они нагрянули позже, и при всех (предположим) успехах попасть на тот поезд, в тот архив уже никак не могли: поезд ушел²⁷.

Архивная логика Некрасова содержит принципиальный компонент: архив – это «охрана», гарантия безопасности. Обсуждая МАНИ и все перипетии, связанные с ним, Некрасов формулирует базовую функцию архива, его назначение. Самое главное, по мысли Некрасова, – спасти, сохранить, создать убежище. Смысл архива – уберечь в обстоятельствах 1970–1980-х гг. сделанное от угрозы, уберечь до лучших времен.

Подобная «катакомбность» архива породила и отдельную гуманитарную науку, отличающуюся от традиционной. В некрасовском описании формируется новый академический универсум, в котором выпуски «Московского Архива Нового Искусства», собранные в нем статьи авторов-практиков, «вынужденных перейти на самообслуживание наукой собственного изготовления»²⁸, создавали самостоятельную науку, собранную в пяти «архивах» до лучших времен. «Большая науки» и наука «архивная», как и культура официальная и неофициальная, практически не замечают друг друга, существуют параллельно.

История архива, архивный менталитет, описываемый Некрасовым, имеет свои темпоральные границы и вехи. 1985 г. на данной карте – рубежный, переломный. Его особый характер связан с редуцированием опасности, уходом социальной и политической угрозы. Ослабление контроля снизило, а затем и полностью изменило статус архива. Поскольку корреляции между степенью политического давления и существованием концептуалистских практик прямые, то и с уходом опасности архив МАНИ был буквально «сдан в архив». Утратив первоначальную функцию, МАНИ как удвоенный архив, «архив в архиве», «архив в квадрате», в новом измерении вызвал следующий виток полемики и критическое уточнение архивной концепции со стороны Некрасова. Избирательность архива, пересмотр изначального «канона», по мнению Некрасова, в корне меняет саму природу архива, приравнивая его к периодическим изданиям, стратегия которых произвольна, избирательна, а возможность вмешиваться, менять соотношение имен, текстов радикальным образом воздействует на конфигурации в современной культуре.

Модификация идеи архива у Некрасова в реальности расширяет трактовку А. Монастырского, его интерпретацию некрасовской позиции как кри-

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 288.

тического жеста по отношению к конкретному сообществу, сложившемуся вокруг МАНИ, во многом справедливому, местами спорному, но частному, обусловленному индивидуальными особенностями личности.

В связи с сюжетом МАНИ Некрасов приходит в итоге к инвективе и отрицанию архива как такового: «**Архив в развитии – не архив, а что-то другое. Новейшие приключения архива**»²⁹ [выделение Некрасова. – *Е.П.*].

Таким образом, архив для Некрасова – это и личная функциональная среда (сохраняющая буквально слои вещей, бумаг, черновиков – «залежи», не подлежащие очистке, сокращению, табуированию какого-либо вторжения даже с санитарно-гигиеническими целями), рабочее состояние, пребывание внутри данного неупорядоченного склада; это и весомый аргумент в понимании и настоятельном самообъяснении; это и оптика, примененная к другим поэтам-современникам; это и научная прагматика, факт оправдания МАНИ и разработки в его кругах нового языка и методики описания современного искусства, ставшего мейнстримом позднее, в 1990-х гг.

²⁹ Там же.

Встреча с «демоном теории»

С.Н. Зенкин

НЕТЕОРЕТИЗИРУЕМОЕ (ЧТО ПРОТИВИТСЯ ТЕОРИИ?)¹

Название этой статьи отсылает к тексту Жан-Люка Нанси «Нежертвуемое», «L'insacrifiable»². В нем говорилось о спиритуализации жертвенного мышления в современной культуре, когда жертва рассматривается как внутренний опыт, а не коллективный ритуал. В таком представлении принесение жертвы становится безмерно широким понятием, охватывающим множество фактов, которые покрываются лишь фигуральным значением слова. Однако, продолжал Нанси, есть нечто такое, что противится этой современной жертвенности, что нельзя подвести под ее расширенное значение: это человеческое существование как таковое, которое остается *нежертвуемым*.

Разумеется, литературно-теоретические исследования далеко не совпадают с жертвоприношением. Тем не менее их история в XX столетии имеет некоторые параллели с эволюцией жертвенной идеи. В течение многих лет теория литературы и культуры последовательно расширяла свое поле, и сегодня встает вопрос о том, чем его ограничить и определить, т. е. о том, какие объекты можно считать «нетеоретизируемыми».

«Теория» особенно расширила свои владения в эпоху «постструктурализма», прежде всего в его англосаксонском варианте. Первоначально, в 1920-е гг., лозунгом новой теории была *спецификация* литературы; об этом заявляли русские формалисты, стремившиеся очистить литературную науку от всех нелитературных, нехудожественных аспектов словесной культуры. Позднее *теория литературы*, ограниченная изучением только словесности как таковой, превратилась в *литературную теорию*, структурирующую свои объекты уже не по эстетическим, а по социополитическим признакам: в ней стали возникать такие неконвенциональные отрасли, как «гендерные исследования», «постколониальные исследования», «культурные исследования», которые показались бы весьма странными традиционным филологам. Историко-культурные формации, с которыми работает современная теория, – «классика», «модерн», «постмодерн» – не имеют языковой специ-

¹ Статья была представлена как доклад на английском языке в июне 2017 г. на конференции «Outside the Frame of Theory» (Фрайбургский университет, Германия).

² Nancy J.-L. Une pensée finie. Paris: Galilée, 1990. P. 65–106.

фики и охватывают не только словесность, но и всю область общественной мысли, включая политическое сознание и даже действие. Расширение концептуального объекта сопровождается расплыванием его эмпирических границ. Современная литературная наука, следуя примеру «cultural studies», стремится к отмене понятия канона и предпринимает массовое, все более и более компьютеризированное обследование неканонических, маргинальных и серийных текстов. Одновременно с этим научный императив точности, который еще был принципиально важен для структуралистской теории, уступает место калейдоскопически сменяющим одна другую исследовательским программам; этот методологический карнавал нацелен не столько на референциальное отношение с предметом исследования (в данном случае – литературой), сколько на реляционные оппозиции между методами; каждый из них при своем новом появлении должен не столько работать, сколько отличаться от других, уже существующих, – тогда у него есть шанс на грантовую поддержку... Процесс ускоренного обновления теории не знает остановки, так что, по словам Джонатана Каллера, современной теорией «невозможно овладеть», «это открытая совокупность текстов...»³. Такие стремительные трансформации свойственны не столько научным, сколько литературным школам и направлениям. Во всяком случае, быстрая эволюция «теории» заставляет считать ее не столько научной дисциплиной, сколько интеллектуальным, культурным и социополитическим *движением*; это движение в критике тесно связано с художественным авангардом и характеризуется своим протестом против «здравого смысла»⁴.

У этого движения есть две эпистемологические особенности. Во-первых, подобно многим другим формам критики, теория рассматривает свои объекты дистантно. Греческое слово «theoria» означало «созерцание», а для созерцания чего-либо нужно смотреть на него издали; поэтому теория не может принять психологическое вчувствование или же «включенное наблюдение», практикуемое в социологии. Превосходная аллегория «теоретического» подхода содержится в романе Умберто Эко «Имя розы»: в одном из его эпизодов герой неудачно пытается найти дорогу в лабиринте огромной готической библиотеки (метафора мировой культуры), но достигает успеха при второй попытке, обследовав *снаружи* конфигурацию здания, в котором она находится.

Во-вторых, теория отдает предпочтение аналитическому, т. е. дифференцирующему, подходу к фактам культуры: она изучает не плотные целостности, о которых обычно толкует идеология, а дифференциальные признаки, структурные отношения и интеллектуальные жесты негативности. Неудивительно, что развитие теории последовало за подъемом аналитических гуманитарных наук, прежде всего лингвистики и семиотики, тогда как не-

³ Каллер Дж. Теория литературы: Краткое введение / Пер. А. Георгиева. М.: Астрель, 2006. С. 21.

⁴ Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.

которые другие дисциплины, такие как герменевтика, кажутся ей подозрительными и даже «реакционными». Действительно, лингвистика и семиотика систематически занимаются разъятием своих объектов – словесных или иных знаковых систем – на дискретные единицы, тогда как в герменевтике аналитическое расчленение образует лишь промежуточный этап «герменевтического круга», между двумя целостными воззрениями на объект, первоначальным «предпониманием» и окончательным синтетическим пониманием. Дистантность теоретического созерцания и дискретная артикуляция культурных систем согласуются между собой, как если бы теория формировала свой предмет в соответствии со своим собственным методом, проецируя свою критическую дистанцию на текстуальную реальность, которую она деконструирует.

Вместе с тем эволюция теории указывает и на некоторые культурные феномены, не поддающиеся аналитическому разложению. При теоретическом / критическом исследовании можно лишь изучать их окружение, выводить их из других фактов культуры, легче разделяемых на дискретные элементы; проникнуть же в их имманентную тотальность оказывается невозможно. Выделить такие «нетеоретизируемые» факты необходимо для понимания того, в чем состоит специфическое предприятие теории и каковы его пределы.

Первый из таких фактов – *образ*, особенно визуальный образ, значимость которого драматически растет сегодня в массовой культуре. Образ отличается своей сущностной позитивностью: в отличие от языка, он не умеет говорить «нет». Бывает множество образов несуществующих объектов (они производятся все чаще благодаря современной электронной технике), но не может быть образов, отрицающих существование своих объектов⁵. Из-за онтологической позитивности образа его трудно рассматривать теоретически, и этому также мешает вторая его особенность – континуальность. Дисконтинуальные модели могут самое большее объяснять его производство, его создание художником, но не его восприятие зрителем. Для последнего образ предстает как целостность, без резких границ между ее частями, а потому не поддается исчерпывающему семиотическому описанию. «Изучение литературных текстов зависит от акта чтения», – писал Поль де Ман, и несколькими страницами выше объяснял: «...в то время как традиционно мы привыкли читать литературу по аналогии с пластическими искусствами и музыкой, сегодня нам следует признать необходимость неперцептивного, языкового момента в живописи и музыке и научиться скорее *читать* картины, чем *воображать* значение»⁶. Разумеется, образ тоже можно *читать*, в нем есть кое-какие значимые детали, дискретные черты, которые Ролан Барт называл *коннотаторами*, носителями вторичного знакового значения.

⁵ Debray R. Vie et mort de l'image. Paris: Gallimard, 1992. P. 446.

⁶ De Man P. The Resistance to Theory. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986. P. 15, 10.

Но Барт сознавал, что чтение этих коннотаторов не может дать полного описания и понимания образа: «Коннотаторы не заполняют собой всю лексику без остатка, и их прочтение не исчерпывает прочтения этой лексики <...>, в дискурсе всегда остается некоторая доля денотации, без которой само существование дискурса становится попросту невозможным»⁷. Семиолог Барт настойчиво старается свести образы к языку, к «текстам» или «дискурсам» особого рода, где действуют различные способы значения (денотация и коннотация); в его лице «сильный дискурс» теории вменяет визуальным фактам текстуальность. Однако в статье «Фотографическое сообщение» он уже признавал, что такое сообщение представляет собой «сообщение без кода»⁸, не подчиненное никакой дискретной структуре.

Можно и вообще усомниться в эквивалентности двух операций – восприятия образов и их *чтения*: несмотря на свою (обычно) перспективную организацию, образы не предстают глазам зрителя как удаленные объекты созерцания, часто они резко вторгаются в его ближнее зрительное пространство, могут даже вовлекать зрителя в свое собственное воображаемое пространство. В своей последней книге «Камера люцида» (1980) Барт попытался концептуализировать эти незнакомые, *незначимые* процессы, введя (опять в связи с фотографией) понятие *пунктума*, т. е. динамического и внеструктурного элемента образа⁹. Динамическую и незнакомую природу имеет и так называемое «фикциональное погружение», активно изучаемое сегодня в исследованиях эстетического восприятия, особенно на материале компьютерных игр и других форм развлекательной визуальной культуры: этот эффект производится скорее силами, чем знаками. Так намечается новая проблема для рефлексии – проблема «насилия образов»¹⁰, которая вряд ли может быть решена средствами их дискретного анализа.

Второй культурный факт, образующий препятствие для теоретических штудий, – *мимесис*. В течение многих веков это понятие применялось почти исключительно для объяснения художественного «подражания действительности»; но в XX в. оно стало употребительным в различных социальных и даже естественных науках и получило новое значение: теперь речь идет уже не о *репрезентативном*, а о *коммуникативном* мимесисе. Он связывает между собой не два объекта – оригинал и копию, а двух субъектов коммуникации, подражающего и подражаемого. Понятием мимесиса покрываются теперь столь разнородные явления, как нейрофизиологические реакции (работа зеркальных нейронов), психологическое «заражение», социологические модели поведения и так далее, включая также и функционирование

⁷ Барт П. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 317.

⁸ Барт П. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 380.

⁹ Барт П. Camera lucida: Комментарий к фотографии. М.: Ad marginem, 1997.

¹⁰ Baudrillard J. The Violence of Images, Violence Against the Image // ArtUS. 2008. No. 23. P. 38–45.

художественных произведений, которые должны не пассивно «подражать» какой-либо внешней действительности, а производить активное миметическое воздействие на своих потребителей, заставляя их переживать опыт, предполагаемый структурой произведения. Подобно визуальному образу, коммуникативный мимесис представляет собой сплошной процесс, лишенный дискретного кода; в этом его отличие от семиозиса – другой формы человеческой коммуникации. Телесный мимесис может происходить даже без всякой физической дистанции между его участниками – людьми или животными: например, когда учитель танцев «ведет» своего ученика.

Есть немало примеров миметических, несемантических эффектов в литературе: имитация речевых актов¹¹, симуляция устной речи в письменном тексте, например, в эффектах сказа (включая имитацию акцента, всевозможных деформаций речи и т. д.), ритмическое подражание некоторым физиологическим состояниям и рефлексам (таким, как обморок, оргазм, агония и т. п.), нарративная реконструкция процесса познания (в романах воспитания, детективах).

Методическое изучение коммуникативного мимесиса пока еще только начинается¹². Одну из наиболее известных и амбициозных попыток его концептуализации предпринял Рене Жиар¹³. В молодости, в 1950–1960-е гг., он был одним из теоретиков французской «новой критики», которая стала предшественницей структуралистской и постструктуралистской теории. Позднее, показав важность подражательного «миметического желания» в структуре романских сюжетов, он распространил свои исследования на реальное поведение людей и попытался объяснить с помощью той же схемы всевозможные социокультурные феномены, от мифов и религий до массовых преследований и войн. Его теория, пожалуй, слишком универсальна и легко приложима к любому материалу, чтобы ее можно было безоговорочно принять как строго научную; к тому же в ней произошел и дискурсивный сдвиг – в ряде поздних книг Жиар заменяет концептуальное рассуждение своего рода «сторителлингом», построенным как гипотетический нарратив, объясняющий предания прошлого, или же как катехистический диалог между учителем и учениками. Оба способа изложения идей выходят за методологические рамки науки, зато сближаются с некоторыми процедурами гер-

¹¹ Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // *New Literary History*. 1975. No. 6(2). P. 319–332.

¹² Следует назвать здесь работы Михаила Ямпольского и Валерия Подороги, попытавшихся объяснить некоторые проявления такого мимесиса с точки зрения соответствия истории идей и феноменологической философии. См.: *Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт*. М.: Новое литературное обозрение, 1996; *Подорога В.А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы*. Т. 1. М.: Культурная революция; Логос, Logos-altera, 2006; Т. 2(1). М.: Культурная революция, 2011.

¹³ *Жиар Р. Насилие и священное*. М.: Новое литературное обозрение, 2010; *Жиар Р. Ложь романтизма и правда романа*. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

меневтики; таким образом, в лице Жирара теория опровергает и отрицает сама себя.

Третьим фактом, проблематичным для теории, является *действие*. Обычно его изучение относят к ведению психологии и социологии, однако в нем есть материал и для культурной теории. Действительно, у человеческого поведения всегда есть практическая направленность (*фр. sens*), но нередко оно обладает также и значением (*фр. signification*), в той мере в какой оно сообщает другим и утверждает в обществе некоторые законы, принципы и ценности. Это было сформулировано уже в экзистенциалистской философии:

Я ответствен <...> за себя самого и за всех и создаю определенный образ человека, который выбираю; выбирая себя, я выбираю человека вообще¹⁴.

Действия, которыми человек «выбирает себя», подобны словесным высказываниям, текстам, написанным не буквами, а поступками; они принадлежат не только общественной жизни, но и культуре.

Попытку их теоретического осмысления предприняли в 1970-х гг. Юрий Лотман и Борис Успенский, создавшие новую научную дисциплину – «поэтику поведения»¹⁵. Они выделили особый тип исторических ситуаций, когда не только политические, но и повседневные бытовые поступки становятся общезначимыми жестами: это моменты резких (революционных) перемен в культуре, как, например, после стремительной вестернизации России в XVIII в. Те, кто принимает новые формы поведения, оказываются в ситуации чужестранцев в собственной стране, и все, что они делают, читается как реализация особого кода, использующего литературные или театральные модели и категории вроде «жанра», «стиля» и т. п. Таким образом, чтобы культурный смысл действий отделился от их практической направленности, чтобы возникла дистанция, с которой другие люди (еще не освоившие новых навыков культурного поведения) могут видеть странность этих действий, требуются особые исторические предпосылки. Семиотизация бытового поведения происходит тогда, когда сама история совершает решительный разворот и открывает новое пространство для значимых действий.

Одновременно с поэтикой поведения Лотмана и Успенского был предложен и более общий подход к проблеме «текстуальности» действия. Его автором стал Поль Рикёр – философ, которого обычно не числят среди «теоретиков», потому что он не занимался социальной критикой, а в качестве главного метода применял герменевтику. В серии статей, особенно в статье «Модель текста: осмысленное действие как текст» (1971)¹⁶, он выделил ряд

¹⁴ *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм / Перевод А.А. Санина // Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Сумерки богов. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 324.

¹⁵ *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 248–376.

¹⁶ *Рикёр П.* Модель текста: осмысленное действие как текст // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 1. С. 25–43.

общих черт между этими двумя феноменами: подобно тексту, «осмысленное действие» может деконтекстуализироваться, отрываясь от события своего осуществления, от тех, кто его совершает, и от их непосредственных партнеров (своих первых «читателей»). Все это происходит благодаря его дальнейшей интерпретации, одной из главных форм которой является «практическая интерпретация» другими, новыми действиями. Сама возможность *практической интерпретации* (новое, многообещающее понятие, введенное Рикёром) делает сомнительной чисто теоретическое изучение человеческих поступков: их дистантное, каузальное или интенциональное объяснение приходится дополнять их герменевтическим «пониманием». В ходе историко-культурной эволюции практическая направленность поступка заменяется его концептуальными значениями, которых он мог даже не иметь в момент совершения. В качестве предельного случая такой реинтерпретации можно привести интерпретацию абсурдных, *смыслоразрушительных* действий, подчиняющихся жертвенной логике: при их интерпретации религиозные жертвоприношения задним числом осмысливаются как умилоствление сверхъестественных сил, разорительные празднества – как средства социальной интеграции, сексуальность – как продолжение рода, а искусство – как моральное воспитание народа. Тем самым такие действия получают практическую направленность, тогда как изначально могли совершаться «низачем». Действие – это тотальное событие, аналитически не разложимое и получающее новые значения в самом процессе дальнейших событий и действий, независимо от интеллектуальных усилий теоретиков и даже тех, кто его совершает.

Мы выделили несколько культурных фактов, которые бывает трудно объяснить средствами теории¹⁷: все они слишком тотальны, слишком континуальны и слишком близки к познающему субъекту, отчего плохо совместимы с дистантным наблюдением и дистрибутивным анализом. Какими же могут быть посттеоретические методы, позволяющие их исследовать? Уже имеющиеся методы представляются ненадежными: так, вряд ли перспективным будет возвращение к натуралистическим или органицистским моделям тотальности, широко распространенным в общественных науках XIX в. Некоторые элементы ответа на наш вопрос, пусть и неполные и гипотетические, способно дать сделанное выше замечание о смыслоразрушительных действиях, в свою очередь отсылающее к размышлениям Жан-Люка Нанси о жертвоприношении. В самом деле, современная культура в своем стремлении редуцировать и спиритуализировать жертвенный опыт приходит к невозможности приносить в жертву человеческое существование как таковое: жертвой может стать только овеществленная человеческая жизнь. Не случайно все три «нетеоретизируемых» феномена, названных выше,

¹⁷ Этот перечень неполон, есть и другие области исследования, плохо совместимые с традиционными методами теории, но их не всегда легко отделить от названных выше. Таково, например, человеческое тело, чьи многие (но не все) реакции могут быть покрыты понятием мимесиса.

представляют собой не вещи и не интеллектуальные сущности, а движения, процессы, в ходе которых субъект встречается с миром. Это очевидно для мимесиса и действия, но и визуальный образ также можно мыслить не как неподвижный объект, а как процесс или событие его восприятия. Теория не справляется с объяснением динамично-процессуальных фактов культуры, которыми именно и образуется человеческое существование. Экзистенциальный опыт, понимать ли его в строгих философских категориях или согласно более гибким «литературным» моделям, предложенным, например, Жоржем Батаем, способен послужить основанием, на котором можно было бы построить современную концепцию культуры.

Тот же методологический поворот пригодился бы и для решения критико-политических задач, стоящих перед гуманитарными науками. В свой ранний период, например в «Мифологиях» Ролана Барта (1957)¹⁸, теория создавалась как разоблачительный инструмент, нацеленный против устойчиво-самоуверенных сил общества, позволяющий деконструировать их внешне связанные идеологические и знаковые системы; таким образом она надеялась освободить культуру от отчуждения. С тех пор, однако, стало ясно, что формы и приемы социокультурной власти изменились: сегодня она отдает предпочтение не столько «эссенциальным», сколько «экзистенциальным», порой даже игровым стратегиям. Вместо того чтобы утверждать и поддерживать какие-либо определенные идеи, она бесстыдно манипулирует разнородными и даже противоречащими друг другу риториками, извлекает из них ложные выводы (часто поддерживаемые визуальной образностью), паразитирует на ответственных социальных дискурсах, пародируя их в ходе злокачественного коммуникативного мимесиса, или же массированно распространяя в публичном пространстве «фейковые новости» и ложные темы для обсуждения, чтобы сделать невозможной настоящую дискуссию по реальным проблемам. В такой ситуации, знакомой нам по опыту разных стран, включая свою собственную, структурный анализ или постструктуралистская деконструкция того, что Луи Альтюссер называл «идеологическим аппаратом государства»¹⁹, выглядят устаревшими. Критическая сила смысловых действий, опровергающих «речевые акты» власти, зависит от того, насколько мы понимаем механизм последних. Здесь-то и может оказаться полезной посттеоретическая рефлексия о таких культурных фактах, как образ, мимесис и «осмысленное действие». Эти базовые факты динамического экзистенциального опыта являются «нетеоретизируемыми», но не непознаваемыми, и наша задача – рационально объяснить их эпистемологическую, а также и политическую специфику.

¹⁸ Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996.

¹⁹ Althusser L. L'idéologie et les appareils idéologiques de l'État // Althusser L. Positions. Paris: Éditions sociales, 1976. P. 67–125. Рус. перевод: Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства / Пер. С. Рындина // Неприкосновенный запас. 2011. № 3.

R. Schleifer

LITERATURE AND WELL-BEING

For Tatiana Venediktova

Who would trust a cane wielder who proclaimed the mastery of children by adults to be the purpose of education? Is not education, above all, the indispensable ordering of the relationship between generations and therefore mastery (if we are to use this term) of that relationship and not of children?

*Walter Benjamin, "To the Planetarium"*¹

This short essay follows upon the focus on the concept of well-being in my recent book, *Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare*². But I come at it in this essay from my long-term collaborations with my Russian colleague and friend Tatiana Venediktova. Because of this, I want to begin a sketch of what might be meant by "well-being" with engagements with the work of Tolstoy, Chekhov, and the Russian Formalists. Bruno Latour begins *The Pasteurization of France* by describing what he calls "scientific wars", which entails the dispute over whether the "facts" of science are self-evident truths or whether they are "socially constructed"³. Instead of taking sides in this war, which involves "clearly dividing science from the rest of society, reason from force, [Latour. – R.S.] makes no a-priori distinction among the various allies that are summoned in times of war"⁴. As this suggests, he replaces the figure of warfare with a figure he articulates a decade or so after he wrote *The Pasteurization of France*, that of a "gathering" of allies⁵. The initial

¹ *Benjamin W.* One-Way Street // Selected Writings. Vol. 1: 1913–1936 / M. Bullock, M.W. Jennings (Eds); E. Jephocott, K. Shorter (Trans.). London; Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. P. 487.

² *Schleifer R.* Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare. London: Bloomsbury Academic, 2022. Open-access. URL: <https://shareok.org/handle/11244/337060> (date accessed: 23.12.2022).

³ *Latour B.* The Pasteurization of France / A. Sheridan, J. Law (Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988. P. 261.

⁴ *Ibid.* P. 7.

⁵ *Latour B.* Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern // *Critical Inquiry*. 2004. Vol. 30. P. 233–237.

analogue he sets forth in *Pasteurization* for what he calls “the obscure mixture of war and peace”⁶, an analogue for “the network of associations”⁷ he claims is necessary “to understand simultaneously science and society”⁸ is the depiction of the battle of Tarutino in Tolstoy’s *War and Peace*. Although history presents this as a “major battle” that was decisive in the Russian defeat of Napoleon, Latour argues that Tolstoy, by depicting the gathering-together of multiple agents and agencies, of accident and unintended consequences, of the retrospective apprehension of the unity and “wholeness” of this complex “event” measured in its result, in doing all this in *War and Peace* Tolstoy has forever subverted the notion of leader, strategy, and chain of command: [thus, quoting *War and Peace*, Latour notes. – R.S.] “If in the accounts given us by historians, especially French historians, we find their wars and battles conforming to previously prescribed plans, the only conclusion to be drawn is that the accounts are not true”⁹.

It is my contention in this essay, then, that an alternative to martial metaphors when engaging in literary study and intellectual work more generally is the peaceful image of well-being, one I borrow from the health humanities. This is a contention, I believe, which Latour himself sets forth in *The Pasteurization of France* and which he further works out in *Why Has Critique Run out of Steam?*, where he abjures “Wars. So many wars”¹⁰ in favor of the “web of associations” apprehensible in organized well-being: “Can we devise another powerful descriptive tool”, he asks, “that deals this time with matters of concern and whose import then will no longer be to debunk but to protect and to care ...?”¹¹.

For Latour, and for myself as well, well-being *is* a matter of “concern” and caretaking, a locus and worldly embodiment of value itself. It is, as I note *Literary Studies and Well-Being*, a concept and a word that brings together imagined fulfillments of life experiences and also a more mundane sense of simple good health. Moreover, I argue that we must not lose track of the fact that it is a word as well as a concept and that, as such, it is the object of philological investigation, linguistic and discursive unpacking. More particularly, it is closely tied to the ancient Greek notion – prominent in Aristotle – of *eudaimonia*, which is often translated as “happiness” in addition to “well-being”, as in “the pursuit of happiness” in the United States’ Declaration of Independence. Ian Johnson notes that “Classical Greek *eudaimonia* includes a sense of material, psychological, and physical well-being over time, for the fully happy life will include success for oneself, for one’s immediate family, and for one’s descendants <...>. We may better get a sense of what Aristotle means by the term if we take the advice of one

⁶ Latour B. *The Pasteurization of France*... P. 6.

⁷ Ibid. P. 12.

⁸ Ibid. P. 6.

⁹ Tolstoy quoted in: Ibid. P. 4.

¹⁰ Latour B. *Why Has Critique Run out of Steam?*.. P. 225.

¹¹ Ibid. P. 232.

interpreter and see *eudaimonia* as the answer to the question ‘What sort of a life would we most wish for our children?’¹²

I also argue that it is related to the even more ancient Chinese conception *le* (乐), a word-concept carrying several different meanings in Chinese, including “the feeling of joy, happiness, optimism and well-being <...> [so that. – R.S.] it can describe the melody of music, the sound in harmony. Moreover”, as Defeng Yang and Zhou Han note, “the original meaning of ‘Le’ in ancient times, is basically the well-being gained when recovering from illness and when finally healing”¹³. It is my argument that literature – and the “worldly work” of healthcare as well – promote “living well” (in another definition of “well-being”) insofar as they promote what the novelist Stendhal describes, in defining aesthetic beauty, as “the promise of happiness”¹⁴.

Literature and the well-being embodied or pursued in literature, then, build the “networks of associations” Latour tracks – his model is Tolstoy’s associations of war and peace – which embody and provoke “concern” and “value”. I end *Literary Studies and Well-Being* with a catalogue of statements from a philosopher, a scientist, and a literary critic, who help me to delineate what might be meant by “well-being”. Thus, I quote John Austin, Stephen Jay Gould, and Rita Felski:

Attentive Judgment. In *A Plea for Excuses* Austin notes that “even thoughtlessness, inconsiderateness, lack of imagination, are perhaps less matters of failure in intelligence or planning than might be supposed, and more matters of failure to appreciate the situation. A course of E.M. Forster and we see things differently: yet perhaps we know no more and are no cleverer”¹⁵.

Value. In *Evolution and the Triumph of Homology*, Gould argues that “I have presented nothing really new, only a plea for appreciating something so basic that we often fail to sense its value. With a bow to that overquoted line from T.S. Eliot, I only ask you to return to a place well known and see it for the first time”¹⁶.

Reordering. In *Uses of Literature* Rita Felski suggests that in literature “we rediscover things as we know them to be, yet reordered and redescribed, shimmering in a transformed light”¹⁷.

¹² Cited in: Schleifer R., Vannatta J. The Chief Concern of Medicine: the Integration of the Medical Humanities and Narrative Knowledge into Medical Practices. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013. P. 63–64.

¹³ Yang D., Han Zh. The Comparison between Chinese and Western Well-Being // Open Journal of Social Sciences. 2017. Vol. 5. No. 11. P. 182. URL: <https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=80745> (date accessed: 23.12.2022).

¹⁴ Stendhal. On Love / B.C.J.G. Knight (Trans.). London: Penguin Books. 1975. P. 66.

¹⁵ Austin J.L. A Plea for Excuses // Philosophical Papers. Oxford; New York: Oxford University Press, 1979. P. 194.

¹⁶ Gould S.J. Evolution and the Triumph of Homology, or Why History Matters // American Scientist. 1986. Vol. 74. No. 1. P. 69.

¹⁷ Felski R. Uses of Literature. New York: Blackwell Publishing, 2008. P. 102.

With the term “appreciation”, Austin is describing “attentive judgment”, and in this combination of judgment-value-reordering – which is to say, in this catalogue of apprehension, evaluation, and action based upon apprehended value – I am suggesting that literature provides us, individually and collectively, with tactics of association rather than conflict that can allow us to pursue the happiness of well-being, the joy and harmony of healing, the promise of happiness of art. (One such tactic is the “many-voiced” presentation I gather up in this small catalogue and in wider exposition of *Literary Studies and Well-Being*. Well-being, as I note later, is more communal – more “intergenerational” – than simple personal happiness.)

Johnson’s comparison of *eudaimonia* to intergenerational caretaking is, I believe, of the utmost importance. This is clear, I believe, in Tolstoy’s re-description and reordering of Russia’s history in *War and Peace*, where apprehensions of leadership and strategy take on new values in the here and now of Tolstoy’s time, a generation after the Napoleonic invasion. Walter Benjamin offers a fine sense of such intergenerational caretaking in his essay *A Little History of Photography*. In that essay, Benjamin notes that

no matter how artful the photographer, no matter how carefully posed his subject, the beholder feels an irresistible urge to search such a picture for the tiny spark of contingency, of the here and now, with which reality has (so to speak) seared the subject, to find the inconspicuous spot where in the immediacy of that long-forgotten moment the future nests so eloquently that we, looking back, may rediscover it¹⁸.

In engaging with this photograph, Benjamin describes an aesthetic moment in which “the future nests”. In this, he describes an aesthetic “moment”, *associating* itself with other times, with what Benjamin calls elsewhere the “secret agreement between past generations and the present one”, which allows him to assert “our coming was expected on earth”¹⁹. That expectation was the faith that those who came before us had that they would be understood, that their best intentions – even those only recoverable later – would be acknowledged and fulfilled, that by luck or by skill they would be able to so prepare us with their experience and wisdom that we would collaborate with them to create what Benjamin calls “the chain of tradition which passes a happening on from generation to generation”²⁰. In this, past events exist also within the context of their future history, in the here and now – *our* time – of the past’s future; they exist in the context of human life as a species phenomenon. This allows, for Benjamin – but also, in more secular ways, for Austin, Gould, and Felski (e. g., “reordering”) – the possibility of “redemption”, even in the face of death: “the true conception of historical time”,

¹⁸ Cited in: *Jay M. Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2005. P. 338.

¹⁹ *Benjamin W. Illuminations* / H. Zohn (Trans.). New York: Schocken, 1969. P. 254.

²⁰ *Ibid.* P. 98.

Benjamin writes, “is wholly based on the image of redemption”²¹. In this, “redemption” or “reordering” is the fulfillment of the past in the here and now of the present, the realization of well-being. Such literary intergenerational caretaking, like the intergenerational caretaking that characterizes healthcare, might well be the value of literary aesthetics even – perhaps, *particularly* – in the face of death.

As a physician-writer – and, more accurately, as a “philosophical physician” – Anton Chekhov judged, discovered value, and acted on that discovered value throughout his careers as a physician and a writer. In his “intellectual biography” of Sigmund Freud, Joel Whitebook describes the “materialist and empiricist vein” of Freud’s work as the quest that “philosophical anthropology <...> pursued <...> in a specific mode – namely, as what the French called a ‘médecin-philosophe’, a philosophical physician”²². The example he sets forth is that of John Locke, “who was himself a physician”; “Locke <...> argued”, Whitebook notes, “that, instead of investigating formal logic, one ought to examine the workings of the empirical mind”. People like Locke and Freud – but, of course, like Chekhov as well – “were simultaneously scientific and philosophical <...>. They were philosophical in that they rejected scientism – that is, the claim that empirical science exhausts the domain of legitimate knowledge. <...> And they were scientific in that they rejected philosophy’s pretensions at self-sufficiency”. Thus, an Enlightenment figure like “Diderot believed, for example, that because the physician was on *intimate terms with our creaturely existence*, he possessed a privileged mode of access into the realm of human nature”²³. Such “creaturely existence”, I argue through *Literary Study and Well-Being*, manifests itself in the worldly work of literature and healthcare.

As a “philosophical physician”, uniting both creaturely materialism and a quest for a sense of human nature, Chekhov is a significant figure in literary history. Rita Felski describes the combination of materialism and philosophy everywhere found in Chekhov in her definition of literature itself: “We are eternally enmeshed within semiotic and social networks of meaning that shape and sustain our being”, she writes, and such “semiotic material is <...> *configured* by the literary text, which refashions and restructures it, distancing it from its prior uses and remaking its meanings” (in her illuminating study, Felski does not mention Chekhov)²⁴. Such “remaking”, as I have suggested, is at the heart of well-being, and it is at the heart of Chekhov as well. Take his 1887 story, *Enemies*. *Enemies* is about anguish, which is perhaps the antithesis of the happiness of well-being altogether: Dr. Kirilov’s only son has died of diphtheria, and at the very moment of his young son’s death a wealthy landowner, Abogin, desperately calls upon

²¹ Ibid. P. 71. For an earlier version of this argument see also: *Schleifer R. Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*. New York: Cambridge University Press, 2000. P. 60–62.

²² *Whitebook J. Freud: An Intellectual Biography*. New York: Cambridge University Press, 2017. P. 99.

²³ Ibid. P. 100–101.

²⁴ *Felski R. Op. cit.* P. 85, 102.

Dr. Kirilov because he believes his wife has suffered from a heart attack. (We learn later that Abogin's wife feigns heart trouble to be able to run off with her lover.) As in much of Chekhov, on stage as well as in his stories, the story offers telling details – in this case the “air of perplexity”, which Dr. Kirilov feels, as if “for the first time in his life [he was. – *R.S.*] now abandoning himself with surprise to the new sensation”²⁵.

Such a “material” description of detail, Anne Frydman notes in her detailed examination of this story, “illustrate[s] much that lies at the heart of Chekhov's aesthetic. Objects are described as they reflect events, people as they manifest symptom of inner events”²⁶ in the realization of judgment and value that inhabit well-being. “That repellent horror which is thought of when we speak of death”, Chekhov writes,

was absent from the room. In the numbness of everything, in the mother's attitude, in the indifference on the doctor's face there was something that attracted and touched the heart, that subtle, almost elusive beauty of human sorrow which men will not for a long time learn to understand and describe, and which it seems only music can convey. There was a feeling of beauty, too, in the austere stillness. Kirilov and his wife were silent and not weeping, as though besides the bitterness of their loss they were conscious, too, of the lyricism [лиризм // *lirizm*] of their position (Chekhov, 128; translation modified).

The Russian term translated as “tragedy” in the Constant Garnett translation is better translated as “lyricism”; by describing their reaction to the death of their son in terms of a modality of expression / experience (“lyricism”), rather than a more or less cognitive category of generic understanding (“tragedy”), Chekhov allows us to discover the intimation, so to speak, of well-being (“harmony”, “which it seems only music can convey”) even in a moment of abject sorrow, even in the face of death.

Frydman notes that Abogin's initial discourse in his encounter with the doctor “is described through the negative form of a negative adverb, ‘unfeignedly sincere’ (Chekhov, 126)²⁷ it is as though”, she continues, “next to the doctor's grief one expects to see sham grief in Abogin but cannot find it” (Chekhov, 105). Such negative description takes its place with Chekhov's powerful description of “the egoism of the unhappy” in *Enemies* (Chekhov, 132) by which he describes what is the utter opposite of well-being: “the egoism of the unhappy”, Chekhov writes, “was conspicuous in both [Kirilov and Abogin. – *R.S.*]. The unhappy are egoistic, spiteful, unjust, cruel, and less capable of understand each other than fools” (Chekhov, 132). In this, Chekhov understands that the happiness of well-being is always more than personal happiness: it is trans-personal and, I am

²⁵ Chekhov *A. Enemies* / C. Garnett (Trans.) // Schleifer R., Vannatta J. *Literature and Medicine: A Practical and Pedagogical Guide*. London: Palgrave, 2019. P. 127. Hereafter, where appropriate, cited in text.

²⁶ Frydman *A. Enemies: An Experimental Story* // *Ulbardus Review*. 1979. Vol. 2. P. 106.

²⁷ C. Garnett, “unaffected sincerity”.

suggesting, notably transgenerational; well-being, of necessity, includes a sense of involvement with the human community as a whole. (In *Enemies* Kirilov is depicted as an old man, while Abogin is depicted as a somewhat arrogant young man.) In encountering his attentiveness to unhappiness, one discovers in Chekhov what Declan Kiberd discerns in the work of the Irish literary revival, which was contemporaneous with Chekhov's work. The Irish literary revival – Kiberd describes it as the “reinvention” of Ireland in the late nineteenth and early twentieth centuries – “was both modern and counter-modern. In that sense, it was a political version of literary modernism, which compensated for all that was lost in the consumer society by emphasizing the complexity, beauty and quality of many traditions”²⁸. The “feeling of beauty” in the “austere stillness” in the face of the death of the son of Dr. Kirilov and his wife touches on the complexity and, indeed, the impersonal beauty associated with well-being.

The culminating negative description of unachieved well-being is the crowning point of Chekhov's story, when, at Abogin's luxurious home, Kirilov seethes in anger over the fact that, at the most sorrowful moment of his life, this rich man stole him away from his grieving wife – and from his own grief – so that he is “forced to play a part in some vulgar farce” (Chekhov, 131). Then, in the encounter between Kirilov and Abogin

...with tears in his eyes, trembling all over, Abogin opened his heart to the doctor with perfect sincerity. He spoke warmly, pressing both hands on his heart, exposing the secrets of his private life without the faintest hesitation, and even seemed to be glad that at last these secrets were no longer pent up in his breast. If he had talked in this way for an hour or two, and opened his heart, he would undoubtedly have felt better. Who knows, if the doctor had listened to him and had sympathized with him like a friend, he might perhaps, as often happens, have reconciled himself to his trouble without protest, without doing anything needless and absurd... But what happened was quite different. While Abogin was speaking, the outraged doctor perceptibly changed. The indifference and wonder on his face gradually gave way to an expression of bitter resentment, indignation, and anger. The features of his face became even harsher, coarser, and more unpleasant (Chekhov, 131).

In this passage, Chekhov presents a species of well-being – which includes “unprotesting reconciliation” to trouble – that is captured in what I may call an imaginary *contrary to fact* future, well-being as an imagined *flourishing* future.

²⁸ Kiberd D. *Inventing Ireland*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. P. 295. For a fuller description of the configuration of modernism in relation to the “value” of political economy and the “value” of modernist aesthetics, see: Schleifer R. *Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class*. New York: Cambridge University Press, 2018; Wang T., Schleifer R. *Modernist Poetics in China: Consumerist Economics and Chinese Literary Modernism*. London: Palgrave, 2022. These texts note that “value” is an important word-concept in economics, ethics, and aesthetics, the value of “goods”, interpersonal relationships, and personal and communal experience.

That is, well-being sets forth an imagined world of fulfillments, a promise of happiness, in which – as in literature – fiction presents itself as neither true nor false, as neither simply empirical nor simply self-sufficient, as neither physical nor psychological (in the distinction made by the philosopher of music, Viktor Zuckerkandl, when he describes the harmonies of melody rather than the sounds of notes²⁹). If matters of fact are the focus of scientific and logical positivism, as Latour suggests, then matters of concern – matters, that is, of judgment, value, and future action – are the focus of imagined futures of promise and speculative (contrary-to-fact) language, of worldly and discursive “negativism”. “Who knows”, Chekhov speculates in imagining a future for Kirilov, “if the doctor had listened to him and had sympathized with him like a friend, he might perhaps, as often happens, have reconciled himself to his trouble without protest” (Chekhov, 131). Instead, however – taking up Latour’s figure of intellectual warfare, rather than Benjamin’s futural notion of “indispensable ordering of the relationship between generations”³⁰ – Kirilov apprehends a world of “enemies” and focuses on the past not the future:

All the way home the doctor thought not of his wife, nor of his [son. – R.S.] Andrey, but of Abogin and the people in the house he had just left. His thoughts were unjust and inhumanly cruel <...> Time will pass and Kirilov’s sorrow will pass, but that conviction, unjust and unworthy of the human heart, will not pass, but will remain in the doctor’s mind to the grave (Chekhov, 133).

The fixed changelessness of Kirilov’s unjust and unworthy conviction – rather than the open-endedness of empathy in literary narratives and in the clinic, which Chekhov imagines in this passage (and in many of his stories, whether or not they have to do with physicians) – demonstrates to us, negatively, what we might apprehend as well-being.

The Russian Formalists, scarcely a generation after Chekhov and Tolstoy, tried to isolate and analyze the motor of apprehended well-being in their notion of

²⁹ In making this argument, Zuckerkandl argues that “every tone of a melody, as it sounds, directly announces at what place in the system we find ourselves with it. Hearing music does not mean hearing tones, but hearing, in the tones and through them, the places where they sound in the seven-tone system”. To corroborate his contention, he cites psychological studies of the manner in which dogs respond to “single tones” but not the seemingly “same” tone in a melody. “Experiments with animals”, he notes, “reveal the extent to which musical tone is not... [merely. – R.S.] an acoustical phenomenon. Conditioned reflexes, which are otherwise infallibly produced when a certain tone sounds, are not produced when the tone appears in the context of a melody” (*Zuckerkandl V. Sound and Symbol: Music and the External World / W.R. Trask (Trans.)*. Princeton: Princeton University Press, 1969. P. 35). That is, dogs can be trained, as the Russian physiologist Ivan Pavlov trained them, to salivate when they hear e-natural (165HZ), but when e-natural is part of a melody (e. g., in a D-major version of *Twinkle, Twinkle Little Star*, in which e-natural appears as a passing tone leading to the final d-natural), they do not respond with that conditioned response. For this passage see: *Schleifer R. Literary Studies and Well-Being...* P. 155–156; and for a more thorough analysis of Zuckerkandl see: *Ibid.* P. 154–157.

³⁰ *Benjamin W. Op. cit.* P. 93.

defamiliarization (*остранение*; *ostranenie*). The work of defamiliarization is to recover experience from energy-saving habit in human life³¹; it allows us to apprehend, as the subtitle of my book has it, “structures of experience in the worldly work of literature and healthcare”. Such “work”, as I suggested in isolating the contrary-to-fact discourse of Chekhov’s fiction and as Latour suggests as well in his notion of the “effects of totality” that Tolstoy achieves³², grasps phenomena as a “whole”, and thus not as the fragmented events – hardly “experiences” – of habit. Michael Clune, in his full-length meditation on *ostranenie*, notably titled *Writing Against Time*, argues that there are “two general approaches to the relation of literature and science” in recent years: one “takes the reading, writing and interpretation of literature to be the objects of scientific study”, in which scientific disciplinary models (or vocabularies) are used “to describe literature and literary experience”, while the second “argues that literature shows us a gap in scientific knowledge, and an opening for a kind of knowledge peculiar to literary studies”. “The gap”, he concludes, “is experience”: what “neuroscientific descriptions of human thought and behavior leave out <...> is what it feels like to think and act”³³. The recovery of “what it feels like to think and act” – like the work of attentive judgment, evaluation, and action in the clinic – is the project of *ostranenie*.

Ostranenie – “defamiliarization” – is a term that was coined by literary scholars in Russia in the early twentieth century, the “Russian Formalists” – and most specifically by Viktor Shklovsky – and it describes a discursive strategy Clune repeatedly focuses upon throughout his study. Thus, he repeatedly cites Shklovsky: “‘In order to make us feel objects’, declares Viktor Shklovsky, ‘to make a stone feel stony, man has been given the tool of art’. Shklovsky”, Clune continues, “writes that habit, the operation of time in the human sensorium, tends irresistibly to destroy the surface of the world”³⁴. The Russian Formalists, more generally, were attempting, as I am in *Literary Studies and Well-Being*, to define precisely as possible the object of study in literary studies in order to distinguish literary discourse from non-literary (“everyday”) discourse, although unlike the Russian Formalists – but like Mikhail Bakhtin and his examination of everyday speech-genres³⁵ – I am anxious to note the continuity between the semiotics of everyday language-uses and aesthetic deployments of language. To make the distinction

³¹ Michael Clune argues that habit, conditioned by the evolutionary advantage of “efficiency”, saves energy: “Once the brain has learned to recognize [an] image, it no longer requires the high ‘metabolic costs’ of intense sensory engagement”. In this, he concludes, “we are subject to an incessant erasure of perceptual life <...>. The familiar object has become a cognitive whole practically sealed off from direct perceptual contact” (*Clune M. Writing Against Time*. Stanford: Stanford University Press, 2013. P. 3).

³² *Latour B.* The Pasteurization of France. P. 253.

³³ *Clune M.* Op. cit. P. 57.

³⁴ *Ibid.* P. 89.

³⁵ *Bakhtin M.* Speech Genres and Other Later Essays / V. McGee (Trans.). Austin: University of Texas Press, 1987. See also Chapter 5 in: *Schleifer R.* Literary Studies and Well-Being...

between literary and non-literary discourse, the Russian Formalists focused on particular discursive strategies that counteract habitual “non-experience”, such as describing familiar objects in unfamiliar ways (hence “defamiliarization”). In one example, Shklovsky notes that “Tolstoy makes the familiar seem strange by not naming the familiar object. He describes an object as if he were seeing it for the first time, an event as if it were happening for the first time. In describing something he avoids the accepted names of its parts and instead names corresponding parts of other objects... [so that] the familiar <...> is made unfamiliar both by the description and by the proposal to change its form without changing its nature”³⁶. (Surely, this is what Latour points out in setting forth Tolstoy’s odd description of the battle of Tarutino.)

“Well-being”, I am suggesting, positions us and realizes itself by making “experience” unavoidable. One strategy – found in *War and Peace* and *Enemies* – is the multiplication of sites of experience: war measured against peace, bereavement measured against bereavement. Thus, Chekhov can talk about sincerity, warmth, indeed friendship because he is reporting a dialogue towards the end of *Enemies*, in which he overlays the imagined (“fictional”) behavior of literary characters with the judgment, value, and discursive action of commentary; such an “overlay” changes the form of things (rediscovered “things <...> reordered and redescribed, shimmering in a transformed light”³⁷) without changing their nature. Clune, expanding on the Russian Formalists, argues that what precisely is “rediscovered” is experience itself, now apprehended in a new way. Clune describes this – again, basing his work on the Russian Formalist and a good deal of recent work in neuroscience and psychology – in terms of literary aesthetics. “The aesthetic object”, he writes,

awakens me to vivid perceptual life, and, through its structure, defeats the tendency of that vividness to fade. As [Henry. – *R.S.*] Allison argues [in his analysis of Kant’s *Critique of Judgment*. – *R.S.*], when I praise an image as beautiful, I praise the feeling that contemplation of the image gives me. But this feeling is a very strange thing. Unlike happiness or sadness, aesthetic pleasure is not a state that I simply detect in myself. Aesthetic pleasure extends into the future, beyond my present capacity to feel. But in the object, I perceive a guarantee of that extension³⁸.

This is, indeed, a *promise* of happiness, the nest of the future, the intergenerational caring I find in literature and healthcare, and as such it is performative rather than constative (to call up the language of speech-act theory): it is constrained by social conventions and habits, essentially interpersonal rather than context-free signification, and, in its evaluation as successful or unsuccessful, felicitous or infelicitous, it exists in the performative *social* activity of judgment

³⁶ Shklovsky *V. Art as Technique* / L.T. Lemon, M.J. Reis (Trans.) // Davis R.C., Schleifer R. *Contemporary Literary Criticism*. 4th ed. London: Longman, 1998. P. 59.

³⁷ Felski R. *Op. cit.* P. 102.

³⁸ Clune M. *Op. cit.* P. 40–41.

and evaluation rather than in the once-and-for-all finality of truth-value. In its future orientation, it also suggests the social and time-bound nature of well-being, caught up, as it is, in the here-and-now work of the world.

The discursive strategies found in Latour / Tolstoy, Chekhov, and the Russian Formalists more generally can be understood as the deployment of negation, what I have called “the negative science of semiotics”³⁹. Negation – a “negative” phenomenon – does not exist within positive science such as mechanical physics: phenomena are either present or absent, and absence – of an oxygen atom in water (H₂O) as opposed to its presence in hydrogen peroxide (H₂O₂), for instance – is not a determination of the phenomena at hand⁴⁰. Rather, negation is a function of system (as Zuckerkandl says of melody in relation to the “seven-tone system” of music⁴¹ and, more importantly, a function of how system gives rise to experiences of wholeness). A chief example of such “wholeness” is what A.J. Greimas calls “the still very vague, yet necessary concept of the meaningful whole [*totalité de signification*. – R.S.] set forth by a message”⁴², such as we find, both aesthetically and morally, when we apprehend the purport of Chekhov’s *Enemies*. Both scientific positivism and logical positivism, I have argued⁴³, pursue reduction and fragmentation, while well-being, like *health* itself – which in English is etymologically related to the word *wholeness* – focuses on the *wholeness* of phenomena. This is why I have emphasized throughout this essay the intergenerational aspect of well-being, how it is a many-voice species phenomenon, and how it realizes itself beyond personal happiness in a “gathering”, as Latour describes it, of a “rich set of connections”⁴⁴, the alternative of the war of all against all.

Well-being, I am suggesting, and the interpersonal and often intergenerational care that nurtures well-being, are central, and perhaps *defining*, features of all human communities. But in our communities, people tell one another stories just as they care for the health and well-being of one another, and such storytelling – like practices of healing – is everywhere taken to be sacred, honorable, important, a special gift that is part of our human inheritance. During the past twenty years, much admirable work in the “health humanities” has focused upon what studies of literature contribute to the understandings and the practical work – the “worldly work” – of healthcare. Such a project aims at developing healthcare practitioners who bring greater care to those who come to them ailing or in fear or faced with terrible suffering. The overall goal of this short essay – it is the goal of *Literary Studies and Well-Being* more generally – is to situate us so that we

³⁹ Schleifer R. *Intangible Materialism: The Body, Scientific Knowledge, and the Power of Language*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. Chapter 2.

⁴⁰ *Ibid.* P. 55.

⁴¹ Zuckerkandl V. *Op. cit.* P. 35.

⁴² Greimas A.J. *Structural Semantics: An Attempt at a Method* / D. McDowell, R. Schleifer, A. Velie (Trans.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1983. P. 59.

⁴³ See Exhibit 6.1 in: *Schleifer R. Literary Studies and Well-Being...*

⁴⁴ Latour B. *Why Has Critique Run out of Steam?..* P. 233.

might experience and comprehend the nature and discipline of literary studies in new ways by understanding literature in relation to the well-being pursued by healthcare. The literary arts represent and provoke experiences of understanding and emotion – what I call “the experience of meaning” – and in this essay I hope to suggest how taking up the sense of well-being from healthcare might reveal purposes at the core of our engagements with and understanding of literature itself: its ability to promote and build the gatherings of community, its ability to occasion moral education, its deployment of aesthetic experiences to shape action in the world – and perhaps most of all its capacity to articulate and deepen shared senses of happiness and human fulfilment.

Д.А. Иванов

«В НИЧЕЙНОЙ СТРАНЕ БОЛЬНОЙ МЕСТИ»:
«ГАМЛЕТ» У. ШЕКСПИРА ГЛАЗАМИ Р. ЖИРАРА

Франко-американский философ, антрополог, психолог, богослов и литературовед Рене Жирар (1923–2015) впервые заинтересовался творчеством Шекспира в начале 1970-х гг. По его собственным воспоминаниям¹, все началось с того, что как-то раз по телевизору он увидел постановку комедии «Сон в летнюю ночь» в исполнении актеров Королевской шекспировской компании². Жирар поразился, насколько содержание пьесы соответствует его собственной миметической теории, разработанной десятилетием ранее.

В своей первой книге «Ложь романтизма и правда романа», вышедшей в 1961 г.³, Жирар на примере текстов Сервантеса, Стендаля, Флобера, Достоевского и Пруста продемонстрировал, что в основе психологических механизмов, управляющих желаниями людей, лежит принцип подражания. Человек, по мнению Жирара, редко бывает способен желать чего бы то ни было, выходящего за рамки естественных потребностей, самостоятельно. Обычно в своих желаниях человек подражает кому-то еще, кого он принимает за ролевую модель. Этот «другой» становится для него посредником желания, или «медиатором». Подобная медиация бывает «внешней» и «внутренней» по отношению к сфере возможностей желающего субъекта. Внешнюю медиацию можно назвать относительно безопасной: если медиатор находится где-то извне, на недостижимой дистанции, отделяющей, например, Дон Кихота от Амадиса Галльского, то Дон Кихоту остается лишь бескорыстно восхищаться своей моделью и стремиться во всем ей подражать. Но если медиатор оказывается «внутри» жизненной ситуации субъекта и их желания

¹ *Girard R. Evolution and Conversion: Dialogues on the Origins of Culture / René Girard with Pierpaolo Antonello and João Cezar de Castro Rocha. London; New York: Continuum International Publishing, 2010.*

² Судя по всему, речь идет о знаменитом спектакле в постановке английского режиссера Питера Брука 1970 г. См. список постановок труппы: <https://www.rsc.org.uk/about-us/history/past-rsc-productions> (дата обращения: 23.12.2022).

³ *Girard R. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961.* В английском переводе Ивонны Фреччеро (Yvonne Freccero) книга вышла 15 лет спустя: *Girard R. Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976.* Русский перевод: *Жирар Р. Ложь романтизма и правда романа / Пер. А. Зыгмонта. М.: Новое литературное обозрение, 2021.*

направлены на один и тот же объект, то между субъектом и медиатором может возникнуть чувство соперничества, зависти, ревности, вражды и даже ненависти. При этом чем ближе субъект и медиатор друг к другу (друзья детства, родные братья и т. д.), чем нагляднее один будет демонстрировать свои желания, даже похвалиться ими, тем острее будет конфликт. Подобный миметический кризис, согласно теории Жирара, сопровождается также «кризисом различия» – охваченные одним и тем же желанием субъект и его медиатор для стороннего наблюдателя оказываются поразительно похожи друг на друга, и чем их желания острее, тем теснее сходство, вплоть до полного стирания их индивидуальностей. «Романтический» самообман, питающий в каждом из нас чувство собственной уникальности, полагал Жирар, как правило, мешает обычным людям осознать всю глубину незавидного положения, в котором они оказываются едва ли не всякий раз, когда повинуются своим желаниям. И только пронизательный взгляд выдающегося писателя может разглядеть эти миметические механизмы и разоблачить свойственный современной культуре миф о самостоятельности и самоценности всякого субъективного желания.

Посмотрев по телевизору постановку шекспировской пьесы, Жирар увидел, что английский драматург тоже понимал истинную суть человеческих конфликтов, вызванных подражанием. В приключениях влюбленных афинян из комедии «Сон в летнюю ночь» можно разглядеть все стадии миметического кризиса, включая кризис различия (недаром даже специалисты иногда путают, в кого и в какой последовательности были влюблены неотличимые друг от друга Лизандр, Гермия, Деметрий и Елена⁴). Как вспоминал Жирар, «сразу после окончания спектакля я решил написать книгу о Шекспире»⁵.

Почти двадцать лет спустя, в 1991 г., он опубликовал книгу под названием «Театр зависти. Уильям Шекспир»⁶ – она стала первой, которую Жирар выпустил сразу на английском языке (правда, ее французский перевод появился чуть раньше). В книгу вошел ряд материалов, опубликованных Жираром в различных изданиях в 1972–1990 гг., но «Театр зависти» нельзя назвать сборником отдельных статей – это тщательно продуманное, со своим внутренним сюжетом, структурно целостное исследование шекспировского творчества (подробнее об этом будет сказано ниже). К тому времени Жирар уже прославился как создатель антропологической теории «козла отпущения», изложенной прежде всего в таких его книгах, как «Насилие и

⁴ Ср.: *Smith E.* This is Shakespeare. London: Pelican Books, 2019. P. 87.

⁵ *Girard R.* Evolution and Conversion. P. 35. Здесь и далее перевод наш. – Д.И.

⁶ *Girard R.* A Theatre of Envy: William Shakespeare. New York: Oxford University Press, 1991. Французский перевод Бернара Винсента (Bernard Vincent): *Girard R.* Shakespeare, les feux de l'envie. Paris: Grasset, 1990. Русский перевод: *Жирар Р.* Театр зависти. Уильям Шекспир / Пер. С. Панич, С. Мартыяновой. М.: ББИ, 2021. В дальнейшем мы цитируем это издание в тексте статьи с указанием страницы и использованием аббревиатуры «ТЗ».

священное» (1972)⁷ и «Вещи, сокрытые от создания мира» (1978)⁸. В этих работах, сделавших автора известной, если не сказать скандальной фигурой в широких интеллектуальных кругах, Жиран предположил оригинальную интерпретацию всей человеческой истории и раскритиковал современное состояние христианской религии. Историю он представил в виде последовательности циклов коллективного насилия, а относительно христианства писал, что оно было задумано как радикальное средство борьбы со всяким насилием, но почти никогда не практиковалось в этом качестве. Напомним кратко ключевые идеи Жирана, они нам понадобятся для анализа его интерпретации «Гамлета».

Миметическое соперничество, полагал Жиран, – причина едва ли не всех актов коллективного насилия в истории человечества, будь то кровная месть, война, геноцид и т. д. Во всех них участвуют группы людей, заразивших друг друга смертельной ненавистью к врагам (из зависти, ревности, из чувства мести, соперничества и т. д. – конкретный повод может быть любым). Как правило, «враги» отвечают на это столь же радикальной готовностью к насилию по принципу «око за око». Подобный миметический кризис в пределе угрожает самому существованию всех причастных к нему людей, особенно в отсутствие действенных правовых институтов. Поэтому еще в древности был выработан механизм, позволяющий положить конец взаимному истреблению. Он подразумевает появление «козла отпущения» – некоего чужака, «другого» по отношению ко всем прочим, на которого можно наброситься сообща, поскольку за него никто не станет мстить. Такое совместное убийство, по мнению Жирана, может погасить конфликт и даже стать истоком нового культа. Одни и те же люди могут объединиться сперва против «козла отпущения», а затем – вокруг него, поскольку его смерть, прерывающая цепочку предыдущих убийств, начинает восприниматься как чудо. Коллектив готов поклоняться тому, кого он сам же ранее убил. Здесь Жиран видит исток большинства религиозных культов, чьи основанные на жертвоприношениях ритуалы, по его мнению, раз за разом воспроизводят ситуацию изначального, или «учредительного», убийства «козла отпущения». Смысл всякого жертвоприношения, по Жирану, состоит в ослаблении миметического соперничества. Ритуал возвращает миметической медиации ее внешний, безопасный характер. Ритуальное жертвоприношение – это хо-

⁷ Girard R. *La Violence et le Sacré*. Paris: Grasset, 1972. Английский перевод Патрика Грегори (Patrick Gregory): *Girard R. Violence and the Sacred* / P. Gregory (Trans.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977. Русский перевод: *Жиран Р. Насилие и священное* / Пер. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

⁸ Girard R. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset, 1978. Английский перевод Стивена Банна (Stephen Bann) и Майкла Меттиера (Michael Metteer): *Girard R. Things Hidden Since the Foundation of the World* / S. Bann, M. Metteer (Trans.). Stanford: Stanford University Press, 1987. Русский перевод: *Жиран Р. Вещи, сокрытые от создания мира* / Пер. О. Хмелевской, А. Лукьянова. М.: ББИ, 2016.

рощее насилие, поскольку оно исключает личную заинтересованность жрецов в смерти жертвы в противовес плохому насилию, имеющему миметический характер. Отличать хорошее насилие от плохого критически важно для коллектива, и жрецы прилагают все усилия к тому, чтобы эта способность сохранялась как можно дольше.

Однако никакой культ не может устранить породившую его антропологическую причину – склонность людей к миметическому соперничеству, и поэтому рано или поздно ритуалы перестают работать, хорошее насилие становится неотличимым от плохого, и общество вновь погружается в состояние войны. Для ее остановки требуется новый «козел отпущения» и новое «учредительное» убийство – и так без конца. Вся история человечества с ее племенными, этническими, религиозными, национальными, территориальными и прочими конфликтами, по Жирану, состоит из подобных жертвенных циклов. Каких бы материальных и духовных достижений ни добивалась та или иная культура, ее тонкий слой не способен остановить бесконечный круговорот насилия, к которому людей подталкивает сама их природа. Более того, именно культура, подчеркивает Жиран, способствует этому круговороту, поскольку старательно прячет ту неприглядную истину, что в самом ее основании лежит акт насилия над невинной жертвой. Культура скрывает от людей подлинную причину их тяги к взаимному уничтожению, а значит, не способна обеспечить прочный мир.

Единственным серьезным оппонентом культу «козла отпущения», полагает Жиран, может считаться библейская традиция. В книге «Вещи, сокрытые от основания мира» он вспоминает об одном наблюдении Макса Вебера: библейские писатели – единственные, кто с древних времен занимал сторону жертв⁹. Вебер вслед за Ницше называл это ressentimentом слабых, их бунтом против права сильного. Однако библейские авторы, полагает Жиран, были движимы вовсе не ressentimentом, а стремлением демифологизировать человеческую культуру, раскрыть правду о механизме «козла отпущения». Еще более радикальную попытку обнажить исток всякого насилия Жиран находит в Евангелиях с их описаниями добровольного самопожертвования Христа, ценой жизни указавшего на возможность сугубо самостоятельного, неподражательного поступка, разрывающего цепочку миметических конфликтов. Именно евангелисты, полагает Жиран, недвусмысленно провозгласили: единственный путь к миру – буквальное следование заповеди «откажись от мести в любых формах». Однако эта попытка, по сути, провалилась: евангельский посыл почти сразу получил неверное истолкование, и реальная история христианства оказалась осквернена прежними формами насилия. Подлинное иудео-христианское вдохновение добровольной жерт-

⁹ Girard R. Things Hidden Since the Foundation of the World. P. 147. Жиран ссылается на незавершенное сочинение Вебера «Древний иудаизм» («Das antike Judentum»), опубликованное в 1921 г. в Тюбингене в третьем томе его «Сборника очерков по социологии религии» («Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie»).

вы было слишком слабым, чтобы этому противостоять, – но и полностью с тех пор оно тоже никогда не исчезало. Вот характерная цитата из книги «Театр зависти»:

Именно... неверное истолкование Евангелий сделало возможными разные фазы христианской культуры. В Средние века, например, евангельские принципы были поверхностно примирены с аристократической этикой личной чести и мести. С наступлением Ренессанса это здание рухнуло, и Шекспир – главный свидетель этого события. Даже после исчезновения кровавых междоусобиц, дуэлей и тому подобных обычаев христианская культура никогда не отделяла себя полностью от ценностей, основанных на мести. Будучи номинально христианскими, социальные установки оставались по существу чуждыми подлинному иудео-христианскому вдохновению (ТЗ: 392).

Мы видим, что к тому времени, когда Жирар взялся за «Театр зависти», он уже отводил Шекспиру роль не просто знатока извечных миметических конфликтов, но современника и свидетеля важного историко-культурного сдвига, поменявшего социальные практики, связанные с насилием. Шекспир в его глазах стал крупным писателем, сумевшим осознать значимость этих перемен с точки зрения миметической теории. Это определило сам подход Жирара к материалу – в предисловии к своей книге он пишет:

Тексты Шекспира я читаю медленно и внимательно, так, как никто не читал их прежде, сосредоточившись на существенных для театра понятиях «желание», «конфликт», «насилие», «жертва» (ТЗ: 4).

* * *

Книга Жирара «Театр зависти. Уильям Шекспир» построена как последовательное прочтение ряда шекспировских произведений – от ранних комедий к поздним трагикомедиям – с целью доказать, что английский драматург был прекрасно знаком и с миметическим соперничеством, и с механизмом «козла отпущения». На протяжении книги автор анализирует более полутора десятков шекспировских пьес, а также поэму «Похищение Лукреции», сонеты и, неожиданно, девятый эпизод из романа Джеймса Джойса «Улисс» («Сцилла и Харибда»), в котором Стивен Дедал в Национальной библиотеке Дублина излагает придуманную им апокрифическую версию биографии Шекспира. Подробнее всего Жирар останавливается на четырех пьесах, каждой из которых посвящает сразу несколько обстоятельных глав. Это комедия «Сон в летнюю ночь» (1595), трагедия «Юлий Цезарь» (1599) и две трагикомедии – «Троил и Крессида» (ок. 1601) и «Зимняя сказка» (ок. 1611). Такой не вполне обычный набор пьес Жирар объясняет следующим образом: «Это первые шекспировские попытки представить ту или иную миметическую конфигурацию» (ТЗ: 7).

В комедии «Сон в летнюю ночь», по мнению Жирара, Шекспир впервые во всех подробностях показал и проанализировал миметический кризис, ос-

нованный на зависти и ревности к общему предмету вождения. Вспыхнувшая между Деметрием и Лизандром вражда оказывается столь острой, что пьеса не завершается смертью одного из них лишь благодаря условностям комедийного жанра, требующего счастливой развязки. В сюжете «Юлия Цезаря» Жирар увидел пример миметического взаимодействия другого типа, а именно – основанного на вражде. В этой пьесе не соперничают в любви, но объединяются в ненависти к общему противнику. Трагедия, изображающая один из самых известных эпизодов в истории Древнего Рима, иллюстрирует смену жертвенных циклов. Надеясь, что смерть Цезаря спасет республику, Брут, по сути, становится ее могильщиком: убийство потенциального тирана не только открывает двери гражданской войне, но и оказывается «учредительным»: оно помогает врагам республики объединиться вокруг памяти «божественного» Цезаря и заключить над бездыханным телом Брута новый союз. В трагикомедии «Троил и Крессида», по мнению Жирара, Шекспир как нигде более откровенно раскрыл механизм миметического кризиса. Ключевое для теории Жирара понятие «кризис Различия» (a crisis of Degree) восходит именно к этой пьесе – к знаменитой речи Улисса о порядке, для поддержания которого необходимо, чтобы каждый знал свое место и соблюдал различия (degree¹⁰) в единой иерархической структуре. В этой самой сатирической из своих пьес Шекспир, по мнению Жирара, как раз наглядно изображает – и подробно комментирует – крушение любых иерархий, распад всех социальных связей, т. е. по-настоящему крупномасштабный «кризис различия», который приводит к бесконечной и бессмысленной войне греков с троянцами. Наконец, в трагикомедии «Зимняя сказка», пишет Жирар, Шекспир делает новый шаг – на этот раз к преодолению миметического кризиса, к разоблачению механизма «козла отпущения», к отказу от ревности, ненависти и мести. В начале пьесы король Леонт ведет себя как типичный участник миметического конфликта: похваляется перед другом детства, королем Поликсеном, своей женой Гермией, а затем безосновательно ревнует ее и обрушивает на нее наказание, которое, по сути, уничтожает всю его семью. Однако затем Леонт понимает свою неправоту, раскаивается, винит в случившемся лишь себя самого – и тем самым заслуживает прощение. Именно в этой поздней пьесе Шекспир, по мнению Жирара, показывает психологию ревнивца в максимально чистом виде, не осложненном, как, например, в «Отелло», присутствием «злодея» Яго, которого, как «козла отпущения», драматург приносит в жертву симпатиям зрителя, не желаящим возлагать вину за смерть Дездемоны на одного лишь главного героя. Ревность в «Зимней сказке» выведена как самая темная сторона человеческой натуры, от которой никто не застрахован и преодолеть которую можно лишь с помощью таких христианских добродетелей, как милосердие, прощение, любовь к ближнему и полный отказ от мести.

¹⁰ См. «Троил и Крессида» (I, 3). В русских переводах В. Некора и Т. Гнедич многозначное английское слово «degree» переводится по-разному в зависимости от контекста.

Таким образом, Жирар в своей книге изображает Шекспира автором, который брал сюжеты, неизменно основанные на принципах миметического соперничества и / или механизме «козла отпущения», и приспособливал их к условностям определенных жанров: комедии, трагедии, трагикомедии, поэмы или собрания сонетов. Из этого следует, что Шекспир, по сути, все время имел дело с вариациями одного и того же сюжета – о возникновении миметического раздора и его последствиях, как правило губительных. Даже в веселых шекспировских комедиях 1590-х гг. Жирар неизменно находит трагический потенциал, замечая, что лишь законы жанра заставляли драматурга отказываться от по-настоящему мрачных развязок. Свой подход Жирар основывает на общепринятом представлении о том, что всякий театр ведет свое происхождение от религиозного культа¹¹. Раз так, полагает он, значит, любая драма неизбежно воспроизводит ситуацию убийства «козла отпущения». Если жертвоприношение – это ослабленная версия «учредительного» убийства, то театр – это ослабленная версия жертвоприношения, поскольку на театральной сцене лишь имитируется. И пусть театральный спектакль совершенно безвреден для участвующих в нем актеров, аудитории он, как и правильно проведенный ритуал, способен дать необходимую душевную разрядку, или, говоря языком Аристотеля, катарсис. Жирар, с одной стороны, упрекает Аристотеля за то, что этот древнегреческий мыслитель, ближе других подошедший к пониманию миметической природы всякого искусства, не делает последнего шага и ничего не говорит об «учредительном» убийстве. С другой стороны, Жирар предлагает собственную оригинальную трактовку его термина. Катарсис, очищение «страха и сострадания», пишет он, вовсе не означает, что благодаря театральному представлению эти эмоции исчезают. Напротив, эти очень полезные эмоции обновляются, заново предстают перед зрителями во всей своей пугающей убедительности:

Пока граждане сострадают герою, они не завидуют его величию. Пока боясь, что им тоже могут предстоять такие же страдания, они удерживаются от соблазна принять его как миметическую модель и будут тщательно избегать дерзких поступков, способных спровоцировать новый миметический кризис (ТЗ: 308).

Иными словами, театральный катарсис, как и жертвенный ритуал, приводит к эффекту умиротворения. Древнегреческий хор, символизирующий всю афинскую общину, сострадая герою и опасаясь причин, которые привели его к гибели, тем самым уберегает себя от предпосылок к миметическому соперничеству.

Все это позволяет Жирару предложить собственное понимание личности Шекспира и его творческой биографии. По его мнению, человек, так остро

¹¹ См. также: *Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.). М.: Искусство, 1989.

чувствовавший суть миметических конфликтов и так тонко понимавший их механизмы, не мог не быть затронут ими в реальной жизни. В главе о лекции Стивена из романа Джойса Жирар высказывает предположение, что в юности Шекспир сам вступил в острое миметическое соперничество с близким другом или младшим братом:

Я полагаю, что в один прекрасный день из-за какой-то девушки этот надежный компаньон [Шекспира. – *Д.И.*] превратился в лютого миметического соперника, каким Протей стал для Валентина, Тарквиний – для Коллатина, Гермия – для Елены, Кассио – для Отелло, Поликсен – для Леонта, и что молодого Шекспира это подкосило (ТЗ: 357).

Поэтому, рассуждает Жирар, когда Шекспир сам начал сочинять, его в первую очередь интересовали миметические конфликты, возникающие между бывшими друзьями из-за соперничества в любви. Поэтому в 1590-е гг. он обратился к комедиям, чтобы рассматривать в них миметическое соперничество все с новых сторон. Уже эти его пьесы, полагает Жирар, были рассчитаны на два типа аудитории. Большинство зрителей следило лишь за перипетиями сюжета, но не понимало его истинной сути. Другие – избранное меньшинство, возможно, близкие друзья драматурга – были так же прекрасно посвящены во все тайны миметической теории, как и сам Шекспир, и только они могли по достоинству оценить истинный смысл его пьес. Со временем драматург, однако, стал уделять все больше внимания губительным последствиям миметических конфликтов – и тогда на смену комедиям пришли сатирические трагикомедии и трагедии 1600-х гг. И лишь к концу творческого пути Шекспир смог примириться с теми давними событиями молодости и простить всех их участников:

Рассматривать «Зимнюю сказку» как своего рода личную исповедь кажется мне правдоподобной гипотезой. Шекспир, похоже, жалеет о своем прошлом поведении в отношении некоторых женщин, очень близких к нему, в союзе с неким другом, которого он сильно любил и сильно ненавидел (ТЗ: 452).

Подобные идеи, кажется, завели своего автора чересчур далеко. Жирар и сам хорошо понимал, что в мире академического шекспироведения места для них нет: так, он называл свою первую книгу «Ложь романтизма и правда романа» и книгу о Шекспире «самыми характерными для меня» и не скрывал их «относительно маргинального» положения в литературоведческой науке¹². В «Театре зависти», в главе об «Улиссе», он ясно дает понять, что выдуманная Джойсом лекция Стивена о биографии Шекспира не представляет никакой ценности для науки, но, как бы восстанавливая логику Джойса, добавляет от его лица:

Мой талант романиста дает мне право придумать исторически ложную, но миметически истинную жизнь Вильяма Шекспира. Великие романы способны на такое. *Honi soit qui mal y pense* (ТЗ: 367).

¹² Girard R. Evolution and Conversion. P. 27.

То же самое, по сути, Жирар мог бы сказать и о себе, заменив слова «романист» и «роман» на слова «мыслитель» и «миметическая теория». Он написал книгу о Шекспире не для того, чтобы получить признание в кругах литературоведов. В первую очередь «Театр зависти» позволяет автору еще раз на очень богатом и хорошо известном материале изложить свои ключевые идеи. Во вторую очередь книга демонстрирует, что Шекспир и ее автор, несмотря на разделяющие их столетия, были единомышленниками¹³, а значит, Жирар имеет право на особенное, «интимное» понимание психологии своего предшественника. Тем не менее нельзя не отметить, что биографическое прочтение пьес и сонетов Шекспира – заведомо антиисторическая практика, способная привести лишь к ложным выводам. Она пришла из XIX в., от романтиков, полагавших, что всякий автор, о чем бы он ни писал, всегда пишет о себе, создает лирическую автобиографию. Когда Жирар заявляет: «Подлинный писатель в действительности хочет изобразить читателям свое собственное душевное состояние» (ТЗ: 471), – он вполне солидаризируется, например с американским поэтом и мыслителем Ральфом Уолдо Эмерсоном, утверждавшим: «Единственный биограф Шекспира – Шекспир»¹⁴. Именно из этого убеждения, кстати, в середине XIX в. возник антистратфордианский миф (к появлению которого косвенно был причастен и Эмерсон¹⁵). Когда Жирар пишет о предполагаемой группе близких друзей Шекспира, для которых тот якобы на самом деле сочинял свои пьесы, то оказывается поразительно близок к идеям и даже стилистически антистратфордианцев:

Кому Шекспир адресует свои лучшие строки? Можно только еще раз повторить наше предположение. Его адресат – узкий круг посвященных, несколько просвещенных почитателей, знакомых с авторскими идеями и обязанных все понимать à demi-mot (ТЗ: 105)¹⁶.

Эта мыслительная уловка, позволяющая утверждать, будто популярный у современников, целиком зависевший от доходов своего театра драматург более двадцати лет сочинял пьесы ради сложной игры с горсткой знакомых, не выдерживает критики. Все, что мы знаем о театральной культуре Англии рубежа XVI–XVII вв. и о месте в ней Шекспира, решительно этому про-

¹³ Конечно, Жирар не первый, кто привлекал Шекспира в качестве союзника для популяризации своих революционных идей – достаточно вспомнить Зигмунда Фрейда, с которым Жирар последовательно спорил в своих работах.

¹⁴ Лекция, посвященная Шекспиру, из цикла «Представители человечества» (1850). Эмерсон Р. Шекспир, или Поэт // Нравственная философия. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2001. С. 322.

¹⁵ Эмерсон, в частности, оказывал поддержку Делии Бэкон, впервые выдвинувшей идею, что сочинения Шекспира на самом деле написала группа современников-интеллектуалов во главе с философом Фрэнсисом Бэконом. См. подробнее: Иванов Д., Макаров В., Радлов С. Шекспир и «шекспиры» // Иностранная литература. 2018. № 8. С. 138.

¹⁶ См. также С. 327, 351. Подбор подобных цитат можно продолжить.

тиворечит. Тем не менее это не значит, что и другие наблюдения и выводы Жирара не имеют никакой ценности для нашего понимания особенностей шекспировского творчества. Обратимся теперь к его интерпретации одной из самых известных пьес мирового театрального репертуара.

* * *

Трагедия «Гамлет» не принадлежит к числу произведений, которым автор «Театра зависти» уделяет максимум внимания, однако Жирар отводит ей главу, чтобы проиллюстрировать мысль о том, что Шекспир был «главны[м] свидетел[ем]» заката старой аристократической культуры, опиравшейся на этику личной чести и принцип кровной мести. Глава называется «Вялая месть Гамлета» – в ней Жирар по-своему отвечает на вопрос, более или менее волнующий всех читателей этой пьесы начиная с Джорджа Стаббса, который еще в 1736 г. спросил: почему Гамлет медлит с отмщением?

Герой трагедии, пишет Жирар, не чувствует необходимости мстить Клавдию, поскольку Гамлет-старший, павший от руки своего брата, вовсе не был невинной жертвой:

Не может быть случайным предположение Шекспира о том, что старый Гамлет, убитый король, сам был убийцей. Каким бы отталкивающим ни выглядел Клавдий, он не может выглядеть достаточно отталкивающим, если появляется в контексте предыдущей мести... Проблема с Гамлетом в том, что он не может забыть контекст. В результате преступление Клавдия выглядит для него как еще одно связующее звено в уже длинной цепи, и его собственная месть будет выглядеть как еще одно звено, совершенно идентичное всем другим звеньям (ТЗ: 378).

На первый взгляд, не совсем понятно, о каком «контексте предыдущей мести» (context of previous revenge) тут идет речь и что за «длинная цепь» (an already long chain) мстительных деяний имеется в виду. К какой бы из ранних редакций текста пьесы мы ни обратились, ни в одной из них ничего не говорится о том, что старый Гамлет кому-то мстил. В начале трагедии Горацио рассказывает лишь о давней победе Гамлета-отца над старым Фортинбрасом Норвежским, но в тексте подчеркивается, что это был оформленный по всем правилам рыцарский поединок, к тому же инициированный честолюбивым Фортинбрасом. Жирар, обычно очень тонко чувствующий шекспировский текст и цитирующий его в высшей степени уместно, здесь избегает конкретных привязок к сюжету трагедии. Очевидно, исследуемый материал тут решительно сопротивляется трактовке, основанной на миметической теории. Но Жирара это не смущает – ему достаточно, что речь идет о вражде родных братьев¹⁷: «В мифах и легендах, из которых происходит большинство трагедий, братство почти неизменно связано с взаимностью

¹⁷ Правда, о том, как старый Гамлет при жизни относился к Клавдию, пьеса нам ничего не сообщает.

мести» (ТЗ: 379). Далее следует ряд примеров: Иаков и Исав, Эмпедокл и Полиник, Ромул и Рем. Из этого Жирар делает следующий вывод: «Клавдий и старый Гамлет... братья по убийству и мести» (ТЗ: 379). Чтобы понять эту логику, необходимо вспомнить ключевые положения теории Жирара: никакое близкое общение двух мужчин, в особенности братьев, с детства живущих бок о бок, невозможно без обмена желаниями и взаимного соперничества, без внутренней, т. е. «дурной», миметической медиации, а значит, можно предположить, что Гамлет-отец, отвечая на вызов старого Фортинбраса, не мстил ему лично, но продолжал обмен миметическими ударами со своим братом и, следовательно, убил противника в том числе и для того, чтобы досадить Клавдию. Возможно, именно этот «ход» так задел Клавдия, что тот решился на крайнюю меру – «преступление», на котором «лежит первоначальное, древнейшее проклятие – убийство брата»¹⁸.

Если согласиться с такой интерпретацией, то можно, вслед за Жираром, понять, почему Гамлет не чувствует никакого желания ввязываться в эту историю:

Чтобы представить месть убедительно, вы должны верить в справедливость своего дела. <...> и тот, кто ищет мести, не будет верить в свое дело, если не будет верить в виновность предполагаемой жертвы. А виновность предполагаемой жертвы влечет за собой, в свою очередь, невиновность жертвы этой жертвы. Если жертва этой жертвы – уже убийца, и если тот, кто ищет мести, слишком серьезно задумается о круговороте мести, то его вера в отмщение рухнет (ТЗ: 378).

Из предполагаемого миметического соперничества между старым Гамлетом и Клавдием следует не только равная доля вины двух братьев. Как мы помним, миметический кризис всегда сопровождается кризисом различия, а это значит, что для стороннего наблюдателя старый Гамлет и Клавдий должны быть похожи друг на друга и в прочих отношениях. Жирар иллюстрирует эту мысль следующим образом: пусть Гамлет несколько раз напоминает себе и окружающим, насколько его отец во всем, даже внешне, превосходил дядю, на самом деле принц выдает желаемое за действительное и не видит особенной разницы между ними – даже когда демонстрирует Гертруде два портрета, пытаясь доказать, что одно изображение лучше другого. Его упреки и горячность в этой сцене (III, 4), полагает Жирар, направлены в первую очередь против самого себя, а не против матери, которая своим поспешным вторым браком показала, как она на самом деле относилась к обоим супругам:

Причина стремительности, с которой она могла выйти замуж сперва за одного из братьев, а потом за другого, состоит в их сходстве – таком, что она испытывает одинаковое равнодушие к обоим. Гамлет также ощущает полнейшее

¹⁸ Здесь и далее текст «Гамлета» на русском языке цитируется в прозаическом переводе Михаила Морозова: *Морозов М.М.* Гамлет: Перевод, комментарии, статьи. М.: Лабиринт, 2009. С. 86.

безразличие к ним – и возмущается этим, ведь он пытается бороться с этим в себе самом (ТЗ: 382).

В результате Гамлет, в интерпретации Жирара, попадает в тупиковую ситуацию: он не верит в необходимость мщения и не хочет быть очередным звеном в «круговороте мести», но и совсем уклониться от мщения ему трудно, поскольку он вырос в культуре, которая полагает месть за убитого отца священным долгом. Пытаясь возбудить в себе тягу к убийству, которой сам он не испытывает, Гамлет начинает искать образцы для подражания, надеясь «заразиться» их эмоциональной энергией. Он просит Первого актера прочитать монолог Энея о гибели Приама от руки Пирра, явившегося отомстить за гибель Ахилла, своего отца. Искусная декламация приводит Гамлета в волнение, и он решает устроить Клавдию проверку с помощью пьесы-мышеловки, что значительно двигает вперед сюжет трагедии. Тем не менее, хотя проверка подтвердила виновность короля, Гамлет по-прежнему оказывается не в силах убить его после представления.

Затем Гамлет по пути в Англию встречается с армией молодого Фортинбраса, марширующей в Польшу, чтобы, поскольку «дело идет о чести», сразиться там «за клочок земли, где даже для сражения не хватает пространства и где не уместить могил, чтобы похоронить убитых». Гамлет представляет себе Фортинбраса как «изящного и нежного принца, дух которого, подвижный божественным честолюбием, смеется над неведомым исходом дела»¹⁹. Но и эта картина не может его расшевелить по-настоящему. В том же монологе (IV, 4) Гамлет снова упрекает себя за медлительность – и садится на корабль, чтобы покинуть Данию и своего врага, что еще больше откладывает предполагаемую месть²⁰.

Лишь поведение Лаэрта в сцене на кладбище (V, 1), когда тот принимается преувеличенно и демонстративно оплакивать Офелию, стоя в ее могиле, задевает Гамлета за живое. По большому счету, полагает Жирар, Лаэрт не питает к Офелии особенно теплых чувств – он всего лишь подражает тому, как, по его мнению, должен вести себя любящий брат. Но Гамлет чувствует, что Лаэрт ему близок, поскольку оба они – сыновья убитых отцов. Близость жизненных ситуаций, как обычно у Жирара, подразумевает и близость желаний. И Гамлет позволяет Лаэрту заразить себя миметической игрой – он тоже прыгает в могилу и бросает Лаэрту вызов, утверждая, что ничем от него не отличается, а то и способен превзойти его в демонстрации своего горя, возможно такого же показного, как и горе Лаэрта. Именно с этой минуты, полагает Жирар, судьба Клавдия оказывается решена:

Для достижения цели мести Гамлет должен войти в круг миметического желания и соперничества; это то, чего он не мог достичь до сих пор, но здесь,

¹⁹ Морозов М.М. Указ. соч. С. 103.

²⁰ Этот монолог имеется только во втором кварто «Гамлета» (1604), в первом кварто (1603) и в фолио (1623) его нет.

благодаря Лаэрту, он наконец-то достигает истерического шага «бледной и бескровной имитации» (ТЗ: 385).

Дальнейшие события трагедии, по Жирану, происходят в полном соответствии с законами миметического соперничества: как только Гамлет вступает в состязание с Лаэртом, позволив тем самым кризису различия коснуться и себя самого, он теряет существенную часть своей индивидуальности и в нем просыпается способность к убийству, которой ранее он не ощущал.

Таким образом, с психологической точки зрения Жиран объясняет трагедию Гамлета как капитуляцию перед миметическим соблазном: умный и оригинальный человек, органически не желавший быть «как все», в конце концов сдается и, заразившись, по сути, чужими эмоциями, вступает в круговорот мести и насилия. Но на метатеатральном уровне Жиран видит здесь еще и необычную ситуацию драматурга, вынужденного бороться с жанровыми условностями, навязанными ему традицией:

То, что герой чувствует в отношении акта мести, автор пьесы чувствует в отношении мести как театра. Но публика хочет заместительных жертв, и драматурга это обязывает. Трагедия есть месть. Шекспир устал от мести, но он не может отказаться от нее – иначе он отказался бы от своей аудитории и от себя самого как драматурга. Шекспир превращает «Гамлета», типичную пьесу на тему мести, в размышление о своем трудном деле драматурга (ТЗ: 379).

По мнению Жирана, Шекспир решает эту, говоря языком Т.С. Элиота, проблему путем отказа от ее решения. Так как «трагедия возмездия – неподходящее средство для тирад против мести» (ТЗ: 378), Шекспир и не вынуждает своего героя выступать с подобными тирадами. Он просто отказывается объяснять нам, зрителям и читателям, подлинные причины, заставляющие Гамлета откладывать свою месть. В результате наиболее выразительным способом объяснить поведение героя становится прием умолчания. То, что Элиоту казалось главным недостатком пьесы, – а именно отсутствие в ней «объективного коррелята», способного адекватно выразить эмоции героя²¹, – Жиран называет ее главным достоинством: «Молчание в самом центре этой пьесы становится главной причиной ее непрекращающегося обаяния, ее наиболее загадочно-внушительной чертой» (ТЗ: 393).

Но проблематика трагедии «Гамлет», полагает Жиран, не сводится лишь к психологическим метаниям ее главного героя или к жанровым экспериментам ее создателя. С точки зрения истории культуры за нежеланием Гамлета мстить и за нежеланием Шекспира писать трагедию мести Жиран видит конфликт двух традиций, ставший заметным лишь с наступлением Ренессанса как первого этапа «модерного мира» (ТЗ: 389). Первая из этих традиций покоится на механизме «козла отпущения» как действенном ритуале по нейтрализации архаичного принципа мести. Вторая традиция, более

²¹ См.: *Элиот Т.С. Гамлет и его проблемы* / Пер. Т.Н. Красавченко // Элиот Т.С. Бесплодная земля. М.: Ладомир; Наука, 2014. С. 223–228.

молодая, питается вдохновением библейских текстов и требует отказа от мести. По мнению Жирара, в современном мире, как в мире «Гамлета», обе эти традиции сосуществуют одновременно:

Зависимость человеческой культуры от мести и жертвоприношения слишком фундаментальна, чтобы не выжить после искоренения самых грубых физических форм насилия – фактического убийства жертвы... На поздних этапах нашей культуры, когда физическая месть и кровная вражда полностью исчезли... казалось бы, никакая игра мести... не могла по-настоящему глубоко проникнуть в современную душу. На самом деле этот вопрос никогда полностью решен не был, и странная пустота в центре «Гамлета» становится символическим выражением западного и современного недуга (ТЗ: 393).

«Валяя месть», отсутствие решительных шагов, ведущих к убийству злодея, полагает Жирар, и позволяет трагедии «Гамлет» служить наиболее адекватным отражением главного противоречия «модерного мира». Современные люди отказались от мести как легитимного способа разрешения конфликтов, но к евангельскому принципу ненасилия приблизиться не смогли и потому пребывают «в ничейной стране больной мести» (ТЗ: 394). Отсюда то чувство внутреннего беспокойства, прекрасно переданное шекспировской пьесой, которое, по мнению Жирара, составляет суть современного гамлетизма. Мало того, начиная со второй половины XX в. мир вновь, как когда-то, столкнулся с угрозой неостановимого тотального насилия:

Технологический прогресс сделал наше оружие настолько разрушительным, что его применение уничтожило бы любую рациональную цель агрессии. Впервые в западной истории снова становится понятным первобытный страх мести. Вся планета стала подобна какому-то первобытному племени, и на сей раз уже нет никакого доступного жертвенного культа, который помог бы отразить эту угрозу и преобразить ее (ТЗ: 396).

««Гамлет» в современной перспективе становится поводом для комментария к современной ситуации» (ТЗ: 397), – замечает Жирар. С одной стороны, все понимают, что обмен ядерными ударами приведет к гарантированному взаимному истреблению. С другой, никто не готов отказаться от самой возможности ответить ядерным ударом на ядерный удар. Месть губительна, но дух мести в нас по-прежнему силен. Мы оказываемся в ситуации того же тупика, что и герой трагедии Шекспира. Стоит представить, пишет Жирар, что в руках у современного Гамлета не рапира, а ядерная бомба, с помощью которой он может отомстить своим обидчикам, и усилия значительной части критиков, особенно психологической школы, которые со времен Гёте рассуждают о «безволии» шекспировского героя, сразу приобретут комичный характер:

Если бы только психоаналитики могли заполучить современного Гамлета на свою кушетку, если бы они только могли исцелить его Эдипов комплекс, то его особая абулия исчезла бы, он прекратил бы валять дурака и нажал бы ту самую ядерную кнопку, как настоящий мужчина (ТЗ: 399).

Разумеется, полагает Жирар, замысел Шекспира состоял совсем не в том, чтобы изобразить слабовольного человека, столкнувшегося с непосильной задачей. Английский драматург, как и положено большому писателю, ставит диагноз «модерному миру» и в меру сил содействует разоблачению механизма «козла отпущения», чтобы лишить свою аудиторию ложной уверенности в том, что отвечать ударом на удар – единственный правильный путь в любой ситуации. Внимательный зритель и читатель «Гамлета», вооруженный оптикой Жирара, поймет, как важно не поддаваться миметическим соблазнам. «Ничейная страна большой мести» по самой своей сути чревата все новыми вспышками насилия, тем более опасными, что их мало кто ожидает, ошибочно принимая временное отсутствие войны за прочный мир. Настоящий мир может быть гарантирован только евангельским принципом «не мсти», но, чтобы он восторжествовал, прежние ложные упования на традиционные механизмы защиты от насилия должны быть отринуты:

Если жертвенный механизм нужно неправильно истолковывать, чтобы он продолжал действовать, то его полное разоблачение лишит человеческое общество защиты через жертвоприношение (ТЗ: 391).

Шекспир, по мнению Жирара, в своих лучших пьесах 1600-х гг. неизменно стремился к разоблачению этого механизма.

* * *

Трактовка, которой Жирар подвергает сочинения Шекспира, на первый взгляд выглядит крайне односторонней. За ее рамками остаются подлинный размах жанровых экспериментов английского драматурга, огромное богатство использованных им литературных и фольклорных источников, смелая игра с темами и образами ренессансной культуры, глубокие философские размышления о целом ряде предметов, выходящих за рамки обозначенных Жираром понятий «желание», «конфликт», «насилие» и «жертва», наконец, знаменитые остроумие и свобода шекспировского языка. Жирар решительно отказывается замечать все, что выходит за рамки его миметической теории. Но нельзя не отметить, однако, что книга «Театр зависти» написана человеком, очень внимательно проштудировавшим шекспировские тексты. Она полна очень точных наблюдений и указаний именно на те места знаменитых комедий и трагедий, которые давно привлекают внимание ученых своей кажущейся алогичностью, или вызывающей многозначностью, или потребностью в развернутом комментарии. Поскольку Жирар в своей книге не злоупотребляет именами шекспироведов, мы можем предположить, что найти именно эти места ему помогла чуткость психолога, специалиста по конфликтам, и интуиция опытного читателя. Жирар внимательно следит за ходом шекспировской мысли и верно указывает на те фрагменты текста, в которых она начинает двоиться, троиться, зеркально отображаться в своих извилах и т. д., – в этом смысле его книга неожиданно оказывается очень

полезной с точки зрения анализа писательского мастерства Шекспира. Тот факт, что всем своим находкам он неизменно дает истолкование в одном и том же духе, не обесценивает сами эти находки. Более того, многие выводы Жирара относительно миметической природы соперничества между шекспировскими персонажами действительно способны обогатить наше понимание целого ряда драматических эпизодов, особенно в случае с ранними комедиями (в качестве примера сошлемся на жираровскую трактовку финала «Двух веронцев», очень спорного и малоправдоподобного в глазах современных зрителей). В определенной степени миметическая теория Жирара может служить исследовательским инструментом – до тех пор, пока она не начинает заслонять собой художественный замысел Шекспира.

В случае с «Гамлетом» Жирар безошибочно угадывает, что нерв этой пьесы кроется не столько в психологии главного героя, сколько в ее жанровой неопределенности. Она действительно многое заимствует из традиции кровавых трагедий мести, однако не сводится только к ней. Очевидно, что Шекспир, уже написавший в начале своего творческого пути одну трагедию мести («Тит Андроник», ок. 1590), десятилетие спустя не хочет повторяться. «Гамлет» – отчетливо экспериментальная в жанровом отношении пьеса, о чем свидетельствует хотя бы необычно большой объем двух дошедших до нас «хороших» ее редакций – во втором кварто и Первом фолио²². История датского Амлета, которую Шекспир заимствовал у Бельфоре и которая как раз связана с интригой мести, легла в основу лишь части сюжета его трагедии. Нам уже приходилось писать, что финальный ее отрезок, начиная со сцены заговора между Клавдием и Лэртом против Гамлета (IV, 7), построен по совершенно другой жанровой модели – средневековых мистерий о Страстях²³. С точки зрения Жирара, Гамлет – это «несостоявшийся Христос», человек, не сумевший удержаться от искушения местью. С нашей точки зрения, образ Гамлета в финале трагедии выстроен по христологической модели, но без явных и намеренных семантических коннотаций, связанных с образом Спасителя. Если Жирар видит в убийстве Клавдия в первую очередь акт мщения со стороны Гамлета за смерть отца, то мы полагаем, что Шекспир сделал все, чтобы подчеркнуть: об отце Гамлет в этот момент помнит меньше всего, а необходимость действовать решительно и жестоко воспринимает как ниспосланное свыше испытание.

В любом случае, Жирар, на наш взгляд, совершенно верно ставит вопрос о месте «Гамлета» в истории европейской культуры. Пьеса действительно

²² Первое кварто «Гамлета» сегодня уже не принято безоговорочно считать «плохим», «пиратским» и т. д., но качество текста и художественные особенности этой редакции действительно уступают двум другим.

²³ См.: *Иванов Д.А.* Двойная жанровая перспектива в трагедии У. Шекспира «Гамлет»: мистериальные истоки «сцены заговора» против героя. Часть 1 // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2020. № 6. С. 141–151; Часть 2. 2021. № 1. С. 101–112.

стоит между двумя эпохами – уходящей, средневековой, и новой, современной. Средневековая аристократическая этика опиралась на принципы родовой чести и безоговорочно требовала смывать любое оскорбление кровью. На смену этой этике на рубеже XVI–XVII вв. шла другая, основанная на более индивидуалистическом мироощущении, противопоставлявшая коллективу отдельную личность с ее ощущением своей единичности и единственности. По нашему убеждению, сам расцвет жанра трагедии, длившийся в Европе с конца XVI по конец XVII в., – второй после Афин V–IV вв. до н. э. и последний на сегодняшний день, – убедительно свидетельствует об этих коренных сдвигах в мировоззрении современников. «Гамлет» – это пьеса о человеке, чье ярко выраженное самостояние вступает в непримиримый конфликт с его же собственным чувством неотъемлемой принадлежности семье, роду, двору и королевству. Как ряд других пьес Шекспира и его младших современников из Англии, Испании и Франции, она фиксирует тот уникальный момент в истории европейской культуры, когда две мощные этические системы находились в относительном равновесии и могли в одно и то же время предъявлять индивидууму прямо противоположные требования. Жирар полагал, что открытое противостояние жертвенного механизма «козла отпущения» и евангельского принципа «не мсти», начавшееся вместе с «модерным миром», длится до сих пор, превращая современность в «ничейную страну большой мести». На наш взгляд, индивидуальное начало в рамках европейской культуры давно взяло верх над коллективным и ситуация, буквально подобная гамлетовской, сегодня уже невозможна (сказанное, конечно, не относится к гамлетовскому самоощущению, к «гамлетизму» в его различных изводах, давно имеющих мало общего с необходимостью совершать преднамеренное убийство по моральным соображениям).

Впрочем, слова Жирара о том, что современное развитие вооружений поставило всех обитателей планеты в положение первобытного племени, беспомощного перед лицом бесконтрольной эскалации насилия, сегодня звучат как нельзя более актуально. Пусть предложенный им образ Гамлета у кнопки пуска ядерного заряда совершенно фантастичен (такими кнопками управляют отнюдь не гамлеты), Жирару не откажешь в понимании опасности, коренящейся в самой сути человеческой природы. О чем бы он ни писал, его исследовательская интуиция была направлена на анализ болезней современной культуры, и Шекспира Жирар видел среди важнейших своих союзников.

Д.В. Шулятьева

ЖЕСТ В СОВРЕМЕННОМ КИНО: ПРОБЛЕМА ТАКТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Фильм И. Бергмана «Персона» (1966) начинается со знаменитого «кинематографического» пролога, в котором перед зрителем происходит демонстрация запуска самого фильма: начинает движение киноаппарат, крутится пленка, внутри экрана появляется еще один экран, на котором мы видим крупные планы лиц главных героинь. Мы еще ничего не знаем о них, но перед нами уже их образы, размытые до несовпадения с их лицами, пересекающиеся друг с другом и накладывающиеся одно на другое. Проблематика лица и его образа в кино – ключевая в фильме. Но тем значительнее оказывается другая деталь: в какой-то момент мальчик (представленный гораздо более реалистично, чем лица; четко и правдоподобно; на первом плане, непосредственно перед зрителем) подходит к экрану с размытыми лицами и прикасается к нему рукой (изображение 1).



Изображение 1. И. Бергман. Персона. 1966

Это прикосновение не менее важно, чем сами лица. Мальчик хочет прикоснуться к лицу, но сталкивается с образом, обнаруживает его плоскость; он тем не менее пытается осуществить контакт с экраном (фильм был снят до появления тактильных экранов), причем не путем зрения, а путем осязания, он ищет телесного переживания фильма и для этого использует жест.

Актуализация тактильного измерения в этом примере показательна, так как фильм «Персона» первоначально был назван «Кинематограф», и его основная проблематика сконцентрирована именно на размышлении о кинематографе как таковом, о его свойствах как медиума. Пролог особенно остро проблематизирует природу кино, демонстрируя его разные возможности, не только связанные с оптическим восприятием, но и апеллирующие к восприятию телесному. Жесты как прикосновения проблематизируются Бергманом и в других фильмах: так, в фильме «Шепоты и крики» (1972), который во многом построен на работе крупных планов лиц в сопровождении звуков, жесты играют не меньшую роль. Фильм показывает дом, в котором живут четыре женщины: три сестры и их помощница. В этом фильме поднимается проблема некоммуникабельности сестер, их неспособности к диалогу, даже между собой, затрудненного переживания и принятия себя и окружающих, собственного тела и тел других. В этой связи удивительно, что тел героинь почти не видно – на них указывают голоса, шепоты, стоны, крики, т. е. разные звуки, фрагменты лиц, жесты. Звуки и жесты как будто замещают тела, становятся хрупкими связующими нитями между героинями. Неспособность героинь найти понимание не только на речевом уровне, но и на уровне телесного контакта (касания) указывает на кризис и разлад внутри изображенного Бергманом пространства дома, на его мозаичную раздробленность. Руки, совершающие отвергнутое прикосновение, в таком случае подчеркивают кризис героинь и «дискретность» дома, пространство которого постепенно расплывается на отдельные фрагменты.

Поворот к исследованиям тела в кинотеории произошел только к 1990-м гг., когда актуальность приобрели исследования тактильных образов в экранных искусствах. Кино ориентировано прежде всего на визуальное и аудиальное восприятие, а тактильное актуализируется лишь опосредованно, поэтому проблемы телесного восприятия фильма долгое время оставались на периферии кинотеории. В числе других ученых Л. Маркс и В. Собчак¹ сфокусировали внимание исследователей на проблемах телесности и осязания в кино, предложили инструменты анализа осязательных возможностей кинообраза (и изображения в целом), а также выявили их специфику через сопоставление с образами, ориентированными на визуальное восприятие, тем самым противопоставив оптическому образу – гаптический.

Понятие гаптического образа позволяет связать процессы восприятия – зрение и осязание – и проследить, как на экране формируется образ, который

¹ Marks L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham, NC: Duke University Press, 2000; Маркс Л. Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959> (дата обращения: 23.12.2022); Sobchack V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Senses of Cinema. 2000. No. 5. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (дата обращения: 23.12.2022).

актуализирует у зрителя тактильную память, производит эффект прикосновения и вовлекает зрителя в процесс просмотра. Этот процесс и предполагает классическую дистанцию (и потому ставит зрителя в позицию вуайера), и сокращает ее, меняет традиционные субъектно-объектные отношения между зрителем и фильмом. Различия между гаптическим и оптическим образом проблематизируют понятия ближнего и дальнего зрения, соотношение плоскости и глубины изображения, его неясности и (наоборот) определенности дают доступ к разным видам опыта (беглому взгляду или, наоборот, тщательному осмотру, предполагающему восприятие уже не контуров представленного объекта, а его текстуры). Стоит отметить, что теории Маркс и Собчак говорят прежде всего о том, как гаптический образ формируется в кино при помощи изображения, однако об осязательной эстетике в кино можно говорить и в применении к звуку, причем даже в большей степени, чем к визуальному измерению фильма. Звук «касается» зрителя, т. е. дотрагивается до него, звуковые эффекты способны производить сильный эффект телесного вовлечения.

Однако создание эффекта прикосновения возможно и на визуальном уровне. Как показывает Л. Маркс в исследовании «Кожа фильма»², гаптические образы могут создаваться при помощи изображения (крупным и сверхкрупным планом, т. е. подчеркнуто неестественным образом) фактур, текстур и других материалов, позволяющих создать у зрителя ощущение прикосновения. Разумеется, такой прием используется и в других видах искусства, прежде всего в живописи и в инсталляциях, в которых гораздо проще воплотить тактильность визуального образа – достаточно включить в изображение объемный, рельефный материал, который будет выпуклым и осязаемым. В кино невозможно буквально продемонстрировать рельефность изображения, поэтому, как пишет Маркс, неестественно крупные планы текстур могут сопровождаться подавлением оптического образа за счет, например, снижения его качества (использования «зернистости») или за счет демонстрации фактуры пленки. Так, по Маркс, в кино производится эффект прикосновения, создается гаптический образ, апеллирующий к тактильному опыту и к тактильной памяти зрителя. Понятие гаптического образа у Маркс связано и с установлением особых отношений между зрителем и поверхностью изображения: так, гаптический образ не только по-новому репрезентирует объект (или героя), но и ставит акцент на материальности самого кинематографического медиума.

Гаптические образы, как отмечает Л. Маркс в другой работе – «Осязательная эстетика»³, позволяют изменить субъектно-объектные отношения между фильмом, экраном и зрителем, между человеком и воспринимаемым объектом, проблематизировать границу между ними. Осязательность в этом контексте сравнивается с оптическими свойствами субъекта и объекта. Во-

² Marks L. Op. cit.

³ Маркс Л. Указ. соч.

прос о соотношении зрения и осязания при восприятии разного рода объектов (кино, фотографии, живописи, скульптуры, вещей) по-разному решался в истории философии.

Проблема осязательного образа в визуальной культуре связана с репрезентацией тела, при этом жест, зафиксированный в изображении, может не только производить эффект прикосновения, создавая гаптический образ, но и по-новому переосмыслять телесный образ в целом. Приведем пример: в скульптурах А. Джакометти создаваемый руками жест трансформирует телесный образ. «Тела» Джакометти подчеркнуто непропорциональные, «проволочные», вытянутые вверх, они по-новому соотносят человеческое тело и пространство, в котором оно находится. Телесность его героев настолько минимизирована, что уступает (и визуально, и рельефно) место пустоте, которую и обозначает собой: в этом «телам» Джакометти помогает жест. В скульптуре «Руки, держащие пустоту» (1934) перед зрителем не только как будто «исчезающее» тело, теряющее привычную форму, беззащитное перед пространством, его поглощающим, но и «пустота», «ничто», которые образуются в скульптуре при помощи жеста и которые оказываются в центре внимания зрителя. Образ пустоты согласуется и с характерными для скульптур Джакометти «проволочными» телами, как будто преобразующимися из объема в плоскую линию, и с идеей невидимого, неуловимого объекта, который создается жестом и при этом сопротивляется репрезентации. Парадоксальным способом телесный и осязательный образ у Джакометти находит свое выражение в «пустоте», в отсутствии всякого объекта или фактуры, в непредставимом и в том, что образует лауну, зияние – и в человеческом теле, и в его образе.

Проблематика телесности в экранных искусствах (вслед за искусствами пластическими) приобретает особое значение, поскольку тело зрителя все больше вовлекается в процесс восприятия кинообраза и идентификации с ним, задействуется в качестве не только реципиента, но и участника событий. Визуальные образы также находятся в поиске средств передачи и организации телесного образа, соперничая в этом с аудиальными, которые в большей степени ориентированы на взаимодействие с человеческим телом. Жесты в кино поднимают проблему осязательного образа, тогда как сам по себе кинематограф как медиум наименее приспособлен для актуализации осязательного восприятия, поскольку он задействует прежде всего каналы визуальные и аудиальные. Вместе с этим актуализация телесного и осязательного связана с проблемами преодоления четвертой стены между зрителем и фильмом (устранения или проблематизации границ между ними), переоценки статуса зрителя (как активного участника событий, а не пассивного наблюдателя). Жест в кино функционирует на разных уровнях, а не служит только для характеристики героя, его мотивации, психологического и психического статуса, т. е. для поддержания нарративной структуры фильма.

Жесты в кино находятся в многослойном художественном и медийном контексте, в котором понятия «зритель» и «фильм», условия производства и восприятия кинематографа постоянно переосмысляются. На протяжении своей истории кино оказывало сильное воздействие на театр, фотографию, телевидение, видеоарт, но и само подвергалось влиянию изменений в медийной среде, развиваясь в сторону большей интерактивности, зрительского вовлечения и участия, интереса к телу как поверхности и медиуму.

В данной работе мы последовательно рассмотрим несколько случаев проблематизации жеста в кино в аспекте его гаптического потенциала: в фокусе нашего исследования находятся кинематографические работы Р. Брессона, Дж. Кассаветиса и Т. Малика. Эти режиссеры представляют разные национальные кинематографические традиции, они принадлежат разным временным и культурным контекстам: эти различия позволят нам проследить развитие жестикуляционного образа в кино в трансвременной и транснациональной перспективе. Проблематика жеста в кино вписывается в более широкий контекст кинематографической телесности, поэтому во второй части работы мы обратимся к рассмотрению жеста в системе гестуса на материале фильмов М. Антониони, Дж. Кассаветиса и Ш. Акерман.

I

Особое внимание жестам уделял французский режиссер Робер Брессон. Характерная черта фильмов Брессона – его интерес к крупным планам, которые чаще (за пределами фильмографии Брессона) используются при изображении лиц персонажей для создания «портретов». Однако Брессон при использовании крупного плана чаще работает не с фациальностью, как ее описывал Делез, т. е. со способностью предметов, элементов, вещей (не только лиц) обнаруживать в себе «лицевые свойства» (классический пример – циферблат часов), но с крупными планами рук. Так, фильм «Карманник» (1959), снятый по мотивам романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», полностью построен на сопоставлении крупных планов рук и лиц. На протяжении всего фильма перед зрителем один герой, который, ища свое место в мире, начинает заниматься воровством, вытаскивать бумажники из карманов людей в метро и в людных местах. Руки, ловко снующие по карманам и сумкам и жонглирующие кошельками так, что процесс воровства напоминает мистирию или колдовство, становятся главным орудием труда героя. Они не только позволяют ему «делать свою работу», ведь труд карманника и вправду буквально «ручной». Взятые в фокус и снятые крупным планом, они показаны так, будто отделены и от тела героя, и от его лица (изображение 2).



Изображение 2. Р. Брессон. Карманник. 1959

Руки изображены в столь слаженной и даже эстетизированной работе, что кажется, будто это они повелевают героем: они действуют сами по себе и явно превосходят своего обладателя по ловкости и действенности, по мастерству передвижения и по выразительности. Брессон намеренно сопоставляет крупные планы рук героя и его лица: в отличие от рук, оно предельно неподвижно, безэмоционально и невыразительно (роль преступника исполняет непрофессиональный актер), и при этом именно лицо выдает его во время совершения кражи. В фильме руки как будто отвечают за ту часть героя, которой он не способен управлять, которую он не может контролировать и которая борется внутри него с другой – воплощенной в лице, мыслящей и ищущей выхода. Раздвоенность героя и его внутренний поиск показаны через противопоставление лица и рук при помощи крупных планов. По сюжету карманник сдается властям и оказывается заключенным в камере. Парадоксально, но камера, в которой заперт герой, становится пространством освобождения от «рук», чье ремесло – совершать преступления. Знаком освобождения героя также становится жест: в тюрьме его навещает возлюбленная, через решетку они касаются рук друг друга. Это уже иной тип жеста, противопоставляющий два типа контакта: ложного, в который вступали руки во время совершения преступлений, орудия эквилибристически и слаженно, и истинного – контакта-освобождения.

Жест, наполненный семантикой продуктивного действия и ведущий к освобождению, встречается и в другом фильме Брессона – «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет где хочет» (1956). В центре этого фильма – заточенный в камеру герой Сопротивления, ищущий пути побега. На протяжении всего фильма он занят только одним – прокладывает себе путь из камеры на волю, вручную создает «путь освобождения». Все его действия в фильме показаны крупными планами рук: с их помощью герой может обрести свободу, они также отражают его способность управлять собой, своим духом и телом, и менять мир.

Иным образом жесты использует Джон Кассаветис, представитель американского независимого кино. В фильмах «Лица» (1968) и «Тени» (1958) он обращается к использованию крупных планов лиц и рук. В фокусе внимания Кассаветиса – движение человека; он часто снимает фильмы без подробного сценария, поэтому действия его героев нередко спонтанны, неконтролируемы, случайны – они попадают в объектив камеры, на них направлено внимание и режиссера, и зрителя. Крупные планы в фильме задают его событийную и пространственную структуру. Подвижные части тел (лица, руки) занимают все пространство кадра, при этом абстрагируя изображение и отдаляя зрителя от локаций и интерьеров, в которых происходят события. В фильмах почти нет сюжета, на первом плане – эмоции героев, их реакции на действия, мимику, жесты друг друга, которые и определяют динамику развития действия; герои никогда не смотрят в камеру, не обнаруживают ее присутствие, хотя камера всегда находится так близко от них, будто сама является участником событий. Применяя такую манеру съемки и сокращая дистанцию между зрителем и изображением, Кассаветис устраняет традиционный для классической репрезентации вуайеристский эффект и вводит эффект присутствия: камеры как будто нет, она остается незамеченной, а значит, герои могут вести себя спонтанно и расслабленно, «как в жизни». Отказ от вуайеристского эффекта выводит на первый план эффект иной, связанный с проблематизацией жеста через призму гаптического образа, вписанного у режиссера в более широкую систему движений и телесного поведения героев. Такое использование жеста позволяет создать для зрителя иной киноопыт, чем в фильмах Брессона: у него жесты характеризовали персонажа и по-своему продвигали сюжет; Кассаветис же делает изображение и экран, представляющий это изображение, источниками телесного опыта – поверхностью, через которую зрители могут соприкоснуться с художественным миром фильма.

Кассаветиса интересует механика случайности, течение времени и событий в повседневности: представить все это зрителю он пытается через мельчайшие изменения лиц и жестов. Эти микродвижения, казалось бы не столь значимые, в его фильмах приобретают статус события. При этом лица и руки никогда не направлены в сторону камеры и никогда не «останавливаются», не изображаются статичными, в сравнении, например, с фильмами Бергмана, в которых режиссер нередко прибегает к длинным статичным планам с лицами, обращенными к камере. Постоянное движение лиц и рук создает эффект случайности и иррациональности, ускользания и невозможности зафиксировать их и поймать (примерно так же, как на картинах Поллока). Герои Кассаветиса производят впечатление излишне «невротизированных», находящихся, если пользоваться выражением режиссера П. Альмодовара, «на грани нервного срыва»; этот эффект связан с тем, что на первый план как наиболее значимые выводятся эмоции и реакции людей, они берутся

в фокус и подсвечиваются посредством крупных планов. За несколько минут мир героев может поменяться полностью: ведущую роль в изображении «маленьких трагедий» у Кассаветиса играют не диалоги, а визуальные образы мимики и жестов.

При этом жесты у Кассаветиса работают таким образом, что нередко сами по себе препятствуют оптическому восприятию созданного им мира: так, сверхкрупные планы иногда направлены на изображение героев в их движении, касании, взаимодействии друг с другом – и зритель видит все это настолько близко, что не всегда в этих изображениях может опознать конкретного героя, соотнести себя с ним. Скорее такая скорость движения и такое приближение к самому жесту (в его отрыве от персонажа) – это в большей степени попытка подавить оптическое восприятие зрителя в пользу гаптического, создать у него ощущение телесного взаимодействия с героями, произвести эффект прикосновения, опосредованного контакта, чем классическим образом рассказать о том, что с героем происходит.

Экспрессивное использование жестов в кино нередко связано с экспериментальным применением крупных планов, как мы уже увидели на примере фильмов Брессона и Кассаветиса. Крупные планы позволяют выделить ту или иную часть тела, убрать дистанции между зрителем и поверхностью тела героя: его кожей, пальцами и лицом – и тем самым выдвинуть на первый план фактуру изображения, а не объект репрезентации. Современный американский режиссер Т. Малик вслед за предшественниками продолжает традицию осмысления гаптического потенциала изображения и жеста на экране и в то же время предлагает свою трактовку функций жеста в составе кинообраза и производимых им эффектов. Поздние фильмы Малика (начиная с «Древа жизни» 2010 г.) отличаются вниманием к крупным планам: повествование в них хоть и присутствует, но значительно ослаблено не только из-за особенностей конструирования и сцепки событий, но и благодаря визуальной репрезентации. Средние планы, как правило отвечающие за изображение действия, Малик почти не использует, он рассказывает историю при помощи крупных – акцентируя эмоции и переживания, вводя зрителя в пространство аффективного и телесного взаимодействия с фильмом. Визуальной репрезентации вторит и аудиальная, которая, как правило, не поддерживает связность повествования, но создает отдельный, самостоятельный план внутренних монологов героев и их размышлений, не представленных на экране. В результате фильмы Малика последнего десятилетия как будто бегут истории, превращаясь в кино аффекта и переживания, стремясь не рассказывать, а воздействовать.

В «Тайной жизни» (2019) режиссер, хотя и продолжает пользоваться крупными планами, делает это уже более избирательно: в фильме подробно и достаточно конвенционально рассказывается история о Франце Егерштреттере, австрийском участнике Сопротивления, выступавшем против

немецкой оккупации во время Второй мировой войны и отказавшемся от сотрудничества с официальными властями. Картина Малика – историческая, поэтому пространство (представленное средними и общими планами) используется в ней в нарративных целях. Речь в данном случае не идет только о внутренних переживаниях отдельного героя, вынесенного за скобки исторического контекста, как это было в более ранних его фильмах. Напротив, мир, в котором живет и действует герой, прописан достаточно подробно (Малик даже включает в начало картины историческую хронику). Такое внимание к репрезентации пространства и контекста (в целом не характерное для Малика) не случайно: по сюжету главный герой предсказуемо вступает в противоборство с окружающим миром, антагонизм изображается в фильме при помощи жестов.

В сравнении с предыдущими фильмами режиссера в «Тайной жизни» крупных планов меньше, но по сравнению с другими видами планов они более нагружены семантически: крупные планы обозначают пространство (замкнутое, сокровенное), в котором герой может быть свободным, может сохранить свои убеждения и спрятаться, хотя это пространство и показано предельно «стесненным». Крупные планы фиксируют жесты героев, которые в фильме противопоставлены официозному приветствию, характерному для Третьего рейха. Вскинутые руки окружают героя, обозначают внешнее по отношению к нему пространство, но не проникают во внутреннее (по сюжету он отказывается от подобных приветствий – от речевых и жестикуляционных формул). Внутреннее же пространство героя обозначено другим типом жеста: это жест-прикосновение, жест-касание, познающее и устанавливающее контакт. «Внутренняя» жестикуляция героя оказывается и более интимной, и более сомневающейся, ищущей, рефлексирующей – в отличие от динамичной и целенаправленной вскинутой руки. Жесты у Малика наряду с другими визуальными и аудиальными приемами прочерчивают свою историю в фильме, дополняя его нарративный план и усиливая эффект столкновения, противоречия, непримиримости внутреннего и внешнего в герое.

Особая работа камеры в фильмах Малика также порождает гаптический эффект. В этом смысле и сама камера, и субъектность, за ней скрывающаяся, производят жест, т. е. как будто «обнимают» героев: выбираются такие ракурсы изображения, которые не предполагают оптический контакт и избегают всего того, что сохранило бы дистанцию между людьми на экране и зрителем, приближая его к их коже, телам, одежде. Камера у Малика подвижна и непредсказуема, она сама выступает источником жеста – в движении от зрителя к герою превращает разделяющий их экран в зону контакта.

II

Использование жеста в кино встраивается в общую систему телесного поведения и актуализирует телесную проблематику в кино в целом. Ж. Делёз описывает такое кино формулой «Дайте же мне тело»⁴ и выделяет два типа «тела», т. е. телесной репрезентации, в кино: «будничное» и «церемониальное». Остановимся на первом. «Будничное» тело фиксирует и транслирует повседневность, в которой пребывает субъект, нередко даже лучше, чем экранный пространственный образ. «Будничное» тело находится в центре репрезентации повседневного, передаваемого через повторяющиеся действия, движения и акты, которые осуществляются спонтанно и неподконтрольно, – они ускользают от рационализации и детерминации.

Телесное и повседневное в кино позволяет переосмыслить саму форму кино (и фотографии), уйти от ее понимания с рационалистической и детерминистской точек зрения, исключая случайности. В телесных, в том числе повседневных, образах случайность выходит на первый план в качестве категории, которая до этого долгое время оставалась в тени, получая потому особое значение в теории кино Делёза. По Делёзу, кино несводимо к фотографии, т. е. к статичному образу, и принципиальным их отличием становится движение и случайность, возникающие в кинематографической форме. Делёз обращается к телу во временной перспективе: оно интересно ему не только с точки зрения фиксации иррационального и случайного, но и в качестве объекта, кристаллизующего разные формы времени. Время, передаваемое через тело, может быть не только настоящим (представленным в конкретный момент на экране), но и прошлым, передаваемым через телесное поведение, и грядущим, зафиксированным в телесном «ожидании».

К такому приему нередко прибегает Микеланджело Антониони, заменяя диалоги и речевое поведение героев жестами, при этом «тела» у него подчеркнута неэкспрессивны и безэмоциональны, они как будто «ничего не чувствуют» в настоящем, но транслируют усталость (примета прошлого) и ожидание (предвестие будущего). У Антониони телесное поведение героев связано и с особым подходом к передаче переживания: его фильмы строятся вокруг утраченного чувства, эмоционального кризиса, затрудненной коммуникации. Телесное поведение, которое он выбирает для своих персонажей, позволяет выразить кризисное состояние в минималистичной, опустошающей манере: как и знаменитые геометрические, безлюдные пространства Антониони, его герои изображаются в состоянии «после» переживания, что позволяет производить эффект телесного опустошения, «опущенных рук».

Жест рассматривается Делёзом в его связи с другими формами телесного поведения; для их описания он использует понятия «позы» и «гестуса». Понятие «гестуса» вводит немецкий драматург Б. Брехт. Аппелляция философа к театральной теории неслучайна: театр раньше, чем кино, начинает

⁴ Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2019.

работать с экспрессивными, эмотивными, смысловыми измерениями тела, он активнее осуществляет телесное воздействие на зрителя, в том числе при помощи ароматических эффектов, доступных в кино лишь опосредованно. Брехт противопоставляет «гестус» (телесное поведение актера) интриге и сюжету, в спектакле. Телесное для него важнее повествовательности, причинно-следственных связей, заложенных в цепочке событий, телесное (у Брехта) противостоит тому, что в применении к кино Делёз называет образом-действием, и выявляет, по Брехту, социальное измерение тела. Гестус – это не столько отдельные жесты, сколько их взаимосвязь, отношения между ними, выявляющие сущность взаимодействия героев, их мотиваций, эмоций. Гестус, по Брехту, встраивается в систему «показа», «показывания», противостоящего в свою очередь «рассказу» и «рассказыванию», что в применении к кино соответствует противопоставлению «монстрации» (в терминах А. Годро) и «наррации».

Осмысление понятия гестус вслед за Брехтом продолжает Р. Барт, определяя жест в составе гестуса как «нагруженное мгновение»⁵. Жест важен не своим значением, а отношениями, которые он выстраивает с другими жестами, позами и социальным измерением. Барт, продолжая размышления Брехта, указывает и на возможности естественного языка производить жесты (что имеет уже меньшее значение для театра и кино, но принципиально важно для поэзии и прозы), в результате чего гестус складывается из «риторических форм». Как указывает Барт, гестус включает в себя, помимо жестов, всю совокупность телесного поведения, в том числе особую его зону – движение взгляда, работу зрения, т. е. выходит за пределы только движения рук.

Понятие Брехта используется Делёзом в применении к кино, оно позволяет сместить акцент с его повествовательной составляющей на перформативную, осуществляющую показ, а не рассказ. В центре внимания Делёза не событие само по себе, а субъект, осуществляющий его посредством тела, позы, жеста, взгляда. В отличие от Барта, Делёз фокусируется именно на позах – и потому можно говорить о специфическом «мужском» и «женском» гестусе.

Рассмотрим использование гестуса в фильмах Кассаветиса, действия героев которого производят эффект спонтанности, случайности, неподчиненности логическому развитию действия. Его герои нередко оказываются в ограниченных пространствах (однотипных комнатах, квартирах), снятые крупными планами. Специфика крупных планов Кассаветиса заключается в том числе и в том, что под крупным планом он понимает не только фациальность (как ее описывает Делёз), но и любое приближение к телу, при

⁵ Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн // Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 173–180.

этом подвижному. В отличие, например, от Бергмана, активно работающего с крупными планами лица и использующего их, как правило, в статике, для Кассаветиса принципиально важным оказывается движение тела, взятого крупным планом. Крупный план направлен не на фиксацию и трансляцию эмоции, черт лица и его выражения, а на показ телесного поведения, не подчиненного никакому контролю. Телесные движения у Кассаветиса и составляют собственно сюжет фильма, заключают в себе интригу и развитие действия, именно поэтому повествовательность в его фильмах сведена к минимуму: состояние героев, их отношения, кризис этих отношений демонстрируются и развиваются при помощи изменения мимики, гримас, взаимодействия рук, тел, их движений в пространстве – и прежде всего во времени. Событие в повествовательном смысле уже не имеет решающего значения, тогда как движение взгляда, соприкосновение, перемещение тел в пределах ограниченного пространства комнаты открывают зрителю «драму» героев. Телесное поведение героев Кассаветиса подавляет по значимости и смысловую нагрузку их диалогов, тоже замещающих собой действие. В этом отношении Кассаветис одновременно продолжает традицию европейского диалогового кино и идет вразрез с ней, смещая центр действия с речи на микродвижения тела (можно сравнить, например, его фильмы с «Музыкой» П. Себана или с фильмом «Мой ужин с Андре»). Кассаветис в работе с жестусом – так же, как и с жестом, что мы рассмотрели выше, – обращается к гаптической стороне визуального образа, вовлекая зрителя в происходящее не на сюжетном уровне, а на уровне телесном, выстраивая с ним связь за счет эффекта соприкосновения и за счет апелляции к его тактильному опыту.

Шанталь Акерман, как и Кассаветис, через жест проблематизирует гаптический образ. Жестус, однако, интересует ее не с точки зрения спонтанного действия, как это было у Кассаветиса, а с точки зрения повседневности, включающей в себя повторяющиеся движения, обесценивающие действие как таковое и меняющие статус события. Для Акерман, как и для Кассаветиса, важно временное измерение телесного поведения, поэтому она прибегает к радикальному хронометражу в фильме «Жанна Дильман». Фильм длится несколько часов, на протяжении которых зритель обращает внимание не столько на действия (они воспринимаются автоматически, поскольку привычны всем, к тому же повторяются), сколько на способ их репрезентации; внимание зрителя переключается с событийности на сам акт повествования. На экране всегда одна и та же героиня, поглощенная повторением автоматизированных, ожидаемых от нее поз и жестов, клишированных и, вследствие многократного повторения, обесцениваемых. Драматическое напряжение в фильме создается не за счет переживания, заключенного в теле, но посредством изматывающего повторения, приводящего к трагическому финалу. И события, и пространство, и время находятся в подчинении

у тела, представленного жестами и позами, абсорбируются им. Тело становится ключевым инструментом и для рассказа, и для показа: оно перестает быть «нейтральным», подчиненным сюжетному развитию, «служебным» по отношению к рассказываемой истории; оно само – через сцепку жестов и поз – и рассказывает, и показывает, транслирует эмоцию и мысль. Хронометраж, выбранный Акерман для этого фильма, и служит для создания драматического напряжения, и позволяет преодолеть подчинение кинематографического времени действию. Время в фильме переживается как длительность, а движения героини оказывают на зрителя телесное воздействие.

Как мы показали, жест встраивается в сложную систему репрезентации героя в кино, но и моделирует особые способы взаимодействия зрителя с кинообразом, участвует в создании гаптического образа, переключающего внимание зрителя с традиционной идентификации с объектом на поверхность представленного объекта и изображения, а также проблематизирует материальность кинематографического медиума в целом.

Власть дискурса и границы литературы

Е.Д. Гальцова

ДИСКУРС ЭКСТАЗА И МУЗЫКА В ПРОЗЕ Ж. БАТАЯ И Ж.-П. САРТРА («НЕБЕСНАЯ СИНЬ», «ГОШНОТА»)

Жорж Батай и Жан-Поль Сартр – писатели, несоизмеримые в смысле литературной репутации, всеобъемлющей и даже в некотором смысле канонизированной в случае Сартра, «неклассифицируемой» – в случае Батая. Столь же несоизмеримо их влияние на мировую культуру: у Сартра оно непосредственное, в какой-то степени ситуативное, у Батая – подспудное и не совпадающее по времени с моментом разработки философии, в большей мере посмертное.

Общепризнанный «экзистенциалист» Сартр в очень большой степени противостоит своему старшему современнику Батаю, который, по всей вероятности, вряд ли бы захотел «примерить» на себя определение «экзистенциализма», хотя его философия во многом сближается с этим течением. Сартр, с его рационализмом, профессиональным философским дискурсом, почти классической ясностью в художественных произведениях, доходящей до чрезмерной сухости и умозрительности, кажется противоположностью Батаю – великому эрудиту, который вовсе не заботился о том, чтобы укротить хаос мыслей и образов, искал экстатических ощущений в жизни и стремился со всей спонтанностью воплотить экстазы в словесной форме. Такая форма трудно поддается общепринятым классификациям (литературное письмо на грани авангарда, постмодерна и т. д.).

Если же все-таки подумать о тех или иных «влияниях», то в период интенсивного творчества в 1940-е гг. и в начале 1950-х гг. они, скорее, касаются Батая, который внимательно следил за творчеством Сартра и журналом «Ле Тан Модерн» и писал рецензии. В меньшей степени эти влияния касаются Сартра, который резко отреагировал на публикацию эссе «Внутренний опыт» (1943), презрительно назвав Батая «один новый мистик»¹, отказав ему тем самым в оригинальности.

¹ См.: *Сартр Ж.-П. Один новый мистик // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., авт. пер. и комм. С.Л. Фокин. СПб.: Мифрил, 1994. С. 11–44.*

Вопрос об экстазе применительно к творчеству Жоржа Батая представляется более чем очевидным: это одна из центральных тем и проблем, один из главных принципов построения батаевских текстов. Менее распространенным среди исследователей и читателей кажется поиск «экстатического» применительно к художественному творчеству Сартра, в котором видится чрезмерная рациональность, культивируемая, впрочем, и самим автором, когда тот приводит примеры из романа «Тошнота» в своем трактате «Бытие и Ничто».

В последние десятилетия исследователи, однако, стали обращать особое внимание на некоторые «пересечения» в художественном творчестве писателей, в том числе и на вопрос об экстатическом². Мы попробуем осуществить чтение романа «Тошнота» («*La Nausée*», 1938) через призму произведений Батая, написанных приблизительно в те же годы. Основное внимание мы уделим роману «Небесная синь» («*Le Bleu du ciel*», 1935; опублик. 1957) с целью выявить особенности в изображении телесного и экстатического. Анализ проблемы музыкального начала, как нам кажется, позволяет внести определенные уточнения в представление об экстатическом у обоих писателей.

Родившиеся на рубеже XIX–XX вв. Батай и Сартр принадлежали к одному поколению и в той или иной мере увлекались одними и теми же философами. Упомянем здесь тех, кто непосредственно связан с нашей темой. Как и многих современников, Батай³ и Сартра⁴ увлекала философия Фридриха Ницше, особенно его эстетические концепции музыки. Вместе с тем в ситуации 1930-х гг., когда в Германии происходит переинтерпретация трудов Ницше в духе германского национал-социализма, репутация немецкого философа во Франции оказалась под вопросом. В этой ситуации Батай и близкие ему интеллектуалы (Роже Кайуа, Пьер Клоссовски, Мишель Лейрис и др.) работают над выявлением совершенно иной актуальности творчества Ницше; этим они занимаются на заседаниях «Коллеж социологии», в журнале «Ацефал», а также в одноименном тайном обществе⁵. Большую роль в этом пе-

² См. специальный выпуск журнала «*Revue Lignes*», посвященный пересечениям в творчестве писателей (No. 1, 2000). URL: <https://www.editions-lignes.com/GEORGES-BATAILLE-JEAN-PAUL-SARTRE.html> (дата обращения: 23.12.2022). См. также: Bataille-Sartre. Un dialogo incompiuto / Sous la dir. de J. Risset. Roma: Artemide, 2002; *Зенкин С.Н.* Сартр и сакральное // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. С. 89–99; *Noudelmann F.* Le toucher des philosophes: Sartre, Nietzsche et Barthes au piano. Paris: Gallimard, 2008.

³ См.: *Sasso R.* Georges Bataille: Le système du non-savoir. Une ontologie du jeu. Paris: Minuit, 1978; *Warin F.* Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini. Paris: PUF, 1994; *Surya M.* Georges Bataille, la mort à l'œuvre. Paris: Gallimard, 1987 (rééd. 1992).

⁴ См. из недавних работ: *Mitchell D.* Nietzsche and Non-Humanist Existentialism. New York: Springer, 2020; *Poellner P.* Value in Modernity: The Philosophy of Existential Modernism in Nietzsche, Scheler, Sartre, Musil. New York: Oxford University Press, 2022.

⁵ Более подробно см.: *Фокин С.Л.* Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2002; *Сюрна М.* Жорж Батай, или Работа смерти / Пер. Е. Гальцовой // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 164–177.

реосмыслении играет экстатический образ ницшевского Диониса (вечно умирающего и вечно воскресающего бога), который станет для Батая одной из его литературных масок. Для Батая Ницше – «вакхический философ» (ВО: 64)⁶.

И Сартр, и Батай внимательно читают в 1930-е гг. труды Мартина Хайдеггера⁷, эстетика которого в той или иной мере содержит представления об «экстатическом». В качестве примера можно было бы привести лекцию Хайдеггера «Гёльдерлин, или Сущность поэзии» (1936), в которой особая «поэтическая» жизнь человека по определению экстатична, т. е. является выходом за свои пределы (пределы здесь-бытия); экстаз представляет собой процесс самораскрытия истины, тождественный истине (понятие «алетейи»); он может быть также отождествлен с процессом коммуникации с истиной. Сартр использует эти идеи с достаточной очевидностью в своей книге «Воображаемое» и в менее очевидной форме – в финале романа «Тошнота».

Прежде чем перейти к анализу художественных произведений, обозначим некоторые фактические ориентиры романов «Небесная синь» и «Тошнота». Оба повествования написаны от первого лица, оба посвящены современности, оба содержат точные даты, оба автобиографичны. Если рассматривать процесс создания обоих произведений, то оказывается, что замысел возникает у Сартра в начале 1930-х гг. Более или менее определенные сведения о том, что он начал писать роман, датируются 1932–1933 гг., однако работа над романом заканчивается в 1936 г., а книга выходит уже в 1938 г. Хотя за это время в Европе происходит много политических событий, социально-политическая тема вынесена за скобки – она в большой мере отдана на откуп персонажу Самоучке, описанному в крайне иронических тонах. Также следует отметить связь романа «Тошнота» с творчеством Л.-Ф. Селина: время действия, 1932 г., совпадает с публикацией знаменитого романа «Путешествие на край ночи», в котором фигурирует Бардаму – тот же персонаж, что и в пьесе «Церковь» (опубл. 1933), откуда Сартр берет эпиграф к своему роману (Т: 7)⁸. Ссылка на Селина очень существенна: это не только указание на источник писательского вдохновения, но и в некотором смысле провокационный отказ от «по-

⁶ Здесь и далее эссе Батая «Внутренний опыт» цитируется с указанием в круглых скобках аббревиатуры (ВО) и номера страницы по изданию: *Батай Ж. Внутренний опыт* / Пер. С.Л. Фокин. СПб.: Аxioma / Мифрил, 1997. Все курсивы и выделения в тексте цитируемых фрагментов принадлежат авторам, если не указано иное. – Е.Г.

⁷ Влияние Хайдеггера на французский экзистенциализм и его «окрестности», к которым можно было бы отнести и творчество Батая, было огромно, однако по этическим соображениям упоминание о нем особенно в 1930–1940-е гг. было не очень желательным: как известно, Хайдеггер сотрудничал с режимом гитлеровской Германии.

⁸ «Это человек, не имеющий никакой значимости в коллективе, это всего-навсего индивид». Цитаты из романа «Тошнота» в переводе Ю. Яхниной приводятся с указанием в круглых скобках аббревиатуры (Т) и номера страницы по изданию: *Сартр Ж.-П. Тошнота*. Стена. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.

литики»⁹. Ассоциация с Селином важна и с точки зрения построения образов телесного – особенно низменного телесного, характерного и для романа «Путешествие на край ночи», который Сартр, несомненно, читал.

Роман «Небесная синь» более тесно связан с социально-политическим контекстом и в том числе отражает реакцию Батая на приход немецких национал-социалистов к власти. Помимо упоминания о барселонском восстании 5–7 октября 1934 г. и указания на то, что главный герой был в Париже во время «мятежа» (в феврале 1934 г. на площади Согласия была жестоко подавлена националистическая манифестация), в финале описаны юные гитлеровцы и выражены тяжелые предчувствия Батая по поводу грядущей войны.

Мы начнем анализ с романа «Небесная синь» как с произведения, которое посвящено «экстазам» – любовным, социальным, а также высшей форме экстаза перед лицом смерти.

В романе «Небесная синь» музыка оказывается элементом многих экстатических состояний героя-рассказчика Троппмана. В отдельных случаях ее можно охарактеризовать как внутреннюю структуру самого текста.

Приступим к первой части, состоящей из одной страницы, на которой представлено мрачное видение персонажа. Батай утверждал, что замысел книги начинался именно с этого фрагмента, отражающего кошмарные предчувствия мировой катастрофы во время пребывания в Тренто в августе 1934 г.¹⁰. Впоследствии этот текст с некоторыми изменениями войдет также в книгу «Внутренний опыт» в качестве иллюстрации экстатического состояния (ВО: 150).

Первая часть начинается фразой: «Знаю, знаю, я подохну в позоре», – и завершается восторженным «пением»:

Начавшись с подлого страдания, во мне снова, тайно упорствуя наперекор всему, нарастает дерзость – сначала медленно, а затем вдруг взорвавшись, слепит меня и затопляет блаженством, утверждая его вопреки здравому смыслу.

Счастье в секунду опьяняет меня, я хмелею.

Я кричу во все горло, я пою.

В моем идиотском сердце идиотство поет во все горло.

Я ТОРЖЕСТВУЮ!

(НС: 102)¹¹

⁹ Ибо, напомним, Селин начинает публиковать свои антисемитские памфлеты в 1936 г., и Сартр мог бы не давать такой эпитафии.

¹⁰ Этот фрагмент был опубликован впервые в журнале «Минотавр» (1935. № 8). О замысле книги см. более подробно: *Surya M.* Op. cit. (особенно главы «La foudre et les présages», «Ciel: tête-bêche»: P. 252–265); *Hollier D.* La prise de la Concorde. Paris: Gallimard, 1974; *Marmande F.* Georges Bataille politique. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1985.

¹¹ Цитаты из романа Батая в переводе А. Карабутенко приводятся с указанием в круглых скобках аббревиатуры (НС) и номера страницы по изданию: *Батай Ж.* Ненависть к поэзии. Романы и повести / Пер. с франц., сост. С. Зенкин. М.: Ладомир, 1999.

Этот текст связан с размышлениями Батая о «низком сакральном», которое, в отличие от конфессионального, отсылает к первобытным представлениями, к бессознательному. Также очевидна отсылка к этимологии слова «sacer», которое, как напоминал Батай, в Средние века означало «проклятый» и «дурную болезнь»¹². В данном случае «пение» связано с «криком»: будучи выражением экстаза, оно не артикулировано. Но вместе с тем в описании страшного видения можно легко «расшифровать» некоторые его вполне «артикулируемые» источники. Пьяный рассказчик вспоминает о двух старцах, кружащихся в непристойном танце «наяву, а не во сне», в обстановке, напоминающей «декорацию трагедии». «Танец» и «трагедия» – отдаленные отсылки к разным мотивам произведений Ницше, пронизанных уже упомянутыми политическими ассоциациями.

В том же пассаже речь идет о визите Командора: «В полночь ко мне в комнату вошел Командор: накануне я оказался перед его могилой, гордость подтолкнула меня иронически пригласить его. Его внезапный приход ужаснул меня. Перед ним я задрожал. Перед ним я был щепкой» (НС: 102). За этим кратким упоминанием стоит не только одержимость эросом и ужасом жертвы, но и ассоциация с другим знаменитым философом – С. Кьеркегором, для которого опера «Дон Жуан» Моцарта была источником философских концептов в трактате «Или – или». Многочисленные упоминания о Дон Жуане в творчестве Батая (начиная с романа «История глаза») в той или иной степени вдохновлены чтением произведений Кьеркегора. Близкий Батаю Пьер Клоссовски указывает, что «у Кьеркегора существует глубокое сходство, с одной стороны, между ностальгией по непосредственному (*l'immediat*) и сущностью музыки, и, с другой стороны, между Дон Жуаном как воплощением эротического непосредственного и музыкой в качестве его самого адекватного выражения»¹³. Моцартовский Дон Жуан, в интерпретации Кьеркегора через призму Клоссовски, не является «моральным» соблазнителем: прежде всего для него важна «чувственность», однако «чувственная любовь» со временем исчезает, она «умирает и возрождается в последовательности моментов, и таким образом находит в музыке свое самое сущностное откровение (*révélation*)»¹⁴.

¹² Более подробно см. упомянутую книгу С.Л. Фокина, а также: *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012.

¹³ *Klossowski P.* Don Juan selon Kierkegaard // *Acéphale*. 1937. No. 3. P. 27–32; No. 4. P. 29–30. Факсимиле выпусков журнала «Ацефал» см. URL: <https://monoskop.org/Ac%C3%A9phale> (дата обращения: 23.12.2022). Клоссовски комментирует раздел трактата «Или – или» под названием «Непосредственные стадии эротического, или Музыкально-эротическое несущественное введение». Русский перевод трактата см.: *Кьеркегор С.* Или – или. Фрагмент из жизни: В 2 ч. СПб.: Издательство РХГА: Амфора. ТИД Амфора, 2011.

¹⁴ *Ibid.* P. 31.

Клоссовски интерпретирует Кьеркегора через призму антропологических теорий сакрального и жертвоприношения, которыми были увлечены друзья Батая, объединившиеся в тайное сообщество «Ацефал». Этот механизм «умирания» и «возрождения», согласно Клоссовски, проявляет аналогии между размышлениями о моцартовском Дон Жуане Кьеркегора и Дионисе Ницше. Для Батая образы Дон Жуана, Командора, ассоциации с Кьеркегором и оперой Моцарта «Дон Жуан» оказываются частью его собственного философского размышления о сакральном. Таким образом, экстатическое (неартикулируемое, лишённое смысла) пение рассказчика оказывается преисполнено не только глубокого философского, но и музыкального подтекста. Укажем и на пространственную ассоциацию: Командор является рассказчику в итальянском городе Тренто, который незадолго до этого был австрийским, и опера «Дон Жуан» в какой-то степени также являет синтез итальянской и австрийской культур (итальянский язык и жанр, австрийский композитор).

Впоследствии в эссе «Внутренний опыт» Батай разъясняет значение оперы Моцарта, ассоциируя ее с упомянутым текстом из первой части романа «Небесная синь», который будет использован в эссе в качестве примера медитации:

Дабы выразить переход от ликования (от его радостной, ослепительной иронии) к мигу разорванности, я вновь прибегаю к музыке. В «Дон Жуане» Моцарта (Кьеркегор некогда писал об этой опере, которую я слушал так – по меньшей мере, однажды, – словно надо мной разверзлись небеса – правда, лишь в первый раз, поскольку потом я того ожидал: чуда больше не было) есть два решающих места. Сначала, когда тоска – для нас – уже присутствует на сцене (Командор получил приглашение на ужин), но Дон Джованни поет: «Vivan le femmine – viva il buon vino – gloria e sostegno – d'umanita...». Потом, когда герой уже держит каменную руку Командора – она обжигает его холодом, принуждает к раскаянию – а он говорит (за миг до того, как его сразит молния, последняя реплика): «No, vecchio infatuato!» (Никчемная – психологическая – болтовня по поводу «донжуанства» внушает мне удивление и отвращение. В моих – скорее, наивных – глазах, Дон Джованни – это личностное воплощение праздника, счастливой оргии, с божественной силой отрицающей и сокрушающей все на свете препятствия) (ВО: 145–146)¹⁵.

В романе «Небесная синь» можно встретить много упоминаний о музыке, которые становятся своего рода навязчивыми образами для рассказчика. Среди них особое место занимает актриса и певица с резким выразительным голосом Лотта Ления, на которую походила Дирти (Доротей) – главный предмет любви Троппмана. Лотта Ления, жена Курта Вайля, играла в спектаклях Брехта, а также снялась в немецкой версии «Трехгрошовой оперы» (1931). Пытаясь вспомнить песенку, которую пела Дженни в борделе, Батай представляет себе немецкую актрису, распевашую на французском (что

¹⁵ Мы внесли незначительные изменения в перевод имен и названий. – Е.Г.

не соответствовало реальности) «душераздирающе» (от страшных предчувствий Троппмана):

И по городу залп
Полусотней орудий
Даст корабль белокрылый
Красавец фрегат.

(НС: 146)

Возможно, имя Лотты Лении звучит в ушах Троппмана в другом, на этот раз действительно экстатическом эпизоде, где герой бредит картинами русской революции, взрывами, в которых просвечивает и эротический подтекст. Троппман слышит некие звуки, которые складываются в «Ленин» или «Леннова», но он никак не может точно определить, – возможно, они связаны и с «Ленией».

Образ Лотты Лении – реальной певицы, исполняющей песни Курта Вайля, который также был ее мужем, – можно условно связать с развитием джазовой музыки, хотя стиль «Трехгрошовой оперы» ближе к кабаре. Для Батая и круга близких ему писателей джаз был прежде всего совершенно особенной «черной» музыкой, связанной с негритянской культурой, поэтому трактовка образа Лотты Лении через призму джаза представляется небезосновательной. Интересной нам представляется интерпретация, предложенная французским исследователем творчества Батая и джазовым музыкантом Франсисом Мармандом, различавшим в зачине романа «Небесная синь» синкопированные джазовые ритмы¹⁶, обыгрывающие слово «sous-sol» («подпол, подполье»), что создает ассоциации с «Записками из подполья» Ф.М. Достоевского¹⁷: « Dans un bouge de quartier de Londre, dans un lieu hétéroclite des plus sales (грязные), au sous-sol (подпол), Dirty était ivre »¹⁸.

На первой же странице встречаются также слова, созвучные «подполью»: « saoule » («пьяная»), « sol » («пол», «земля»), « sinistre » («зловещий»), – придающие тексту особый ритм¹⁹, который Марманд интерпретирует как джазовую импровизацию. Причем повторяющиеся звучания обладают особыми смыслами, важными для понимания батаевской антропологии экстаза и жертвоприношения: «пьяный» (Дионис, экстаз, оргия, эротика), «земля» (танатос), «грязный» (танатос и «низкое сакральное»), «зловещий» (танатос) и, разумеется, слово «подполье», которое интерпретируется и в психологическом, и антропологическом, и в социологическом смысле. Иными словами,

¹⁶ *Marmande F.* L'indifférende des ruines. Variations sur l'écriture du *Bleu du ciel*. Marseille: Parentheses, 1985.

¹⁷ В тексте содержится прямая отсылка к Достоевскому: «Сцена, предшествовавшая этой омерзительной оргии, – не хватало только крыс, шныряющих вокруг двух растянувшихся на полу тел, – была по всем статьям достойна Достоевского» (НС: 95).

¹⁸ *Bataille G.* Romans et récits. Paris: Gallimard, 2004. P. 113. Перевод: «В низкопробном лондонском кабаке, заведении разношерстном и страшно грязном, в подвале, Дирти напилась» (НС: 95).

¹⁹ Возможно услышать в этой «музыке» звуки ударных, например.

если развернуть рассуждения Марманда к интересующей нас проблеме соотношения между экстазом и музыкой, то весь текст романа «Небесная синь» можно рассматривать как буквальное воплощение экстагических состояний рассказчика в повествовании, словесная ткань которого пронизана джазовыми звучаниями.

Если вернуться к тематическому аспекту, то, по всей вероятности, апофеозом музыкального экстаза является финальная сцена книги: Троппман, проводив Дирти на франкфуртский вокзал, был привлечен звуками, которые производили музыканты в униформе: «Шум был блистательным, ликующим, раздражающим слух. Я был так удивлен, что перестал плакать» (НС: 171). Под хлещущим дождем он перебежал площадь и увидел, что оркестр состоял из детей:

Я дошел до конца зала; послышался неистовый грохот музыки, невыносимо резкий <...>. Они наяривали с таким бешенством, в таком резком ритме, что у меня перехватило дыхание. Невероятно сухой барабанный бой, невероятно острый звук флейт (НС: 171).

Троппман видит непристойные жесты «их главаря», «дегенеративно художника, с озлобленным рыбьим лицом», исполнявшего роль дирижера: «зрелище было непристойное, устрашающее». В этом оркестре артикулируется страшное предчувствие, которое не мог сформулировать Троппман в первой части:

Каждый взрыв музыки в темноте звучал заклинанием, призывающим к войне, к убийству. Барабанный бой доходил до пароксизма, словно стремясь разрешиться в финале кровавыми артиллерийскими залпами; я смотрел вдаль... целая армия детей, выстроенных для битвы <...>. Я видел их недалеко от себя, замороженных желанием смерти. Им виделись безграничные поля, по которым однажды они двинутся, смеясь солнцу, и оставят за собой груды умирающих и трупов (НС: 171–172).

Троппман поневоле подключается к этому страшному гремящему экстазу: Голова у меня кружилась от веселья: оказавшись лицом к лицу с этой катастрофой, я преисполнился мрачной иронией, словно при судорогах, когда никто не может удержаться от крика (НС: 172).

Этот экстаз, спровоцированный музыкой, объединяет в себе эрос (непристойность дирижера) и танатос (темы войны) – и в некотором смысле «отражает» чисто любовный экстаз, описанный несколькими страницами ранее. Однако на этот раз Троппман, чья фамилия совпадает с фамилией знаменитого убийцы, казнь которого описал И.С. Тургенев, подчеркивает свою дистанцированность. Не боясь определенной редукции, Батай представляет здесь главный вывод из всей книги, возвращающий к началу и объясняющий его: индивид захвачен страшным вихрем исторической неизбежности, и его предсмертные судороги не фантазм, а предчувствие скорой трагедии.

В отличие от романа «Небесная синь», «Тошнота» – роман достаточно традиционно выстроенный: в нем легко можно выявить классическую экспозицию, кульминацию и развязку. Однако все они связаны не столько с внешними событиями, сколько с внутренним миром героя-рассказчика. Кульминационной является сцена в бувильском парке «в шесть часов вечера», когда Рокантен предается медитации на скамейке и смотрит на корень каштана. Эту сцену герой характеризует как «зловещий экстаз» (Т: 161).

В экспозиции упоминается, в частности, что Рокантен на берегу моря бросал гальку²⁰, он почувствовал, что ему стало «противно» («*dégoûté*»), и через несколько страниц он пытается более подробно передать это состояние:

Теперь я понял – теперь мне точнее помнится то, что я почувствовал однажды на берегу моря, когда держал в руках гальку. Это было какое-то сладковатое омерзение. До чего же это было гнусно! И исходило это ощущение от гальки, я уверен, это передавалось от гальки моим рукам. Вот именно, совершенно точно: руки словно бы тошнило (Т: 18)²¹.

Прежде всего здесь Рокантен описывает свое отношение к внешнему миру, соприкосновение с которым вызывает у него самые неприятные чувства из-за контакта с «иным», «чуждым» в широком смысле. Однако обратим внимание на то, как он выстраивает цепь телесных ассоциаций. Речь идет о море, о гальке, о том, как он берет в руки гальку и как «тошнота» передается тем частям тела, которые для нее не приспособлены. Воспоминание об этом эпизоде станет одним из лейтмотивов романа. Разумеется, можно сказать, что это «галлюцинация» – такое слово будет присутствовать и в кульминационной сцене в бувильском парке. Но обратим внимание на то, как Рокантен описывает свои отношения с природой. Море и галька образуют подвижный природный комплекс, монотонное движение моря составляет камни перекачываться и превращаться в гальку, и вместе с тем такие движения воды могут провоцировать у людей то, что принято называть «морской болезнью». Рокантен первоначально думает, что тошнота – это «болезнь», т. е. галька вызывает у героя такое омерзение не только потому, что она – «иное», но и метонимически: галька как результат морских колебаний, попадая в руки Рокантена, передает эти колебания рукам, которые буквально «заболевают» морской болезнью, и их начинает «тошнить». Текст Сартра построен не только как иллюстрация философских идей, но и как буквальное – «телесное» – их воплощение. Мысль, оказываясь одновременно и абстракцией, и «телом», должна превратиться в романский образ: Сартр выбирает описание галлюцинаций, по преимуществу визуальных, тем самым отдаленно намекая и на «расстройство всех чувств» «ясновидца» Артюра Рембо, и на сюрреалистические образы, созданные в 1920-е гг.

²⁰ В переводе Ю. Яхниной «*galet*» передано как «камень». Мы заменили это слово в цитатах. – Е.Г.

²¹ В оригинале: «...c'est bien cela : une sorte de nausée dans les mains» (*Sartre J.-P. Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 1981. P. 16).

Перед сценой в бувильском парке Рокантен снова вспоминает о гальке: Я уже собрался швырнуть гальку, поглядел на нее, и тут-то все и началось: я почувствовал, что она существует. После этого Тошнота повторилась еще несколько раз: время от времени предметы начинают существовать в твоей руке (Т: 151).

С одной стороны, в этом пассаже очевидно стремление Сартра облечь чувства своего героя в некую терминологию, которая впоследствии станет частью его философских и эстетических трактатов: ключевым здесь будет глагол «существовать». С другой, если прочитать этот пассаж «буквально», то можно дать ему и сугубо антропологическую трактовку: «оживление» гальки и тошнота Рокантена есть не что иное, как выход за пределы, утрата себя, т. е. состояние, похожее на экстаз. Но экстаз этот далек от того, чтобы быть восторгом: Сартр описывает его как нечто отвратительное, низменное и даже унижительное – и так приближается к многочисленным описаниям «низкого сакрального», характерным для Батая (в том числе в романе «Небесная синь»). Если продолжать рассуждение в этом направлении, то ощущение Рокантеном себя как «лишнего» можно соотнести с батаевским образом «отброса» («*déchet*»²²), с которым себя идентифицируют Троппман и многие другие персонажи художественных и философских произведений Батая.

Рокантен чувствует, как вещи оживают и проникают в него, овладевают им (причем в этом есть и несомненный эротический подтекст), как он перестает быть собой и как бы выходит за свои пределы. Это ощущение вызывает у него прежде всего страх («тошноту»), ибо это страх самоутраты и, по сути, страх смерти.

Сцена в бувильском парке представляет предельный опыт Рокантена в познании и ощущении коммуникации с «другим». Во время галлюцинаций Рокантен идет не только к осознанию «существования», но, что важнее, к чувству, телесному ощущению. Именно это позволяет ему хотя бы на миг и совершенно случайно перейти на новый уровень²³. Так Рокантен описывает состояние «зловещего экстаза» – на грани самоутраты, становления иным, т. е. корнем каштана:

Я был корнем каштана. Или, вернее, я весь целиком был сознанием его существования. Пока еще отдельным от него – поскольку я это сознавал – и, однако, опрокинутым в него, был им, и только им. Зыбкое сознание, которое, однако, всей своей ненадежной тяжестью налегало на этот кусок инертного дерева. Время остановилось маленькой черной лужицей у моих ног, после этого мгновения ничто уже не могло случиться (Т: 161–162).

²² Это один из часто встречающихся батаевских образов, восходящий к понятию «непроизводительной траты», которое разрабатывается Батаем-философом на основе работ о даре Марселя Мосса.

²³ Напомним, что «случайность» – в центре размышлений Рокантена.

В это «мгновение» (отметим, что переводчица удачно уточнила здесь французское слово «moment») происходит своего рода «маленькая смерть» Рокантена и тут же возникает «возрождение». Мы осознанно используем здесь выражение «маленькая смерть» («petite mort»), обладающее во французском языке эротическими ассоциациями, которые изобилуют в рассматриваемой сцене (в плане «наваждения» – в фантастическом виде) и во всем романе (в плане «реальности»), чтобы подчеркнуть многосмысленность «зловещего экстаза» и некоторое сходство его с «экстазами» Батая, в которых непременно присутствует откровенно эротическое начало.

Экстаз так же мимолетен и случаен, как и преображение:

Ценой каких усилий удалось мне поднять глаза вверх? Да и поднял ли я их? Пожалуй, скорее на какое-то мгновение я самоуничтожился. И когда мгновение спустя возродился вновь, голова моя была уже откинута назад и глаза устремлены вверх. В самом деле, я не помню этого перехода <...>. Существование – это не то, о чем можно размышлять со стороны: нужно, чтобы оно вдруг нахлынуло, навалилось на тебя, всей тяжестью легло тебе на сердце, как громадный недвижимый зверь, – или же ничего этого просто-напросто нет. Ничего этого больше не было, взгляд мой опустел, я был счастлив, что освободился (Т: 162).

Этот экстаз приводит Рокантена в иное состояние, причем совершенно неуловимо, как бы случайно, и в результате подталкивает к принятию решения – уехать из Бувиля в Париж, фактически отказавшись от написания исторического труда. Это решение меняет жизнь, но неспособно полностью изменить мироощущение, ибо почти сразу же на Рокантена накатываются новые тяжелые волны существования «другого».

Кульминационная сцена в бувильском парке устроена как сцена визуальная: «И вдруг, разом, пелена прорывается, я понял, я увидел» (Т: 155). Это не означает, что в ней отсутствуют апелляции и к другим органам восприятия, например, к обонянию, вкусу (ассоциирующимся с омерзительной тошнотой). Существенным для концептуального мира романа является и осязание – «мягкость», «вялость», «зыбкость», «дряблость», «слабость». Напротив, аудиальность, хотя и присутствует, не является центральной в этом фрагменте. Описывая свои наваждения, Рокантен говорит, что «в ушах звенело от существований» (Т: 163): во французском тексте используется глагол «bourdonner» – «жужжать» («mes oreilles bourdonnaient d'existence»), т. е. речь идет о некультурном, природном звуке, что подтверждается еще и образом «насекомого», появляющимся в том же абзаце. Звучание «существования» не артикулировано. Упоминание же в последующем абзаце о «музыке» (организованном и артикулируемом звучании) намекает, что музыка принадлежит к иной категории, нежели «существование»:

Усталые, старые, они продолжали свое нерадивое существование, потому что у них не хватало сил умереть, потому что смерть могла их настигнуть только извне: только музыкальные мелодии гордо несут в себе, как внутреннюю необходимость, свою собственную смерть: но они ведь не существуют (Т: 164).

Отметим здесь работу Сартра над текстом. В черновиках был более формальный вариант «*les notes de musique*» («музыкальные ноты»), причем слово «ноты» говорит о визуальности образа, что, по всей вероятности, Сартр решил исключить, дав окончательный вариант «*les airs de musique*» («музыкальные мелодии», «музыкальные мотивы» или «музыкальные арии»)²⁴.

Мысль, что «музыка» не принадлежит «существованию», появляется в начале романа и будет возникать периодически вплоть до финала, где «музыка» представляется своего рода «выходом» из тяжелого состояния, в каком пребывает Рокантен. Тем не менее эта альтернатива не вполне однозначна.

Впервые тема музыки возникает в начале романа: Рокантен просит прислугу Мадлен включить фонограф и поставить пластинку с песней «*Some of These Days*», которую поет негритянка. Рокантен описывает это произведение так: «Это старый рэгтайм, с припевом для голоса. В 1917 году на улицах Ла-Рошели я слышал, как его насвистывали американские солдаты» (Т: 30). В романе говорится, что его исполняла негритянка, а автором был еврей. Стоит, однако, полагать, что Сартр поменял местами исполнительницу и композитора. Согласно М. Конта и М. Рибалка, музыку и слова написал чернокожий Шелтон Брукс, а пела этот рефрен белая американка еврейского происхождения Софи Такер²⁵. Сартр, вероятно, хотел подчеркнуть особенность реального голоса, который слушает Рокантен: он должен был быть именно «черным», максимально «типичным» для джаза.

Хотя расхождения с реальностью очень существенны для сартровского текста, песня является важным элементом структуры произведения: эта песня сама по себе «роман». Рокантен ее «любит», он ощущает всю полноту жизни, когда слышит ее, она словно завораживает его и т. д., и он будет периодически к ней возвращаться. Именно в связи с прослушиванием этой музыки Рокантен скажет, что он не «существует», а «есть», т. е. относится к категории «бытия», а не «существования»:

Еще несколько секунд – и запоет Негритянка. Это кажется неотвратимым – настолько предопределена эта музыка: ничто не может ее прервать, ничто явившееся из времени, в которое рухнул мир; она прекратится сама, подчиняясь закономерности. За это-то я больше всего и люблю этот прекрасный голос; не за его полнозвучие, не за его печаль, а за то, что его появление так долго подготавливали многие-многие ноты, которые умерли во имя того, чтобы он родился (Т: 31).

²⁴ *Sartre J.-P.* Op. cit. P. 1788. Впрочем, уничтожение «нот» в пользу «голоса» в данном случае можно интерпретировать иначе, опираясь на первые размышления героя о рэгтайме «*Some of These Days*», где музыка без слов называется «нотами», они кажутся Рокантену неуловимыми и исчезающими, в отличие от мелодичного рефрена, исполняемого певицей.

²⁵ *Ibid.* P. 1746–1747.

Эта музыка позволяет Рокантену обрести ощущение бытия как чего-то прочного, «твердого», в отличие от существования, при этом здесь явно возникает дионисийское начало:

А случилось то, что Тошнота исчезла. Когда в тишине зазвучал голос, тело мое отвердело и Тошнота прошла. В одно мгновение; это было почти мучительно – сделаться вдруг таким твердым, таким сверкающим. А течение музыки ширилось, нарастало, как смерч. Она заполняла зал своей металлической прозрачностью, расплющивая о стены наше жалкое время. Я внутри музыки. <...> Моя кружка пива вся подобралась, она утвердилась на столе: она приобрела плотность, стала необходимой. Мне хочется взять ее, ощутить ее вес, я протягиваю руку... Боже мой! Вот в чем главная перемена – в моих движениях. Взмах моей руки развернулся величавой темой, заструился сопровождением голоса Негритянки; мне показалось, что я танцую (Т: 32).

Почему Сартр выбирает в качестве характеристики «бытия» именно джазовую музыку? Причем в первом же эпизоде, где она появляется, она противопоставлена классической опере «Сельская честь» П. Масканьи, которую Рокантен не желает слушать. Выбор джаза – это, разумеется, выбор модной и актуальной музыки: помимо «Some of These Days», главного музыкального произведения в романе, упоминается также шлягер Дж. Гершвина «The Man I Love», который звучит сразу после эпизода с маленькой Люсьенной и создает тем самым контраст между очередным приступом тошноты и обретением некоей «твердости», связанности с бытием. Однако джаз – это жанр импровизационный, он более «эфемерен», чем, например, опера Масканьи.

Джазовые эпизоды принято сопоставлять²⁶ с размышлениями Сартра о музыке в заключении к трактату «Воображаемое», где Седьмая симфония Бетховена рассматривается как «ирреальное», т. е. не зависящее от существования здесь и сейчас, но имеющее собственную материальность и временную протяженность: «Я слушаю ее вовсе не в реальности, а в воображении. Именно этим объясняется, почему нам всегда столь трудно переходить от “мира” театра или музыки к миру наших повседневных забот»²⁷. Тем не менее это не объясняет выбора именно джазовой музыки.

Мы полагаем, что в конце 1929 г. между Сартром и Батаем, а также поэтом, эссеистом и этнографом Мишелем Лейрисом было определенное сходство в понимании и ощущении джаза. В сентябрьском номере журнала «Докюман» (№ 4) за 1929 г. они с восторгом писали о представлении чернокожих артистов в Мулен Руж, в частности Лейрис пояснял: «В этом искусстве самое прекрасное не в его экзотичности и не в его современности (эта современность лишь чистое совпадение), но в том, что прежде всего оно не является Искусством в собственном смысле слова», – несмотря на опреде-

²⁶ См. комментарии М. Конта и М. Рибалка: *Sartre J.-P.* Op. cit. P. 1750.

²⁷ *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Пер. М. Бекетовой. СПб.: Наука, 2001. С. 315. В своих размышлениях Сартр много ссылается на Хайдеггера.

ленную логику в построении произведений²⁸. Лейрис настаивает на особом воздействии этой музыки:

Эта музыка и эти танцы воздействуют вовсе не на нашу кожу, они пускают в нас глубокие и органические корни, проникающие и разрастающиеся в нас тысячами разветвлений, это болезненная хирургия, но она придает силы нашей крови²⁹.

Обратимся к образам, связанным с восприятием джаза в «Тошноте». Сначала герой говорит о проникновении музыки в него, в результате чего он сам начинает воспроизводить ее ритмы: «я внутри музыки», «мне показалось, что я танцую». Музыка превращает обыденный мир во что-то иное, ощущения героя меняются (даже в отношении к кружке пива), но и он сам счастлив утратить себя «прежнего», стать иным, слушая любимую мелодию:

Да, вот чего я хотел – увы, хочу и сейчас. Когда поет Негритянка, меня охватывает такое безграничное счастье. Каких вершин я мог бы достичь, если бы тканью мелодии стала моя собственная жизнь (Т: 50).

На протяжении романа Рокантен многократно слушает пластинку с ней, и каждый раз он переходит в «счастливое» состояние сопричастности к музыке, хотя «задержаться» в таком состоянии он не способен.

Можно ли говорить еще об одной «разновидности» экстаза? Хотя сам Сартр не использует этого слова, он явно разделяет «зловещий экстаз» существования и сопричастности бытию, ощущаемые персонажем при прослушивании музыки. Но нельзя не заметить и обилия откровенных эротических контекстов, окружающих перечисленные музыкальные эпизоды, а также не очень нарочитых, но все же эротических метафор, связанных со слушанием музыки.

Тем не менее в финале, как нам кажется, Сартр приближается к экстатической интерпретации музыки. Перед отъездом Рокантен заходит в кафе, но уже не хочет слушать свой любимый рэгтайм, несмотря на предложение Мадлены. Он думает о связи музыки и воспоминаний, а также об «утешении», последняя мысль приводит его к размышлениям о музыке и смерти, музыке как работе траура. С одной стороны, это откровенная ирония, но с другой – именно этот рэгтайм «спасал» Рокантена от страха существования, который в его крайнем варианте и является страхом смерти:

Подумать только, есть глупцы, которые ищут утешения в искусстве. Вроде моей тетки Бижуа: «Прелюдии Шопена так поддержали меня, когда умер твой дядя». <...> Они воображают, будто пойманные звуки струятся в них, сладкие

²⁸ *Leiris M. Civilisation // Documents: archéologie, beaux-arts, ethnographie. 1929. No. 4. P. 221–222. Здесь и далее перевод наш. – Е.Г. Факсимиле выпусков журнала «Докюман» см. на сайте Французской национальной библиотеки. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f301.item> (дата обращения: 23.12.2022).*

²⁹ *Ibid.*

и питательные, и страдания преобразуются в музыку, вроде страданий молодого Вертера; они думают, что красота им соболезнует. Кретины (Т: 211).

Вопрос о возможности музыки порождать экстазы – это вопрос о музыке как средстве перехода в «иное». Сартр пишет:

Она где-то по ту сторону. Я даже не слышу ее – я слышу звуки, вибрацию воздуха, которая дает ей выявиться. Она не существует – в ней нет ничего лишнего, лишнее – все остальное по отношению к ней. Она есть.

Я тоже хотел быть. Собственно, ничего другого я не хотел – вот она, разгадка моей жизни (Т: 212–213).

С точки зрения темы, относительно «счастливый» и «подающий надежду» финал произведения Сартра кажется сомнительным – заметим, что в последней фразе возвращается мотив дождя, который на протяжении всего романа был связан с депрессивным состоянием героя. Однако в любом случае эта тональность отличается от грандиозной трагичности произведений Батая. При всем сходстве рокантевского «зловещего экстаза» с экстазами Батая принципиальная разница проявляется именно в «распределении» чувств. Музыка в романе «Небесная синь» – часть страшных экстазов героя-рассказчика, причем она вплетена в ткань повествования не только как тема (Лотта Ления и финал), но и как подспудное содержание (первая часть, «Дон Жуан» Моцарта) и как сам ритм текста, в котором звучат другие тексты («подполье» и джазовые ритмы). У Батая экстазы по преимуществу являют собой результат синтеза разных чувств: и зрения, и слуха, и обоняния, и т. д. В романе «Тошнота» Сартр достаточно четко разделяет два экстаза – «темный», «зловещий» и «счастливый»; первый по преимуществу зрительный, второй – аудиальный.

Для сартровского персонажа музыка – «спасение», «счастье», в какой-то степени обретение «бытия», пребывающего «по ту сторону» существования. Но имеет ли отношение это понятие «бытия» к трансцендентному? Этот вопрос остается открытым, и сравнение с отдельными элементами творчества Батая позволяют его нюансировать.

Напомним, что Сартр замышляет роман о «случайности» («*Factum sur la contingence*»), который впоследствии превратится в роман «Тошнота», и именно «случайность» оказывается движущей силой «существования», а также обнаружения и осознания героем своего существования. Насколько понятие «случайность» можно применить к музыке? По всей вероятности, раз герой узнает в услышанной им в кафе музыке ту, что он слышал во время войны, музыка не подвержена «случайности». Музыка – это, скорее, «повторение», тот самый «рефрен», который поет негритянка. Но необходимо помнить и то, что Сартр выбирает наиболее свободную, импровизационную музыку, коей является джаз. Тем не менее именно повторение оказывается важнейшим свойством музыки для Рокантена, который знает, что с ее помощью он сможет избавиться от «тошноты». Важное для Рокантена понятие «твердости» связано с материальным «носителем» музыки, сделанным из

металла. В последней сцене, когда Рокантен несколько раз просит поставить ему пластинку, видно его желание через музыку войти в состояние медитации, – возможно, наподобие того, что описано в «Духовных упражнениях» Игнатия Лойолы, которые Анни использовала в качестве средства психотерапии. Но аналогия эта довольно поверхностная: Рокантен, в принципе, заранее знает, что будет при прослушивании любимой мелодии, и этим ограничивается.

Ассоциация с Лойолой важна для дифференциации экстатических состояний. Так, эссе «Внутренний опыт» Батая построено во многом с оглядкой на трактат «Духовные упражнения», «применяемый» философом в ситуации, «когда небеса оказываются пустыми» (ВО: 218):

...в опыте объект предстает драматичным наваждением самоутраты субъекта. Это рожденный субъектом образ. Без драматизации этой точки не достичь. Последователи св. Игнатия только и делают, что драматизируют существование (конечно же, не только они). Достаточно представить себе место, персонажей драмы и саму драму: казнь, на которую ведут Христа. Ученик св. Игнатия устраивает самому себе театральное представление. Он находится в дышащей покоем комнате: от него требуют, чтобы он пробудил в себе страсть Голгофы. Ему говорится, что он должен разжечь в себе эти страсти невидя на умиротворенность комнаты. Ему надлежит выйти из себя, намеренно драматизировать жизнь <...>, ему надлежит наметить вонне точку <...>, что была бы подобна ему самому, но в большей степени тому, чем он хочет быть – в лице агонизирующего Иисуса. <...> Я прибегал к потрясающей силы образам. Подолгу глядел, к примеру, на одну фотографию – либо вызывал в мыслях воспоминание о ней. На фотографии запечатлена китайская казнь... (ВО: 221–222).

В романе «Небесная синь» показано культивирование экстазов в самой разной форме, однако в большинстве случаев Батай ограничивается той сферой, которую Кьеркегор называл «стадией эстетического»: именно в этом контексте и возникают его размышления о моцартовском Дон Жуане. Приведенный отрывок из эссе «Внутренний опыт» посвящен визуальности, которая доминирует в батаевских медитациях, связанных с представлениями о религиозном. Музыкальность экстатических видений и прочих экстазов Троппмана свидетельствует о начале постижения сакрального в ситуации современности с характерным для нее кризисом конфессиональной святости. В отличие от Батая, Сартр, не склонный к переинтерпретации религиозного как такового, приближается к проблематике экстаза с другой стороны – через сферу материального телесного, которое в «Тошноте» оказывается преисполнено некими элементами, свидетельствующих о переходе «по ту сторону» обыденной реальности. В этом смысле размышления о музыке Рокантена, при всей своей «иллюстративности» по отношению к трактату «Воображаемое», тем не менее отдаленно напоминают о Лойоле: своеобразный «тренинг» по прослушиванию пластинки может быть рассмотрен как редуцированное и сугубо «практическое» применение «Духовных упражнений».

О.Ю. Анцыферова

ПРЕОДОЛЕВАЯ ТИРАНИЮ ДИСКУРСА:
книга Филипа Пулмана для проекта «МИФ»

В наше время, когда перенасыщенная знанием о самой себе культура воспроизводит свои собственные творения во множестве вторичных по сути своей жанров (параллельный роман, сиквел, приквел, мэшап, ретеллинг, кавер-версия, постколониальный ответ, пастиш и т. д. и т. п.), несомненный интерес представляет специфика бытования древних мифов в поле современной культуры. В свое время Е.М. Мелетинский, размышляя о роли мифа в разные культурные периоды, писал о трех этапах: изначальном мифологизме – демифологизации – частичной ремифологизации¹. Можно предположить, что в XXI в., когда мы имеем дело с жанровым мышлением, уходящим корнями в иную социокультурную ситуацию, взаимоотношения мифа и литературы вступают в некую новую стадию.

Проект «Миф» (издательство «Кэнонгейт», «Canongate», Шотландия) можно рассматривать как симптоматичную для начала XXI в. попытку спроецировать древние мифы на современную реальность. Известным авторам из разных стран (Великобритания, Россия, Франция, Израиль, Польша и др.) были заказаны короткие романы, основанные на мифах разных народов и культур. Планировалось выпустить сто книг, но, похоже, последнее издание этой серии вышло в 2011 г., им стал «Рагнарёк» А.С. Байетт. В целом, размышляя о тех интерпретациях древних мифов, которые предложили авторы из разных стран в рамках этого проекта, можно предположить, что работа с мифологическим материалом в начале XXI в. опосредуется влиянием постмодернизма, феминизма, массовой культуры, «новой искренности» и выдвигает на первый план деконструкцию универсалистских смыслов. Миф используется либо в качестве инструмента самопознания, порой актуализируя свой психотерапевтический эффект, следствием чего часто является создание автомифа, как это происходит, к примеру, в книгах «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» В. Пелевина, «Бремя» Дж. Уинтерсон, «Рагнарёк» А.С. Байетт. В других случаях миф выступает в качестве инструмента полемики с остросовременными идейными веяниями («Пене-

¹ См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа (1976). 3-е изд. репринтное. М.: «Восточная литература» РАН, 2000.

лопиада» Маргарет Этвуд, «Добрый человек Иисус и негодник Христос» Филипа Пулмана). Последний пример и станет предметом анализа в данной статье.

Один из самых популярных современных британских авторов Филип Пулман (род. 1946) известен как ярый атеист: идеи богоборчества вдохновляли трилогию «Темные начала», содержащую резкую критику институционализированной религии в лице Магистериума и изображающую бога – «Ветхого днями» Властителя – в образе немощного старца. Характерным образом атеизм компенсируется у Пулмана верой в духоподъемный смысл и воспитательное значение занимательных историй. В одном из интервью он разяснял: «Мы все нуждаемся в каком-то мифе, в каком-то всеобъемлющем нарративе, из которого мы могли бы почерпнуть важнейшие жизненные ориентиры. Столетиями эту потребность на Западе удовлетворяло христианство. Но сейчас оно или уже умерло, или же находится на последнем издыхании»². Пулман воспринимает христианство как «мощное заблуждение, власти которого сложно противиться», и утверждает, что «любая монотеистическая религия заканчивается преследованием людей и убийством непокорных. <...> Я не исповедую никакой религии; я не верю, что где-то может быть бог; у меня большие сложности с пониманием таких слов, как “духовный” или “духовность”». Но мне есть что сказать о нравственном воспитании, и мне кажется, это имеет непосредственное отношение к тому, как мы понимаем истории»³. Религия, по мнению Пулмана, вредна прежде всего тем, что лишает повествования (включая библейские) многозначности.

В 2010 г. по заказу издательства «Кэнонгэйт» для проекта «Миф» он пишет книгу «Добрый человек Иисус и негодник Христос» («The Good Man Jesus and the Scoundrel Christ»), где уже безо всяких опосредований высказывает свои взгляды на генезис и развитие христианства и роль церкви в этом процессе. В отличие от некоторых других авторов – участников проекта, обратившихся к античной мифологии (среди них Дж. Уинтерсон, А. Смит, В. Пелевин, М. Этвуд, А.С. Байетт), Пулман обращается к легендарному нарративу, чей мифологический статус нельзя не считать проблематичным, имея в виду статус христианства как мировой религии. Можно предположить, что Пулман, откликаясь на приглашение к участию в проекте «Миф», понимал под этим словом не «древнее сказание о богах и героях» и не «модус синкретического мировоззрения». Ему ближе, думается, бартовское – вообще (пост)структуралистское – понимание мифа как знака, которым можно обозначить все что угодно и который является мощным инструментом идеологии.

В романе Пулмана личность Иисуса Христа расщеплена надвое: у Иисуса, чье поведение и нравственные убеждения более или менее близки канони-

² Miller L. Far from Narnia. Philip Pullman Secular Fantasy for Children // New Yorker. 2005. Vol. 42. No. 81. December 18. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/far-from-narnia> (дата обращения: 23.12.2022).

³ Ibid.

ческим, есть брат-близнец Христос, который тайно фиксирует в своих записях деяния Иисуса, сохраняя их для вечности. Неоднозначность фигуры Христа подчеркивается не только сложностью его отношений с братом, его постоянной внутренней полемикой с ним, но и тем, что в «евангелии от Пулмана» именно Христос выполняет роль Иуды – выдает Иисуса властям, а в главе «Искушение Иисуса в пустыне» главным искушителем Иисуса становится не ожидаемый инфернальный персонаж, а именно Христос.

Пулман сознательно эпатирует верующих, сопоставляя слова «Христос» и «негодник» в заглавии (*Scountrel Christ*). Во время презентации своей книги в Оксфорде он достаточно безапелляционно заявлял: «Я знал, что это многих шокирует, но ни у кого нет права прожить жизнь, не испытав шока. Никто не обязан читать эту книгу... И ни у кого нет права запрещать мне писать эту книгу»⁴.

В книге Пулмана Христос, мечтающий об «организации, которая воплотит в себе царство Божье на земле»⁵, вдохновляем таинственным Незнакомцем, который убеждает Христа: «Случается, что люди превратно истолковывают слова популярного оратора. Для простецов все утверждения должно отредактировать, скрытые смыслы – прояснить, темные места – растолковать. Я хочу, чтобы ты продолжал свое дело. Подробно записывай все, что говорит твой брат, а я буду время от времени забирать твои отчеты, чтобы мы могли начать работу над интерпретацией текста»⁶. Природа и происхождение Незнакомца остаются в повести неназванными; Христос, чувствуя его инаковость, попеременно считает его то членом Синедриона, то язычником-эллином. После того как всякий раз неожиданно предстающий перед Христом Незнакомец является в ослепительных белых одеждах, тот начинает звать его Ангелом.

Какова бы ни была метафизическая природа Незнакомца, он, несомненно, намеревается использовать нового проповедника Иисуса в своих целях – для того, чтобы подчинить новую религию некоему мощному институту. На мой взгляд, Пулман достаточно прозрачно прописывает своего таинственного персонажа по ведомству дьявольских сил: на вопрос Христа об их с Незнакомцем возможных соратниках в деле «перекраивания истории» для возвеличивания имени Иисуса Незнакомец отвечает «Имя им Легион»⁷, что несомненно перекликается с эпизодом из Евангелия от Марка, где Иисус Христос изгоняет бесов из человека, одержимого нечистым духом. Сам Пулман в своем эссе-комментарии к роману пишет: «Незнакомец... при-

⁴ *Collett-White M. Pullman Risks Christian Anger with Jesus Novel // Reuters. 2010. March 28. URL: <https://www.reuters.com/article/us-pullman-christianity-idUSTRE62R1L120100328> (дата обращения: 23.12.2022).*

⁵ *Пулман Ф. Добрый человек Иисус и негодник Христос / Пер. С. Лихачевой. М.: Эксмо, 2011. С. 102.*

⁶ Там же. С. 73.

⁷ Там же. С. 145.

держивается той позиции, которую бы выражала Церковь, будь она единой и обладай голосом. Если время от времени начинает казаться, что он рассуждает как дьявол, я тут ни при чем»⁸.

Вдохновляемый Незнакомцем «негодник Христос» искренне увлечен манипулированием идеями своего брата Иисуса, хотя и сознает, что тем самым подрывает их глубинный смысл. Повесть завершается следующим пролептическим высказыванием Христа: «Мне не терпится приступить к рассказу об Иисусе, и не только ради того, чтобы увековечить случившееся; я хочу поиграть с рассказом, придать ему наилучшую форму, хочу увязать детали воедино, создавая узоры и выявляя соответствия, а если в жизни этих подробностей не было, я хочу вложить их в повесть – только того ради, чтобы повесть улучшить. Незнамец сказал бы, что тем самым я впускаю в историю – истину. Для Иисуса это означало – лгать. Иисус стремился к совершенству: он требовал от людей слишком многого... В том-то и трагедия: без повести бы не было церкви, а без церкви об Иисусе позабыли бы»⁹.

Писатель признавался, что ему более симпатичен Иисус, чем Христос, но с последним у них есть одно несомненное общее – тяга к рассказыванию историй, и добавлял: «Разница между Иисусом и Христом в моей истории в том, что Иисус был на самом деле, а Христос – фикция»¹⁰. В то же время не Христос, а именно Иисус выражает позицию автора в главе «Иисус в Гефсиманском саду»: «Может, прав был мой брат, когда говорил о великой организации, об этой его церкви, которая послужит проводником Царства на земле? Нет, он заблуждался, он заблуждался! <...> Дьявол станет радостно потирать руки. Как только люди, полагающие, что они исполняют Господню волю, дорвутся до власти... дьявол овладеет ими. Очень скоро они примутся составлять списки наказаний за разные невинные занятия, и приговаривать людей к порке или побиванию людей камнями во имя Господа – за то, что не то едят, не ту одежду носят и не в то верят...»¹¹. Думается, вполне справедливо наблюдение рецензента «Гардиан» Шарлот Хиггинс, которая, отталкиваясь от слов Пулмана, что его книга – это рассказ о том, как «истории становятся историями», заключает: «В известном смысле, в его книге фигура Христа ассоциируется с идеей автора – это мучимый сомнениями персонаж, находящийся на периферии собственного повествования, который ведет запись событий, обрабатывая и редактируя их, трансформируя их в нарративы»¹². И хотелось бы дополнить: как бы ни рассматривать проблему

⁸ Пулман Ф. Голоса деймонов: сборник эссе / Сост. С. Мейсон, пер. А. Блейз, А. Осипова. М.: АСТ, 2011. С. 494.

⁹ Пулман Ф. Добрый человек Иисус и негодник Христос... С. 246–247.

¹⁰ Collett-White M. Op. cit.

¹¹ Пулман Ф. Добрый человек Иисус и негодник Христос... С. 197.

¹² Higgins Ch. Philip Pullman Creates a Darker Christ in New Assault on the Church. Author Gives Jesus a Manipulative Twin Brother in New Book Taking on the Gospels Directly // The Guardian. 2010. Friday. March 26. URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/mar/26/philip-pullman-jesus-gospels> (дата обращения: 23.12.2022).

соотношения автора и персонажа в случае с Пулманом / Иисусом / Христом, важно главное: образ Иисуса / Христа имеет у Пулмана отчетливо дискурсивную природу.

Вспомним, что в XX в. апокрифическая тема обрела невиданную популярность среди литераторов. Можно вспомнить и «Мастера и Маргариту» (1940) М.М. Булгакова, и «Три версии предательства Иуды» («Tres versiones de Judas», 1944) Х.Л. Борхеса, и «Се человек» («Behold the Man», 1966) М. Муркока, и «Евангелие от Иисуса» («O Evangelho segundo Jesus Cristo», 1991) нобелевского лауреата Ж. Сарاماго, и «Агнец. Евангелие от Шмяка, друга детства Иисуса Христа» («The Gospel According to Biff, Christ's Childhood Pal», 2000) К. Мура, и «Мой старший брат Иешуа» (2009) А. Лазарчука.

На фоне этих текстов апокрифический текст Пулмана выделяется дерзким использованием приема, который можно назвать персонажной редупликацией. Возможные источники этого структурообразующего мотива и станут предметом моих дальнейших размышлений. Среди немногочисленных исследований, посвященных этой книге, данной проблемы касается британский медиевист, литературовед и религиовед Дэвид Лоутон. Он рассматривает книгу Филипа Пулмана в ряду достаточно многочисленных в последние десятилетия словесных и визуальных текстов, целью создания которых было намеренное оскорбление чувств верующих художником-иконником, принадлежащим к тому же самому религиозному сообществу, на непререкаемый авторитет религии которого он покушается (кстати, я бы говорила не столько о намеренном оскорблении, сколько о своеобразном остраении, не эстетическом, но идеологическом). По наблюдениям Лоутона, самыми популярными и действенными стратегиями художников и мыслителей в этом случае становятся «оспаривание канонического Евангелия или переписывание его с позиций квір-культуры»¹³. В расщеплении божественного персонажа на две половины Пулман, по мнению Лоутона, далеко не новатор. В этом же ряду он предлагает рассматривать двух Моисеев из поздней работы Зигмунда Фрейда «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939) или «Сатанинские стихи» (1988) Салмана Рушди, который превращает Мохаммеда в Мохаунда. «Во всех трех случаях мы ощущаем несомненное эстетическое наслаждение, которое доставляет автору перверсия канонического текста Писания»¹⁴. Ученый сравнивает это «незаконное присвоение» канонического материала с дадаизмом и с усами, нарисованными сюрреалистами на портрете Моны Лизы.

На мой взгляд, предлагаемые Лоутоном аналогии с Фрейдом и Рушди не вполне тождественны транстекстуальному механизму расщепления / удвоения персонажа, который работает у Пулмана. Скажем, у Фрейда Моисей

¹³ Lawton D. Defaced: The Art of Blaspheming Texts and Images in the West // Profane: Sacrilegious Expression in a Multicultural Age / Ch.S. Grenda, Ch. Beneke, D. Nash (Eds). Oakland, CA: California University Press, 2014. P. 108–109.

¹⁴ Ibid. P. 109.

«раздваивается», когда ученый выдвигает гипотезу о том, что ветхозаветный пророк был не иудеем, а знатным египтянином. Пытаясь нащупать связь между атонизмом Эхнатона и Моисеем, Фрейд приводит собственную версию событий, описанных в библейском «Исходе».

После падения популярности фараона и его религии египтянин Моисей, желая сохранить свою веру в единого бога Солнца – Атона, а также свое привилегированное положение, становится вождем живущего на окраине Египта племени рабов-семитов и обращает его в атонизм, введя при этом принятый у свободных граждан Египта обряд обрезания. Затем, благодаря периоду безвластия в стране, он осуществляет беспрепятственный исход евреев с территории Египта. Чтобы примирить ряд противоречий, обнаруживающихся в тексте Ветхого Завета при выдвижении этой гипотезы, Фрейд предполагает, что библейская фигура Моисея стала результатом синтеза двух исторических прототипов: «Он слился с персоной более позднего основателя религии, зятя мадианитянского священника Иофора (Исх. 18, 1), которому подарил свое имя – Моисей. Об этом другом Моисее, однако, мы не можем сказать ничего конкретного, настолько он заслонен первым, египетским Моисеем». Ветхозаветный Моисей «часто описывается как властный, гневливый, даже жестокий, и вместе с тем о нем же говорится, что он был смиреннейшим и терпеливейшим из всех смертных. Ясно, что эти последние свойства мало подходили бы египтянину Моисею, вознамерившемуся совершить со своим народом столь великое и трудное дело; возможно, они принадлежали другому деятелю, мадианитянину. <...> В целях сплавления этих двух персонажей на долю предания или сказания выпала задача отправить египетского Моисея в Маддам»¹⁵.

Думается, в тексте Пулмана работают несколько другие механизмы, нежели чисто научное по своим истокам стремление Фрейда создать внутренне непротиворечивый историко-религиозный нарратив. В своем эссе 2011 г. «История о добром человеке Иисусе и негоднике Христе. Ответ озадаченным читателям» Пулман пишет: «Я подумал, что было бы интересно перечитать Евангелия еще раз и посмотреть, сумею ли я пересказать старую, всем известную историю под другим углом»¹⁶. Для этого он перечитал все три имеющихся английских перевода Библии и проштудировал, наряду с четырьмя каноническими Евангелиями, многочисленные апокрифы, включая «Гностические Евангелия», найденные в 1945 г. в Наг-Хаммади (Египет).

Выходя за рамки писательской саморефлексии и привлекая релевантные социокультурные обстоятельства, интермедиальные контексты и историко-религиозные семиотические коды, хотелось бы начать с того, что корень расщепления Иисуса Христа на две личности можно искать уже в проб-

¹⁵ Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия / Пер. В.В. Бибихина // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992. С. 136–256.

¹⁶ Пулман Ф. Голоса демонов... С. 487.

лемности его антропонима. С.С. Аверинцев указывает на глубинную экзистенциальную двойственность фигуры богочеловека, отраженную в его имени: Иисус Христос сочетает в себе всю полноту божественной природы как «бог-сын (второе лицо Троицы), «не имеющий начала дней», – и всю конкретность конечной человеческой природы – как иудей, выступивший с проповедью в Галилее и распятый около 30 г. н. э. на кресте. «Иисус» – греч. передача еврейского личного имени Иешу, означающего «спаситель». Христос – перевод на греческий слова «мессия»¹⁷.

Кроме этого можно выдвинуть иные гипотезы персонажной редупликации, которой подвергается у Пулмана образ Иисуса Христа, связанные с актуальными научными, религиозными и культурными дискурсами.

Первая из них коррелирует с состоянием исторического знания в постмодернистскую эпоху. Еще в 1959 г. авторитетный американский религиовед, эксперт по гностическим евангелиям Джеймс М. Робинсон в книге «Новые поиски исторического Иисуса Христа» указывал на то, что для науки XIX в. понятия ««исторического Иисуса» и «Иисуса из Назарета, который жил в Палестине I века», в общем и целом совпадали. Говорить об «Иисусе из Назарета» значило обсуждать его биографию, реконструированную методом объективной исторической науки»¹⁸. Однако более поздняя историческая наука, особенно основанная на постмодернистской эпистемологии, стала гораздо осторожнее в своих выводах и начала отдавать себе отчет в разнице между историей «какой она воссоздается историками» и тем, что было на самом деле. Соответственно, очень влиятельной в библеистике XX в. стала тенденция, о которой пишет современный теолог Роберт Ярбро, – проводить резкое разграничение между историей (history) и историей спасения (salvation history); первая основана на материалистическом мировоззрении, вторая допускает сверхъестественные обоснования. Эти различия естественно образом «поколебали восприятие Евангелий как источников надежного исторического знания»¹⁹.

Неудивительно, что при таком положении дел один из современных обзоров научной литературы, посвященной исследованиям исторической фигуры Иисуса Христа, заканчивается следующим выводом: «Мало кто из изучающих тексты Евангелий сомневается в значимости разговора об историческом Иисусе Христе, однако сама по себе христология переживает сейчас период идейного разброда из-за огромного количества версий и из-за невозможности, опираясь на имеющиеся методологии, остановиться на одном из име-

¹⁷ Аверинцев С.С. Иисус Христос // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 235.

¹⁸ Robinson J.M. A New Quest of the Historical Jesus. London: SCM Press, 1959. P. 28.

¹⁹ Yarbrough R.W. Paul and Salvation History // Justification and Variegated Nomism: A Fresh Appraisal of Paul and Second Temple Judaism / D.A. Carson, Peter T. O'Brien, M.A. Seifrid (Eds): In 2 vols. Vol. 2: The Paradoxes of Paul. Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2001. P. 341.

ющихся портретов исторического Иисуса. Среди фактов об Иисусе практически нет ни одного, который бы не оспаривался тем или иным ученым»²⁰.

Вторая гипотеза связана с возможными религиозными предпосылками рассматриваемой редупликации, а именно с влиянием гностицизма.

Пулман, безусловно, знаком с изданными Элейн Пейджелс «Гностическими Евангелиями» (1979), которые ввели в широкий читательский обиход тексты, найденные в Наг-Хаммади в 1945 г. В эссе «Как сочинить историю», написанном на основе лекции, прочитанной в Оксфорде в 2002 г., т. е. за 8 лет до создания анализируемой книги, Пулман отмечает своеобразную интеллектуальную моду на идеи гностицизма, которая охватила все страты современной культуры, и обнаруживает ее и у «высоколобого» Харолда Блума в его книге «Знаки нового тысячелетия», и в популярном сериале «Секретные материалы», и в кинематографическом блокбастере «Матрица». В основе всех этих художественных и теоретических высказываний лежит исходный тезис о том, что «весь этот мир, мир, который можно увидеть и потрогать... – лишь иллюзия и фальшивка, огромный заговор с целью поработить нас и держать в невежестве»²¹. Он напоминает: «Изначальный гностический миф повествует о том, как некий лжетворец Демиург создал наш материальный мир, чтобы заточить в нем искры истинной божественности, опавшие от настоящего Бога – невообразимо далекого от нас истинного Бога»²². И признается, что мощь гностического мифа, в высшей степени соответствующего состоянию заброшенности и отчужденности современного человека в неуютном мире «кажимостей» – симулякров, некогда поработила и самого писателя. Он попал в интеллектуальный плен, где «только и мог ползать мышью по дому чужого интеллекта»²³. Из этого тупика ему помог выбраться Уильям Блейк с его девизом «Я должен сотворить систему, чтобы не стать рабом чужих систем»²⁴. Думается, гностические представления о двойственной, антагонистической природе высшего начала могли повлиять на направление мысли Пулмана в осмыслении фигуры Иисуса Христа.

Еще одно, и, быть может, самое существенное воздействие, которое испытал Пулман в поисках своего подхода к фигуре Христа, – это влияние массовой культуры. Оно необязательно осознается им самим: сам автор ни-

²⁰ *Paynter S.* The Quest(s) for the Historical Jesus: A Review from the Evangelical Prospective. URL: https://www.researchgate.net/publication/302904950_The_Quests_for_the_Historical_Jesus_A_Review_from_an_Evangelical_Perspective?enrichId=rgreq-ac3825dcab0bbb-3ba85547a7cd37b875-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzMwMjkwNDk1MDtBUzozNjA0OTAxMTYxMDgyOTNAMTQ2Mjk1ODk0OTc3NQ%3D%3D&el=1_x_3&esc=publicationCoverPdf (дата обращения: 23.12.2022).

²¹ Пулман Ф. Голоса демонов... С. 66.

²² Там же. С. 65.

²³ Там же. С. 67.

²⁴ Строка из поэмы Уильяма Блейка «Иерусалим», перевод Дм. Смирнова-Садовского. Там же. С. 68.

где не пишет о своей ориентации на ценности и приемы массовой культуры. Однако, как известно, любой текст содержит не только смыслы, запрограммированные автором, но и неявные смыслы культуры, возникающие в процессе интерпретации текста помимо авторской воли. «Изучение “источников” и “влияний” покрывает лишь ту – весьма незначительную – часть текста, где сам автор еще не вполне утратил сознательную связь с культурным контекстом, между тем как на деле всякий текст сплетен из необозримого числа культурных кодов, в существовании которых автор, как правило, не отдает себе ни малейшего отчета, которые впитаны его текстом совершенно бессознательно»²⁵.

Редупликация персонажей, связанная порой с их трансфигуральностью, – довольно частое явление в массовой культуре. Как один из примеров вспомним расщепление надвое Остапа Бендера в последней экранизации легендарных романов И. Ильфа и Е. Петрова «Бендер: начало», «Бендер: золото империи», «Бендер: последняя афера» (2021) режиссера Игоря Зайцева и сценариста Олега Маловичко. Вместо Остапа Бендера в этой киноверсии мы встречаем Ибрагима Бендера (С. Безруков) и Осю Задунайского (А. Вардеванян), причем Ибрагим, как постепенно выяснится, – это предполагаемый отец Оси.

Пролиферация, или, как частный случай, удвоение персонажей, связана с важным для теории фикциональности понятием – «трансфигуральностью», т. е. миграцией различных элементов нарративных миров (герои, символы или сюжетные структуры) из одного вымышленного текста в другой²⁶. Причем эта миграция может быть вызвана разными причинами и реализовываться в разных медиа. К примеру, это явление в высшей степени характерно для комиксов.

Известен, скажем, такой факт. В 1960-е гг. комикс пережил влияние культуры андеграунда, что было связано с ответной реакцией авторов на появление организации, регулирующей содержание комиксов (ССА – Comics Code Authority). Появились альтернативные комиксы, чьими основными темами стали наркотики, психоделия, сексуальные табу, сатира на государство и церковь. Со временем рамки дозволенного стерлись, и в погоне за прибылью издательства вновь стали обращаться к теме насилия; более того, ранее конкурировавшие между собой издательства начали покупать друг у друга права на публикацию историй о наиболее популярных героях. Это впоследствии привело к появлению в комиксе такого явления, как «альтернативный мир» или «параллельный мир», т. е. мира, где история, нарисованная в комиксах, с определенного момента пошла иначе. Авторы комиксов экспериментируют с известными сюжетами, меняя в них героев, по-новому объеди-

²⁵ Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 39.

²⁶ Saint-Gelais R. Transfictionality // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, 2005. P. 612–613.

ная персонажей, ранее никак друг с другом не связанных. Наиболее примечательной особенностью «альтернативного мира» является то, что в нем герой может встретиться со своим двойником, который может вести другой образ жизни и придерживаться иной линии поведения.

Финская исследовательница комиксов Карин Кукконен отмечает, что при создании комиксов обычной практикой является обращение разных авторов к одним и тем же персонажам, которые кочуют из комикса в комикс. В результате перехода привычных серий о супергероях из рук в руки новые авторы придумывают для поступков супергероя новые мотивировки, которые бы больше сочетались с сюжетикой и прагматикой их обновленных нарративов. В ходе этого появлялись разные версии одного и того же персонажа, подобно старому и новому ночному Филину в графическом романе «Хранители». Комиксы, подобные «Кризису на бесконечных землях» (1985), строились на допущении, что в различных альтернативных реальностях, объединяемых в так называемый мультиверсум, обитают различные версии супергероев. «Кризисы» перезапускают историю вселенной DC и отменяют мультиверсум, погибающий в результате столкновения этих альтернативных миров. С тех пор, однако, альтернативные реальности вновь расцвели пышным цветом и мультиверсум обрел свежую актуальность. В графическом романе «Хранители» взаимодействуют разные поколения героев комиксов: оптимистичные герои Золотого века встречают более циничных и противоречивых героев Серебряного века, и мы становимся свидетелями встреч разных версий одного и того же персонажа; так, например, встречаются два ночных Филина²⁷.

Еще одна параллель, возникающая в связи с пулмановской трактовкой образа Иисуса Христа, относится к не менее популярному и массовому виду искусства – к кинематографу. Речь идет о фильме «Житие Брайана по Монти Пайтону» (1979)²⁸. В скандальной фарсовой киноверсии Евангелий главным героем становится полуеврей-полуримлянин Брайан Коуэн, рожденный в один день и по соседству с Иисусом, впоследствии по воле трагикомических обстоятельств принятый за мессию и распятый под веселую песенку на кресте рядом с другими неунывающими преступниками. Обвиненный в богохульстве и ереси фильм имел громкий успех в прокате и стал четвертым по прибыльности в 1979 г. и самым успешным британским фильмом этого года в США. Ряд журналов объявил его величайшей кинокомедией всех времен. По результатам опросов, строчка, адресованная матерью Брайана фанатеющей толпе поклонников ее сына, «Он не мессия, он просто неслух» («He's not the Messiah, he's a very naughty boy!») была сочтена самой смеш-

²⁷ Kukkonen K. *Studying Comics and Graphic Novels*. Oxford, UK; Malden, MA: Wiley, 2013. P. 109.

²⁸ Hitchens Ch. In the Name of the Father, the Sons... // The New York Times. 2010. July 9. URL: <https://www.nytimes.com/2010/07/11/books/review/Hitchens-t.html> (дата обращения: 23.12.2022).

ной в истории кинематографа²⁹.

Итак, в фильме 1979 г. зрители тоже имеют дело с некой искаженной проекцией Иисуса Христа. Идея «второго Христа», по воспоминаниям участников групп «Монти Пайтон», родилась в следующих обстоятельствах. Вначале они планировали создать пародию на Иисуса. Однако, по некотором размышлении, хотя ни один из них не был верующим, они сочли, что Иисус был «бесспорно славным малым» и в его проповедях нет ничего достойного осмеяния. Придумав своему герою имя Брайан, они сначала планировали сделать из него что-то вроде тринадцатого апостола. Постепенно, однако, было решено, что героем станет совершенно сторонний делу христианства человек, рожденный в одно время и в одном месте с Христом и принятый, вопреки своей воле, за мессию³⁰.

Своеобразное раздвоение Иисуса Христа в фильме, таким образом, имеет сходные корни с пулмановским текстом. «Монти-пайтонцы» были единодушны в том, что они не собираются покушаться на веру (символом которой в их в фильме был Иисус Христос, пребывающий, правда, в ранге эпизодического персонажа): когда настоящий Иисус Христос появляется в фильме с Нагорной проповедью, он изображается без издевки, а музыка и свет настраивают зрителя на серьезный лад и создают ауру искреннего почтения. В своих комментариях к фильму пайтонцы утверждают, что целью осмеяния для них в фильме была совсем не вера, но современные практики организованной религии³¹.

Английский религиовед и культуролог Джеймс Кроссли в 2011 г. писал, что те, кто видит в Брайане и Иисусе Христе не два отдельных характера, но две ипостаси одного образа, по-своему правы: «Брайан действительно в известной степени представляет Иисуса. “Житие Брайана” находится в интертекстуальном диалоге не только с Евангелиями, но и с целым корпусом весьма противоречивых и неортодоксальных христологических теорий, толкующих о мессианской тайне, еврейском происхождении Иисуса, о революционном пафосе его учения и “непорочном зачатии” матерью-одиночкой»³². Таким образом, авторы фильма, по мнению Кроссли, конструируют своеобразное двойничество Иисуса и Брайана, чтобы противопоставить образ традиционного Христа, каким его создает вера и киноверсии Евангелий, – и реально-исторического Христа как предмета научной полемики, в ходе которой выявляются черты, приписанные Христу его учениками и

²⁹ *Womack S. Life of Brian Wins the Vote for Film’s Best Laughter Line // Daily Telegraph. London: Telegraph Media Group. 2002. February 19.*

³⁰ *Wilmot R. From Fringe to Flying Circus. London: Eyre Methuen Ltd., 1980. P. 247–250.*

³¹ *Ibid. P. 250.*

³² *Crossley J. Life of Brian or Life of Jesus? Uses of Critical Biblical Scholarship and Non-orthodox Views of Jesus in Monty Python’s Life of Brian // Relegere Studies in Religion and Reception. January 2011. No. 1(1). P. 94.*

последователями³³, т. е. в сущности монти-пайтонцы предвосхищают в комическом духе то, что сделает Пулман в книжке для проекта «Миф». Хотя Пулман, насколько мне известно, нигде не упоминает, что смотрел фильм «Житие Брайана», трудно предположить, что громкий успех этого фильма прошел мимо тридцатитрехлетнего начинающего автора.

Итак, Пулман предлагает свою альтернативную трактовку истории об Иисусе Христе, суть которой можно разыграть, только если вместо одного протагониста появятся два. Читатель также втягивается в конструирование альтернативных вариантов истории / мифа. Свое эссе – «ответ озадаченным читателям» – Пулман заканчивает очередным контрафактуальным построением, которое функционирует как прямое обращение к читателю. Он моделирует следующую ситуацию: Иерусалим на Страстной неделе в преддверии гибели Христа посетили гости из будущего – сиятельные столпы церкви, папы, кардиналы, архиепископы и т. д. И «каждый из этих призраков мог бы, если бы только захотел, обнять и поцеловать Иисуса»... и этот поцелуй перенес бы Иисуса чудесным образом в безопасное место и тем самым спас бы ему жизнь. «Иисус избежал бы ужасной смерти на кресте. Он бы остался жить. Он канул бы в безвестность; или продолжил бы свою проповедь...»³⁴. Каждый из призрачных гостей может сделать шаг, протянуть руки и спасти Иисуса от смерти, до которой остается несколько часов. Но у каждого находится причина этого не делать, и эти причины Пулман инсценирует в виде реплик возможных спасителей: «Он сам это предсказал...» – «Я не имею права вмешиваться...» – «Изменится весь ход человеческой истории! <...> Я не могу принять на себя такую ответственность» – «Но как же все мое величие и богатство? Великолепие моего собора? Чудесная музыка, которую исполняют в хоре?...» – «Без этой смерти не будет Церкви, а без Церкви некому будет утешить умирающего ребенка, с которым я говорил в хосписе...»³⁵. У каждого находится причина – не спасти.

В финале эссе писатель обращается напрямую к читателю: «Мне бы хотелось предложить этот мысленный эксперимент каждому христианину: если бы вы могли вернуться в прошлое и спасти этого человека от страшной смерти на кресте, как бы вы поступили? И если вы скажете: “Пусть он умрет, лишь бы Церковь жила”, – то чем вы отличаетесь от Иуды?»³⁶

Таким образом, вовлекая читателя в построение альтернативной модели земной жизни Иисуса Христа, Филип Пулман проблематизирует не только историческую правду, но и делает каждого из своих читателей ответственным за тот облик, который приняла история богочеловека / палестинского пророка / мессии.

³³ Ibid.

³⁴ Пулман Ф. *Добрый человек Иисус и негодник Христос...* С. 499.

³⁵ Там же. С. 500.

³⁶ Там же. С. 501.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что фигура Иисуса Христа имеет для Пулмана несомненно дискурсивную природу. Неканонический подход к каноническим Евангелиям проявляется у него не только в персонажной редупликации, но и в их жанрово-нарративном осмыслении. Это не биографии, так как слишком многое остается за скобками: евангелисты сосредотачиваются на последних двух годах деятельности Христа. Это и не романы: здесь нет психологизма, внимания к эмоциональной жизни, описания внешности, пейзажей. Евангелические нарративы, кроме того, несомненно, содержат художественный вымысел: без него невозможно было бы описание сцен, когда Иисус изображается без свидетелей, в одиночестве (сцены в пустыне и в Гефсиманском саду). Лаконичностью и повышенным вниманием к развитию событий Евангелия напоминают народные сказки и баллады, но у них совершенно особая прагматика: «Они рассказывают нам, во что мы должны верить»³⁷. Сам Пулман признает, что он верит только в то, «что в начале нашей эры в стране, которая позже стала называться Палестиной, жил человек по имени Иисус»³⁸ – необыкновенно пронизательный и мощный духовный учитель, замечательный рассказчик и гениальный афорист. Перечитывая евангелия и апокрифы, он приходит к выводу: «У меня сложилось впечатление, что Иисус и Христос – это не одно и то же. Был человек по имени Иисус, о котором повествуют Евангелия, а был некто иной – Христос, то есть Мессия, который фигурирует главным образом в Деяниях апостолов»³⁹. Писатель посчитал, что в посланиях Павла термин «Христос» встречается около ста пятидесяти раз, а имя «Иисус» – всего около тридцати. «Со времени распятия прошло уже целое поколение, и человек начал уступать место мифу»⁴⁰, – констатирует Пулман, и это становится исходным пунктом его авторской трактовки христианского нарратива: проблемы и противоречия в Евангелиях можно попробовать объяснить тем, «что Иисус разрабатывал свое учение на ходу, непосредственно в процессе проповеди, но рядом с ним звучал некий второй голос, “поправлявший” его слова, чтобы придать им больше связности». Это дает возможность «представить себе, что в Евангелиях на самом деле два главных героя: человек (и не более чем человек) по имени Иисус и некий вымышленный Христос»⁴¹. Иначе говоря, для Пулмана имена Иисус и Христос находятся в отношении дополнительной дистрибуции: «Если мы хотим понимать историю христианства достаточно ясно, следует различать, о каком из двух этих персонажей идет речь в каждом конкретном случае. Например, говорить “Иисус родился в Вифлееме”, а не “Христос родился в Вифлееме”; или “Христос был Сыном Божьим”, а не “Иисус был Сыном Божьим”»⁴².

³⁷ Пулман Ф. Голоса демонов... С. 490.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 250.

⁴⁰ Там же. С. 493.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 498.

Лоран Женни в известной работе «Стратегия формы», размышляя об идеологической подоплеке интертекстуальности, пишет, что интертекстуальность может функционировать как «культурная диверсия», и вводит понятие «интертекстуального авангарда», для которого в равной степени важны и объект, над которым работает автор вторичного текста, и культурные коннотации, которыми оброс этот объект за время своего бытования. Свою задачу такой «интертекстуальный авангард» видит в коренной переформулировке, деконструкции дискурса, чей вес стал подавляюще тираническим⁴³. Именно такую антитираническую работу предпринимает Филип Пулман, предлагая свою интерпретацию истории Иисуса Христа. И действенным инструментом в этой борьбе с «тиранией дискурса» становится такая нечастая форма трансформации религиозного мифа, как персонажная редупликация.

⁴³ *Jenny L. La stratégie de la forme // Poétique. 1976. No. 27. P. 279.*

ЗАМЕТКИ О «ДИСКУРСЕ ТОРГА»:
ДЕНЬГИ В РОМАНЕ СТЕНДАЛЯ «КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»

Серьезным знакомством с романом Стендаля я обязана курсу лекций по истории западной литературы середины XIX в., который Татьяна Дмитриевна Венедиктова читала нам, третьекурсникам романо-германского отделения, в весеннем семестре 2008 г. Обаяние лекторской манеры, стремление размышлять вслух и приглашать таким образом к разговору, прагматическое (но не утилитарное!) отношение к литературе как специфической форме опыта – все это впоследствии снова и снова привлекало меня в поточные аудитории 1-го гуманитарного корпуса, чтобы послушать Татьяну Дмитриевну и попытаться по-новому задуматься над классическими текстами. Источником вдохновения для прочтения романа «Красное и черное» в новой перспективе стало для меня «буржуазное» – литературно-антропологическая проблема, которая на протяжении многих лет привлекает интерес Татьяны Дмитриевны от книги «“Разговор по-американски”: дискурс торга в литературной традиции США» (2003) до книги «Литература как опыт, или “Буржуазный читатель” как культурный герой» (2018).

«ПЯТНО НА ОКУЛЯРЕ ТЕЛЕСКОПА»

В конце девятой главы «Жизни Анри Брюлара» Стендаль делает признание: «Мне кажется, что этот недостаток моего телескопа был полезен для героев моих романов: буржуазная пошлость известного рода для них невозможна, для автора это значило бы говорить на *китайском языке*, которого он не знает» (ССС: XIII, 77)¹. В оригинале речь идет о специфическом недостатке, буквально «пятне» (*tache*) на окуляре телескопа².

Об образе романа-телескопа вспоминают гораздо реже, чем о знаменитой метафоре «зеркала», которое романист несет на себе, идя по большой доро-

¹ Здесь и далее русские переводы произведений Стендаля с указанием в круглых скобках аббревиатуры (ССС), номера тома римскими цифрами и номера страницы арабскими цифрами цитируются по изданию: *Стендаль*. Собр. соч.: В 15 т. М.: Библиотека «Огонек»; Изд-во «Правда», 1959. Курсив автора.

² *Stendhal*. *Écrits intimes*. Paris: Nachette, 1961. P. 68.

ге. Тем не менее, Так, в романе схожие по своему оптическому характеру, обе метафоры заставляют задуматься над парадоксальной природой писательской самохарактеристики. Изначально предназначенные компенсировать слабость, которую «невооруженный» человеческий глаз обнаруживает в постижении истины, оба инструмента имеют странную особенность, или даже дефект. Зеркало, закрепленное *на спине* того, кто его несет, отражает окружающее хаотично и может быть полезно разве что стороннему наблюдателю, увидевшему на поверхности мелькающие отражения небесной лазури и дорожной грязи³. Необычное размещение зеркала усложняет отношения субъекта и объекта наблюдения, вносит в них элемент случайности и, по мысли Стендаля, ставит владельца зеркала (писателя) вне каких-либо претензий морального характера⁴. Противоположным образом использование телескопа предполагает не только определенные отношения между субъектом (писателем) и объектом (жизнью) в акте целенаправленного наблюдения, но и устанавливает иерархию возвышенного (романического, романтического) и низкого (буржуазная низость). Низкому в романе нет места – это обстоятельство для Стендаля является достоинством («полезно для моих персонажей»), но все же сохраняет характер заведомого познавательного ограничения, лакуны, «пятна», сокращающего поле зрения.

Что можно увидеть в подобный телескоп? Тому, кто захочет воспользоваться этим инструментом, откроется «Стендалия» – страна, чье остроумное название принадлежит Жюльену Граку, французскому романисту и критику, близкому сюрреалистам:

...страна-эпоха где-то далеко на краю исторической хронологии и географии, утопическая Икарзия, где сами согласные звучат по-итальянски, страна, которая парит где-то вне времени между Гарибальди и Чезаре Борджиа, процветает не благодаря ремеслам, промышленности и торговле, а благодаря праздности и свободному излиянию страстей (в том числе страсти к общению), воздвигает в качестве памятников виллы Палладио и темницы Пиранезе,

³ В оригинале используется пассивная конструкция: зеркало буквально «прогуливается» усилиями некоего субъекта, у которого оно находится в большой корзине, закрепленной на спине: « Eh, Monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! » (*Stendhal. Le Rouge et le Noir / Préface et commentaires de Pierre-Louis Rey. Paris: Pocket Classiques, 2008. P. 406*).

⁴ «Роман – это зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы. Идет человек, взвалив на себя это зеркало, а вы этого человека обвиняете в безнравственности! Его зеркало отражает грязь, а вы обвиняете зеркало! Обвиняйте уж скорее большую дорогу с ее лужами, а еще того лучше – дорожного зрителя, который допускает, чтобы на дороге стояли лужи и скапливалась грязь» (ССС: I, 451).

страна, чей форум – это театр, а родной язык – опера, и все это расположено на ничьей земле, лишенной исторического места, на родине людей вдохновенных, где революция вынесена за скобки, с условием что о ней беспрестанно рассуждают – там Байрон и Мадзини могут познакомиться и побеседовать с Казановой и кардиналом де Берни. <...> Эдем раскрепощенных страстей, орошаемый радостью жизни⁵.

Несмотря на иронический тон, стэндалевский миф вполне узнаваем: культ подлинного чувства, историческая и бытовая реальность, подчиненная законам эстетики, представление о жизни как «охоте за счастьем», очарование энергичной героической личности, – одним словом, разные формы «итальянизма», тоски по подлинной, но утраченной родине на «юге», где не только духовно, но и телесно возможна жизнь в полную силу. Для нас особенно интересно замечание о своеобразном ведении «хозяйства» – в мире Стендаля ремесла, промышленность и торговля действительно изображены весьма скупой и пристрастной манерой. Так, в романе «Люсьен Левен» читатель очень мало узнает о делах крупного банкира Левена-старшего и ничего не знает о причинах его краха, хотя это событие само по себе становится определяющим в судьбе главного героя, Левена-младшего. В романе «Красное и черное» симпатична фигура лесоторговца и мелкого землевладельца Фуке, но она меркнет рядом с предприимчивым провинциальным парвеню – воплощением безнравственности, алчности и вульгарности господином Вально, который составляет состояние на финансовых махинациях и использовании служебного положения. В отличие от Вально большинство жителей Верьера отнюдь не мошенники, а мелкие буржуа, вчерашние крестьяне, которые разбогатели на обработке леса и производстве черепицы, однако в романе они становятся объектом презрения.

Примечательно, что и Жюльен Сорель, и мэтр города господин де Реналь, и повествователь – столь несхожие лица оказываются удивительно едины в своем презрении к буржуа. Каждый из них занимает позицию аристократического превосходства, по-своему уязвимую, поскольку она скорее воображаемая, чем реальная. Из всех троих аристократом в прямом смысле слова является господин де Реналь, который гордится происхождением из древнего испанского рода, но стремится заработать на производстве гвоздей, а Жюльен (сын разбогатевшего плотника, Наполеон, Руссо, Тартюф и Дон Жуан в одном лице) и повествователь (парижский либерал, насмехающийся и над провинциалами, и над завсегдагатами столичных салонов) причисляют себя к аристократам, исходя из превосходства ума и таланта над ограниченностью.

Пороки буржуа: приверженность рутине, корыстный расчет, мелочное накопительство – воплощены в понятии «лавки», «лавочника» (*boutique*, *boutiquier*), которое выступает важнейшим элементом аксиологии Стенда-

⁵ *Gracq J.* En lisant en écrivant. Paris: José Corti, 1980. P. 23–24.

ля⁶. «Лавка» – необходимая антитеза бейлизма, личного жизнетворческого проекта, основанного на ценностях любви как нелицемерной правды сердца, энтузиазма, артистического отношения к жизни. Эти качества дают духовное, а не сословное превосходство, но при этом бейлизм имеет сложную природу, сочетая в себе и метафору, и прямую социальную референцию. По-революционному отрицая «старый порядок» и тиранию, Стендаль продолжает связывать антитезу возвышенное / низменное с высоким и низким происхождением. «У меня были тогда, как и теперь, самые аристократические вкусы; я готов был сделать все для блага народа; но, мне кажется, я предпочел бы проводить каждый месяц две недели в тюрьме, чем жить вместе с обитателями лавок» («Жизнь Анри Брюлара»; ССС: III, 179). «Среди аристократов меньше прозаических душ, чем в третьем сословии. В этом виновата торговля, она все превращает в прозу» («О любви», фрагменты)⁷. Аристократизм как антитеза буржуазного получает, таким образом, ироническую трактовку и в этом виде проецируется не только на отдельные сюжеты, но и на всю символическую географию «Стендалии».

Великобритания (и расширительно Соединенные Штаты) – страна «паровых машин и железных дорог»⁸ – воплощает удручающий триумф третьего сословия. По мысли Стендаля, экономический прогресс превращает работу в принуждение: победа промышленников приведет к тому, что мы станем варварами в области искусства, такими же печальными, как англичане, которые изнывают от избытка работы⁹. Расширение прав и свобод ведет к диктату посредственного большинства («в республиканской Америке целый день приходится заниматься скучным делом: усердно угождать лавочникам и быть таким же тупицей, как они»; ССС: III, 450). Франция в экономической и политической жизни не ушла столь далеко по пути буржуазного прогресса, но глубоко усвоила порочный принцип все измерять деньгами. Стендаль замечает, что «не продается» – самая невероятная эпитафия, которую можно начертать на могиле современного француза¹⁰. Как подсчитали критики, слово «продажный» (*vendu*) постоянно встречается в путевых записках, статьях и автобиографических текстах Стендаля¹¹. И англоязычному миру, и Франции противопоставлена итальянская утопия *dolce far niente*, возможная

⁶ Bourdenet X. *Boutique / boutiquiers* // Dictionnaire de Stendhal / Publié sous la dir. de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich. Paris: Honoré Champion, 2003. P. 118.

⁷ Stendhal. *De l'Amour*. Arvensa Editions, 2015. P. 215.

⁸ Stendhal. Paris – Londres. *Chroniques / Édition établie par Renée Dénier*. Paris: Éditions Stock, 1997. P. 542.

⁹ Реплика Стендаля в дискуссии, которая развернулась после публикации его памфлета «О новом заговоре против промышленников» (1825). Цит. по: Ansel Y. *Travail* // Dictionnaire de Stendhal. P. 715.

¹⁰ Stendhal. Paris – Londres. P. 657.

¹¹ Ansel Y. *Vendu* // Dictionnaire de Stendhal. P. 726–727.

только в стране, парадоксально революционной и дореволюционной. Идеалы Французской революции на итальянской почве не утверждают новый, буржуазный мир, несущий власть большинства и необходимость трудиться, а возрождают исконный авантюрно-героический дух, о чем красноречиво говорится на первой странице романа «Пармская обитель»¹².

«СТРЕКОЗА И МУРАВЕЙ»

Критика о Стендале долгое время находилась под обаянием аристократического презрения к буржуазному. В результате в зону «слепого пятна» попадали экономические отношения не только в «Стендалии», но и в жизни самого Анри Бейля¹³. С точки зрения современных стендалеведов, бейлизм заслуживает более критического и более нюансированного описания. В этом проекте творческого самосовершенствования длиною в жизнь деньги становятся важным фактором создания личного мифа, в котором тесно взаимодействуют буржуазное и антибуржуазное. Биограф Стендаля Мишель Крузе удачно использовал классические аллегории праздности и трудолюбия, проследив в жизни писателя причудливый «ритм стрекозы и муравья»¹⁴.

Бунт против отца, гренобльского адвоката и землевладельца Шерюбена Бейля, – магистральный сюжет автобиографии Бейля-младшего. Будущий писатель постоянно обвинял отца в скупости, черствости, лицемерии, политическом консерватизме, т. е. в пороках, которые выражали ненавистный ему буржуазный дух родного Гренобля, но разногласия носили не только «идеологический» характер. Бейль-младший был недоволен денежным содержанием, которое ему выделял отец, находился в постоянном ожидании наследства, жаловался, что стесненное положение мешает ему заниматься творчеством. Расходы Анри Бейля стабильно превышали доходы, что из года в год вело к увеличению суммы долгов, которые он рассчитывал запла-

¹² «15 мая 1796 года генерал Бонапарт вступил в Милан во главе молодой армии, которая прошла мост у Лоди, показав всему миру, что спустя много столетий у Цезаря и Александра появился преемник. Чудеса отваги и гениальности, которым Италия стала свидетельницей, в несколько месяцев пробудили от сна весь ее народ. <...> В средние века республиканцы Ломбардии были не менее храбры, нежели французы. <...> После многих веков расслабляющих чувствований люди увидели, что счастья возможно достигнуть лишь ценою подлинной любви к родине и доблестных подвигов» (ССС: III, 7).

¹³ Актуальную библиографию и обсуждение недостаточной изученности темы см.: *L'Année stendhalienne*. No. 10. *Stendhal et l'argent / Études réunies et présentées par Francesco Spandri*. Paris: Honoré Champion, 2011. В дальнейшем изложении некоторых фактов из биографии Стендаля мы опираемся на работы Ива Анселя и Мишеля Крузе.

¹⁴ *Crouzet M. Stendhal, ou Monsieur Moi-Même*. Paris: Flammarion, 1990. P. 443. В оригинале биограф цитирует басню Ж. де Лафонтена «Кузнечик и муравей», мы же будем использовать знакомое русскому читателю переложение И.А. Крылова.

тить после получения наследства. Он постоянно испытывал нужду в деньгах: наследство стало большим разочарованием (не десятки тысяч, а всего лишь несколько тысяч франков), писателю приходилось доказывать право на получение унижительно маленькой военной пенсии (900 франков в год), суммарные литературные доходы за всю жизнь составили менее 10 тысяч франков, что еще меньше с учетом публикаций, сделанных в убыток. Для сравнения заметим: гонорар Виктора Гюго только за публикацию романа «Собор Парижской Богоматери» и сборника «Ориенталии» превысил 7 тысяч франков, а ежегодные гонорары Эжена Скриба составляли баснословные 120 тысяч франков. В отдельные периоды Бейлю удавалось обеспечить себе около 6 тысяч франков годового дохода – именно эту сумму он считал необходимой для благополучного и спокойного существования. Как в начале, так и в конце жизни он болезненно переживал необходимость искать место по протекции: если в молодости Бейль не сразу согласился на покровительство влиятельного семейства Дарю, то в 1829–1830 гг. был вынужден подтверждать свою благонадежность, чтобы после ряда отказов получить место французского консула в портовом городе Чивитавекья недалеко от Рима. В последние несколько лет жизни скромная дипломатическая должность обеспечивала Бейлю достойное содержание в 10 тысяч франков в год, но никак не соответствовала его возрасту и статусу.

Нуждаясь в деньгах, Бейль испытывал страх не перед бедностью, а перед экономией, его пугало не отсутствие денег, а необходимость их считать. Сумма в 6 тысяч франков годового дохода носила не столько практический, сколько символический характер: она давала желаемое удовлетворение, только если ее источником не были жалованье или заработок, которые принуждали к регулярному труду и ставили в подчиненное положение, заставляли «стрекозу» становится «муравьем». По меткому выражению Ива Анселя, в отношении к деньгам Бейль был «наследником с душой рантье». 6 тысяч франков – символическая цена свободы, «деньги, позволяющие не думать о деньгах», ироническое указание на то, что кодекс бейлизма не абсолютен, имеет свои условия и границы. Ансель обращает внимание, что знаменитые слова «Я пал вместе с Наполеоном» и последующий отъезд в Италию в 1816 г. – это не только жест в духе бейлизма, но и выражение насущной необходимости: жизнь в Италии была гораздо дешевле¹⁵.

Противостояние с отцом также имело свои неоднозначные стороны. Крузе подчеркивает, что родные Бейля и по отцовской, и по материнской линии (семья Ганьонов) принадлежали к высшей провинциальной буржуазии с выраженными аристократическими привычками. Это отражалось в первую

¹⁵ *Ansel Y. Argent // Dictionnaire de Stendhal. P. 56.*

очередь в отношении к деньгам: обсуждать деловые вопросы в семье считалось признаком дурного воспитания¹⁶. При этом сам Шерюбен Бейль был весьма яркой фигурой, характерной для переходного времени от «старого порядка» к буржуазной эпохе: он представлял собой отнюдь не тип Гарпагона-накопителя или трудолюбивого «муравья», а, скорее, предпринимателя-авантюриста – активно спекулировал земельными участками, вкладывал деньги в сельское хозяйство и городское благоустройство¹⁷. «Прожекты», следовавшие один за другим до самой старости, потерпели крах, и он умер в возрасте 72 лет почти полностью разоренным. Пользуясь символикой стэндалевского романа, Бейля-старшего по-своему тоже можно считать человеком «красного», для которого энергия безрассудной страсти превосходила приземленный практический расчет.

Отношения отца и сына, безусловно, были непростыми, но, в частности, содержание, которое Шерюбен Бейль выделял сыну в начале 1800-х гг., отнюдь не было унижительным: Ив Ансель указывает, что оно составляло вполне приличную по тем временам сумму в 1800–2400 франков в год. Неприятие Анри Бейлем всего отцовского, по мысли Крузе, указывает на глубокую иронию, скрытую в кодексе бейлизма. Многолетние жалобы на бесчувствие и скупость отца скрывали страх перед необходимостью начать ответственную самостоятельную жизнь, ожидание наследства было предлогом откладывать воплощение собственных идей, подобно «стрекозе» из басни, не строить серьезных планов на будущее. В основе «эготического» культа свободного творческого «Я», таким образом, лежало переживание собственной незрелости, потребность в самооправдании, которые Анри Бейль преодолел только во второй половине жизни¹⁸.

Буржуазные занятия были отнюдь не чужды самому Анри Бейлю: в возрасте 22 лет (1805 г.) он решил стать партнером торговой фирмы Менье в Марселе и для подготовки к будущей карьере изучал А. Смита, Ж.-Б. Сея. Быстрый крах этой инициативы имел объективные причины: не располагая средствами для первоначального вложения, он не мог стать полноправным компаньоном и вынужден был довольствоваться должностью скромного служащего, да и дела самой фирмы в скором времени пришли в упадок. В этом же году Анри Бейль предпринял еще одну неудачную попытку заняться предпринимательством и для этого даже был готов занять у собственного отца солидную сумму в 20–30 тысяч франков под проценты. Мишель Крузе обращает внимание на психологическую подоплеку этих биографических

¹⁶ *Crouzet M. Op. cit. P. 45.*

¹⁷ Даже на страницах «Жизни Анри Брюлара» автор не без иронии отдает должное эксцентричной натуре отца (см., например, главы 9, 17).

¹⁸ *Crouzet M. Op. cit. P. 301.*

обстоятельств. К тому моменту Анри Бейль уже целенаправленно вел дневник, культивируя артистическую потребность в интроспекции, и при этом испытывал потребность в «работе», «деле», любопытство к столь чуждому миру торговли и финансов. Он рассчитывал «встать за конторку, чтобы не утонуть в субъективной бездне рефлексии, самосозерцания», символически снимая противопоставление между «праздной стрекозой» и «трудолюбивым муравьем». Несмотря на чтение отцов политэкономии, отношение Бейля к деньгам не соотносилось с жизненной практикой: мечты о любви и славе были неотделимы от фантазий о состоянии финансиста, плантатора в Луизиане (!) или востребованного драматурга. По меткому выражению биографа, деньги, таким образом, были «реалистической химерой», символом, который отсылал и к прозе жизни, и к манящей фикции быстрого обогащения¹⁹.

Ив Ансель, изучавший экономические отношения и в жизни, и в произведениях Стендаля, обратил внимание на парадокс. Именно писатель, который в романе «Красное и черное» впервые в западной литературе создал глубоко современного героя – наемного работника, построил свой личный миф на отрицании «буржуазных» добродетелей бережливости, трудолюбия, расчета в пользу «аристократической» праздности, расточительности, умения наслаждаться жизнью²⁰. В данном случае не столь важен сам по себе социальный факт работы Жюльена Сореля репетитором или секретарем, а субъективное переживание этого факта, его влияние на отношение героя к другим и к самому себе. С этой точки зрения символична композиция романа: Жюльен – это предмет торга, в начале о его жалованье торгуются отец и будущий работодатель, в конце члены конгрегации после казни продают Фуке его тело для погребения. Столь же примечателен намек на сравнение Жюльена с лошадьми как предметом роскоши в обеих частях романа: сначала это лошади господина Вально, с которым символически соперничает мэр Верьера, потом упряжка миллионера Талера²¹.

Помимо ценного указания на зыбкость границы между наемным работником и вещью, т. е., по существу, на проблему отчуждения, Ансель делает еще ряд важных наблюдений. Стендаль слишком хорошо знал о необходимости денег, чтобы игнорировать их роль в литературном произведении. Однако следует учитывать, что в его романах взаимодействуют разные модели денежных отношений. В основе одной, «буржуазной», лежат отношения работодателя и наемного работника, получающего плату за труд (частный вариант купли-продажи), и ведущим качеством в данном случае выступа-

¹⁹ Ibid. P. 112–113.

²⁰ *Ansel Y. Travail // Dictionnaire de Stendhal. P. 716.*

²¹ *Ansel Y. Argent // Dictionnaire de Stendhal. P. 61–62.*

ет расчет. Другая, «аристократическая», модель чужда расчету и предполагает щедрость благодетеля в отношении того, кому оказывают покровительство, – не плату, а подарки. Эти отношения не нейтральны, окрашены определенным авторским пристрастием: если буржуа смешон, накапливает ли он или, наоборот, тратит напоказ, то расточительность аристократа имеет имплицитную санкцию, эстетическую (красота) или эмоциональную (безумство любви)²².

«БУХГАЛТЕРИЯ» РОМАНА «КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»

Ряд замечаний о биографии Анри Бейля и о логике личного писательского мифа был необходим, чтобы поставить вопрос о конкретном тексте: итак, какова же роль денег в романе «Красное и черное», какую сюжетообразующую, образную, символическую функцию они выполняют?

При определенном фокусе внимания можно заметить, что вехи на пути знаменитого стэндалевского карьериста имеют весьма точное денежное выражение: от 15 франков 8 су сбережений, с которыми Жюльен готов сбежать в Швейцарию, лишь бы не стать слугой богатого человека, до 30 600 франков ренты вместе с земельными участками и дворянским титулом, которые маркиз де Ла Моль дарит ему как будущему зятю. Вне зависимости от сословной принадлежности (она при этом выступает постоянным предметом рефлексии и обсуждения!) герои романа активно вовлечены в разнообразные денежные отношения. Таковы потомственный аристократ маркиз де Ла Моль и его дочь; обуржуазившийся аристократ де Реналь и парвеню Вально, получающий в конце романа дворянский титул; вчерашний крестьянин, а ныне мелкий буржуа Сорель-старший; мелкий землевладелец и торговец лесом Фуке; представители церкви, начиная от сельского кюре и заканчивая епископом. Читатель узнает расходы на церемонию торжественной встречи короля в Верьере (3 800 франков); схему мошеннического аукциона, где по предварительному сговору дом стоимостью 800 франков отдается в аренду за 300; цену партии леса (6 000 франков); размер требы за мессу (от нищенской в 15 су до весьма значительной в 40 франков); цену лошади (эльзасский жеребец – 6 тысяч франков; упряжка миллионера де Талера, в которой более породистая лошадь обошлась в 5 тысяч франков, а менее породистая – в 2 тысячи франков) и бутылки вина (рейнвейн – 9 франков, шампанское – 6 франков).

Интригу романа можно проследить по суммам, которые Жюльен получает в той или иной форме (жалованье, подарки и пр.), при этом суммы являют-

²² *Ansel Y. Stendhal et l'argent. Comptes petits et grands // La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIXe siècle / Sous la dir. de Fr. Spandri. Paris: Classiques Garnier, 2014. P. 167–182.*

ся предметом постоянного обсуждения, оспаривания, сравнения. Диапазон этих сумм велик, но обозрим. Для богатой наследницы Матильды де Ла Моля минимальная социальная независимость возможна, начиная с 10 луидоров (200 франков) годовой ренты, для Жюльена сумма между 20 луидорами (400 франков) и 1000 франков дает не просто внешнюю независимость, но и избавляет от необходимости совершать подлости ради куска хлеба. Такая аргументация не исключительна: тюремщик в Верьере намекает, что знаменитый своей неподкупностью кюре Шелан обязан своей порядочностью не только принципам, но 800 франкам годовой ренты вместе с участком земли, что позволяет ему не участвовать в мелочных интригах. Верхняя граница – суммы в несколько сотен тысяч франков. Жюльен рассуждает, что в его время священник получает в год от 100 тысяч франков (в три раза больше наполеоновских генералов) до 200–300 тысяч франков (вероятный доход епископа Агдского), а женитьба на Матильде к сорока годам откроет ему путь к 100 тысячам франков ренты и ордену Св. Духа. Состояние маркиза де Ла Моля составляет 100 тысяч экю, т. е. 500 тысяч франков в год (притом что вполне в духе буржуазной эпохи представитель старой аристократии вкладывает свои деньги в игру на бирже), а самый богатый человек в романе – сын банкира, молодой господин де Талер, имеющий ренту 100 тысяч экю, т. е. 500 тысяч франков, *в месяц* – около 6 миллионов франков в год.

В интересах нашего анализа понадобится краткое резюме «бухгалтерии» романа, для чего мы поделим сюжет на четыре этапа.

1 этап. Верьер и Безансон. Жюльен-репетитор, Жюльен-семинарист. История Жюльена начинается с 15 франков 8 су сбережений, которые ставят перед ним выбор: бегство в Швейцарию избавит от унижительного положения лакея, но поставит крест на будущей карьере в католической церкви. Далее мэр города готов взять его к себе в дом репетитором за 300 франков в год (а также стол), но, поторговавшись, отец Жюльена добивается лучших условий сделки: 432 франка в год с ежемесячной выплатой авансом, обеспечение пропитанием и одеждой. Поработав недолго на господина де Реналья, Жюльен мечтает о капитале хотя бы в 500 франков, чтобы уйти от своего хозяина, и почти сразу же после инцидента с портретом Наполеона его жалованье повышают до 600 франков в год. Спустя некоторое время господин Вально предлагает Жюльену 800 франков в год на более выгодных условиях (поквартальная выплата авансом). Жюльен получает от своего друга Фуке деловое предложение: нуждаясь в порядочном и грамотном товарище, Фуке сначала предлагает взять его в компаньоны, а потом и вовсе готов одолжить ему 4 000 франков на воплощение дальнейших жизненных планов. Жюльен отказывается от предложения Фуке, потом покидает дом господина де Рена-

ля, чтобы поступить в семинарию в Безансоне, так и не взяв окончательный расчет, но получив вместо этого блестящую рекомендацию. После экзаменов в семинарии он получает в подарок от анонима (маркиза де Ла Моля) 500 франков, а все его сбережения составляют 600 франков – именно этой суммой он желает помочь аббату Пирару при их последней встрече в Безансоне (сбережения самого аббата за всю жизнь составили 520 франков).

2 этап. Париж. Жюльен – секретарь маркиза де Ла Моля. Жюльен получает от маркиза де Ла Моля 1000 франков на проезд до Парижа (сумма, превышающая его годовое жалованье на прежнем месте). На место секретаря, которое в итоге займет Жюльен, маркиз приглашает сначала аббата Пирара и предлагает тому от 8 до 16 тысяч франков в год, а также богатый приход. Изначальное жалованье Жюльена на этом месте – 2 тысячи франков в год, которое может быть повышено до 8 тысяч. В скором времени он получает в подарок от маркиза в качестве благодарности за хорошую службу 3 тысячи франков. Во время пребывания в Париже Жюльен встречается с Фуке, который снова напоминает ему о возможности открыть свое дело: по мнению Фуке, 2 тысячи франков годового дохода в торговле лесом лучше, чем 4 тысячи на должности чиновника, поскольку первый вариант гарантирует личную свободу, а второй – публичный позор.

3 этап. Париж. Жюльен – будущий зять маркиза де Ла Моля. Уговаривая отца согласиться на ее брак с Жюльеном, Матильда де Ла Моль просит выделить им обоим 6 тысяч франков ренты и при этом заявляет, что готова стать «госпожой Сорель» и в случае, если маркиз не даст им ничего. Она продолжает настаивать на официальном признании брака и сначала получает от отца 10 тысяч франков ренты на имя Жюльена, чуть позже – лангедокские земли с доходом 20 600 франков, так что общая рента будущих супругов составляет 30 600 франков. Далее маркиз по собственному желанию решает передать Жюльену титул. Уже в новом качестве Жюльен получает от господина де Ла Моля 20 тысяч франков в подарок, что, однако, сопровождается рядом условий. Будущий зять маркиза должен потратить деньги достойно, не сделавшись посмешищем в глазах света, и отблагодарить «приемную» семью папаши Сореля (500 франков годовой пенсии). Сам Жюльен добавляет к этим условиям благодарность кюре Шелану (500 франков на благотворительность). После краха всех планов, вызванного разоблачительным письмом из Верьера, маркиз предлагает Жюльену 10 тысяч франков годовой ренты с условием навсегда оставить семью де Ла Моль и уехать как можно дальше, например, в Америку.

4 этап. Верьер и Безансон. Тюрьма и казнь. Жюльен дает две взятки тюремщику (5 франков и 20 франков), чтобы узнать новости о госпоже де Ре-

наль. Он раздумывает, согласится ли тюремщик, чье жалование составляет 300–400 франков, на подкуп в 10 тысяч франков, чтобы устроить побег в Швейцарию, но сам отказывается от этой идеи. Со своей стороны Матильда готова выделить на подкуп чиновников в общей сложности 100 тысяч франков. Жюльен за 6 франков покупает у тюремщика бутылку шампанского, 20 франков отдает, чтобы послушать историю жизни закоренелого каторжника, 40 франков предлагает священнику в качестве требы за самую долгую мессу, чтобы скорее спровадить докучного посетителя. Жюльен завещает каждому из своих братьев по тысяче франков и 6–8 тысяч – отцу. После казни Жюльена Фуке «преуспевает в мрачной сделке» и выкупает «бранные останки» друга, во время похорон по распоряжению Матильды в толпу бросают пригоршни пятифранковых монет, а грот, где расположена могила, украшают мраморными статуями, «заказанными за большие деньги в Италии» (ССС: I, 621) (точные суммы расходов не названы).

КТО, КАК И ЗА ЧТО ТОРГУЕТСЯ В ПРОВИНЦИИ?

Первая особенность, которая обращает на себя внимание, заключается в том, что, когда Сорель-старший и господин де Реналь, а впоследствии и господин Вально торгуются за услуги домашнего учителя, он сам довольно пассивен. Тем не менее делать вывод о сугубой «объективации» героя, превращении в его в вещь-товар было бы преувеличением. Подчиненное положение (зависимость от жестокого отца, социальное неравенство по отношению к работодателям) и собственная мировоззренческая установка (наивысшая ценность – отвага, героизм, а не умение считать деньги) подавляют его активность, но она выражается негативно, в форме протестных реакций (резких слов, нарушения неписаных правил поведения), что парадоксально ведет к увеличению суммы сделки. Из всех контрагентов Жюльена мэр господин де Реналь – гордый дворянин и фабрикант в одном лице – острее всех чувствует разницу между «старым» и буржуазным порядком. На словах он мечтает установить отношения хозяина и слуги, по определению зависимого, но должен принять отношения работодателя и наемного работника, свободного торговаться или покинуть место. С философской или политической точки зрения идея равенства между дворянином и сыном плотника мэру совершенно недоступна, но с экономической точки зрения он признает свободу Жюльена расторгнуть невыгодный договор, опасается этой возможности и каждую протестную вспышку своего наемного работника воспринимает как косвенное требование пересмотреть условия. Парадокс, таким образом, заключается не в том, что сумма сделки растет, а в том, что обе стороны торгуются *как бы нехотя*: Жюльен, требуя уважения

к себе, неожиданно добивается повышения жалования, а мэр предпочел бы распоряжаться своим работником как слугой, но вынужден считаться с его независимостью.

Помимо мужчин в торг вступает не только госпожа де Реналь, но даже дети. В самом начале знакомства она хочет выразить свое расположение и сочувствие молодому человеку, подарив ему несколько луидоров (около 100 франков) на бельё. Однако эти 100 франков оказываются дважды унижительными: жена мэра боится унизить гордого Жюльена и одновременно боится, что муж сочтет унижительным такое поведение хозяйки по отношению к слуге. Жюльен со своей стороны чувствует себя дважды униженным, так как, во-первых, этот покровительственный подарок напоминает ему о его подчиненном положении (получение жалования по договору, наоборот, дает ему основания считать себя равным), а во-вторых, подарок ему предлагают на условиях сохранения тайны, что позволяет недоброжелателям заподозрить его в корысти. Госпожа де Реналь проявляет нежность к Жюльену, чтобы неосознанно возместить нанесенное ему оскорбление, а Жюльен удовлетворен лишь частично, так как нежное обращение госпожи де Реналь ценит невысоко, видя в этом прихоти «богачей» (ССС: I, 88). С точки зрения господина де Реналья, оскорбление, нанесенное его жене отказом слуги, сохраняется, поэтому он лично заставляет Жюльена принять 100 франков. Госпожа де Реналь видит, что применение власти только усугубляет причиненное Жюльену унижение, и придумывает, как возместить это иным способом: на имя своих детей она заказывает в книжной лавке любимые Жюльеном книги на сумму в 200 франков. Покупка книг вызывает у героя восторг – инцидент исчерпан.

Что в данном случае выступает эквивалентом скромной суммы в 100–200 франков? Ответ на этот вопрос придает весьма бытовой сцене драматический характер. В материальном смысле это цена комплекта белья или нескольких книг. В символическом смысле этой ценой измеряется чувство собственного достоинства, причем в сцене сталкиваются разные представления о достоинстве: сословно-аристократическое (господин де Реналь) и внесловное (Жюльен и госпожа де Реналь). Заданные условия таковы, что стороны не могут выйти из ситуации без потерь: принять деньги означает нанести ущерб (т. е. оскорбление) одной стороне, отказать – ущемить другую сторону. Неисполнимая по существу сделка приводит не только к нарастанию эмоционального напряжения (обида Жюльена, возмущение господина де Реналья, смесь страха, жалости и нежности госпожи де Реналь), но и к «повышению ставок»: госпожа де Реналь пытается сначала компенсировать (*réparer*) понесенный Жюльеном убыток сугубо нематериальным способом:

«Как бы стараясь загладить обиду, которую она ему невольно нанесла, она теперь разрешила себе окружать его самыми нежными заботами. И новизна этих забот доставляла радость госпоже де Реналь в течение целой недели» (ССС: I, 88). Но потом находит более эффективное решение: покупка книг – счастливо найденный компромисс, снимающий возникшие противоречия. Это материальный подарок, который, в отличие от денег на белье, указывает не на бедственное положение Жюльена, а на его интеллектуальные запросы, т. е. не унижает, а подчеркивает его достоинство. При этом покупка на чужое имя формально не налагает на фактических контрагентов (Жюльена и госпожу де Реналь) никаких обязательств, сближая отношения, изначально носившие характер сделки, со свободной игрой.

Торг у Стендаля, таким образом, не обязательно означает корыстный расчет, как это происходит в случае с Сорелем-старшим и господином де Реналем (еще до того, как заключить договор о найме Жюльена, они торгуются за участок земли стоимостью 6 тысяч франков): госпожа де Реналь, чуждая всяких низменных интересов, действует не ради рационально понимаемой выгоды. Это обстоятельство еще очевиднее в случае с детьми: когда соперничество господина де Реналья с господином Вально за услуги репетитора из воображаемого (мэр сначала только *подозревает*, что Жюльена хотят переманить) становится реальным, об этом узнает весь город и в том числе маленькие сыновья господина де Реналья. Не желая расставаться с любимым учителем, младший Станислав хочет продать свой серебряный столовый прибор, чтобы возместить Жюльену 200 франков годового дохода, которые тот потеряет, если откажется от более выгодного предложения (аналогичная сцена происходит еще раньше, когда после инцидента с портретом Наполеона именно дети спешат рассказать матери, что их любимый учитель почему-то рассержен, но будет получать целых 50 франков в месяц). Взрослые, умиляясь, не принимают слова ребенка всерьез, однако это не отменяет вопроса по существу: даже чистые сердца, способные на настоящее непосредственное («красное», следуя цветовой символике романа) чувство, неосознанно включаются в торг, в котором конкретные денежные суммы символически отсылают к нематериальным, неизмеримым деньгами благам – достоинству, уважению, любви.

В отличие от аристократов де Реналь, Жюльен и его друг Фуке – буржуа, между ними нет сословных границ. Фуке приглашает компаньона войти в дело на условиях, выгодных обоим: если бы Жюльен выполнял обязанности бухгалтера, общая доходность предприятия выросла бы: за одну партию леса каждый получил бы по 3 тысячи франков. Жюльен считает, что, раз «Фуке не собирается жениться, а сам все твердит, что пропадает здесь от одиночества, [то] ясно, что если он берет себе в компаньоны человека,

который ничего не может вложить в его дело, значит, он только на то и надеется, что уж тот его никогда не покинет» (ССС: I, 127). Отношения двух молодых людей, не просто равных по происхождению, но также связанных дружескими отношениями, тоже можно описать как торг. По сути, в предлагаемом неписаном договоре обнаруживается неявное условие: совместное дело *в любом случае* предполагает первоначальный взнос, только бедный компаньон, не имея возможности вложить деньги, фактически инвестирует себя, свою свободу. Жюльен продолжает мысленный торг с Фуке: сначала он воспринимает ограничение свободы как условие, неприемлемое для своей совести (не может обмануть доверие друга), а потом приходит к выводу, что на кону в этой сделке не только свобода, но и нечто другое – творческий потенциал воли к действию, «священный огонь» (« feu sacré ») (ССС: I, 127), чуть дальше называемый «чудесной силой» (ССС: I, 128; « énergie sublime », буквально «возвышенной энергией»). На следующий день торг возобновляется, когда Фуке меняет условия на еще более выгодные для Жюльена – 4 тысячи франков без необходимости становиться компаньоном, при этом к солидной сумме добавляются и нематериальные выгоды. Открывается возможность обеспечить в дальнейшем себе место в семинарии, использовать наработанные связи для получения хорошей должности в церкви, и, главное, этот план исключает необходимость унижаться в доме мэра. Отвечая Фуке отказом, Жюльен не может забыть его «злосчастное» предложение, не прекращая торг с самим собой по поводу «истинной сути своей жизни» (ССС: I, 146; « l'essence même de son existence »).

Кто, как и за что торгуется в Париже?

В Париже Жюльен занимает столь же своеобразное положение, как и в провинции, сочетая активность в качестве контрагента с пассивностью. Анализируя «бухгалтерию» этой части романа, легко заметить, что суммы с точностью до сотни и тысячи франков фигурируют в начале и в конце эпизода и именно на этих этапах своей парижской карьеры стэндалевский парвеню наиболее пассивен. Трудоустройство Жюльена в качестве секретаря поначалу является лишь косвенным результатом отношений, которые его совершенно не касаются: маркиз хочет выразить благодарность за помощь в судебных тяжбах аббату Пирару, а гордый аббат, не желая чувствовать себя обязанным, предлагает маркизу оказать благодеяние третьему лицу, которое в этом действительно нуждается. Торг между Матильдой и отцом, наоборот, касается героя напрямую, однако повествователь неоднократно подчеркивает выжидательную и неуверенную позицию Жюльена. «Потолок цены» в этой сделке – присвоение сыну плотника герцогского титула, о чем Матильда

и сам Жюльен не могли ни мечтать, ни тем более торговаться. Эта идея полностью принадлежит маркизу, который неожиданно видит в будущем зяте инструмент для воплощения собственной страсти, а в точном смысле – для изживания психологической травмы, полученной в эмиграции (ССС: I, 547).

Активность героя сосредоточена в центральной части эпизода, посвященной любви-соперничеству Жюльена и Матильды, чье зеркальное сходство неоднократно подчеркивали комментаторы романа. Для нашего анализа важны два обстоятельства: а) соперничество героев также можно описать в терминах сделки и торга, однако б) в отличие от других эпизодов торга в данном случае повествователь не уделяет никакого внимания финансовому аспекту. Весьма проницательный анализ сделки (transaction) между двумя контрагентами (partenaires) предложил современный французский литературовед-социолог Жак Дюбуа, опираясь на социологию неогегельянца Акселя Хоннета и категорию «признания». Желанной целью соперничества, которое ведут представители противоборствующих классов, является взаимное признание, – по Хоннету, сначала на аффективном уровне, потом на юридическом и в пределе на социальном, – что должно привести к формированию общей системы ценностей и отношений солидарности. В мире Стендаля (как и во Франции эпохи Реставрации) ни юридический, ни социальный уровень решения конфликта героям недоступен, но в виде «компенсации» (compensation) аффективные отношения получают новую семантику, перестают быть частным делом двух молодых людей. «Их антагонизм приводит к любовной страсти и щедрому обмену – перекрестному обмену знаками признания»²³. По мысли Дюбуа, оригинальность и глубокая ирония стендалевской постановки вопроса заключается в том, что каждый из контрагентов более недоволен «своими», чем «чужими». «Отсюда эта почти комическая сделка между фигурами Дантона и Бонифаса де Ла Моля: будь моим Дантоном, говорит Матильда Жюльену, символически вступая в брак с делом революции, и я буду твоей Маргаритой Наваррской. <...> Незадолго до тюремного заключения Жюльен станет шевалье Сорель де Ла Верней, а Матильда переоденется в скромную госпожу Мишле, чтобы успешнее интриговать ради освобождения своего любовника»²⁴.

Со своей стороны отметим, что сугубо символический характер соперничества, желание презирать всякие денежные отношения подчеркивают две роли, которые в ходе «перекрестного обмена знаками признания» получает Жюльен: он одновременно Дантон и Бонифас де Ла Моль, деятель революции и образец феодальной верности. При всем антагонизме обе роли симво-

²³ Dubois J. Stendhal, une sociologie romanesque. Paris: La Découverte, 2007. P. 57–60.

²⁴ Ibid. P. 101.

лизируют жертву, героическую гибель, исключаящую любые практические интересы. Эти интересы становятся актуальны, когда борьба окончена и остается легитимизировать ее результаты: Матильда и Жюльен фактически становятся мужем и женой и необходимо вмешательство отца, который должен дать социальную санкцию на их союз. Но даже возвращаясь к весьма подробной «бухгалтерии» во время спора отца и дочери об условиях брака, повествователь намекает на символический смысл денежных сумм: маркиз де Ла Моль категорически разрывает сделку, когда открывает, как он считает на основании разоблачительного письма, корыстный расчет Жюльена (ССС: I, 554) («Я мог бы простить все, кроме заранее обдуманного намерения соблазнить Вас только потому, что Вы богаты»). Полученное в подарок состояние и привилегии могут придать мезальянсу видимость равного брака, но не могут возместить (как кажется отцу невесты) душевной низости жениха²⁵. Предмет торга между отцом и дочерью – благородство Жюльена, что становится особенно драматичным в силу принципиальной амбивалентности этого качества. Благородство как высокое происхождение может быть измерено в деньгах, которые могут превратить сына франш-контейского плотника в шевалье де Ла Верней. Благородство как образ мыслей не имеет цены и не подлежит оспариванию в процессе торга.

ФИНАЛ: ОТ ТОРГА К ЖЕРТВЕ

Ив Ансель отметил, что на протяжении романа «цена» Жюльена возрастает: в первой, провинциальной и «буржуазной», части она измеряется сотнями франков (жалованье), а во второй, парижской и «аристократической», – тысячами и десятками тысяч (благоденствия высокого покровителя). Она достигает впечатляющего пика в 30 600 франков годовой ренты вместе с 20 тысячами франков в виде единовременного подарка и падает до ничтожных сумм после заключения Жюльена в тюрьму – выраженное в деньгах «обесценивание» героя отражает репутационную и мировоззренческую катастрофу²⁶. Такая трактовка финала представляется верной лишь отчасти: Жюльен действительно торгуется с тюремщиком из-за 20 франков (намеренно оттягивает взятку, чтобы добиться большего), а с собственным отцом – из-за нескольких тысяч (отец считает, что наследство сына не окупает все понесенные семьей расходы). Однако, упав, «цена» начинает расти уже

²⁵ Вслед за Э. Фаре М. Нерлих замечает, что крах Жюльена невозможно объяснить только социально-психологическими мотивировками – необходимо обратиться к «внеисторически-мифологическим структурам». *Нерлих М.* Стендаль. Челябинск: Урал LTD, 1999. С. 134–135.

²⁶ *Ansel Y.* Stendhal et l'argent. Comptes petits et grands... P. 173–179; *Ansel Y.* Argent // Dictionnaire de Stendhal. P. 61.

по-иному и достигает масштабов, превышающих всякий расчет: ради спасения Жюльена так и не повенчанная с ним Матильда ставит на карту свою репутацию и целое состояние, фактически то же делает друг героя Фуке. Фуке, Матильда и Жюльен с удивлением наблюдают за расточительностью друг друга: Жюльен удивляется, как его прижимистый и приземленный друг готов продать все свои земельные участки, а сам Фуке не понимает, зачем Матильда тратит столько денег (он ищет нужное слово и называет ее «непоседой» и «шалой», в оригинале – «changeante», «mauvaise tête»; ССС: I, 579). Повествователь, упомянув о сотне тысяч франков, которыми распоряжается Матильда, далее не указывает даже порядок сумм, но важно, что эти расходы оказываются бессмысленными. Постоянное повышение символической «цены» Жюльена приводит к тому, что логика торга превращается в логику невозполнимой траты, т. е. жертвы.

Комментаторы разных взглядов не раз обращали внимание на сакральную символику финала, которая парадоксально сочетается с атеизмом самого Стендаля и скептицизмом, выраженным в предсмертных монологах Жюльена. Так, с позиций романтической философии творчества, религиозности «наоборот» В.М. Толмачёв, анализируя параллели героя с Христом и Иоанном Предтечей, образы горы и храма, отмечает, что тяга героя к небытию демонстрирует «и явный вызов року, и что-то, вопреки воле автора, неистребимо религиозное. Доказывая, что он “не тварь дрожащая”, Жюльен, как и в будущем экзистенциалистские персонажи, творит ценность ценой отречения от ценности и несколько садистского осквернения святыни, объекта и субъекта любви»²⁷. О жертве пишет и социолог литературы Ж. Дюбуа: в глазах многих персонажей романа фигура Жюльена – это не просто скрытая угроза несправедливому социальному порядку, но и намек на «избыток насилия, приближающийся конец истории», так что финал романа приобретает характер абсолютного дерзновения, выходящего за пределы социоисторической проблематики. Не случайно Матильда, чувствуя, что все окружающее героя получает священную «ауру», превращает смерть возлюбленного в церемонию. Казнь Жюльена, таким образом, становится жертвоприношением обществу, которое утратило равновесие»²⁸.

Что или кто заставляет Фуке и Матильду назначать столь высокую цену за жизнь Жюльена, заключенного в тюрьме? Главным препятствием к успешной сделке служат не аппетиты продажных тюремщиков, судейских чиновников, лицемерной конгрегации (эти аппетиты велики, но не безгра-

²⁷ Толмачёв В.М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 142.

²⁸ Dubois J. Op. cit. P. 101–102.

ничны), а сопротивление самого узника. Финал романа удивительным образом перекликается с началом: за героя в той или иной мере торгуются другие, а его роль заключается в утверждении собственного достоинства, несводимого к условиям договора, что заставляет сумму сделки все больше расти. Очевидное отличие финала состоит в том, что вначале Жюльен пусть и поневоле, но все же соглашался на «цену», назначенную за его талант, порядочность, независимость – в пределе, ту самую «истинную суть своей жизни», «энергию», о которых он когда-то размышлял после разговора с Фуке. Эта «сущность» принадлежит только ему, не подлежит «размену» и не может быть отчуждена как предмет торга – таково его убеждение в конце, подтверждаемое добровольным согласием на смерть.

* * *

В заключение отметим, что биография Анри Бейля в достаточной мере свидетельствует о презрении к унылой реальности буржуазного века, увиденной через призму бейлизма, эголизма, италянизма, – таковы не тождественные, но близкие друг другу формулировки личного творческого кодекса. Тем не менее отношение писателя к деньгам было сложным: они выполняли функцию своеобразного алиби в отношениях с отцом, символически отсылали к подвижной границе между свободой и зависимостью, расточительными аристократами и скупыми буржуа, прозой жизни и романтической грезой. Тем труднее этот аспект поддается анализу в романе «Красное и черное»: как и все буржуазное в стране «Стендалии», деньги имеют отрицательную коннотацию, но к адекватному пониманию их роли не позволяют приблизиться ни «зеркало», ни «телескоп» – предложенные Стендалем оптические метафоры художественного познания. В отличие от «дорожной грязи», отраженной при внезапном повороте «зеркала», присутствие денежных отношений никак нельзя назвать случайным: они последовательно сопровождают развитие романного сюжета. В отличие от восприятия героев через «телескоп», который не просто вытесняет из поля зрения всю «буржуазную низость» как таковую, но исключает саму возможность для автора говорить об этом, в романе подробно обсуждаются денежные вопросы, а сами умолчания о них в отдельных эпизодах становятся значимыми.

Внимание к деньгам связано, главным образом, не со стоимостью тех или иных предметов и не с финансовыми операциями, а с вопросами жалованья, ренты или сбережений. Стендаля интересует символическая функция денег, отсылающая не к *части* (отдельным желанным вещам), а к некоему *целому* – к жизни, полноте воплощения страсти. Герои романа рассуждают о том, какой размер годового дохода обеспечивает условия для независимости, порядочности, уважения и самоуважения, реализации таланта. По-

пытка измерить нематериальные блага постоянно обнаруживает ненадежность и неадекватность денежного эквивалента, но, более того, показывает, что сами эти блага несоизмеримы, вступают в конфликт друг с другом. Так, выбор в пользу скромной, но независимой и порядочной жизни закрывает путь таланту, который требует нравственных компромиссов. Финал романа демонстрирует, как логика жертвы, ориентированная на абсолютную ценность, не отменяет логику торга, а, скорее, находится с ней в иронических отношениях утверждения / отрицания.

Спор о ценностях и их материальном эквиваленте вовлекает персонажей в торг, причем типология ситуаций торга в романе весьма разнообразна. Торгуются равные по аристократическому положению (Матильда и ее отец маркиз де Ла Моль) и выходцы из третьего сословия (Жюльен и Фуке). Аристократ может торговаться с буржуа на сугубо символическом поле «обмена знаками признания» (Матильда и Жюльен) и из меркантильных соображений (господин де Реналь и Сорель-старший при покупке участка). В отношении торга вступают как персонажи глубоко антипатичные друг другу, так и связанные отношениями любви и доверия. Даже чистые сердца, такие как госпожа де Реналь и дети, знают о цене денег. По неоднозначности своего положения среди всех персонажей, безусловно, центральное место занимает Жюльен Сорель, который не только сочетает роли активного контрагента, заочного, пассивного или невольного участника, но и постоянно переносит действительную ситуацию торга в пространство внутреннего спора с самим собой.

СЕМИОТИЧЕСКАЯ ИГРА В РУССКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

В современном русскоязычном дискурсе отчетливо заметны две противоположные и, казалось бы, взаимоисключающие тенденции: с одной стороны, это снижение общей коммуникативной компетенции русского лингвокультурного сообщества (снижение роли письменного текста, серьезные сложности при его производстве и восприятии, релятивизация и примитивизация семантики ключевых концептов национальной культуры, сужение когнитивной базы, постепенное «разрыхление» ее ядра и др.¹); с другой стороны, не снижается как минимум установка на творческое использование языка, резко возрастает число субъектов публичной речи, отказывающихся пребывать в роли пассивного объекта коммуникативного потока, не снижается обращение к общей культурной памяти сообщества², пусть это касается и не глубинных слоев последней.

Интересно рассмотреть особенности второй из этих тенденций, проявляющиеся в отечественном политическом дискурсе, максимально разогретом в последние месяцы и поэтому в наибольшей, на наш взгляд, степени отражающем характерные черты современной русской речи в целом. Сначала приведем принимаемое нами определение базовых для настоящей темы понятий, неоднозначно толкуемых в современных гуманитарных науках.

¹ Мы подробно писали об этом: *Гудков Д.Б., Скороходова Е.Ю.* О русском языке и не только о нем. М.: Гнозис, 2010; *Гудков Д.Б., Рассказов А.С.* Динамика русского лингво-культурного пространства (на примере прецедентного имени) // Язык, сознание, коммуникация: Сборник научных статей, посвященных памяти Ю.А. Сорокина / Под. ред. Н.В. Уфимцева, В.В. Красных, А.И. Изотова. Вып. 40. М.: МАКС Пресс, 2010. С. 61–67.

² В качестве максимально «мирского» примера приведем лишь названия некоторых ресторанов и кафе в Москве: ресторан «Обломов», ресторан «Хлестаков», ресторан «Раскольников», ресторан «Чехов», корчма «Тарас Бульба», кафе «Печорин», кафе «Онегинь», бар «Ломоносов»; не обошлось и без фольклора: ресторан «Илья Муромец», ресторан «Горыныч». Заметим, что это только в Москве и что мы не ставили целью выявить все подобные именованья. «Отечественные» прецедентные имена достаточно активно представлены среди никнеймов и в нейминге. Это представляется значимым, так как данные единицы в наибольшей степени направлены вовне, обращены к самой широкой аудитории, призваны привлечь ее внимание, прорекламировать представляемый товар.

Политика есть отношения власти с обязательной обратной связью. Политика, следовательно, выступает как взаимодействие (даже в форме борьбы) власти и подчиненных. Можно рассматривать политику как коммуникацию. Политическим дискурсом мы называем массив текстов «о политике» в их функционировании в социальном пространстве, т. е. условия порождения и понимания-интерпретации данных текстов. Подчеркнем, что в основе дискурса лежит семиотический комплекс, являющийся либо вербальным, либо вербализуемым.

Одним из характерных черт современного русского политического дискурса является его карнавализация. Она является неизбежным следствием нескольких социокультурных процессов. Массовизация общества ведет к возникновению «толпы» в терминологии Г. Лебона³, современные средства коммуникации делают возможным существование «рассеянной толпы», по Г. Тарду⁴ и С. Московичи⁵. Формально окруженный множеством людей человек оказывается один, но он лишен индивидуальности, лишен способности к поступку. При этом многие отмечают «холодное безмолвие» массы, отсутствие обратной связи и обратного действия: «Молчание масс, безмолвное молчание большинства – вот единственная подлинная проблема современности»⁶.

Слово (знак) из оружия (Р. Барт) превращается в «слова, слова, слова». Слово перестает быть «моим», «внутренне убедительным» (М.М. Бахтин), все слова оказываются «чужими»⁷, когда их слушают, но не слышат.

Еще живы люди, которые помнят эпоху действенности слов, но эта эпоха закончилась. Приведем только один пример. Попробуйте вообразить себе спичрайтера и имиджмейкера Ленина, Сталина, Черчилля, Ганди, Кастро... Сами подобные словосочетания выглядят абсурдным. Мы здесь никак не оцениваем данных политиков и результаты их деятельности, но говорим о них как о людях, «своим» словом менявших действительность. Сегодня же политики практически не произносят «своих» слов, а ответом на все их обращения является «холодное безмолвие массы».

Все это, как уже говорилось, обуславливает карнавализацию дискурса: «В низ, наизнанку, наоборот, шиворот-навыворот – таково движение, проникающее все эти формы. Все они сбрасывают в низ, переворачивают, ставят на голову, переносят верх на место низа, зад на место переда, как в пря-

³ Лебон Г. Психология народов и масс. М.: АСТ, 2022.

⁴ Тард Г. де. Общественное мнение и толпа. М.: АСТ, 2021.

⁵ Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М.: Академический проект, 2011.

⁶ Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. С. 30.

⁷ Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. Тетрадь 2 // Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари, 2002. С. 397.

мом пространственном, так и в метафорическом смысле»⁸. Ниже мы будем приводить примеры, относящиеся к «уличному» сегменту политического дискурса, но и в языке официальной власти обращение к низу, как телесному, так и вербальному (имеется в виду апелляция к языковому материалу, находящемуся за пределами литературной нормы или у самой ее границы), не является чем-то исключительным. Достаточно вспомнить первое лицо государства, призвавшее мочить террористов в сортирах; еще две цитаты (их число легко можно увеличить) из того же источника: «Сволочь, свинья антисемитская, по-другому сказать нельзя!»⁹; «Предатели всегда плохо кончают – либо от пьянки, либо от наркотиков, под забором. <...> Представьте, что человек всю жизнь отдал служению Родине, и вдруг нашлась какая-то скотина, которая таких людей предаст. Как он будет жить с этим всю жизнь, как будет смотреть в глаза своим детям?! Свинья!»¹⁰.

Все сказанное ведет к возрастанию роли языковой игры в политическом дискурсе, к тому, что поэтическая и экспрессивно-оценочная функции начинают играть в нем все более заметную роль. Основным полем борьбы (а политический дискурс всегда агонален) сегодня оказывается интернет-пространство во всем многообразии его форм и жанров. Мы принимаем определение языковой игры как «явления, когда говорящий “играет” с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание, пусть даже самое скромное. Это может быть и незатейливая шутка, и более или менее удачная острота, и каламбур, и разные виды тропов (сравнения, метафоры, перифразы и т. д.)»¹¹. С учетом того, что значительное количество текстов в Интернете носят поликодовый характер, мы полагаем, при их анализе имеет смысл говорить о семиотической игре, важной составляющей которой является языковая игра.

В дальнейшем мы предложим беглый анализ нескольких ярких, на наш взгляд, примеров семиотической игры в политическом дискурсе, сделав сперва несколько оговорок. Сначала мы рассмотрим ряд изображений с текстами, не касаясь вопроса об их жанровой принадлежности, а затем обратимся к свежим неологизмам. Общим для всех этих разнородных явлений являются: установка на воспроизводимость, апелляция к общей культурной памяти, комический пафос. Практически все они связаны с событиями последних лет на периферии постсоветского пространства.

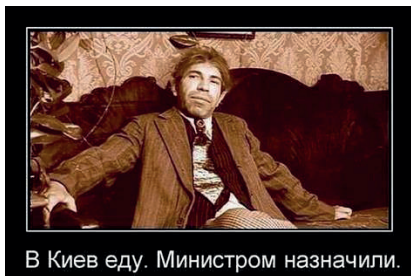
Характерным является обращение к советским и голливудским фильмам, а также к известным картинам.

⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. С. 411.

⁹ URL: <https://tass.ru/politika/7414407> (дата обращения: 23.12.2022).

¹⁰ URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1558806> (дата обращения: 23.12.2022).

¹¹ Земская Е.А., Китайгородская М.А., Розанова Н.Н. Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М.: Наука, 1983. С. 172.



Изображение 1



Изображение 2

Чрезвычайно популярный прием – это монтаж лиц или узнаваемых атрибутов внешности политиков в хорошо известные изображения, приведем лишь несколько примеров.



Изображение 3



Изображение 4



Изображение 5



Изображение 6

В последнем случае (изображение 6) использована известная фотография, на которой лицо Гитлера заменено лицом Навального, что сразу же актуализирует известный исторический эпизод, переводит его из прошлого в настоящее. Одной этой замены оказывается вполне достаточно, чтобы отождествить совершенно несопоставимые ситуации и персонажи. Это достаточно частый случай при использовании прецедентных феноменов, когда ситуация речи в той или иной степени уподобляется прецедентной ситуации, причем это сопоставление комически обыгрывается, рождая эффект пародии, трагистии, реже бурлеска (изображение 7).

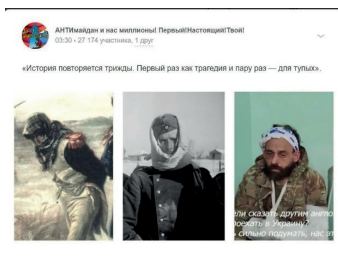
Девочка с персиками смотревшая 10 дней новости



Изображение 7



Изображение 8



Изображение 9

Достаточно часто сегодняшняя ситуация сопоставляется с известными всем событиями прошлого (изображения 8 и 9).

Легко заметить, что практически во всех приведенных примерах присутствует установка на создание комического эффекта, при этом доминирует такой вид комического, как сарказм, присутствует четко выраженная, иногда явно декларируемая, как в последних двух примерах, авторская оценка соответствующих событий и лиц.

Теперь перейдем к новейшим неологизмам. Мы приводим лишь несколько примеров, наиболее характерных для данных единиц русского политического дискурса. К неологизмам мы относили вербальные единицы, употребленные не менее пяти раз в разных текстах различными авторами, единичные употребления нами не анализировались и рассматривались как окказионализмы (при всей условности границы между окказионализмом и неологизмом). Вряд ли

словам, вошедшим в наш список, уготована долгая жизнь: они создавались на злобу дня и можно предположить, что по мере удаления от тех событий, которые явились причиной их рождения, с изменением политической повестки будут выходить из употребления. (Все выделения в примерах принадлежат их авторам; рядом с примером мы даем гиперссылку на источник в тексте статьи, дата обращения ко всем источникам – 23.12.2022. – Д.Г.)

Ахеджакнуться

1. Пафосно и настойчиво извиняться, ссылаясь на преступления, совершенные властью.

Русофобы – это такие **ахеджакнутые**, которые постоянно каются за «преступления» русских против невинных поляков, немцев, финнов... (<https://conf.7ya.ru/fulltext-thread.aspx?cnf=Polit&trd=21591>).

Коллаборационистка Алёна Попова попыталась **ахеджакнуться**. Не получилось: украинский нацист быстро объяснил ей, какое место отведено для таких «сочувствующих». Предателей презирают обе стороны – те, кого предали, и те, для кого предали. Пусть привыкает (<https://humankind.livejournal.com/321127.html>).

Как вам такой финт ушами? Этот человек держит на себе МИР! Атлант не иначе...а мы его нелухом окрестили. Не **ахеджакнуться** ли нам всем вместе перед ним, а? (<https://ok.ru/jumoriisti/topic/154818255609258>).

Отдельно скучное по тем, кому стыдно и больно за баксы, эппл-пей, шенген и хамон: их истерика пошла по привычному сценарию. И это даже не смешно. Сначала массово **ахеджакнулись**, потом поменяли флаги на аватарках, подписали петицию на ченч.орг и сторублировали первому попавшемуся сборщику бабла на все хорошее. Потом сторублировали второму, потому что первый оказался мошенником (<https://topblogger.livejournal.com/45445098.html>).

2. Сойти с ума на почве любви к ценностям Запада, презрения к России и стыда за нее.

Наверное, большинству из нас, обычных любителей советских фильмов и театра, случилось задуматься: «А что же произошло с нашими любимцами? Как же так вышло, что люди, которых мы уважали, любили, так плохо относятся к нашей стране и к нам самим? Почему многие советские кумиры **«ахеджакнулись»**?» (<https://zen.yandex.ru/media/5e2cbd88bc251400afc55af2>).

Группа деятелей культуры обратились с письмом в Министерство культуры с требованием посодействовать в постановке нового балета Кирилла Серебренникова «Содом». По мнению представителей культуры, для постановки требуется 20 миллиардов рублей, которые «пойдут не только на балет, а и на просвещение темного и непросвещенного народа». Они видимо там натурально **ахеджакнулись** на всю голову, вежливо говоря (<https://veritas4.livejournal.com/>).

А пока эти **ахеджакнувшиеся** ахеджачки, госманы, сытины продолжают вопить, исходя из международных законов, навязывая нам эти западные «цен-

ности». Мне глубоко противны эти западные «ценности» с их гейпарадами и прочей гадостью (<https://новости-россии.ru-an.info/новости>).

Дешайтанализация

Меры физического и идеологического воздействия на группу лиц, позволяющие избавить ее представителей от ложных взглядов и представлений. Объекты этого действия уподобляются одержимым бесами, а субъект – экзорцисту, изгоняющему последних.

Однако нет сомнений, что при нашей нынешней сплоченности вокруг Бесменного никто не пикнет без его соизволения. Значит, жди введения института полевых шайтановедов – ибо как без них решать задачу, поставленную его «ночным секретарем»? Ведь назвать аферой вроде тех, на кои так падок наш народ, операцию по **дешайтанализации** сопредельной страны не повернется не только язык, но и исполненное патриотического ужаса от кадыровских речей воображение! (<https://publizist.ru/blogs/6/42652/>).

Одним из первых эту особенность операции Z отметил русский патриот и мусульманин Рамзан Кадыров, упомянув «украинских шайтанов». «**Дешайтанализация**» – это объяснение бородачам «Дикой дивизии» смысла происходящего на Украине. Кадыров понял это быстрее, так как сам в молодости прошел через всю эту бесовщину, причинившую столько зла его народу, его семье и ему самому (https://vk.com/wall39457404_1388).

Очень любопытная интрижка, вызывает немало вопросов: насколько Спецоперация Z согласована с Китаем, будет ли глобальное развитие по **дешайтанализации** обнаглевшего Вашингтона с его долларом (<https://newsland.com/community/7285>).

Дешайтанализировать

Осуществлять дешайтанализацию.

– Ты хотя бы одного изобретателя русского назови, ученого? Ха-ха-ха. – Вот когда тебя **дешайтанализируем**, сам их назовешь. И не только изобретателей, а «Войну и мир» вызубришь и наизусть шпарить будешь (https://vk.com/wall140560256_2719).

А **дешайтанализировать** свои пределы и тех, кто от бестактной пальбы и похищений на них потянулся к афере с тактическими ядерными ударами по соседям – и вовсе не приснится нашему патриотизму! (<https://publizist.ru/blogs/6/42652/>).

В Ишимбае местный алкаш пытался «**дешайтанализировать**» домофон Житель Ишимбая (Башкирия) перебрал с алкоголем, поймал «белочку», схватил топор и отправился ломать домофон. Шайтан-машина выстояла под градом ударов, а дикарь убрался восвосяи (<https://ok.ru/trubyna/topic/154653334247442>).

Понауехавшие

Лица, покинувшие Россию после начала специальной военной операции на Украине.

Я уверен, что слово уже в ближайшие дни войдет в активный лексикон как термин периода денацификации, то есть периода борьбы с теми, кто пытается загнать мир в концентрационные лагеря. А **ПОНАУЕХАВШИЕ** просто не в состоянии признать, что они не обладают нужным уровнем информации, чтобы объективно оценивать происходящие на планете Земля процессы (<https://proza.ru/2022/03/24/780>).

К оставшимся у меня неприязнь гораздо сильнее – нафига вот они остались, сволочи? Да еще показывают **понауехавшим** уютный летний Мордор вместо кровавых застенков (<https://peremogi.livejournal.com/61917085.html>).

Борис Гребенщиков давно уже осел в Лондоне, другие же младоэмигранты, **«понауехавшие»** преимущественно в Израиль, даже там не перестают думать о судьбе российской культуры. Ведь кто знает, как сложится будущая жизнь, а прагматичности нашим «звездам» не занимать (<https://fishki.net/4148572.html>).

Рашизм (пейоративное)

Комплекс идей о державности России, превосходстве «русского мира», стремление восстановить империю.

Отрицание силы права и утверждение права силы, отрицание суверенитета соседей и самоутверждение через произвол и насилие лежат в основе уже вполне оформившегося в почти официальную идеологию **«рашизма»**. **«Рашизм»** – это полное пренебрежение к личности, стремление растворить ее в «большинстве» и подавить любое меньшинство (<https://wapkin.livejournal.com/1520403.html>).

Рашизм не выносит рационального обсуждения, разоблачения страхов очевидными фактами, размышления над историей – ее творческое осмысление. Еще в **рашизме** силен стадный инстинкт («мы») – как только разговор переходит на рассмотрение конкретных плюсов и минусов для человека, как только люди понимают, что в России нет общего мнения, люди разные и у них нет единого взгляда на происходящее, – воспаление, если и не исчезает, то уменьшается (<https://aleks-melnikov.livejournal.com/248096.html>).

Ненавистное слово – **«рашизм»**. Отвратительное, глупое, мерзкое и убогое. Так стали обозначать путинский режим, путинщину. Только совсем ограниченные люди не понимают, что Путин – прежде всего, коммунист, продолжатель «великого октября», который пытается что-то склеить трупной жижой от разложившегося преступного СССР (<https://sergedid.livejournal.com/366170.html>).

Рашист

Сторонник рашизма.

Рашистами я называю людей, которые фанатично веруют в русскую исключительность на Земле, активно проповедуют [захватническую] идеологию так

называемого Русского мира, демонстрируют нетерпимость к другим идеологиям и системам и готовы к силовой агрессии (или уже осуществляют ее) с целью экспансии российской шовинистической неоимперской политики на другие территории (<https://bp21.livejournal.com/122018.html>).

Мы будем собирать все то дерьмо, которое **рашисты** выдают за правду (со ссылкой на опровержение из официальных источников). Не стесняйтесь блокировать, жаловаться и спамить, покажите им ад (<https://www.gearrate.com/en/blog>).

Титул **рашиста** заслужить не просто, а очень просто – достаточно усомниться в том, что русских уничтожить морально, оправданно и даже полезно. Усугублю – достаточно назвать геноцид русских геноцидом – и все, ты уже оголтелый, безвозвратно потерянный для «цивилизованного мира» рашист 80-го уровня (<https://seva-riga.livejournal.com/865991.html>).

Некоторые выводы из приведенного глоссария лежат на поверхности. В рассмотренных единицах коннотация с очевидностью доминирует над денотацией, что весьма затрудняет их семантизацию, значение становится весьма размытым, сводясь к «что-то такое очень плохое», реже – «что-то такое очень хорошее». Рассмотренные лексемы являются яркой иллюстрацией агональности политического дискурса и повышенной конфликтности интернет-коммуникации. Большинство приведенных номинаций представляют собой ярко выраженные пейоративы. Безусловна их ориентация на создание комического эффекта, прежде всего сатирического, саркастического, направленного на дискредитацию, вербальное «уничтожение» того объекта, на который указывает языковой знак.

При создании данных лексем наглядно проявляется поэтическая функция языка, установка на «творчество». Появление нового знака, безусловно, усложняет код (в нашем случае – русский язык), что, согласно принципу языковых антиномий, подробно описанному М.В. Пановым¹², сокращает «текст», но при этом затрудняет восприятие сообщения реципиентом. Однако это затруднение компенсируется тем «удовольствием», которое получает адресат высказывания от разгадывания предложенной «загадки», а ведь получение удовольствия игроками и есть главная цель любой игры.

Рассмотренные поликодовые тексты и неологизмы, на наш взгляд, подтверждают тезис о стремлении «говорящего» к творческому использованию возможностей семиосферы и к расширению границ последней, при этом происходит характерная для карнавала (в широком смысле слова) и художественного творчества бесконечная игра с означающими, в которой означаемые оказываются второстепенны и не очень значимы, трагическое в реальности содержание затушевывается «веселой» формой, которой оно означивается.

¹² *Панов М.В.* Языковые антиномии как внутренние стимулы развития языка. М.: Языки русской культуры, 2007.

Перевод и рецепция

А.Л. Борисенко

«ПИТЕР ПЭН» ПО-АНГЛИЙСКИ И ПО-РУССКИ: МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ, ВИКТОРИАНСКИЙ, (НЕ)СОВЕТСКИЙ

Питер Пэн – мальчик, который не хотел расти, – известен во всем мире. Он герой спектаклей, кинофильмов, мультфильмов и мюзиклов, памятники ему стоят в разных уголках мира, и, конечно, о нем написаны книги. Литературных произведений, где действует Питер Пэн, несколько. Новелла, пьеса, повесть, киносценарий, эссе, рассказ. С самого начала этот персонаж не мог удержаться в рамках одного произведения, одного жанра, одного искусства. Его автор Дж.М. Барри не только не возражал против адаптаций и интерпретаций, но, казалось, так и задумал этого неуловимого воздушного героя: пусть он будет сам по себе, повсюду и нигде, меняющийся и неизменный, символ вечного детства.

Сегодняшняя публика, привыкшая к яркому и несложному герою Диснея, уже почти не задумывается о том, какая это, в сущности, жутковатая штука – вечное детство.

ПРЕДЫСТОРИЯ

Автор, который не хотел расти

Джеймс Мэтью Барри (1860–1937), напротив, задумывался об этом всю жизнь. Он постоянно разрабатывал эту тему в своем творчестве, разглядывал ее с разных сторон: вечное детство тех, кто умер, не успев повзрослеть; вечное детство тех, кто не может вырасти; вечное детство как убежище и как западня.

Когда Джеймсу было шесть лет, его брат Дэвид, любимец матери, погиб в результате нелепой случайности – катался на коньках с другом, упал, ударился головой. Мать впала в депрессию, и Джеймс, пытаясь ее утешить, стал носить одежду брата, подражать его свисту и повадкам. Позже он описывал душераздирающую сцену: он входит в комнату, и мать спрашивает с

надеждой: «Это ты?», а он отвечает: «Нет, мама, это я»¹. Возможно, отчасти Питер Пэн – это Дэвид, который так и не вырос, потому что умер.

Однако в еще большей степени это сам Барри. Он не вырос в буквальном, физическом смысле (его рост составлял пять футов и три с половиной дюйма, т.е. немногим более 160 сантиметров); он вспоминал детство с необычайной ностальгией и, казалось, предпочел бы остаться в нем навсегда.

Джеймс был очень близок с матерью, они обменивались историями: она рассказывала ему о своем детстве, он пересказывал ей прочитанные книжки и сочинял собственные приключенческие саги. Он увлеченно играл с братьями и сестрами, играл в школьном театре, разыгрывал с друзьями романы о путешествиях и приключениях. «Когда я был мальчиком, я с ужасом осознавал, что настанет день, когда мне придется оставить игры, и я не знал, как это сделать, – писал он. – Я чувствовал, что продолжу играть, но в секрете»².

Позже идея вечного детства приобрела трагическое звучание: Барри женился на актрисе Мэри Анселл, и брак оказался несчастливым. В романе «Томми и Гризель»³, написанном Барри после женитьбы, герой не может дать героине взрослой любви: «Бедный Томми! Он все еще был мальчиком, вечным мальчиком, который иногда пытался, вот как сейчас, быть мужчиной, но оглядывался и бежал обратно к своему детству, словно оно протягивало к нему руки и звало его обратно, играть. Ему так нравилось быть мальчиком, что он никак не мог вырасти»⁴. Отношения Питера Пэна и Венди во многом следуют этому же паттерну.

Так что Барри мог бы сказать: «Питер Пэн – это я!»

«Мои мальчики»

...Но не сказал. А сказал он вот что: «Я создал Питера, хорошенько потеряв вас пятерых друг об друга, как дикари трут палочки, чтобы высечь искру. Он и есть искра, зажженная вами»⁵.

Эти пятеро – братья Ллуэлин-Дэвис: Джордж, Джек, Питер, Майкл и Николас. Им посвящены все приключения Питера Пэна, которые по большей

¹ Этот и другие эпизоды детства Барри описаны им самим в книге: *Barrie J.M. Margaret Ogilvy, by Her Son, J.M. Barrie*. London: Hodder & Stoughton, 1896 // The Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/files/342/342-h/342-h.htm> (дата обращения: 23.12.2022). Здесь и далее, если не указано иное, перевод мой. – А.Б.

² Ibid.

³ *Barrie J.M. Tommy and Grizel*. London: Cassell, 1900.

⁴ Много лет спустя его жена Мэри сформулировала это жестче: «Его трагедия заключалась в том, что он не состоялся как мужчина и знал, что любовь в самом полном смысле ему недоступна, это знание и было причиной его sentimentalного волокитства» (*Birkin A. J.M. Barrie & The Lost Boys. The Love Story that Gave Birth to Peter Pan*. New York: Clarkson N. Potter, 1979. P. 77).

⁵ *A Dedication to the Five* // *Barrie J.M. Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up*. London: Hodder & Stoughton, 1928. P. 5.

части были их приключениями. Их Барри считал своими соавторами, имя одного из них носит главный герой⁶.

У каждой знаменитой сказки есть свой миф. Лодочная прогулка Кэрролла с сестрами Лидделл; карта воображаемого острова, нарисованная пасынком Стивенсона; Милн, рассказывающий на ночь сказки сыну Кристоферу Робину; Беатрикс Поттер, однажды написавшая письмо с картинками сыну подруги, и так далее. Привычный канон непременно заставляет нас увидеть ребенка, первого адресата сказки.

Миф Питера Пэна начинается с прогулок в Кенсингтонских садах.

В 1897 г. Барри было тридцать семь лет, он был уже известным писателем, его пьесы ставили по обе стороны Атлантики; он переехал из Эдинбурга в Лондон, легко вошел в столичный литературный круг, купил дом в Южном Кенсингтоне и летний коттедж в Суррее, женился на красавице-актрисе и завел собаку.

Но прославленному драматургу не с кем было поиграть в пиратов. И вот Барри с сенбернаром Портосом отправлял в Кенсингтонские сады и заводил знакомство с гулявшими там детьми. В те относительно невинные времена странный джентльмен, проявляющий интерес к чужим детям, не вызывал паники ни у нянь, ни у случайных прохожих. Именно так он и встретил братьев Ллуэлин-Дэвис, которых в тот год было еще только трое: пятилетний Джордж, трехлетний Джек и младенец Питер в коляске.

Довольно скоро Барри оказался на одном званом вечере с их родителями: молодым юристом Артуром Ллуэлином-Дэвисом и его женой Сильвией, урожденной Дю Морье⁷. Барри был совершенно очарован Сильвией и вскоре практически усыновил всю семью: он водил их в театры и на званые обеды, возил в путешествия и приглашал к себе в Суррей, принимал самое активное участие в судьбе мальчиков (которые называли его дядя Джим). Разумеется, такое положение вещей вызывало сплетни, но Барри не обращал на них никакого внимания.

Шли годы. К Джорджу, Джеку и Питеру добавились Майкл и Николас. Барри самозабвенно играл со всеми пятерыми. И, конечно же, эта игра, занимавшая такую большую часть его жизни, должна была рано или поздно стать литературой.

⁶ Питер Дэвис всю жизнь страдал от того, что его считали «тем самым Питером Пэном», он называл сказку «этот ужасный шедевр» (*Barrie J.M. Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy / Introduction by P. Hollindale. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 421*). Такой же груз пришлось нести Кристоферу Робину Милну и Алисе Лидделл.

⁷ Известная писательница Дафна Дю Морье была племянницей Сильвии, дочерью ее брата Джеральда.

ПИТЕР ПЭН В РАЗНЫХ ВОПЛОЩЕНИЯХ

Альбом: хроники игр на волшебном острове

Первым произведением Барри о волшебном острове стал фоторепортаж: семья Ллуэлин-Дэвис провела лето 1901 г. в Суррее, и Барри постоянно играл с мальчиками в индейцев и пиратов на острове посреди Черного озера, возле которого стоял его коттедж.

Надо сказать, что этот остров он использовал и для игр со взрослыми своими друзьями: здесь собиралась созданная им крикетная команда, в которую входили Артур Конан Дойл, Герберт Уэллс, Джером К. Джером, Редьярд Киплинг, Аллан Милн, Г.К. Честертон и многие другие. Называлась команда «Аллах-акбарриз» (кто-то сказал Барри, что «аллах акбар» означает «да поможет нам бог»). Божья помощь была, действительно, необходима: Конан Дойл был среди них единственным настоящим спортсменом, – не все члены команды знали, какой стороной биты ударять по мячу⁸.

Альбом с фотографиями и подписями был издан в двух экземплярах, причем первый был утерян практически сразу – отец мальчиков Артур забыл его в поезде⁹.

Пожалуй, можно сказать, что это самое радостное, самое легкое из всех произведений, связанных с Питером Пэном, – может быть, потому что самого Питера в нем еще нет. Это просто память о веселых летних днях, об играх и о том волшебном мире, который позже переселится на остров *Neverland* (в разных русских переводах остров Нигдешный, Небывалый, Где-то-там, Нет-и-не-будет, Никогда-Никогда и т. д.).

Главы из романа: первое появление Питера

Через год вышел роман «Белая птичка» (1902 г.). Посвящение гласило: «Артуру и Сильвии и их мальчикам – моим мальчикам!»¹⁰

Барри не был детским писателем – он писал для взрослых, и «Белая Птичка» заставляет об этом вспомнить. Этот странный роман не очень хорошо выдержал испытание временем, не в последнюю очередь потому, что современному читателю слишком ясна автобиографическая подоплека. Одиноким холостяк пытается «присвоить» мальчика по имени Дэвид, сделать его как бы своим ребенком. Он опекает молодую семью, стараясь сохранить в тайне свое участие (но ему это не удается: мать Дэвида, Мэри, слишком до-
⁸ Birkin A. Op. cit. P. 314.

⁹ Второй сохранился и находится в архиве Йельского университета: *Barrie J.M. The Boy Castaways of Black Lake Island. London: J.M. Barrie in the Gloucester Road, 1901.*

¹⁰ *Barrie J.M. The Little White Bird; or Adventures in Kensington Gardens. London: Hodder & Stoughton, 1902.*

гадлива). В романе есть несколько вставных глав о Питере Пэне – младенце, который улетел из детской в Кенсингтонские сады, перестал в полной мере быть человеком, но так и не стал птицей.

Пьеса: Питер Пэн выходит на сцену

После выхода романа мысль о Питере Пэне, мальчике, который никогда не становится взрослым, не отпускала Барри, и он сел писать пьесу. На этот раз он представлял себе волшебный спектакль, полный чудес, превращений и веселья, и потому попытался вернуться к солнечной стороне вечного детства, к играм на острове, пиратам и русалкам. По мере сочинения стало ясно, что постановка потребует огромных вложений.

По счастью, его друг и продюсер, американец Чарльз Фроман, поверил в успех необычной пьесы, и вместе они взялись за дело. Барри придумывал все новые и новые «спецэффекты». Например, он хотел, чтобы его герои летали. Для осуществления этой идеи наняли Джона Кирби, основателя «Летучего балета». Но его оборудование для полетов казалось Барри слишком примитивным, слишком заметным. Он попросил Кирби создать для него новый аппарат, который действительно создавал бы впечатление полета. Кирби согласился. Однако оказалось, что актерам потребуются серьезные тренировки, особенно сложно было взлетать и приземляться. Актеры были очарованы, получив уведомление «Репетиция в 12.30. Полет», но их пыл несколько поубавился, когда выяснилось, что им придется застраховать свою жизнь.

Подготовка спектакля представляла собой сплошную импровизацию, сюжет, характеры и реплики менялись на ходу, новые эпизоды сшивались на живую нитку, часто сценические решения оказывались результатом случайности. Сценарий бесконечно переписывался – пьесу не удалось показать на Рождество, как было запланировано, потому что она все еще не была готова.

Не все идеи Барри удалось осуществить: например, он хотел, чтобы фея Динь-Динь была видна зрителям через уменьшающую линзу. Это оказалось технически невыполнимо, и взамен возникло изящное решение: фею на сцене будет изображать огонек, а зрителям будет слышен ее голос.

Питера Пэна по замыслу автора должен был играть мальчик, но Фроман надеялся, что в Америке эту роль сыграет известная актриса Мод Адамс, и уговорил Барри, что и на английской сцене Питера Пэна должна играть женщина. С тех пор это стало традицией.

Еще одна незыблемая традиция велит, чтобы капитана Крюка и мистера Дарлинга играл один и тот же актер. В первой постановке это был Джеральд Дю Морье, брат Сильвии. Благодаря ему Капитан Крюк сразу же перестал быть ходульным злодеем и стал одним из самых сложных персонажей в пьесе, внушающим одновременно ужас и жалость.

Капитана Крюка вообще не было в первых набросках пьесы: Барри считал, что Питер Пэн достаточно демоническая фигура, а на Черном озере капитаном пиратов был не кто иной, как сам Барри.

Импровизации и изменения не прекратились и после премьеры. Сохранилось несколько вариантов концовки. В одном варианте Венди соглашалась остаться с Питером в Кенсингтонских садах, они находили там забытого младенца, и Венди радовалась, что будет кому заботиться о Питере, когда она вырастет. В другом дюжина очаровательных матерей выходила на сцену, чтобы усыновить потерянных мальчиков. Привычный нам финал со взрослой Венди и ее маленькой дочерью, к которой прилетает Питер Пэн (примерно такой же, как в повести), был написан отдельно, отрепетирован втайне от режиссера и совершенно неожиданно исполнен в 1908 г., на последнем спектакле четвертого сезона, причем Барри даже появился на сцене¹¹. Это был единственный раз, когда такая концовка исполнялась при жизни автора, хотя потом именно она стала канонической.

Премьера состоялась в лондонском театре Герцога Йоркского 27 декабря 1904 г. Никто не знал, чего ожидать от спектакля (от актеров требовали строгой секретности, а просочившиеся слухи только подогревали интерес), взрослых в зале было гораздо больше, чем детей, и с первой минуты стало ясно, что чудо удалось. Фроман в Америке нетерпеливо ждал телеграммы от своего английского менеджера. И наконец она пришла: «Питер Пэн ок. Кажется большой успех»¹².

Новелла и памятник: пейзаж изображенный и преображенный

Благодаря успеху пьесы в 1904 г. вставные главы из «Белой птички» вышли отдельным изданием под названием «Питер Пэн в Кенсингтонских садах» с иллюстрациями уже тогда знаменитого художника Артура Рэкхема¹³. Эти иллюстрации стали классическими и неотделимыми от текста; более того, они до известной степени легитимизировали «Питера Пэна в Кенсингтонских садах» в качестве детской сказки. Волшебство картинок перевешивает взрослую эксцентричность новеллы.

Однако при всей своей нездешности иллюстрации Рэкхема в точности воспроизводят топографию и виды Кенсингтонских садов (в книге даже есть карта). В этом он следует за Барри, который создал своего рода путеводитель, мифологизируя дорожки, пруды и деревья любимого парка и превращая их в достопримечательности.

¹¹ Барри поступал так и с другими своими пьесами: например, при исполнении в 1919 г. пьесы «Милый Брут» со сцены внезапно зачитали «Письмо автора».

¹² *Birkin A.* Op. cit. P. 126–128.

¹³ *Barrie J.M.* Peter Pan in Kensington Gardens. London: Hodder & Stoughton, 1906.

За это Барри получил удивительный подарок – ключ от одной из калиток Кенсингтонских садов. Он воспользуется им много позже, когда Питер Пэн станет всемирно знаменит. В ночь с 30 апреля на 1 мая 1912 г. на берегу озера внезапно появилась статуя Питера Пэна с феями, зайцами и белками работы скульптора сэра Джорджа Фрэмптона. Объявление в «Таймс» пояснило, что это подарок детям от Джеймса Барри. Он стоит там по сей день, и без него уже нельзя себе представить Кенсингтонских садов.

Повесть: уже не игра

Барри долго отказывался выпускать пьесу в печатном виде (он сделал это только в 1928 г.¹⁴), ему нравилась ее текучесть, незавершенность, ее живая жизнь. Но в 1911 г. он написал повесть с тем же сюжетом – «Питер Пэн и Венди»¹⁵.

К этому времени беззаботные игры пиратов на Черном озере ушли в прошлое. В 1907 г. умер от саркомы отец мальчиков Артур Ллуэлин-Дэвис; он умирал тяжело и мучительно, Барри помогал семье всем чем мог и не отходил от постели больного. В 1909 г. Барри развелся с женой¹⁶. В 1910 г. умерла от рака Сильвия, и пятеро мальчиков остались сиротами. Барри стал их опекуном, оплатил их образование и оставался им вторым отцом до конца жизни (четверо из пятерых окончили Итон, самую дорогую и престижную школу в Англии, после чего поступили в Оксфорд и Кембридж; Джек пошел во флот).

Повесть «Питер Пэн и Венди» стала главным текстом о Питере Пэне. Здесь маятник снова качнулся в сторону большей сложности, печали, иронии. Этот текст через голову ребенка говорит со взрослым читателем, и говорит порой о вещах невеселых и непростых.

Киносценарий, речь, эссе

Когда в 1921 г. Чарли Чаплин приехал в Англию и его спросили, с кем бы он хотел встретиться, Барри оказался во главе списка. Чаплин сумел убедить Барри, что кино лучше подходит для Питера Пэна, чем театр. В ответ Барри загорелся идеей, что Чаплин должен сам поставить и сыграть Питера Пэна. Этому не суждено было сбыться, но в 1922 г. Барри написал киносценарий по своей сказке¹⁷.

¹⁴ *Barrie J.M.* Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up. London: Hodder & Stoughton, 1928.

¹⁵ *Barrie J.M.* Peter and Wendy. London: Hodder & Stoughton, 1911.

¹⁶ Она полюбила другого человека, двадцатью годами младше нее, и счастливо прожила с ним остаток жизни. Барри продолжал оказывать ей финансовую поддержку.

¹⁷ При жизни Барри был снят первый фильм о Питере Пэне, но его сценарием не воспользовались.

Барри написал еще два небольших текста, связанных с Питером Пэном: в одном действует капитан Крюк, в другом – сам Питер¹⁸. Эти тексты мало известны и стали библиографической редкостью.

ПРОКЛЯТЬЕ БАРРИ И ВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ ГЕРОЯ

При жизни Барри был знаменитым драматургом, и «Питер Пэн» был лишь одной из его известных пьес. Однако потомкам он известен в первую очередь как детский писатель (которым он никогда не был) и как человек загадочной и трагической судьбы. Барри и в самом деле всю жизнь преследовали роковые события. Джордж погиб на Первой мировой войне в 1915 г., Майкл (любимец Барри) утонул в Оксфорде в 1921 г. вместе с другом при загадочных обстоятельствах (подозревали двойное самоубийство). Все это заставило биографов говорить о проклятии Барри, особенно часто цитируется хлесткая фраза писателя Дэвида Герберта Лоуренса: «Дж.М. Барри фатален для тех, кого любит. Они умирают»¹⁹.

В этот же ряд ставят смерть жениха любимой сестры Барри (Джеймс подарил ему на свадьбу коня, и тот тут же упал с него и свернул себе шею); смерть Чарльза Фрома на «Лузитании» (по свидетельствам выживших, отказываясь от места в лодке, он цитировал фразу Питера Пэна о том, что смерть – самое большое приключение); смерть капитана Скотта, чью последнюю экспедицию Барри отчасти финансировал (ему написано одно из семи прощальных писем Скотта, в котором капитан поручает ему заботы о своей семье); и даже самоубийство Питера Дэвиса, которое произошло в 1960 г., через 23 года после смерти самого Барри.

Как и многие сложные и богатые событиями биографии, жизнь Барри можно представить в совершенно разном свете, в зависимости от склонностей биографа. Современники же были единодушны: мало кто пользовался такой безусловной любовью и уважением окружающих.

В своем прощальном письме замерзающий в палатке капитан Скотт писал:

¹⁸ Речь Дж.М. Барри «Captain Hook at Eton», прочитанная 7 июля 1927 г., впервые опубликована в: *Barrie J.M. M'Connachie and J.M.B.: Speeches by J.M. Barrie*. Glasgow: Peter Davies Ltd., 1938 // Classic Literature. URL: <https://classic-literature.co.uk/j-m-barrie-captain-hook-at-eton-speech/> (дата обращения: 23.12.2022); *Barrie J.M. The Blot on Peter Pan // The Treasure Ship: A Book of Prose and Verse / C. Asquith (Ed.)*. London: S.W. Partridge, 1926. P. 82–100.

¹⁹ Эту фразу в том числе цитирует Пирс Даджон, автор сравнительно недавней – чрезвычайно фантазийной – биографии Барри, где последний совершенно незаслуженно представлен злодеем: *Dudgeon P. Captivated: J.M. Barrie, the Du Mauriers & the Dark Side of Neverland*. London: Chatto & Windus, 2008.

Я никогда в жизни не встречал человека, которым бы так восхищался и которого бы любил так, как вас, но я не мог показать, как много значит для меня ваша дружба – ведь вы могли дать так много, а я ничего²⁰.

Барри смог многое дать окружающим не только при жизни, но и после смерти. Он завещал права на «Питера Пэна» больнице на Грейт-Ормонд стрит – первой специализированной детской больнице в Англии, созданной в 1852 г. Эту больницу поддерживали многие знаменитости: Диккенс, королева Виктория, Льюис Кэрролл, Оскар Уайльд, Алан Милн и его иллюстратор Эрнест Шеппард и многие другие. Но никто не сделал для ее пациентов столько, сколько Барри. Еще при его жизни театральные труппы приходили играть «Питера Пэна» прямо в отделении; а согласно его завещанию больница получала отчисления за все переиздания, постановки и экранизации «Питера Пэна». Когда срок авторских прав истек, была принята специальная поправка к закону, согласно которой в Англии права детской больницы на «Питера Пэна» продлены навечно.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Несмотря на то что Питер Пэн появился на свет в XX в., он, как и его автор, неразрывно связан с викторианством, в том числе и с викторианской литературной традицией. Кажется, Барри собрал все основные направления британской детской литературы XIX в. и смешал их в одной повести, и если его первым читателям эти связи и аллюзии были вполне очевидны, то при переходе в другую культуру и эпоху многие из них теряются.

Капитан Крюк и школьная проза

Барри дописывал повесть, когда умирала Сильвия (мать мальчиков). К этому времени Джордж уже окончил Итон, а Майкл только что туда поступил, и, вероятно, благодаря этому обстоятельству, тема Капитана Крюка и его отношений с образованием была существенно расширена. Уже в пьесе он гибнет со словами *Floreat Etona* («Да здравствует Итон!»), а в одном из вариантов преследует Питера Пэна в Кенсингтонских садах, притворяясь школьным учителем. В повести одержимость Крюка своим школьным прошлым достигает эпических масштабов.

Барри с большим энтузиазмом вникал в школьную жизнь своих питомцев, его завораживал мир старинной прославленной школы, он охотно усваивал ее жаргон, ходил на все спортивные игры, расспрашивал мальчиков

²⁰ *Turley Ch. The Voyages of Captain Scott. Retold from The Voyage of the "Discovery" and Scott's Last Expedition. London: Smith, Elder, & Co., 1914 // Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/6721/pg6721-images.html> (дата обращения: 23.12.2022)*

о правилах и традициях. Соответственно, жаргон проник и в текст повести: Крюк упоминает *wall game*, в которую играют только в Итоне, элитный клуб *Pops*, типично итонские фразеологизмы вроде *send up for good* – за особые достижения учеников вызывали к директору для похвалы.

Для самого Барри эта тема была необычайно важна: он родился в маленьком шотландском городке в семье ткача, и его родители мечтали дать детям хорошее образование; брат и сестра Барри стали учителями. Сам он благоговел перед престижными частными школами, хотя порой к этому пиетету примешивалась ирония.

Но кроме того Барри опирался на почтенную литературную традицию, начатую в 1857 г. романом Томаса Хьюза «Школьные дни Тома Брауна»²¹. В середине XIX в. прошла реформа публичных школ, и в многочисленных журналах для мальчиков стали печатать рассказы о школьной жизни, в которых герои учатся не только латыни и математике, но и осваивают «моральный кодекс джентльмена», ту самую *good form*, о которой так беспокоится Капитан Крюк. Особенно большой популярностью пользовались рассказы Тальбота Рида о школе Сент-Доминик. Позже дань этому жанру отдали друзья Барри Вудхауз и Киплинг²².

Этот пласт аллюзий практически не считывается русским читателем – так же, как и в «Гарри Поттере», который тоже многим обязан этой литературной традиции.

В 1925 г. Барри произнес речь в Итоне, которая целиком была посвящена Капитану Крюку. Директор предложил ему тему: «Капитан Крюк был великим итонцем, но не был хорошим итонцем». Барри несколько переиначил ее: по его версии, Крюк не был великим итонцем, но был хорошим итонцем. Рассказ повествует о том, как Крюк под покровом ночи пробирается в Итон, чтобы уничтожить там все следы своего пребывания – все самые дорогие воспоминания его жизни, лишь бы не компрометировать любимую школу.

Пираты и индейцы

Еще одним жанром, который расцвел в XIX в., была приключенческая литература: дальние странствия, необитаемые острова, кораблекрушения и экспедиции. В детстве Барри зачитывался Фенимором Купером и Вальтером Скоттом, и в его описаниях индейцев и пиратов встречаются явно пародийные фрагменты. Русскому читателю XX в. они, возможно, понятнее, чем англичанам – у нас слава этих писателей оказалась более долговечной.

²¹ *Thomas H. Tom Brown's Schooldays*. Cambridge, UK: Macmillan & Co., 1857.

²² В начале XX в. идеалы долга, чести и патриотизма, внушаемые в публичных школах, прошли жестокую проверку. Крылатая фраза о том, что Первая мировая война была выиграна на полях Итона, имеет под собой кое-какие основания.

Другие приключенческие авторы той эпохи у нас менее известны, например Генри Райдер Хаггард или Роберт Баллантайн с его легендарным «Коралловым островом» (1857). Зато у нас широко известен «Остров сокровищ» Роберта Льюиса Стивенсона (1883), который во многом был создан под влиянием Баллантайна. К книге «Остров сокровищ» в «Питере Пэне» есть прямые отсылки: Капитан Крюк уверяет, что его боялся сам Корабельный Повар, «а Корабельного Повара боялся даже Флинт»²³.

Барри и Стивенсон не были знакомы лично, но переписывались и глубоко восхищались друг другом. Стивенсон писал Барри: «Горжусь, что вы тоже шотландец», а в письме к Генри Джеймсу высказывался еще решительней: «Я способный писатель, а он – гений». Стивенсон приглашал Барри приехать к нему на остров Уполу, где он провел последние годы: «Садись на корабль до Сан-Франциско, мой дом будет второй слева». Когда Венди спрашивает Питера, где он живет, тот отвечает: «Второй поворот направо, а потом прямо, до самого утра»²⁴.

И даже имя Венди косвенно связано с «Островом сокровищ». Так называла Барри маленькая дочь²⁵ одноногого поэта, критика и издателя Уильяма Хенли – друга Стивенсона, послужившего прототипом Джона Сильвера.

Мертвые дети и живые феи

Мрачные и эксцентричные фантазии Барри легко приписать детской травме и преследовавшему его злему року. Однако нужно учитывать, что многие темы, например, смерть детей, были привычны и обыденны для тогдашней литературы и жизни. Сам Барри был девятым из десяти детей, и еще до его рождения две его сестры умерли (совершенно обычное дело для того времени), так что смерть брата не была первой потерей родителей.

Очевидный литературный предшественник Барри – Чарльз Кингсли с его знаменитым романом «Дети воды» («Water Babies», 1863). В этой сказке трубочист Том тонет и попадает в подводное царство, где, разумеется, живут феи, а также другие трагически умершие дети.

Другой писатель, которому Кингсли многим обязан, – Джордж Макдональд. У него мы встретим и умирающего ребенка, которого уносит Северный ветер, и летающего младенца (Невесомая Принцесса из одноименной сказки обретает способность удерживаться на земле только тогда, когда узнает, что такое любовь и страдания), и, конечно же, феи.

²³ *Барри Дж.М.* Питер Пэн и Венди / Пер. Н. Демуровой. М.: Издательская группа Атткус, Махаон, 2010. С. 38. Здесь и далее цитаты из перевода Н. Демуровой приводятся по этому изданию в следующем формате: (ПП 2010а) с указанием номера страницы.

²⁴ *Birkin A.* Op. cit. P. 143–145.

²⁵ Девочку звали Маргарет, вместо слова «friendy», «дружок», она выговаривала «fwendy-wendy». Маргарет умерла в 5 лет, в 1894 г., и Барри дал имя своей героине в память о ней.

Барри совершенно напрасно волновался, что циничный зритель не станет аплодировать в ответ на вопрос «Верите ли вы в фей?» (он даже договорился с оркестром, что они захлопают, если зал будет молчать). Викторянцы были просто одержимы феями. В 1917 г. близкий друг Барри Артур Конан Дойл встал на защиту двух девочек, которым якобы удалось сфотографировать фей в саду во время прогулки. Он так яростно обличал всех, кто осмеливался не поверить в подлинность фотографий, что девочки уже никак не могли признаться в розыгрыше и хранили тайну до старости.

Еще одним любителем фей был Льюис Кэрролл, чьи сказки об Алисе навсегда изменили детскую литературу. Безусловно, Барри многим обязан и его влиянию. Любопытно, что сказки Кэрролла, Кингсли и Макдональда появились почти одновременно, открыв дорогу многим последующим волшебным мирам.

Кэрролл был близким приятелем Джорджа Дю Морье, отца Сильвии, и фотографировал Сильвию, когда она была маленькой. Последний спектакль, который Кэрролл посмотрел в своей жизни, был «Маленький священник» Барри. 20 ноября 1897 г. он записал в своем дневнике: «Я хотел бы посмотреть эту пьесу снова и снова»²⁶.

В 1932 г. издатель Питер Дэвис познакомился с восьмидесятилетней Алисой Харгривс (урожденной Лидделл) на выставке, посвященной Льюису Кэрроллу. И, конечно же, на другой день появились газетные заголовки: «Алиса встретила с Питером Пэном». Интересно, что Питер Дэвис первым издал сказку Памелы Трэверс о Мэри Поппинс, которая так многим обязана Барри.

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ «ПИТЕРА ПЭНА»

На русский язык переводились три основных произведения о Питере Пэне: пьеса «Мальчик, который не хотел расти», повесть «Питер Пэн и Венди» и новелла «Питер Пэн в Кенсингтонских садах». Первый перевод (Л. Бубновой) появился рано, в 1918 г.²⁷. Это был сокращенный и довольно неудачный перевод, который никогда не переиздавался и может считаться скорее курьезом.

По-настоящему Питер Пэн вошел в жизнь русскоязычных читателей в конце 1960-х – начале 1970-х гг., на волне оттепели, когда один за другим стали появляться переводы шедевров британской литературы: сказки об Алисе Льюиса Кэрролла, «Мэри Поппинс», «Винни Пух» и т. д. У советской власти были сложные отношения с жанром «фэнтези», борьба с «чуковщиной» поставила под удар любые слишком яркие порождения фантазии, и

²⁶ Birkin A. Op. cit. P. 123.

²⁷ Барри Дж.М. Приключения Петера Пана / Пер. Л. Бубновой. М.: Детская книга, 1918.

довольно долго волшебная сказка в Советском союзе оставалась под подозрением.

Переводы британской детской классики в советскую эпоху связаны в первую очередь с именами трех переводчиков: Нины Демуровой, Бориса Заходера и Ирины Токмаковой. Так вышло, что сказки о Питере Пэне переводили все трое.

Повесть и пьеса пришли в СССР почти одновременно, независимо друг от друга, причем, как и в Англии, пьеса сначала ставилась на театральных подмостках, в нескольких разных ТЮЗах, а опубликована была только в 1971 г.²⁸.

Как всегда, Заходер переводил достаточно вольно, с большим азартом и чуткостью к тексту. Очень удачно, что он взялся именно за пьесу, более легкую, динамичную и веселую, хотя и пьеса в его переводе оказывается лишена трагических и зловещих ноток, которые есть у Барри. В послесловии переводчик объясняет вольность обращения с текстом интересами адресата-ребенка:

Переводчик старался быть максимально близким к подлиннику, точнее – быть ему максимально верным. И там, где он позволил себе небольшие «вольности», – это были вольности, вызванные желанием быть верным автору и быть понятным сегодняшнему – юному! – зрителю (ПП 1971: 126).

В число небольших вольностей входило изменение финала:

Существеннейшее из этих изменений – финал пьесы. Он не тот, что в английском издании. Но он не выдуман переводчиком, а взят из повести о Питере Пэне, написанной самим Барри много лет спустя после появления пьесы. На наш взгляд, это финал гораздо лучше, точнее выражает ее основную мысль (ПП 1971: 126).

В таком вольном обращении с текстом не было ничего необычного: переводы детской литературы в СССР подчинялись несколько иным правилам, чем переводы взрослых книг. Во многих случаях переводчик сам был детским поэтом или писателем, считалось допустимым довольно сильно адаптировать текст для «советского ребенка». Однако Заходер, при всей вольности переводческого подхода, всегда был необычайно чуток к оригиналу.

Совсем иного рода был перевод повести «Питер Пэн и Венди» – и этому переводу пришлось пролежать в столе 10 лет. Нина Демурова увидела английского «Питера Пэна» в конце 1950-х гг. в Индии, где работала переводчиком. Книга бросилась ей в глаза на каком-то книжном развале в Дели благодаря иллюстрациям М.Л. Атвелл, она купила ее и решила перевести. Это был первый переводческий опыт Н. Демуровой, и она по наивности отправила его в издательство «Детгиз», что, разумеется, не принесло никакого

²⁸ *Барри Дж.М.* Питер Пэн / Пер. Б. Заходера. М.: Искусство, 1971. Далее фрагменты перевода пьесы будут цитироваться по этому изданию в следующем формате: (ПП 1971) с указанием номера страницы.

результата. Но через десять лет, когда ее прославил перевод «Алисы», ей позвонили и предложили издать «Питера Пэна».

И тут оказалось, что «Детгиз» собирается серьезно цензурировать текст. Собственно, этого нужно было ожидать: трудно представить себе произведение более далекое от советской концепции детства (радостной, бодрой, созидательной и лишенной «слезливой сентиментальности»).

Детская литература была подвержена цензуре в не меньшей степени, чем взрослая, и по большей части правила игры были всем известны заранее. Подвергалось сокращению все слишком жестокое, не слишком пристойное, социально сомнительное, слишком сложное. Пожалуй, больше всего в детской литературе искоренялись все следы религиозности авторов или героев. Переводчик сам заранее убирал и сглаживал то, что наверняка «не пропустят» (например, Демурова сразу же убрала фразу о том, что мальчики хотят остаться верными подданными короля). Но были и сюрпризы: например, «Детгиз» потребовал совсем убрать из повествования служанку Лизу, которой всего десять лет. Потому что положительные герои (к которым редакция причислила Дарлинггов) не должны эксплуатировать детский труд.

Н. Демурова вступила в борьбу и даже обратилась к Корнею Чуковскому. «Конечно, я могла согласиться убрать из повести Барри те или иные сцены и эпизоды, вырезать определенные абзацы, но я была убеждена, что нельзя искажать оригинал. Он потерял бы свою причудливость, оригинальность, стал бы плоским и банальным. Голос Барри может казаться эксцентричным и странным, но это индивидуальный, узнаваемый голос, и кто мы такие, чтобы покушаться на чужую индивидуальность?» – писала она в небольшой брошюре, посвященной истории этого перевода²⁹.

Чуковскому перевод понравился, и он написал письмо директору «Детгиза». Вот как Н. Демурова описывает процесс сочинения письма:

19 октября 1967 г.

«Дорогой Василий Георгиевич [Компанец],

Я ознакомился с переводом Нины Михайловны Демуровой. Я думаю, это хороший перевод. Конечно, я счастлив, что книга Джеймса Барри наконец-то выходит в России. Шестьдесят лет назад Горький подарил мне роскошное издание с иллюстрациями Рэххема³⁰ и потребовал, чтобы я его перевел. У меня не было на это времени. Но теперь товарищ Демурова выполнила давнюю просьбу Алексея Максимовича.

²⁹ Demourova N. Peter Pan in Russia // Booth C., Demourova N. In the Neverland: Two Flights over the Territory. London: Children's Books Society, 1995. P. 24.

³⁰ Из этого замечания следует, что по-английски Чуковский читал другую книгу – «Питер Пэн в Кенсингтонских садах».

Я полагаю, что такое классическое произведение, как книга Барри, должно (и может) быть переведено полностью, без удаления отдельных эпизодов и персонажей».

Он остановился.

– А теперь насчет маленькой служанки, – сказал он. – Раз уж родители не избавились от нее до рождения, то пусть живет.

И он снова склонился над письмом.

«Я слышал, что редакторы хотят избавиться от восьмилетней служанки, персонажа книги. Мне кажется, восьмилетняя служанка не будет неуместна; пусть дети знают, что за границей даже такие милые люди как Дарлинги не считают зазорным эксплуатировать детский труд...»³¹.

Служанку Лизу удалось отстоять³². Повесть «Питер Пэн и Венди» в переводе Н. Демуровой вышла в 1968 г.³³, а в 1986 г. в издательстве «Радуга» были опубликованы ее комментарии и предисловие к английскому тексту повести и новеллы Барри³⁴.

Однако через десять лет издательство «Детгиз» заказало новый перевод повести Ирине Токмаковой, и на этот раз у редакции возникло полное взаимопонимание с переводчиком. Мы знаем, что цензурные требования издательства остались прежними – текст перевода лучшее тому доказательство. В нем нет злосчастной Лизы, нет сцен «излишней жестокости», сокращено все слишком печальное, слишком непонятное, слишком взрослое (поцелуй в уголке рта миссис Дарлинг заменен на улыбку, супруги не обсуждают, оставить ли им ребенка, и т. д.). Ирина Токмакова так рассказывала о работе с издательством:

И вот в этой редакции меня попросили сделать перевод этой книги. Но, может быть, она для дословного перевода капельку тяжеловесна, поэтому я решила – и так договорились – а тогда не было коммерции в детской лит-ре поэтому не было никаких разговоров о покупке авторских прав и каких-то заграничных агентств, а можно было просто взять хорошую литературу и переводить. И я решила, что назовем это даже не переводом, а пересказом. Хотя это довольно точно и близко сделано к оригиналу, но тем не менее чуть-чуть, чуть-чуть, где-то капельку сокращено, где-то немножко более разгово-

³¹ *Demourova N.* Op. cit. P. 25. Письмо Чуковского не сохранилось в оригинале и приводится в обратном переводе с английского.

³² Здесь можно послушать, как Н. Демурова рассказывает историю своего перевода: <https://www.youtube.com/watch?v=СоуqYr0eyGg&t=23s> (дата обращения: 23.12.2022). Запись сделана 19.05.2009 на филологическом факультете МГУ во время встречи Н.М. Демуровой с переводческим семинаром А.Л. Борисенко и В.В. Сонькина.

³³ *Барри Дж.М.* Питер и Венди / Пер. Н.М. Демуровой; илл. И. Кабаковой. М.: Детская литература, 1968.

³⁴ *Barrie J.M.* Peter Pan [English edition] / Вступление и комментарии Н.М. Демуровой. М.: Радуга, 1986.

но. В общем, как-то, знаете, когда переводишь, участвуешь – как-то вроде как немножко ты становишься соавтором. Так что что-то есть и от меня. Но в основном это, конечно, Джеймс Барри без всяких сомнений³⁵.

Два эти перевода представляют собой удивительный материал для исследователя: переводчики не только принадлежат к одному поколению и учились на одном факультете МГУ, но и работали с одним и тем же издательством.

Вся повесть Барри построена на двойной адресации, как пишет Питер Холлиндейл: «Взрослый читатель оказывается беспомощным посредником между Барри и ребенком, он попадает под перекрестный огонь повествования и получает пулевые ранения, предназначенные ему одному»³⁶.

У Токмаковой автор стреляет холостыми патронами. Демурова стремится к максимальной точности даже там, где совсем мало надежды попасть в цель. Например, в самом начале книги Барри говорит: человек всегда узнает, что вырастет, когда ему исполняется два года. «Два – это начало конца» (ПП 2010а: 8), – добавляет он. Токмакова опускает эту фразу. Барри описывает, как мистер Дарлинг взял извозчика и, опередив других женихов, заполучил в жены миссис Дарлинг:

He got all of her, except the innermost box and the kiss. He never knew about the box, and in time he gave up trying for the kiss. Wendy thought Napoleon could have got it, but I can picture him trying, and then going off in a passion, slamming the door (PP 1986: 21)³⁷.

Н. Демурова переводит:

Он получил все – кроме самой последней шкатулочки и поцелуя, который прятался в уголке ее рта. О шкатулочке он и не подозревал, а на поцелуй со временем махнул рукой. Венди считала, что получить этот поцелуй мог бы только Наполеон; ну а мне кажется, что и Наполеон ушел бы ни с чем, в сердцах хлопнув дверью (ПП 2010а: 8).

И. Токмакова избавляется от Наполеона и от горького замечания о папе, который даже не подозревает о «последней шкатулочке», ни поцелуя:

А папа нанял извозчика и всех опередил. Таким образом, мама досталась ему. Все, кроме той самой улыбки и самого последнего ящичка (ПП 2010b: 8)³⁸.

³⁵ Ирина Токмакова. Питер Пэн. Интернет-магазин «ПодариКниги.РФ», 31.05.2012 г. Съемка и расшифровка Евгения Курнешова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PeA5IpUEzGg> (дата обращения: 23.12.2022).

³⁶ Hollindale P. Introduction // Barrie J.M. Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. XXI.

³⁷ Здесь и далее цитаты из повести Барри приводятся по изданию: Barrie J.M. Peter Pan [English edition] / Introduction and commentaries by N. Demourova. Moscow: Raduga Publishers, 1986. Далее – PP 1986, с указанием номера страницы.

³⁸ Здесь и далее цитаты из пересказа Токмаковой приводятся по изданию: Барри Дж. Питер Пэн. Пересказ И. Токмаковой. М.: Московские учебники, 2010. Далее – ПП 2010b, с указанием номера страницы.

В ее переводе вообще опущены все отрицательные ассоциации с отцом (которые часто встречаются у Барри), в том числе мрачные авторские фантазии о том, что дети могут видеть покойных отцов:

Children have the strangest adventures without being troubled by them. For instance, they may remember to mention, a week after the event happened, that when they were in the wood they met their dead father and had a game with him (PP 1986: 25).

С детьми, бывает, приключаются самые невероятные вещи, которые их совсем не пугают. Скажем, неделю спустя они могут невзначай заметить, что, гуляя в лесу, встретили своего покойного отца и играли с ним (ПП 2010b: 12).

В целом, купюры и изменения, к которым прибегает И. Токмакова, достаточно предсказуемы и типичны: это упрощение и уплощение текста, в том числе стремление к большей однозначности персонажей. Барри не раз подчеркивает забывчивость и бессердечность Питера Пэна, и Токмакова аккуратно поправляет его, вырезая иронические замечания автора – например, «Если он о чем-нибудь и думал в эту минуту (а я подозреваю, что думать было не в его привычках)» (ПП 2010b: 14) / «If he thought at all, but I don't believe he ever thought» (PP 1986: 28). Ее Питер Пэн положительный герой так же безусловно, как Крюк – отрицательный.

Good form and bad form: капитан Крюк как пробный камень перевода

Капитан Крюк – самый неоднозначный персонаж повести. Как уже было сказано, во время игр на острове его изображал сам Барри, а позже персонаж стал еще сложнее в исполнении Джеральда Дю Морье. Хамфри Карпентер писал: «Если Питер Христос, то Хук – Сатана из “Потерянного рая”». Несмотря на его устрашающие качества, он на самом деле не страшен, и предстает фигурой неоднозначной и, как говорит Питер, “не вполне лишенной героизма” <...>. Его большое и весьма комичное самолюбие – это уязвленная гордость павшего ангела»³⁹.

Его важность для Барри подтверждается тем, что он возвращался к этому образу в более позднем творчестве. Мы знаем, что капитан Крюк закончил Итон и его очень мучает вопрос о *good form* и *bad form* – сами эти выражения принадлежат школьному сленгу и в полной мере непередаваемы. В первых вариантах перевода Н. Демуровой Крюк мучается сомнениями, *джентльмен* он или нет, но редакторы «Детгиза» наложили запрет на непонятное слово. Особенно сложен для перевода эпизод гибели капитана Крюка – там сходится все: и неоднозначность героя, и его вечные сомнения, и

³⁹ *Carpenter H. Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature. Boston: Houghton Mifflin, 1985. P. 182–183.*

воспоминания о школьном прошлом (здесь и далее все выделения в тексте принадлежат мне, если не указано иное. – А.Б.):

The other boys were flying around him now, flouting, scornful; and as he staggered about the deck striking up at them impotently, his mind was no longer with them; it was **slouching** in the **playing fields of long ago**, or **being sent up for good**, or watching the **wall-game** from a famous wall. And his shoes were right, and his waistcoat was right, and his tie was right, and his socks were right.

James Hook, thou not wholly unheroic figure, farewell (PP 1986: 123).

Этот отрывок – настоящее минное поле для переводчика, поскольку содержит школьный сленг и целый ряд недвусмысленных намеков на Итона, хотя школа и не называется прямо, а также аллюзию на целую субкультуру закрытых частных школ, отсутствующую в принимающей культуре; тут и дресс-код, и кодекс чести, и несуществующая нигде кроме Итона *wall game*. Токмакова предсказуемо опускает абзац целиком, а следующую за ним фразу переводит с точностью до наоборот:

Джеймс Крюк, с этой минуты переставший быть героической личностью, прощай навсегда! (ПП 2010b: 138)

Н. Демурова пытается передать даже те ассоциации, которые едва ли будут поняты читателем:

Мальчики летали вокруг, глумясь и издеваясь над ним, а он медленно отступал, отбиваясь вслепую своей железной рукой, но мыслями он был далеко. Он шел сутулясь по спортивному полю своей далекой юности, его вызывали к директору, он болел за футбольную команду своей славной школы. И ботинки у него были как надо, и жилет как надо, и галстук как надо, и носки как надо!

Джеймс Крюк, ты не вовсе лишен героизма. Простимся же, Джеймс Крюк! (ПП 2010a: 181)

«Вызов к директору» для русского читателя едва ли ассоциируется с чем-то приятным (в Итоне к директору вызывают для похвалы, что и отражено в выражении *«to send up for good»*), но общий смысл тем не менее сохранен.

В конце капитан Крюк нарочно подставляется Питеру, чтобы тот пнул его ногой и тем самым выказал неджентльменское поведение, *bad form*.

В переводе Демуровой этот эпизод органично сочетается с предыдущими переводческими решениями и выглядит так:

– Воспитанные люди так не поступают! – закричал он с насмешкой и, довольный, упал в море.

Так погиб Джеймс Крюк (ПП 2010a: 182).

В переводе Токмаковой внезапно возникает непонятная «плохая форма»:

– Плохая форма! – воскликнул он глумливо и, довольный, отправился к крокодилу в пасть (ПП 2010b: 139).

Любопытно, что Захoder, при всей вольности переводческого подхода, почувствовал, как важна для капитана Крюка латынь (в пьесе он погибает со словами *Floreat Etona*, «Да здравствует Итон!»). И хотя у него Крюк всецело комический персонаж, который в конце окончательно теряет голову, латынь и ассоциация с хорошим образованием остаются:

Рассудок пирата помрачился. Запевая студенческую песню *Gaudeamus igitur*, он карабкается на поручни и падает в воду, где навстречу ему гостеприимно раскрывается пасть крокодила (ПП 1971: 104).

Постсоветские переводы

С начала двухтысячных годов повесть «Питер Пэн и Венди» переводилась 12 раз. Кроме того, на заре перестройки, в 1986 г., появился первый перевод «Питера Пэна в Кенсингтонском саду», сделанный А. Слобожаном, а позже еще как минимум три перевода той же новеллы: Т. Кувариной (1992), Г. Гриневой (2001), И. Токмаковой (2006).

По этим переводам видно, что стратегии адаптации и упрощения никуда не делись; например, никто из переводчиков не передал полностью жутковатую концовку новеллы. В ней Барри использовал одну из своих игр с Джорджем. Мальчик однажды спросил его, что значат буквы «WSM» и «PP» на белых камнях в Кенсингтонском саду. Вместо того, чтобы объяснить, что это граница церковных приходов Вестминстер Сент-Мэри («Westminster St. Mary's») и Паддингтона («Parish of Paddington»), Барри сказал ему, что это могилки детей, Уолтера Стивена Мэтью («Walter Stephen Matthews») и Фиби Фелпс («Phoebe Phelps»). Питер нашел этих двух младенцев, выпавших из колясок, и похоронил их. Барри заканчивает вставную новеллу так:

But how strange for parents, when they hurry into the Gardens at the opening of the gates looking for their lost one, to find the sweetest little tombstone instead. I do hope that Peter is not too ready with his spade. It is all rather sad (PP 1986: 194).

Этот абзац можно найти только в переводе А. Слобожана (1986), и то без последней фразы, в остальных он отсутствуют полностью – переводчики предпочли остановиться раньше, на более веселой ноте⁴⁰.

Саманта Шерри в своей статье о цензуре в СССР подчеркивает многогранность процесса цензуры, сложность различения между прямолинейным запретом и культурным регулированием, к которому зачастую прибегает сам переводчик⁴¹. На примере русских переводов «Питера Пэна» можно увидеть всю сложность этого процесса.

Было бы ошибкой думать, что адаптация детских книг при переводе – исключительная прерогатива советской или иной цензуры. Любопытным об-

⁴⁰ Например, в переводах Г. Гриневой (2001) и И. Токмаковой (2006).

⁴¹ *Sherry S. Censorship in Translation in the Soviet Union: The Manipulative Rewriting of Howard Fast's Novel The Passion of Sacco and Vanzetti // Slavonica. 2010. No. 16. P. 1–14.*

разом Питер Холиндейл в своем предисловии к аннотированному «Питеру Пэну» выражает сожаление, что эту книгу нельзя было подвергнуть «хирургическому вмешательству»⁴², причем его пожелания почти полностью совпадают с пожеланиями советской редакции «Детгиза». Он предлагает избавиться от излишней сентиментальности, эксцентричности, от упоминаний Итона, сетует на то, что автор склонен к пародии и эта его манера затрудняет чтение современному читателю. Можно только пожалеть, что Питер Холиндейл, скорее всего, не владеет русским языком и не может насладиться переводом Ирины Токмаковой.

А вот русский читатель, несмотря на все препятствия, может насладиться неповторимым голосом Барри. Более того, он может услышать и викторианскую интонацию, общую для нескольких великих сказочников, чьи произведения переводила на русский язык Нина Демурова. Можно сказать, что на этом примере особенно ярко видна роль личности в истории перевода и литературы. Нина Демурова совершенно выпадает из ряда советских детских переводчиков: в отличие от Заходера и Токмаковой она не писала собственных произведений для детей, не была членом Союза писателей. Будучи филологом и исследователем британской литературы, она полностью игнорировала обычные для советской практики стратегии адаптации и оставляла английской литературе XIX и начала XX в. всю присущую ей сложность, грусть, сентиментальность и эксцентричность. Поэтому по-русски существует не только веселый и простой Питер Пэн диснеевского мультика, но и бессердечный вечный мальчик, живущий на границе жизни и смерти.

⁴² Hollindale P. Op. cit. P. XXII.

ВЫЗОВ ПЕРЕВОДЧИКУ:
ПАМЯТЬ В РОМАНЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ
«КАЗУС КУКОЦКОГО»

Роман Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» (2001) – в журнальном варианте «Путешествие в седьмую сторону света» (2000) – широко изучен отечественной, а также зарубежной критикой¹. Однако через двадцать лет после публикации роман-лауреат премии «Smirnoff-Букер» 2001 г. остается не вполне разгаданным. Прежде всего это касается второй части романа, так называемого сна Елены Кукоцкой. Предлагаемая статья – попытка разгадать тайну этого сна, осмыслить его значение для общей структуры сюжета и идейно-философского строя романа. Именно во второй части Улицкая раскрывает нам структурный стержень романа – феномен потери памяти, от чего страдает Елена, а вслед за ней, под воздействием приема остранения, читатель романа.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП РОМАНА

Как и другие «московские» романы Улицкой, «Казус Кукоцкого» богат на упоминания архитектурных памятников, старых улиц, уважаемых научных институтов и даже бытовых объектов городского центра. В XVII в. Кукоцкие поселились в Немецкой слободе, где на семейном участке Немецкого (ныне Введенского) кладбища династия нашла вечное пристанище. Нечаевы, Еленины предки по матери, связаны с другой исторической частью города, Патриаршими прудами: на рубеже XIX–XX вв. этот район стал «колыбелью»

¹ Желобцова С.Ф., Сизых О.В. Особенности поэтики романа Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. 2020. № 2. С. 50–59; Куклин Л. Казус Улицкой // Нева. 2003. № 7. С. 177–178; Куса З. Духовное измерение романа Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого» // Slavia Orientalis. 2020. Т. LXIX. № 2. С. 261–272; Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2010; Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 522, 530–531, 533; Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта: Наука, 2003; Skomp E., Sutcliffe B.M. Ludmila Ulitskaya and the Art of Tolerance. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2015.

московского модерна. Еленин дедушка работал строительным инженером и в результате получил квартиру в одном из Волоцких домов в Трехпрудном переулке². В эту квартиру пришла безграмотная суеверная Василиса, ставшая домработницей трех поколений Нечаевых-Кукоцких. Там же Елена Кукоцкая провела отрочество и ранние годы первого замужества – удочеренная бабушкой она спаслась от сталинского террора; его жертвами пали ее родители и двое братьев, переехавшие с другими толстовцами на Алтай.

Далее рассказывается, что до выселения на Алтай толстовская коммуна, руководимая Елениным отцом, находилась в селе Тропарево (это нынешний район Тропарево-Никулино на юго-западе Москвы). Еще девочкой Елена с матерью возила молочные продукты коммуны в Первоградскую больницу на Калужском шоссе (нынешний Ленинский проспект) и посещала вегетарианскую столовую на улице Маросейке. Вернувшись в Москву из военной эвакуации и лишенная бабушкиной квартиры, Елена со своим гражданским мужем Павлом Алексеевичем Кукоцким поселилась в центре, получив трехкомнатную квартиру в сталинском доме, построенном для светил медицины на Новослободской улице (д. 65).

Район между станцией метро «Новослободская» и Савеловским вокзалом становится «родным» для Тани и ее приемной сестры Тома. Там девочки учатся в женской школе, раньше находившейся на Миусской площади недалеко от разобранного в 1950-е гг. Александро-Невского собора. Женю, Танину дочь, крестят в «новом» Пименовском храме на задворках Долгоруковской (в то время Каляевской) улицы. По ходу действия Кукоцкие посещают Селезневские бани и различные магазины на Каляевской улице, уже в конце 1970-х гг. снесенные при «благоустройстве» района.

С точки зрения исторической значимости, вершиной первой части романа является история о том, как Таня и Тома чуть не погибли на Большой Дмитровке под ногами желающих проститься со Сталиным 8 марта 1953 г. Спустя несколько лет уже повзрослевшая Таня лишается невинности на лестничной площадке доходного дома, построенного в стиле московского «модерна» в Басманном (ныне Бауманском) районе. На другом конце Садового кольца, на паперти знаменитого храма Ильи Пророка в Обыденском переулке, Елена испытывает первый приступ потери памяти. В не менее знаменитом особняке (он был построен 1909 г. в Старом Харитоньевском переулке архитектором С.В. Воскресенским для купца А.В. Рериха), который с 1961 г. являлся «Дворцом бракосочетания № 1» или просто «Грибоедовским ЗАГСом», Таня сочетается браком «с братьями Гольдбергами».

Далее, за пределами Земляного вала, упоминаются хрущевские дома на Профсоюзной улице в районе метро «Академическая», где жили многие

² Волоцкие дома знамениты еще и тем, что там жил пионер Волька Костыльков, которого посещает главный герой повести-сказки Лазаря Лагина «Старик Хоттабыч» (1938); там же сегодня находится музей актрисы Людмилы Гурченко, прожившей в доме несколько десятилетий.

сотрудники находившихся там же научно-исследовательских институтов Академии наук СССР (собственно, и давшей станции ее название). Стоит отметить одну особенность этого семейно-городского романа: картины городского ландшафта той или иной семьи различаются³. Кукоцкие-Нечаевы – в соответствии со статусом их предков, приближенных к центру власти, – связаны с той частью Москвы, которая находится за пределами Садового кольца, но внутри Земляного вала. Еврейское семейство Гольдбергов вечно кочует по окраинам и Подмосковью. Пока Гольдберг-отец (еще мальчиком учившийся в лютеранской Петер-Пауль шуле) отбывает «два ничтожных, по масштабам тех лет, срока и готови[тся] к третьему»⁴, его жена (Валентина «первая») с сыновьями-близнецами ждет его в общежитии барачного типа в старинном дачном поселке «Малаховка». Их квартира на «Академической» находится в бывшей вотчине бояр Маховых, вошедшей в пределы города Москвы только в 1950-е гг. Будучи замужем за Виталием Гольдбергом, Таня посещает его брата Геннадия в тогдашнем «закрытом» академгородке Обнинске. Со временем Гольдберг-старший, его вторая жена (Валентина «вторая») и сын Виталий эмигрируют в США. «Кочевание» Гольдбергов напоминает о «радикальных переменах и разрывах еврейской жизни», которые описаны в еврейской модернистской литературе⁵.

В третьей части романа исторический хронотоп обретает полноту: герои перемещаются между Москвой и Ленинградом с «заездом» в Одессу и на Куяльницкий лиман. На юге Таня знакомится с Сергеем Зворыкиным, уроженцем Ленинграда, сыном профессора, преподающего научный коммунизм в Ленинградском университете; он же приходится дальним родственником изобретателю телевидения физику Владимиру Зворыкину. В Ленинграде молодая пара сначала поселяется в коммуналке, выкроенной из бывшей квартиры писательницы Зинаиды Гиппиус, потом снимает квартиру на Петроградской стороне, на улице, носящей фамилию еще одного российского ученого, Александра Степановича Попова (изобретателя радио). Их дом расположен напротив дома, где поэт-музыкант Михаил Матюшин с женой (художницей-поэтессой Еленой Гуро) держали открытый дом для цвета русского авангарда (примечательно, что у Гуро и Матюшина такое же «сочетание талантов» в паре, что и у героев романа).

В ленинградский хронотоп Улицкая вносит конфликт пространств, как и в московский. В то время как жизнь Тани и Сергея проходит в бомонде северной Пальмиры на рубеже 1950–1960-х гг., одинокое существование маньяка Курилко ограничивается пределами «Купчино» – тогда пролетарс-

³ *Wirth-Nesher H.* City Codes: Reading the Modern Urban Novel. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012. P. 3–6.

⁴ *Улицкая Л.Е.* Казус Кукоцкого. М.: Астрель, 2012. С. 35–36. Далее ссылки на роман приводятся по этому изданию в тексте статьи.

⁵ *Ponichtera S.* Recent Works on Jewish American Modernism // Prooftexts. 2009. Vol. 29. No. 1. P. 116–125.

кого района на окраинах Ленинграда. Пересекаются эти два мира во дворе Технологического института (где, между прочим, учился дальний родственник Сергея, изобретатель Владимир Зворыкин). Там Курилко поддавливает своих «лохматых» жертв. А последнюю жертву, Сергея, он будет преследовать на улицах, выходящих на Сенную площадь (Площадь Мира). Попытку убить Сергея он совершит, сам того не осознавая, в арке дома, где Раскольников убил процентщицу Алену Ивановну и ее сестру Елизавету.

Из разговоров и переписки с Людмилой Евгеньевной автору статьи стали яснее корни ее интереса к названным в романе объектам. Улицкая выросла на Каляевской (Долгоруковской) улице, училась в той же женской школе, что Тania и Тома, и досконально знает историю района своего детства⁶. Как и Тania, она училась на биологическом факультете Московского государственного университета (на кафедре генетики), где слушала лекции только что реабилитированного генетика Владимира Павловича Эфроимсона, ставшего прототипом Ильи Иосифовича Гольдберга.

Свою Москву Улицкая заселила персонажами, за которыми стоят реальные исторические фигуры. Так, Павел Алексеевич Кукоцкий носит в несколько измененном виде фамилию известного русского ученого, создателя советской клинической школы, Сергея Ивановича Спасокукоцкого. Имя, отчество и медицинскую специализацию Кукоцкого писательница заимствовала из биографии пермского гинеколога Павла Алексеевича Гузикова. Гузиков – приемный отец ее близкой подруги Ирины Павловны Уваровой, жены советского писателя-диссидента Юлия Даниэля. Уварова, как и Тома, была удочерена доктором после смерти матери. Среди персонажей второго плана также фигурируют фикциональные «двойники» реальных людей. Например, министр здравоохранения, которую Павел Алексеевич пытается убедить в необходимости отмены запрета на аборт, напоминает Екатерину Алексеевну Фурцеву, единственную женщину в ЦК КПСС того времени:

Министром здравоохранения в то время сидела немолодая женщина, опытная чиновница, партийная от пегой маковки до застарелых мозолей, к тому же единственная женщина в правительстве. За ней с давних лет держалось прозвище Коняга, отчасти связанное со звучанием ее фамилии, а отчасти и с ее неутомимостью и редкой способностью идти, не сворачивая, в указанном направлении. Прозвище ей даже нравилось, и нередко, позволив себе в узком кругу изрядно выпить, она любила приговаривать:

– Да, да, русская женщина – конь с яйцами, ей все по силам!

Несомненно, она и была главной женщиной страны... (35–36)

Подробничччые топонимические и историко-культурные ссылки можно найти почти во всех произведениях автора. Как и в романах любимого писателя Улицкой Льва Толстого, эти ссылки создают вокруг персонажей

⁶ Улицкая Л. Моя Москва: сороковые – шестидесятые // Москва – место встречи / Сост. Л.Е. Улицкая, Д. Глуховский, Д. Быков и др. М.: АСТ, 2016. С. 4–10.

и событий ауру исторической подлинности. Узнавая детали, посвященный читатель словно входит в круг героев; это становится немаловажным фактором восторженной рецепции романа-мелодрамы в кругах интеллигенции.

«МИНУСОВЫЙ» ХРОНОТОП ВТОРОЙ ЧАСТИ РОМАНА

Исторически насыщенный хронотоп романа подчеркивает пустоту ландшафта и историческую вневременность второй части, действие которой, казалось бы, длится несколько дней и проходит в некоей пустыне. На самом деле время-действие второй части начинается со смерти Тани примерно в 1965–1967 г. и кончается смертью Елены в ранние 1990-е гг., когда ее внучка Женя (дочь Тани и одного из братьев Гольдбергов, родившаяся в середине 1960-х гг.), в возрасте двадцати пяти лет рождает собственную дочь. Место действия второй части – «пустыня» – в реальности ограничено пределами квартиры на Новослободской и больницей. Наряду с другими симптомами деменции Елена испытывает потерю ориентации во времени и пространстве. Уникальность второй части романа состоит в том, что, используя прием предельного остранения, Улицкая погружает читателей в то же состояние дезориентации, которое испытывает Елена. Хронология аннулирована полностью. Еленино «настоящее время», ее «путешествия по седьмой части света» объективно длятся почти тридцать лет. Ее «сон» содержит события, взятые из прошлого и будущего, т. е. из «действительности» первой, третьей и четвертой частей романа. События, участницей которых она являлась на протяжении своей болезни, изложены беспорядочно, совсем не в той последовательности, в которой реально происходят в других частях произведения.

Отсутствует и ориентация в пространстве⁷. Если в других частях романа можно следить за передвижением персонажей по карте Москвы или Ленинграда, то во второй части ландшафт не только неопределим – он почти не меняется. Из-за отсутствия солнца невозможно установить даже то, в каком направлении идут странники: «Он давно уже устал от однообразного тускловатого света – промежуточного, обманчиво обещающего либо наступление полной темноты, либо восход солнца.<...> – Пейзаж-то можно еще стерпеть, пустыня и пустыня... Вот если бы солнышка...» (235). Единственными ориентирами для читателя являются предметы быта, функции и названия которых Елена забыла. Например, лифт:

[Н]ачалась эта экскурсия с того момента, как Бритоголовый, а следом за ним и Новенькая заметили на горизонте какой-то дребезжащий столб света, который то ли сам приближался, то ли они его быстро настигали... Столб светлел и наливался металлическим блеском. И вот они уже стояли у его основания, превратившегося постепенно в закругленную стену из прозрачного светлого металла <...>.

⁷ Глазинская Е.Т. Безумие и потусторонность в прозе Л. Улицкой // Культура и текст. 2018. Т. 34. № 3. С. 126.

– Ну вот, – сказал Иудей, сделал в воздухе неопределенный жест, и на поверхности стены обозначилась прямоугольная вмятина, вокруг которой мигом вырос наличник и образовалась дверь. Он нажал кончиками пальцев. «Я знаю, я знаю, как это делается, я это уже где-то видела», – обрадовалась Новенькая про себя (235).

Или телевизор:

И тогда она увидела взявшихся неизвестно откуда людей, сидевших у маленького костра. Прозрачный бело-голубой огонь был почти невидим, но вокруг него заметно колыхались потоки воздуха <...>. Потом Иудей протянул руку над костром, сделал такое движение рукой, как будто зажал что-то в руке, и огонь угас. На месте только что горевшего огня Новенькая заметила не золу, не угли, а легкий серебристый прах, который на глазах смешался с песком (222).

Дистанционное управление телевизором для Елены новшество, но она уже не воспринимает и само телевидение, которому раньше уделяла много времени. Именно с появлением «новшеств», которые, как пульт управления, кажутся анахронизмами, читатель может установить для себя, сколько времени Елена реально провела в «чуланном заточении» деменции.

Предметы быта оформляются в больном воображении Елены в ассоциации-песчинки, которые падают не в хронологическом, а в свободном порядке. И метафорой смешения времен служит песок пустыни, по которому ходят Елена и ее спутники, – впрочем, в Еленином воображении эта достаточно устойчивая метафора времени возникает скорее всего в связи с деталью быта: в последний приезд к родителям Таня поклеила в квартире обои «песочного» цвета⁸. Эти песчинки соединяют в одном временном плане события прошлого и будущего, тем самым создавая связь между первой и остальными частями романа. Например, в помещении, похожем на больницу, Елена встречает пожилую женщину Марию Васильевну. Женщина просит Елену передать от своего сына «Миши» его жене «Наде», что «все в порядке». Как читатель узнает только в третьей части, Надя – это мать Сергея, Миша – его отец, а старушка, которая умерла за семь лет до появления Тани в жизни Сергея, – Сережина бабушка по отцу.

Позже во второй части, не упоминая ни старушку, ни Елену, Бритоголовый говорит суетливому Профессору, «Мише»: жена «получит сообщение, что с вами все в порядке» (275). То, что Профессор и Миша – одно и то же лицо, читатель должен понять по неприязни Профессора к «длинноволосому музыканту». Как выясняется только в третьей части, эта неприязнь

⁸ Метафора «песка», возможно, отсылает к диагнозу Елены. При обыкновенном старении, и в особенности при таких процессах дегенерации, как болезнь Альцгеймера, в человеческом мозгу формируются кристалльные образования. Научное название этих образований – *sogroga agapasea*, а на разговорном языке – «мозговой песок». См.: Барсуков Н.П., Захаркова А.Н. Что мы знаем об эпифизе? // Крымский журнал экспериментальной и клинической медицины. 2016. Т. 6. № 3. С. 153.

совпадает с отношением Сережиного отца к музыканту-сыну. Этим же эпизодом Улицкая сближает московские миры Зворыкиных и Кукоцких, как ранее – путем ссылки на литературное произведение – она уже сводила линии Курилко и Кукоцких-Зворыкиных в Ленинграде. Когда «Новенькая» Елена встречает Бабушку «Марию Васильевну», та читает «Молодую гвардию» А. Фадеева. А в 1973 г. скульптурный памятник Фадееву, где писатель изображен вместе с героями романов «Разгром» и «Молодая гвардия», появляется именно в районе детства Тани, на Миусской площади, где стоял собор Александра Невского. И надпись в книге, которую Елена скорее всего нашла во время «путешествия» по квартире на Новослободской, – «Дорогой Танечке в день приема в пионеры. Валя и Миша Ремен. 1 мая 1951 г.» – это мост между детством Тани, описанном в первой части романа, и событиями третьей части.

Помимо истории семейства Зворыкиных на ассоциациях из разных по хронологии периодов романного времени строится еще одна линия сна Елены – сюжет «монахини в кукле». В группе спутников короткое время находится некая «монахиня». Это «двойник» монахини-игуменьи Анатолии (в миру Анны Татариновой), Василисиной наставницы, которую Василиса сопровождала в ссылку, похоронила в Каргополе и с тех пор втайне от Кукоцких навещает каждый год в день ее кончины. В первой части монахиня представлена как «небольшая сухая женщина в черном бархатном кукле и в суконном балахоне» (93), а во второй – как перенявшая облик «одряхлевшей» Василисы «высокая старуха»; черты ее лица невидны под «складк[ами] вялой кожи» (221). Связь между двумя образами устанавливается через красный бархатный кошелек с палестинскими святынями. В первой части монахиня подарила его Василисе, а во второй он был обнаружен Бритоголовым после ухода монахини из компании спутников. Через эту деталь для читателя несколько проясняются и временные рамки действия во сне Елены: Алексей Павлович мог бы найти в вещах Василисы бархатный кошелек только после ее смерти.

Как видно из примеров, в повествовательно-временной план второй части введены лица из обрамляющих ее частей. Это «Хромой» – Еленин дедушка-строитель; «Бритоголовый» – Павел Алексеевич; «Иудей» – Гольдберг; («Новенькая») – сама Елена; «Воин» – первый муж Елены (Флотов), Василиса. Рядом с ними действуют персонажи из еще не прочитанной нами третьей части: «Длинноволосый музыкант» – Танин будущий возлюбленный Сергей, «Профессор» – его отец, мать и жена «профессора», вторая жена Гольдберга – Валентина, которая для Елены неотличима от его первой жены, тоже Валентины. Отсутствие в большом мире Елены персонажей, наминающих Таню, Тому и братьев Гольдберг, объясняется тем, что для нее они все еще живы. Ведь ее окончательное отторжение от реальности начинается именно с известия о Таниной смерти – факта, который Елена до

конца своих дней принять не в состоянии. Она принимает за Таню свою внучку Женю.

Из предчтения и послечтения второй части возникает алгоритм, с помощью которого проясняется смысл многих «туманных» моментов в снах Елены. Один из них – Еленино видение беременной Толстухи, плод которой освобождает Бритоголовый доктор: «Показалось, что тело [Толстухи. – Д.Н.-И.] обвязано множеством толстых жгутов розового и лилово-багрового цвета, на которых растут крупные морские моллюски, похожие на *Hiton tonicella* или *Neoripina*, размером почти с чайное блюдце каждая. Он тронул одну из раковин – это было не отдельное существо, а какой-то нарост-паразит. Все эти веревки и ракушки проросшими тяжами держались в ее животе» (268). Понять смысл этого сна помогает изложенная в первой части история, как Павел Алексеевич принес на Старую площадь банку, где в формалине сохранялась матка, в которую для избавления от плода была вставлена луковица: «Полупрозрачный хищный мешочек, напомилавший скорее тело морского животного, чем обычную луковику» (39).

Постепенно расширяется понимание рассказа Елены о родах Толстухи, которые представляются героине как освобождение от пленочной оболочки. Этот же мотив повторяется в другом месте, около паркового пруда. Садоводом там работает некая девушка Катя; судя по шраму, который при вскрытии ее тела оставил прозектор, она умерла, причем, скорее всего, из-за неудачного аборта. Катя рассказывает о детях, родившихся, как и мальчик Толстухи, из пузырьков в пруду: мальчик в пузырьке «легко оторвался от ладони и, как пузырек воздуха в воде, поплыл вверх <...>, откуда не достиг какой-то невидимой преграды, возле которой замедлился, уперся в нее, с усилием пробил и исчез, оставив после себя звук лопнувшей пленки...» (241–242).

Ту же картину находим в начале романа, где еще до болезни в своей первой тетради Елена пересказывает сон о своем рождении: «[К]акая-то невидимая пленка лопнула с оглушительным звоном. Я вывернулась. Я вырвалась наружу» (141). В третьей части романа через образ лопнувшего пузырька будет описано освобождение «длинноволосого музыканта» из лабиринта, представляющего собой мост между жизнью и смертью: «[О]н уперся всем своим существом в упругую мембрану, с некоторым напряжением пробил ее и вышел наружу, храня в себе отзвук лопнувшей пленки...» (292).

В разных частях романа могут быть найдены и другие элементы «Среднего Мира», по которому бродят странники. Так, вторая часть содержит событие, которое кажется бредом, но, вероятно, в крайне остраненной форме передает ключевое событие в истории двух семей – отъезд Ильи Иосифовича в эмиграцию. Судя по возрасту младшей дочери, увезенной из СССР еще малышкой, Гольдберг с женой и дочерьми покинули СССР в середине 1970-х гг. после того, как директор нового Института генетики отказался дать Илье лабораторию, о чем мы узнаем только к концу третьей части. Судя

по Елениному описанию их последней встречи, перед отъездом Гольдберг («Иудей») пришел к Павлу Алексеевичу («Бритоголовому») попрощаться. В полусне Елена слышит, как «[з]накомые мужские голоса вели неспешный разговор, который начался очень давно» – «за той чертой, где кончалась память» (245). Из разговора, который Елена подслушала, не понимая, о чем идет речь, читатель может уяснить себе, что эта последняя встреча между друзьями состоялась, когда оба они, будучи уже стариками, оставили свою профессиональную деятельность. Заглядывая вперед в третью часть, узнаем: отбив еще один срок, не получив лабораторию в новом Институте генетики, женившись второй раз, Илья приходит к выводу, что «та наука, которая направлена на достижение некоторого условного блага, она нравственна, а которая это благо не имеет в виду – пусть провалится. Рака!» (458).

Судя по волнениям жены, когда Илья задерживается у друга, старого беззубого безработного генетика продолжают преследовать. А из разговора, услышанного Еленой во второй части, становится понятно, что Илья Иосифович, который всю жизнь «торопился», вдруг смиряется с судьбой: «Удивительное дело, я прочитал-то все. Знал все. Необходимое и достаточное. Как через тусклое стекло. Вникнуть не мог – слишком торопился» (246). В конце встречи доктор решает проводить друга. Они идут пешком по безлюдной дороге и попадают в строение, где встречают священника, вынуждаемого вахтерами оставить «все посторонние предметы», в том числе – Евангелие. Дальше друзья спускаются в «амфитеатр» с «каменными тумбами», и Павел Алексеевич смотрит, как под громкий «звук дороги», неся в руках «большую стопу книг и бумаг, и пакеты, и мешочки – дорожный груз, какой может взять с собой командировочный», Илья входит в стеклянно-металлический шар. Через некоторое время он выходит из шара с пустыми руками и показывает другу табличку: «НАМЕРЕНИЯ – вот какое слово сияло на пластинке... – Господи боже мой, – взмолился Бритоголовый, – а как же ад, который вымощен. <...> Неужели наши намерения могут нас оправдать?» (254) (все выделения и верхний регистр присутствуют в оригинале, если не отмечено иначе. – *Д.Н.-И.*). При всей фантастичности эта сцена живо напоминает читателям-современникам Улицкой проводы друзей в эмиграцию 1970-х гг.: «бесцеремонные вахтеры» (таможенники аэропорта «Шереметьево»), запрет на вывоз «посторонних» вещей, вынужденный отказ от профессии, прощание с друзьями, как тогда казалось, навсегда.

Конечно, Елена не осознает происходящее. Но ее внимание задерживается на главном – на огненном шаре. Дважды (в третьей и четвертой частях романа) автор подробно описывает икону, висящую в Василисином чулане – «Огненное восхождение Ильи Пророка на Небеса»: Илья – «не то разбитый красноармейским топором в незапамятные времена, не то от старости треснувший, грубо склеенный шов проходит по летящему вниз красному плащу, отделяя его от смуглой руки», «а плащ, свисающий с колесницы, большей

своей частью упал не в протянутые руки Елисея, а в виде щепы остался в деревенском храме и сгорел вместе с храмом» (501, 373). В Еленином воображении слились три ипостаси «Ильи»: Пророка Ильи с иконы, висящей на стене чулана, Ильи Гольдберга, гонимого гения-генетика, и библейского «пророка», которого «нести в отечестве своем»⁹.

Приведенные выше примеры демонстрируют, что «фантастические элементы» второй части романа берут свое начало в «действительности» других частей, в том числе в первой тетради Елены, где она описывает свои сны. В Еленином восприятии события второй части деформируются, остраиваются, приобретают иные формы, но все-таки не утрачивают связь с наличной реальностью. Чтобы разобраться во второй части, на протяжении дальнейшего чтения мы должны держать в памяти события, которые представлены в воображении Елены как воспоминания, но для читателя произойдут позже.

МЕХАНИЗМЫ ПАМЯТИ

Зачем же Улицкой понадобилось передавать события романа через рассказ женщины, страдающей деменцией? Почему автор заставляет нас (вызывая у кого-то раздражение) испытывать те же симптомы дезориентации в пространстве и времени?

Несмотря на важность темы деторождения и аборт, которая является в романе все-таки второстепенной, читатель постепенно осознает, что центральное значение имеет здесь вопрос памяти в ее различных формах. Вторая часть романа построена на индивидуальной памяти человека, почти полностью отстраненного от памяти коллектива. Часть эта состоит из крайне индивидуализированных воспоминаний Елены о том, что происходит на протяжении почти тридцати лет, и стилистически отличается от других постоянным использованием несобственно-прямой речи. Типичный пример этого можно найти в сцене, где Елена освобождается от уродливого тела пожилого человека:

«Фу, гадость какая», – она потеряла с некоторой брезгливостью эти почти известные наросты, и они неожиданно легко отслоились и упали в песок, мгновенно с ним смешавшись. И высвободились пальцы ног – новые, розовые, как у младенца. Откуда-то взялись оливковые парусиновые туфельки на костяных пуговках, такие знакомые <...>. Ну да, конечно, бабушка купила их в Торгсине, туфли ей и синюю шерстяную кофту маме – за золотую цепочку и кольцо... (218).

Подобным стилистическим приемом Улицкой удается передавать *воспоминания* о былом как нечто *переживаемое* в настоящий момент, совмещать прошлое с настоящим, что является типичным симптомом деменции¹⁰.

⁹ Мф. 13:57, Мк. 6:4, Лк. 4:24, Ин. 4:44.

¹⁰ Requena-Komuro M.-C., Marshall C.R., Bond R.L., Russell L.L., Greaves C., Moore K.M., Agustus J.L., Benhamou E., Sivasathiaseelan H., Hardy C.J.D., Rohrer J.D., Warren J.D. Altered Time Awareness in Dementia // *Frontiers of Neurology*. 2020. Vol. 11. DOI: 10.3389/fneur.2020.00291291 (дата обращения: 23.12.2022).

Пользуясь социологической терминологией, можно сказать, что больной ум Елены в прямом и переносном смыслах лишен способности «протянуться за пределы кожи»¹¹ во времени. Главная задача читателя во второй части – выйти за эти пределы, совмещая рассказ Елены с тем, что происходит вне ее больного сознания. Судя по отзывам, далеко не все читатели справляются с этой задачей: «Сновидческо-эзотерическая вторая часть (некие своеобразные воздушные мытарства душ), неожиданно рассекающая роман на две половины, вызвала некоторое недоумение странной космологией. Возможно, в 2001 г. это выглядело намного уместней и актуальней»¹²; «Образный и афористичный язык, глубокие серьезные наблюдения и размышления, с одной стороны, и история жизни не совсем адекватной семье, причем четверть книги – просто БРЕД, блеклые персонажи, к которым не испытываешь абсолютно никаких эмоций, с другой»¹³.

Вернемся к ссылкам на артефакты и исторические события в московско-ленинградском хронотопе остальных частей романа. Их можно оценить, лишь задействуя ту форму памяти, которой Елена лишена, – «коллективную память». Так, обреченный исход борьбы Кукоцкого с запретом абортотерапии отвечает представлениям о сталинской эпохе. В отсутствие собственного опыта эти представления берутся из коллективной памяти¹⁴. Поскольку в современном мире коллективная память передается преимущественно текстуально, этот механизм является скорее «знанием текстов», нежели собственно памятью¹⁵. В этом аспекте становится понятен смысл неторопливого описания всех этих жилых домов, улиц, магазинчиков, книг, художественных изделий. Они служат «текстами», общее знание которых формирует сообщества читателей, причастных к коллективной памяти.

Например, простой факт: из-за необходимости кормить семью Вика-Коза продает яйцо Фаберже. Вполне оценить значение этого факта можно, во-первых, зная, что такое яйцо Фаберже. Во-вторых, читателю нужно иметь представление о статусе предков Вика, благодаря которому это яйцо могло оказаться среди ее семейных реликвий в дореволюционной России. Допустим, с яйцом Фаберже справится даже не слишком продвинутый читатель. Но уже другой уровень внимательности к деталям, а также приличное школьное знание русской словесности нужны, чтобы почувствовать иронию автора, назначившего подворотню дома процентщицы местом нападения Курилко на Сергея. Читатель, сведущий в истории русского авангарда начала XX в. и наслышанный об открытом доме Матюшина и Гуро, призван

¹¹ *Wertsch J. V. Voices of the Mind: Sociocultural Approach to Mediated Action.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. P. 14.

¹² *Ладыженко В.* Блогпост. URL: <https://www.labirint.ru/reviews/goods/638510/> (дата обращения: 23.12.2022).

¹³ *Афанасьева Л.* Блогпост. Там же.

¹⁴ *Wertsch J. V.* Op. cit. P. 27.

¹⁵ *Ibid.*

воспринять Сергея и Таню как представителей художественного авангарда 1960-х гг. Для сплочения сообщества читателей важно знание текстов, в которых содержится созидательная память культуры. Но не менее существенно знание «текстов», где сохраняются свидетельства репрессий, вынужденной эмиграции, трагических смертей – всего того, что привело к уничтожению людей и памятников культуры, а значит, и к забвению идеалов, в них воплощенных. Благодаря упоминаниям уничтоженного, роман Улицкой сам становится хранилищем нашей коллективной памяти.

КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

Мое желание понять роман, сложную игру автора с различными формами памяти, возникло после первого же прочтения романа, как только он вышел в свет. Незнакомая с писательницей, я почти в том же году переехала на Долгоруковскую улицу. Там на протяжении следующих четырнадцати лет, даже не мечтая о контракте на перевод романа, я ежедневно, иногда с подругой-москвеведом, бродила по дворам района, давая волю своему любопытству. Но только приступив к переводу, я поняла, каким бременем для переводчика может оказаться коллективная память, которая в той или иной степени принадлежит соотечественникам автора, но отсутствует у читателя-иностранца.

При этом речь идет не о переводе отдельных слов, которые вызывают споры о доместикации или форенизации, – в данном случае адекватных слов хватало. Но вот как передать среднему англоязычному читателю – не «русисту» то, что стоит *за* словами? Например, «новый пименовский храм» (официальное название – «Церковь Пимена Великого в Новых Воротниках»). В чем проблема? Это, конечно, же «The New Church of St. Pimen». Но почему «новым» считается храм, построенный в XVII в.? Или какое значение имеет упоминание романа Фадеева в романе, действие которого происходит в Миуссах? Или почему Улицкая сочла необходимым включение в свой сюжет «давки» на Трубной площади? Я уже не говорю о более сложном моменте: это, прежде всего, воплощение в образе Ильи Иосифовича Гольдберга учителя Улицкой, советского генетика-диссидента Владимира Павловича Эфроимсона. Речь идет не только о реинкарнации исторической фигуры в фикциональном персонаже. Теории Гольдберга, как и его судьба, в значительной степени отражают теории и жизнь Эфроимсона. Однако Гольдберг еще до отъезда в Америку отказался от своих теорий, тогда как Эфроимсон продолжал развивать свои идеи в эмиграции. Как соотносятся беседы Гольдберга и Кукоцкого о генетической передаче этических и эстетических ценностей с сюжетом и философией романа, построенного на памяти об этих ценностях?

Когда я получила контракт на перевод, мне сообщили, что в случае необходимости Людмила Евгеньевна готова отвечать на вопросы, возникаю-

щие по ходу дела. Честно говоря, по разным причинам я предпочитаю не обращаться за помощью к авторам. Тем не менее знакомство с Людмилой Евгеньевной состоялось. 1 февраля 2016 г. в Центре имени Уилсона в Вашингтоне мы участвовали в беседе об исторических корнях романа «Казус Кукоцкого», который только что вышел в печать в переводе на английский язык¹⁶. Спустя месяц, когда мы обе вернулись в Москву, Людмила Евгеньевна приняла приглашение от кафедры общей теории словесности выступить с лекцией на филологическом факультете МГУ. Лекция состоялась 3 марта 2016 г.; с тех пор наше общение с Людмилой Евгеньевной не прерывается.

Эпилог

С Татьяной Дмитриевной Венедиктовой я познакомилась на кафедре общей теории словесности в феврале 2012 г. Вскоре началась моя преподавательская деятельность на кафедре, продолжавшаяся до недавней поры. В памяти осталось много прекрасных моментов: это и встречи с уважаемыми коллегами, и участие в различных мероприятиях кафедры, и курсы по кино, письму, теориям идентичности, поликодовым текстам, которые удалось провести, и общение со множеством умных, талантливых студентов. Сильнейшее впечатление произвело редкое сочетание энтузиазма и уважения, с которыми коллеги и студенты всегда отзываются о заведующей кафедрой. С благодарностью посвящаю это эссе Татьяне Дмитриевне.

¹⁶ *Ulitskaya L., Nemes-Ignashev D.* Telling Stories, Documenting History. At Wilson Center (Washington, DC). URL: <https://www.wilsoncenter.org/event/lyudmila-ulitskaya-telling-stories-documenting-history> (дата обращения: 23.12.2022).

ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ КАК ЗОНА ПОТЕНЦИАЛЬНОГО КОНФЛИКТА: «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В ПЕРЕВОДЕ

Языковая интерференция – феномен влияния одного контактирующего языка на другой, приводящий к нарушению языковых норм¹. Причины и последствия языковой интерференции, как показывает обзор специальной литературы, могут быть разные. «Лингвистическая интерференция представляет собой вмешательство элементов одной языковой системы в другую, которое может быть как конструктивным, так и деструктивным. До 50-х гг. XX в. интерференция рассматривалась исключительно как отрицательное влияние ранее усвоенных навыков на последующее приобретение новых в условиях двуязычия. Однако в настоящее время интерференция рассматривается не только как отрицательное, но и как положительное влияние, которое может проследиваться в сфере навыков, умений, знаний и даже памяти. Так, при изучении иностранных языков знание механизмов словоизменения (спряжения, склонения и т. д.) в родном языке облегчает в определенной степени овладение соответствующими механизмами одного иностранного языка, а в последующем и другого. В данном случае имеет место положительная (конструктивная) интерференция»².

Сам термин «интерференция» в отношении языковых процессов был введен учеными Пражского лингвистического кружка, однако широкое распространение он получил лишь после выхода в свет монографии У. Вайнрайха «Языковые контакты» (1953).

Проблема интерференции рассматривается часто в аспекте преподавания иностранных языков, где под ней понимаются ошибки в речи на иностранном языке, вызванные влиянием родного. В теории перевода проблема интерференции рассматривается как нарушение норм переводящего языка под влиянием исходного. Отмечается, что «в переводческой деятельности к явлению интерференции нужно подходить осознанно, его нужно подробно

¹ Более подробно см.: *Алимов В.В.* Интерференция в переводе: на материале профессионально ориентированной межкультурной коммуникации и перевода в сфере профессиональной коммуникации: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2004.

² *Селенкова И.Е., Кызылова Г.А.* Интерференции при письменном переводе // *Язык науки и техники в современном мире. Материалы IV Международной научно-практической конференции.* Омск: Омский государственный технический университет, 2015. С. 173.

изучать, избегая при этом отрицательной интерференции и используя положительную»³.

Языковая интерференция может проявляться на разных языковых уровнях. В отечественной и зарубежной литературе чаще всего говорят об отрицательной фонологической (фонетической), грамматической и лексико-семантической интерференции. Морфологическая интерференция затрагивает практически все части речи и обусловлена категориальными различиями и другими особенностями существительных, глаголов, местоимений, прилагательных, наречий, числительных, союзов, предлогов и междометий в языке оригинала и языке перевода⁴, при этом чаще интерференции подвергаются глаголы, которые в каждом языке обладают собственной системой категорий и находятся под контролем определенных правил. Нарушение этих правил, связанное с отклонением от норм языка, нередко является следствием интерференции. Например, в языках часто наблюдаются случаи несоответствия управления глаголов: «зависеть от» – «to depend on / урон»; «войти в (комнату)» – «to enter (the room)» и пр. Немецкие глаголы с приставкой *be-* требуют прямого дополнения, тогда как в русском языке их эквиваленты – косвенного: «den Raum betreten» – «войти в помещение», «die Fragen beantworten» – «ответить на вопросы» и пр.

Значительные проблемы представляет собой синтаксическая интерференция, если наблюдаются различия в синтаксисе между языком оригинала и языком перевода. Сложности при переводе вызывают, например, придаточные предложения: условные, времени, дополнительные (согласование времен), а также инфинитивные конструкции – сочетание глаголов, обозначающих физическое восприятие, с инфинитивом: *Ich sah ihn kommen. – I saw him come in. – Я увидел (видел), как он пришел.*

Под влиянием родного языка переводчики нередко переносят в текст на иностранном языке правила пунктуации другого языка (родного для них), а при переводе на русский язык знаки препинания часто копируются из оригинала.

Проблема пунктуационной интерференции подробно рассмотрена в статье Е.В. Кашкиной и Т.В. Гиляровой «Пунктуационная интерференция при переводе (на примере французского языка марокканских билингвов)». Проведенный авторами сопоставительный анализ текстов свидетельствует о том, что «в современном литературном произведении на французском языке автора арабофона отражаются как черты разговорного дискурса, т. е. французского языка предместий, так уже и некоторые особенности национальной вариантности»⁵.

³ Там же.

⁴ Более подробно см.: Там же.

⁵ Кашкина Е.В., Гиляровская Т.В. Пунктуационная интерференция при переводе (на примере французского языка марокканских билингвов) // Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2020. Вып. 4(48). С. 150.

Лексическая интерференция – проникновение лексики одной языковой системы в другую, что обычно приводит к буквализмам. В статье «Лексические трансформации как способ преодоления интерференции при переводе научных текстов по математике» Н.Л. Потапова рассматривает лексическую интерференцию, возникающую при переводе с одного языка на другой, на примере математических текстов. В центре внимания автора статьи – лексические трансформации, возникающие в процессе замены переводимой лексической единицы словом или словосочетанием, которое реализует сему данной единицы исходного языка (ИЯ). Автор определяет лексические трансформации как «отклонение при переводе от словарных соответствий, которое заключается в замене отдельных лексических единиц исходного языка на лексические единицы переводного языка, не являющиеся их эквивалентами»⁶. К использованию лексических трансформаций при переводе прибегают когда: 1) в двух языках значение одного слова определяется разными признаками (например, англ. «*simply connected*» и русск. «односвязный» (а не *простосвязанный); англ. «*cross product*» и русск. «векторное произведение» (а не *переходный продукт); англ. «*value of a vector*» и русск. «модуль вектора» (а не *ценность вектора) и пр.); 2) смысловый объем слова в двух языках не одинаков (например, англ. «*volume*» имеет целый ряд значений, среди которых: «том», «громкость», «объем» (матем.), в русском языке каждому значению соответствует отдельное слово, которое будет выбираться в зависимости от контекста); 3) в двух языках сочетаемость слов различается (англ. словосочетание «*principal root*» в математических текстах соответствует русск. «арифметическое значение корня» (а не *главный или принципиальный корень); русск. «обобщенные функции» на английском языке обозначаются как «*distributions*», англ. «*rough classification*» – как русск. «приблизительная классификация» (а не *грубая классификация) и пр.). Частным случаем лексической интерференции можно считать проблему «ложных друзей переводчика», когда переводчик использует неверную лексическую единицу, ошибочно принимая ее за интернационализм⁷. К печально известным «ложным друзьям переводчика» при переводе с английского языка на русский относятся такие, например, единицы, как: «*velvet*» – «бархат» (а не *вельвет), «*extravagant*» – «расточительный» (а не *экстравагантный) и пр.

Все перечисленные случаи языковой интерференции справедливо считаются примерами отрицательной языковой интерференции, возникшими в

⁶ Потапова Н.Л. Лексические трансформации как способ преодоления интерференции при переводе научных текстов по математике // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2020. № 2. С. 122.

⁷ Более подробно см.: Дмитриенко Е.В. Проблема «ложные друзья переводчика» как следствие межязыковой интерференции при обучении переводу // Полиязыковая среда современного образования. Материалы межвузовских конкурсов постеров и научно-исследовательской практики магистрантов. Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, 2021. С. 30–31.

результате ошибочных действий говорящих, которые совершали «ошибки» неосознанно. Однако следует более подробно остановиться на тех случаях языковой интерференции, когда говорящий осознанно воспроизводит в своей речи паттерны чужой речи и чужого языка. Речь, в основном, идет, конечно, о речи «воспроизводимой», говоря терминами М.М. Бахтина. В статье «Проблема речевых жанров» (1953–1954) М.М. Бахтин задается вопросом о том, как происходит коммуникация, и приходит к выводу, что «мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим», данным нам так же, как и родной язык⁸. М.М. Бахтин утверждает, что «каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые» правила, которые он называет речевыми жанрами⁹. Таким образом, общение, согласно М.М. Бахтину, происходит по определенным, принятым в данном национальном сообществе правилам. Подтверждают утверждение М.М. Бахтина и современные исследования, посвященные разным аспектам национального коммуникативного поведения. Так, А.В. Сергеева отмечает, что «особенности национальной культуры, психологии и ментальности отражаются в речи, в системе словоупотребления, придают особенный колорит картине мира», в то время как «речь любого человека всегда жестко определена системой его родного языка»¹⁰. Ю.Е. Прохоров и И.А. Стернин также подчеркивают, что «коммуникативное поведение является компонентом национальной культуры»¹¹.

Воссоздаваемая в художественном произведении картина мира оказывается, как правило, опосредована авторским мировосприятием. Вошедшие в «золотой фонд» мировой литературы произведения отличает их тесная связь с национальной культурой, что представляется вполне объяснимым, поскольку интерес к иной культуре, быту, мировоззрению и мировосприятию никогда не теряет актуальности. Более того, интерес к «чужому» часто вызывается желанием понять самого себя, поскольку различия ярче и контрастнее проявляются в сопоставлении, при этом пик интереса к «чужому» (и, как следствие, к самому себе), как правило, приходится на периоды стремительных общественно-политических, экономических, социальных перемен. Общественные деятели и представители творческих профессий периодически обращаются к проблемам национальной идентичности, подчеркивая уникальность, своеобразие и неповторимость той или иной нации или народности, объясняя ее самобытность историческими фактами, условиями проживания, языком.

⁸ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940–1960-х гг. М.: Русские словари, 1997. С. 180–181.

⁹ Там же. С. 159.

¹⁰ Сергеева А.В. Русские: Стереотипы поведения, традиции, ментальность. М.: Флинта; Наука, 2007. С. 11.

¹¹ Прохоров Ю.Е., Стернин И.А. Русские: коммуникативное поведение. М.: Флинта; Наука, 2007. С. 35.

В современном быстро глобализирующемся мире интерес к «другому» носит и сугубо практический характер из-за стремительно распространяющейся по всему миру миграции. Несмотря на многие ставшие сегодня доступными способы узнавания «другого», вопреки самым пессимистическим прогнозам, что, поскольку в информационном обществе все больше внимания уделяется «полезному» чтению, чтение художественной литературы уходит на второй план, ее роль в обществе стремительно падает, именно чтение художественной литературы на языке оригинала (для владеющих иностранными языками) и в переводе (для остальных) по-прежнему остается одним из основных способов познания «другого». И этому есть неопровержимые доказательства. Роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» до сих пор признается «энциклопедией русской жизни», поскольку в нем отразились совершенно разные аспекты современной писателю русской жизни – как деревенской, пронизанной национальными обычаями и тщательно оберегаемыми и соблюдаемыми традициями, так и светской городской – с ее бесконечными балами, приемами и пр. Жизнь разных слоев русского общества описана и в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир», и в романе-эпопее А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Быт русского общества разных периодов широко представлен и в произведениях А.Н. Островского и А.П. Чехова. В произведениях современных российских писателей, относящихся к самым разным жанрам, детали быта также отражены во всем многообразии: в романе Г. Служителя «Дни Савелия» подробно описана жизнь москвичей – представителей разных слоев общества, в романе Р. Сенчина «Дождь в Париже» – жизнь жителей Кызыла, в произведениях Н. Абгарян – быт жителей маленькой горной деревни в Армении и пр.

Говоря о способах передачи реалий при переводе, следует отметить, что эта проблема не раз поднималась в исследованиях и описана довольно подробно. На наш взгляд, большую роль в этом вопросе сыграли работы Н.А. Фененко, в которых автор изучает типологию реалий, возможные способы их перевода в зависимости от контекста и пр.¹²

Однако в художественном произведении изображаются не только особенности быта, нравов, национальных традиций, но и особенности национального дискурса; то, как происходит общение в данном социуме, как показывает практика, имеет большое значение для межкультурного успешного общения. Многие писатели, как отечественные, так и зарубежные, уделяли внимание этому аспекту национальной культуры. Так, например, описывая светское общение в России в начале XIX в., Л.Н. Толстой воспроизводит на страницах своего романа беседу пришедших в салон Анны Шерер представителей высшего русского общества, предпочитавших общение на французском языке.

¹² Более подробно см.: Французские и русские реалии в аспекте теории межъязыковой реноминации: монография / Под ред. Н.А. Фененко, А.А. Кретьева. Воронеж: Издательско-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2013.

Ф.М. Достоевский в романах воссоздает «полифонию голосов», И.А. Гончаров в романе «Обломов», описывая общение в Обломовке, замечает, что молчание в разговорах обломовцев играет не менее важную роль, чем обмен репликами. Отметим, что, согласно проведенным статистическим исследованиям, в произведениях И.А. Гончарова именно диалог становится «преобладающей формой организации внешней речевой сферы персонажей»¹³, при этом уточняется, что «самая высокая плотность диалогов – в первом романе Гончарова (9,7 на один усл. печ. лист, во втором и в третьем – соответственно 6,2 и 5,4)»¹⁴. В произведениях современной литературы диалоги также играют не менее важную роль в раскрытии характеров персонажей, выступают сюжетообразующим приемом. В качестве примера можно привести роман Г. Служителя «Дни Савелия», текст которого представляет собой внутренний монолог главного героя – московского уличного кота. В романах Н. Абгарян «Люди, которые всегда со мной», «С неба упали три яблока» и др. присутствуют многостраничные диалоги, воспроизводящие особенности речи жителей деревушки – возрастные, гендерные, личностные и пр.

Проблемы, связанные с переводом художественных произведений, несмотря на многовековую практику, до сих пор остаются в поле внимания специалистов разных гуманитарных областей знания, а переводчики-практики по-прежнему щедро делятся профессиональными тонкостями. Это неудивительно, потому что удачный перевод – это всегда результат применения переводчиком его знаний, умений, навыков в сочетании с интуицией, художественным мышлением, уважением к автору текста и многого другого.

Как и много веков назад, когда переводческая деятельность только зарождалась, к переводчику предъявляются, по сути, те же самые требования – перевод должен отражать подлинник, однако с течением времени требования к «хорошему» переводу претерпевают значительные изменения в сторону их ужесточения: современную читательскую аудиторию уже не удовлетворяет только передача содержания оригинала.

Признанные в настоящее время две основные тенденции при переводе художественного произведения – доместикация и форенизация (авторство терминов принадлежит Л. Венути¹⁵) – весьма успешно применяются переводчиками. Под «доместикацией» (культурной адаптацией) понимается стратегия, в результате которой читателю предлагается перевод, «предполагающий приспособление результирующего текста к культурно-языковой ориентации целевой аудитории»¹⁶. Такой перевод характеризуется рядом

¹³ Гузь Н.А. Речевая сфера персонажей в романах И.А. Гончарова // Филология и человек. 2011. № 4. С. 128.

¹⁴ Там же. С. 129.

¹⁵ Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge, 1995.

¹⁶ Базылев В.Н., Войнич И.В. *Domesticating Strategies in Translation* // Основные понятия англоязычного переводоведения: Терминологический словарь-справочник / Отв. ред. и сост. М.Б. Раренко. М.: ИНИОН РАН, 2011. С. 57.

особенностей, благодаря которым он легко воспринимается целевой аудиторией: использование переводчиком современной аудитории языка, отсутствие в тексте жаргонизмов и сленгизмов, иностранных слов, а также использование семантически точного синтаксиса, т. е. понятного, «домашнего», передающего мысли оригинала. Под «форенизацией» понимается стратегия перевода, цель которого заключается в намеренном «сохранении формы оригинала в ущерб языку и культуре перевода», т. е. «перевод, выполненный с максимальным сохранением национальной культурно-языковой идентичности авторского текста»¹⁷. Таким образом, доместикация и форенизация представляют собой полярные взгляды на переводческий процесс. Здесь уместно привести мнение А. Бермана, французского переводчика и теоретика перевода, который был убежден, что в процессе перевода переводчик постоянно взаимодействует с «иным», «чужим», другим менталитетом, другой культурой, другой эстетикой¹⁸. Если принять точку зрения А. Бермана, а ее справедливость, на наш взгляд, не вызывает никакого сомнения, то следует признать, что освоение «чужого» по модели «своего» означает пренебрежение к чужому, игнорирование чужой культуры, культурный шовинизм, а насаждение «чужого» ведет к пренебрежению к «своему», игнорированию своей культуры, даже в определенной степени утрате своего культурного «я». Отчасти противоречия между двумя стратегиями перевода – доместикацией и форенизацией – снимаются благодаря применению скопос-теории (относительно перевода ее впервые применил Г. Вермеер), согласно которой переводчик, работая над переводом, должен ориентироваться на целевую задачу, т. е. скопос (цель) перевода определяет стратегию перевода.

Возникающая в результате такого перевода интерференция, с одной стороны, не должна препятствовать восприятию текста (т. е. не должна нарушать принятые в языке перевода языковые нормы), с другой стороны, в идеале, должна позволять читателю переводного текста верно воспринимать чужую культуру, знакомить с принятыми в ней, например, дискурсивными практиками. Безусловно, определенная трансформация синтаксических структур при переводе с одного языка на другой неизбежна, как и морфологических форм, стилистических особенностей, употребление пунктуационных знаков в соответствии с правилами принимающего языка, однако избыточность трансформаций (как, например, «достраивание» грамматически правильных фраз при переводе неполных конструкций, принятых в разго-

¹⁷ Базылев В.Н., Войнич И.В. Foreignizing Strategies in Translation // Основные понятия англоязычного переводедения: Терминологический словарь-справочник / Отв. ред. и сост. М.Б. Паренко. М.: ИНИОН РАН, 2011. С. 80.

¹⁸ См.: Simon S. Antoine Berman. Pour une critique des traductions: John Donne. Paris: Éditions Gallimard, 1995 // Traduction, terminologie, rédaction. 1995. Vol. 8. No. 1. P. 282–287. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1995-v8-n1-ttr1482/037207ar.pdf> (дата обращения: 23.12.2022).

ворном стиле общения, стремление «улучшить» стиль произведения, убрав разного рода повторы, и пр.), как правило, является результатом применения так называемой технологии сглаживания, ошибочно рассматриваемой как «помощь» читателю перевода в освоении инокультурной реальности, а на самом деле препятствующей адекватному восприятию «чужой» картины мира и формирующей у читателя переводного произведения не соответствующее действительности представление о культуре. Однако и стремление сохранить синтаксис оригинального текста, морфологические особенности оригинала, не говоря уже о переносе правил пунктуации, т. е. стремление к формально точному переводу (собственно, в таком случае и возникает проблема отрицательной языковой интерференции), не должно и не может рассматриваться как цель перевода.

В качестве примера рассмотрим фрагмент из романа Н. Абгарян «С неба упали три яблока» (2015) и его перевод на английский язык, выполненный Лизой К. Хейден (Lisa C. Hayden). Роман начинается описанием того, как одна из жительниц горной армянской деревушки, заподозрив неладное со здоровьем, готовится уйти в мир иной:

В пятницу, сразу после полудня, когда солнце, перевалившись через высокий зенит, чинно покатилося к западному краю долины, Севоянц Анатолия легла помирать.

Перед тем как отойти в мир иной, она тщательно полила огород и насыпала курам корму с запасом – мало ли когда соседи обнаружат ее бездыханное тело, не ходить же птице некормленной. Далее откинула крышки стоящих под водосточными желобами дождевых бочек – на случай внезапной грозы, чтобы льющими сверху потоками воды не смывало фундамент дома. Потом она пошарила по кухонным полкам, собрала все недоеденные припасы – плошки со сливочным маслом, сыром и медом, краюху хлеба и половину отварной курицы – и отнесла в прохладный погреб. Вытащила из шифоньера «смертное»: глухое шерстяное платье с белым кружевным воротничком, длинный передник с вышитыми гладью карманами, туфли на плоской подошве, вязаные гулпа (всю жизнь мерзли ноги), тщательно постиранное и выглаженное нижнее белье, а также прабабушкины четки с серебряным крестиком – Ясаман догадается вложить их ей в руку.

Оставила одежду на самом видном месте гостевой комнаты – на тяжелом, покрытом холщовой салфеткой дубовом столе (если поднять край этой салфетки, можно разглядеть два глубоких, отчетливых следа от ударов топора), водрузила на стопку смертного конверт с деньгами – на похоронные расходы, вытащила из комода старую клеенчатую скатерть и ушла в спальню. Там она разобрала постель, разрежала клеенку пополам, постелила на простыню одну половину, легла, накрылась второй половиной, накинула сверху одеяло, сложила на груди руки, завозилась затылком, удобно устроившись на подушке, глубоко вздохнула и закрыла глаза. Следом сразу же встала, распахнула до упора обе створки окна, подперла их горшками с геранью – чтобы не хлоп-

нулись, и снова легла. Теперь можно не беспокоиться, что покинувшая ее брэнное тело душа будет потерянно блуждать по комнате. Освободившись, она сразу же выпорхнет в открытое окно – навстречу небесам.

Такие скрупулезные и подробные приготовления имели под собой весьма значительную и печальную причину – вот уже второй день Севоянц Анатолия истекала кровью. Обнаружив на исподнем непонятные бурые пятна, она сначала обомлела, потом внимательно рассмотрела их и, убедившись, что это действительно кровь, горько расплакалась. Но, устыдившись своего страха, одернула себя и поспешно утерла слезы краем косынки. Зачем плакать, если неизбежного не отменить. У каждого своя смерть, кому-то она отключает сердце, у кого-то, глумясь, отнимает разум, а ей, стало быть, определила уйти от потери крови.

В том, что недуг неизлечим и скоротечен, Анатолия не сомневалась. Ведь не зря он пронзил самую бесполезную и бессмысленную часть ее тела – матку. Словно намекал, что это кара, ниспосланная ей за то, что она не смогла выполнить своего главного предназначения – родить детей.

Запретив себе плакать и роптать и тем самым смирившись с неизбежным, Анатолия на удивление быстро успокоилась...¹⁹

В авторское, в целом стилистически нейтральное, повествование инкорпорирован внутренний монолог героини, для которого характерны синтаксические конструкции разговорной речи, единицы торжественно-возвышенной лексики, соответствующие ситуации, диалектизмы («мало ли когда соседи обнаружат ее бездыханное тело, не ходить же птице некормленной»); «на случай внезапной грозы, чтобы льющими сверху потоками воды не смывало фундамент дома»; «всю жизнь мерзли ноги»; «Ясаман догадается вложить их ей в руку»; «на похоронные расходы»; «чтобы не захлопнулись»; «теперь можно не беспокоиться, что покинувшая ее брэнное тело душа будет потерянно блуждать по комнате. Освободившись, она сразу же выпорхнет в открытое окно – навстречу небесам»; «Зачем плакать, если неизбежного не отменить. У каждого своя смерть, кому-то она отключает сердце, у кого-то, глумясь, отнимает разум, а ей, стало быть, определила уйти от потери крови»; «Словно намекал, что это кара, ниспосланная ей за то, что она не смогла выполнить своего главного предназначения – родить детей»). Синтез стилистически нейтрального и окрашенного повествования, описание бытовых деталей создает особые доверительные отношения между автором и читателем, иронически указывая на то, что тщательные приготовления героини напрасны.

Обратим внимание на то, как представлена героиня: поскольку она армянка, сначала указывается ее фамилия, а потом имя: Севоянц Анатолия.

В переводе на английский язык текст выглядит так:

¹⁹ *Абгарян Н.Ю.* С неба упали три яблока // *Абгарян Н.Ю.* С неба упали три яблока. Люди, которые всегда со мной. Зулали. М.: АСТ, 2020. С. 5–7.

On Friday, just past noon, after the sun had rolled past its lofty zenith and begun sliding sedately toward the western edge of the alley Anatolia Sevoyants lay down to breathe her last.

Before departing for the next world, she thoroughly watered the kitchen garden and scattered food for the chickens, leaving a little extra since the birds couldn't go around unfed – how could she know when the neighbors would discover her lifeless body? After that she took the lids off the rain barrels that stood under the gutters; this was in the event of a sudden thunderstorm, so that streams of water pouring down wouldn't erode the foundation of the house. Then she rummaged around the kitchen shelves awhile, gathering up all the uneaten supplies – flat little bows with butter, cheese, and honey; a hunk of bread; and half a boiled chicken – which she brought down to the cool cellar. She also pulled her “grave clothes” out of the wardrobe: a woolen dress with a high neckline, long sleeves, and a small white lace collar; a long pinafore with satin-stitched pockets; flat-soled shoes; thick knitted socks (she had suffered from ice-cold feet her entire life); along with meticulously laundered and ironed underclothes, as well as her great-grandmother's rosary with the little silver cross, which Yasaman would know to place in Anatolia's hand.

She left the clothing in the most visible spot of the guest room, on a heavy oak table covered with a coarse linen cloth (if one were to lift the edge of the cloth, one would make out two deep, distinct marks from axe blows). She placed an envelope with money to cover funeral expenses on top of the pile, pulled an old piece of oilcloth out of the chest of drawers, and went into the bedroom. After she turned down the bedding, she cut the oilcloth in two, spread one half on the bottom sheet, lay down on it, and covered herself with the second half. Then she threw a blanket on top, folded her arms across her chest, and settled comfortably on the pillow, nestling into it with the back of her head. She gave a deep sigh and closed her eyes before getting right back up to fling both sashes of the window wide open, propping them with geranium pots so they wouldn't slam shut. Then she lay back down. Now she needn't worry that her soul would wander the room, lost, after it had departed her mortal body. After freeing itself, it would dart out the open window immediately, toward the heavens.

There was a highly significant and sorrowful reason for these painstaking and extensive preparations: Anatolia Sevoyants had been bleeding profusely for two days now. She was stunned on first discovering inexplicable brown spots on her underclothes, but then she examined them carefully and burst into bitter tears when she was certain they were really blood. Ashamed of her fear, she gave herself a talking-to and hastily wiped away tears with the edge of her kerchief. What good was crying? It wouldn't change anything. Death hits everyone differently: it will stop one person's heart but steal another's mind with a sneer. It had apparently decreed that Anatolia would depart due to blood loss. <...>

Once Anatolia had forbidden herself to cry and fret, she calmed down and resigned herself to the inevitable surprisingly fast...²⁰

²⁰ *Abgaryan N.* Three Apples Fell from the Sky. London: Oneworld Publications, 2020.

Отметим, что переводчику в целом удалось передать содержание и стилистику русского текста. Бережное обращение с текстом оригинала прослеживается на всех языковых уровнях – фонетическом (в передаче имен), морфологическом, синтаксическом (переводчик часто использует прием членения предложения, структурно преобразовывает фразу для того, чтобы она звучала естественно на английском языке). Разумное сочетание стратегий доместикации и форенизации позволило переводчику создать сбалансированный текст, в котором «чужое» и «свое» сосуществуют. При передаче имен переводчик использует привычный для англоязычной культуры порядок следования фамилии после имени (ср. в оригинале «Севоянц Анатолия» // в переводе «Anatolia Sevoyants»), при передаче реалий прибегает к описательному переводу (ср. в оригинале «вязаные гулпа», реалия в оригинальном тексте поясняется в сноске автором – «толстые вязаные носки» // в переводе «thick knitted socks»). Однако в отличие от русского оригинала в английском тексте смена повествователей (а в русском тексте на этом приеме строится комический эффект повествования) практически не ощущается, поскольку в большинстве случаев происходит «выравнивание» текста: внутренний монолог героини оказывается как бы продолжением мысли автора, несмотря на сохранение в тексте перевода риторических вопросительных предложений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чтение переводной художественной литературы по-прежнему востребовано в современном мире, поскольку отвечает запросам читателей в их стремлении познать «другого». При переводе принятые в данной культуре (в отличие от других в другой культуре) «речевые жанры» оказываются особенно уязвимы. Надо отметить, что проблема заключается не в том, что переводчику не хватает компетенций передать их содержание средствами другого языка, а в том, что этот аспект перевода, как правило, переводчиками игнорируется как недостаточно важный. Принятые в одной культуре «речевые жанры» при переводе часто заменяются принятыми в принимающей переводное произведение культуре «речевыми жанрами». Если при переводе разумно сочетаются стратегии доместикации и форенизации, проводится вдумчивый подготовительный анализ переводимого произведения, то тогда читатель получает возможность увидеть и оценить своеобразие национального дискурса, понять различия между ним и дискурсивными практиками своей культуры.

СОВЕТСКИЙ ЧИТАТЕЛЬ МЕЖДУ ВИДИМЫМ
И НЕВИДИМЫМ: «ТВОРЧЕСКОЕ ЧТЕНИЕ»
В СТРАНЕ ПОБЕДИВШЕГО СОЦРЕАЛИЗМА¹

Описывая культурные трансформации рубежа 1950–1960-х гг., историки СССР нередко констатируют, что целый ряд тем, ранее вытесненных из сферы публичного обсуждения, в эти годы становится видимым и актуальным. Не столь очевидно, что в ряду таких тем, существенно расширяющих возможности говорить об эмоциональном и телесном опыте (будь то «поиск себя» или проблематичные отношения между мужчиной и женщиной), оказывается тема опыта читательского. В немалом количестве вдруг появляются статьи и книги о чтении и фигуре читателя (как я покажу дальше, читателя особого, «творческого») – и это «вдруг» позволяет поставить вопрос о том, как на протяжении советской истории создавались и регулировались режимы «видимости» и «невидимости» читательских практик.

Фигура читателя, реципиента – «слепое пятно» официальных манифестов соцреализма. Теоретики и создатели соцреалистической программы (Максим Горький, Иван Гронский и др.) преподносили ее как программу письма, а не чтения, обсуждая «метод» и «принципы», которым должны следовать авторы новой литературы и, далее, авторы нового искусства в целом.

Вместе с тем мне кажутся продуктивными исследовательские подходы, помещающие соцреализм в контекст рецептивной проблематики. Соцреализм с этой точки зрения – возникающая в середине 1930-х гг. система норм, ценностей и канонов, призванная регулировать *восприятие* искусства; и, более того, как показал Евгений Добренко, – восприятие самой социальной реальности. Добренко описывает соцреалистический проект как «важнейшую социальную институцию сталинизма – институцию по производству социализма», настаивая на том, что «основная функция соцреализма – создавать <...> советскую реальность, а не артефакт. Точнее, реальность-артефакт»²: в то время

¹ Статья написана на основе доклада, прочитанного автором на XIV международной конференции «Советский дискурс в современной культуре: соцреализм как умысел и как вымысел» (РГГУ, Москва, 18 сентября 2020 г.).

² Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 7.

как на декларативном уровне соцреалистическим произведениям предписывалась задача «отражения жизни», они почти незаметно для читателей или зрителей начинали играть роль «подлинной» (т. е. нормативной) социалистической реальности, гораздо более реальной, чем повседневный опыт.

Возможность такой подмены была связана не столько с особыми свойствами отдельных литературных текстов, картин или фильмов, сколько с общими «правилами игры» – с теми рамочными условиями восприятия, которые задавались соцреалистическим проектом. Реконструируя эти правила, Борис Гаспаров замечает: чтобы стать «легитимным читателем» соцреалистического романа (чтобы читать соцреалистически), необходимо было отказаться от «внешней», дистанцированной позиции по отношению к вымышленному миру, следовало почувствовать себя буквально соучастником романного действия – тем, кто вместе с вымышленными персонажами проходит свое собственное испытание на идеологическую прочность; причем данная модель восприятия не предполагала возвращения читательской независимости даже тогда, когда книга была прочитана и закрыта, – читатель как бы оставался пойманным в литературной реальности, продолжая «жить» в ней³.

Таким образом, программа соцреализма одновременно и диктовала достаточно жесткую модель читательского (или зрительского) восприятия, и обходила молчанием фигуру читателя. Иными словами, соцреализм – это такой режим восприятия, при котором читатель *невидим*, и прежде всего невидим для самого себя: читатель не должен быть конгруэнтен переживаемому им опыту; напротив, здесь требовалось умение признавать реальным то, что опыту не соответствует и даже прямо противоречит.

Сами процессы восприятия и интерпретации оказывались вытеснены из зоны внимания, они не должны были замечаться и осознаваться. По наблюдениям Ханса Гюнтера, значимым элементом соцреалистической программы оставалось требование «ясного, простого и понятного языка», «нейтральности и прозрачности», которые могли бы гарантировать «неискаженный взгляд на великую эпоху»⁴. В ракурсе рецептивной проблематики такое предписание означает, что интерпретативным процедурам фактически не оставляется места: если язык утопически прозрачен и нейтрален («объективен»), если «форма» проста и полностью соответствует «содержанию», то любые процессы дешифровки сообщения тоже упрощаются, а в пределе становятся избыточными – идеальное соцреалистическое послание должно считываться

³ Гаспаров Б. Социалистический реализм в метафизическом измерении (Возможна ли ложь художественного вымысла?) // Новое литературное обозрение. 2017. № 1. С. 66–77.

⁴ Гюнтер Х. Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 43.

ся напрямую. Интерпретатор, осознающий свою субъектность и субъективность (и именно потому являющийся интерпретатором), оказывается в этом утопическом коммуникативном режиме совершенно лишней, неуместной фигурой. От читателя ожидается «верное понимание», т. е. непосредственное, нерелексивное схватывание, угадывание правильной трактовки, которое определяется в рамках соцреалистического проекта как классовое и идеологическое чутье. В этом и состояла ситуация проверки, «испытания», в которую, согласно Борису Гаспарову, помещался соцреалистический читатель: если произведение, признанное соцреалистическим, для читателя понятно и прозрачно и если читатель может полностью отождествиться с вымышленной реальностью, увлечься ей и слиться с ней, значит, он обладает тем самым «неискаженным взглядом на великую эпоху» или, говоря иначе, прошел проверку на принадлежность социалистическому обществу⁵.

Ясно, что на практике такого рода «испытания» приводили к тому, что все нормативные высказывания (не только литературные, но и политические) бесконечно переуточнялись и перетолковывались, вплоть до изменения смысла на прямо противоположный; следствием табуированности фигуры интерпретатора становилось, наоборот, формирование сложной герменевтической культуры, требующей от своих носителей редкой интерпретативной сноровки и изворотливости. Собственно, «принципы соцреализма» («народность», «идейность» и т. п.) лишь декларируются как опорные критерии оценки литературного текста; в действительности (и это неоднократно отмечалось исследователями) в качестве ориентиров здесь предлагался набор абстрактных категорий, открывающих самые широкие возможности для толкования – для герменевтического поиска той трактовки, которая может быть признана правильной на данный момент.

Итак, соцреализм – режим восприятия, в основе которого парадоксальным образом оказывалась невидимость читателя, непроявленность его роли, неосознаваемость процедур чтения, процедур субъективной интерпретации. И во многом именно этот парадокс позволяет понять, как работала машина «по производству социализма» – как и за счет чего подобное производство иллюзий оказывалось возможным.

Закономерно, что в конце 1950-х гг. статус фигуры читателя заметно повышается, она становится более эксплицированной, более публичной. Центральные периодические издания, поддерживающие идеи либерализации культурной политики, предпринимают шаги навстречу своей аудитории: количество прямых обращений к читателю со страниц журналов и газет существенно увеличивается; редакционные вставки нередко демократично запрашивают читательское мнение о публикуемых материалах и стратегиях издания в целом; роль читательских писем ощути-

⁵ Гаспаров Б. Указ. соч.

мо меняется: они перестают быть вторичным инструментом легитимации тех или иных властных решений и могут превращаться в ключевое событие номера, в эпицентр полемики по «самым острым» (т. е. балансирующим на грани нормы) вопросам.

Именно в этом контексте появляется волна публикаций, авторы которых в популярной форме размышляют о читательских практиках и читательском опыте, преимущественно в рамках темы детского чтения.

Своего рода сигналом к тому, что фигура читателя теперь имеет право выйти из тени и может быть проявленной, оказывается, по всей видимости, заметка Самуила Маршака «О талантливом читателе», впервые опубликованная в 1958 г. в «Новом мире»:

Читатель тоже должен и хочет работать. Он тоже художник – иначе мы не могли бы разговаривать с ним на языке образов и красок. Литературе так же нужны талантливые читатели, как и талантливые писатели. Именно на них, на этих талантливых, чутких, обладающих творческим воображением читателей, и рассчитывает автор⁶.

За этой заметкой последовали статьи и книги чрезвычайно разных – по своим биографиям, по литературным предпочтениям и, собственно, по писательским интенциям – авторов. Однако нельзя не заметить, что почти все эти тексты организованы вокруг идеи «талантливого», «творческого» чтения. Главным героем в них, как и в заметке Маршака, становится не просто читатель, но «талантливый» читатель. Чтение понимается как искусство, в некоторых интерпретациях еще и как труд, но непременно приносящий удовольствие, «творческий».

Откуда возникает эта концепция творческого чтения? Можно ли говорить о том, что за ней стоит некая последовательная программа – своего рода альтернатива соцреалистическому игнорированию проблематики читательского опыта?

Попытки ретроспективно описать такую программу предпринимались: Ираида Тихомирова, – вероятно, самая верная сторонница и подвижница идей «творческого чтения» сегодня, – пишет историю их возникновения и развития в России как нарратив о более или менее целостной «методической системе»⁷. Эта история метода творческого чтения начинается до изобретения метода соцреалистического письма, ее истоки – в просветительской, народнической традиции, связанной с читательскими практиками (от обучения грамоте до организации изб-читален); отчасти в рамках этой традиции, отчасти в полемике с ней в 1925 г. создается и публикуется труд, который, по

⁶ Маршак С. О талантливом читателе. Заметки о мастерстве // Новый мир. 1958. № 7. С. 195.

⁷ Тихомирова И. О развитии творческого чтения в России. К истории вопроса // Школьная библиотека. 2008. № 1. С. 68–73.

мнению Тихомировой, закладывает основы новой методической программы – небольшая книга лингвиста и методиста образования Сергея Абакумова, называвшаяся, собственно, «Творческое чтение». На несколько десятилетий опережая рецептивный поворот в американско-европейской литературной теории, Абакумов настаивает на том, что читатель не пассивный объект воздействия, нуждающийся в авторитетном объяснении, как правильно читать, он активный субъект восприятия; соответственно, школьные уроки чтения должны не подавлять, а стимулировать творческую активность (Абакумов тут же предлагает развернутый перечень самых разнообразных форм творческой работы с читательским опытом – вплоть до вышивания крестиком, пантомимы и «драматизаций» или, в современной терминологии, ролевых игр)⁸.

Нарратив о методе творческого чтения включает упоминание и другой значимой традиции – психологической. Прежде всего речь здесь идет о сфере детской психологии и об идеях Льва Выготского. Понятие «творчества», под которым подразумевается «видоизменение настоящего» и «создание нового»⁹, занимает ключевое место в рассуждениях Выготского о воображении: только будучи творческим, воображение становится активным, преобразующим действительность и устремленным в будущее; таким образом, одна из самых важных педагогических задач – развивать и культивировать творческое воображение¹⁰.

Наконец, в этом же контексте упоминается деятельность немногочисленных советских исследовательских групп, занимавшихся читательским восприятием. Пионерами в этой области были сотрудники Института детского чтения, учрежденного вскоре после революции – в 1920 г. (впоследствии он был сокращен до отдела при Институте методов внешкольной работы, а в начале 1930-х гг. окончательно разгромлен)¹¹. Позднее, в 1940-е гг., исследования чтения – также, что характерно, детского – проводились психологами Харьковского педагогического института (с опорой на работы Выготского и Алексея Леонтьева). Особую роль в исследованиях играли библиотеки и читальные залы (при Институте детского чтения читальный зал открывался специально для экспериментальных целей): они становились своего рода лабораториями, в которых можно было наблюдать за читательскими реакциями и опробовать методы воздействия на читательский опыт.

⁸ Абакумов С. Творческое чтение: Опыт методики чтения художественных произведений в школах начального типа. Ленинград: Брокгауз-Ефрон, 1925.

⁹ Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте (1930). СПб.: СОЮЗ, 1997.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. об этом: Арзамасцева И. Подвижники детского чтения // Детские чтения. 2012. № 1. С. 12–42.

Итак, заметка Маршака и волна публикаций, которая за ней последовала, продолжают, во-первых, разговор о читателе-ребенке (иначе говоря, читатель здесь – это тот, кто нуждается в обучении и воспитании); во-вторых, собственно о творческом читателе: именно способность к творчеству и рекомендовалось возвращать при освоении читательских навыков. Вместе с тем лишь немногие из этих текстов содержат явные или косвенные отсылки к вышеописанным научным и методическим традициям: прежде всего тут следует упомянуть монографию Ленины Беленькой «Ребенок и книга» (1969), в которой прямо отмечается преемственность по отношению к харьковским разработкам по психологии чтения; менее однозначно можно сказать, что линию «полевых» наблюдений за читательским опытом воспроизводит библиотекарь Ирина Линкова («Ты и твоя книга», 1975). По преимуществу же интересующие меня тексты создавались авторами, которые были от этих традиций, скорее, далеки: педагогами-новаторами («Как читать художественную литературу» (1962) Семена Гуревича; «Талант читателя» (1967) Лии Ковалевой), детскими писателями («Умешь ли ты читать?» (1967) Эсфирь Цюрупы), а также литературоведами, филологами и философами, чьи теоретические размышления о читательском опыте не могли быть опубликованы раньше, в годы «сталинского» социализма (статья Валентина Асмуса «Чтение как труд и творчество» (1968); книга «Об искусстве быть читателем» (1964) Ефима Эткинда; «Автор – образ – читатель» (1977) Александра Левидова – изданные посмертно главы из фундаментального труда «Диалектический метод изучения литературного произведения. Руководство к чтению художественной литературы»).

Иными словами, отнести эти статьи и книги к некоей единой методической системе, к некоему целостному проекту «творческого чтения», было бы все же упрощением. Вопреки своим однотипным, невзрачным названиям они демонстрируют удивительное многообразие – тематическое, жанровое, дискурсивное. Каноны говорения о «воспитании творческого читателя» складываются постепенно, затвердевая в позднесоветских официальных методиках, адресованных детским библиотекарям и школьным учителям. Образец уже сформировавшегося канона – сборник «Воспитание творческого читателя. Проблемы внеклассной и внешкольной работы по литературе. Книга для учителя»; это издание, снабженное обширной библиографией и авторитетным предисловием Сергея Михалкова, показывает, как формулировки, которые еще недавно представлялись смелыми и свежими, могут превращаться в сухие канцеляризованные клише. Концепция Выготского приобретает тут однозначную и нормативную трактовку: «роль творчества при социализме»

заключается в том, что оно способствует воспитанию деятельных членов общества, инициативных строителей коммунистического будущего¹².

Дальше я подробнее рассмотрю упомянутые мной тексты 1960–1970-х гг., написанные *до* или *вне* официального канона. Разговор о чтении в этих публикациях – в большей или меньшей степени вызов, эксперимент, приключение. Но вместе с тем отсутствие жесткой универсальной дискурсивной нормы позволяет отчетливее увидеть то общее, что объединяет эти тексты на более глубоких уровнях – на уровнях культурных представлений, смыслов, ценностей. Именно эти уровни окажутся в фокусе моего внимания. Меня будет интересовать не методическая, а *ценностная* система, стоявшая за конструкцией «творческого чтения». Как я покажу, в «оттепельные» и пост-«оттепельные» годы эта конструкция действительно подпитывалась специфическими ценностями, разделяемыми героями моего исследования, причем во многом она оказывалась способом выяснения отношений с социалистическим проектом.

Разумеется, речь не идет о прямом противостоянии. Догматика и риторика социализма продолжают задавать некую исходную, не подлежащую сомнению рамку любому публичному разговору о литературе. И в то же время рассматриваемые тексты о чтении более или менее отчетливо конфликтуют с доминирующими языками литературной критики и методических пособий.

Особое раздражение у интересующих меня авторов вызывает дидактическая задача извлечь из прочитанного «идейное содержание», «основную мысль». Обслуживающие эту задачу вопросы: «Что хотел сказать писатель?» или «Чему учит книга?» – начинают оцениваться как дрессура читателя и неоправданная редукция читательского опыта, сведение его к идеологическому чутью и политической грамотности.

Ленина Беленькая цитирует пародию Зиновия Паперного на излюбленные вопросы советских методистов: «Кто посадил репку? Что посадил дед? Что дед репку? Кто тянул репку? Кто не тянул репку? Чему учит сказка?..» – и резюмирует:

В литературе по руководству чтением детей слишком часто употребляются в качестве тождественных такие термины, как «идейный смысл», «идейное содержание», «основная мысль», «мораль» и «вывод». Сформулировать «главную мысль» произведения – вовсе не значит понять и почувствовать его идейный смысл. «Каждое художественное слово, – писал Л. Толстой, – <...> тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений». <...> Широко распростра-

¹² Воспитание творческого читателя (Пробл. внеклас. и внешкол. работы по лит.). Кн. для учителя / Под ред. С. Михалкова, Т. Полозовой. М.: Просвещение, 1981. С. 20, 38.

ненная «методика наталкивания» основана на недоверии к ребенку. Предполагается, что ему доступен лишь однолинейный «смысл», «вывод», «урок»¹³.

Ефим Эткинд замечает с еще большей категоричностью:

Критики-вульгаризаторы обычно сводят стихотворение к какому-нибудь одному достаточно плоскому значению, как будто стихи – это просто-напросто «зарифмованная» социально-политическая мысль. Не доверяйте таким критикам! Они опошляют искусство и подрывают интерес к нему¹⁴.

Проблематика мимесиса (ключевое и самое уязвимое место теории социализма с ее постоянным выяснением отношений между модальностями «реального», «типичного» и «идеального») тоже оберегается от «вульгарных» трактовок. И поиск в литературном тексте «жизненной правды»¹⁵, и поиск «идеалов», «примеров для подражания», «образцовых героев» расцениваются как слишком примитивные, слишком буквальные читательские притязания¹⁶.

Собственно, «творческое чтение» и воспринимается как возможность избежать той интерпретативной «вульгарности», которая получает распространение за годы господства соцреалистической доктрины. «Вульгарные» критики и методисты, с одной стороны, и неопытные, неумелые читатели, наспех «заглатывающие» книгу и поглощенные только ее сюжетом («книгоглотатели»), с другой, – основные оппоненты, которым противопоставляется «творческий читатель».

Что стоит за этим противопоставлением? Какие горизонты оно открывает? Что чаще всего подразумевается тут под способностью читать творчески?

В первую очередь, возвращение читательской субъектности и читательской чувствительности. Фактически вместо вопроса «Чему учит книга?» предлагается вопрос «Зачем читатель читает, что он обретает в процессе чтения?». Ирина Линкова дает, возможно, наиболее радикальный ответ на этот вопрос, прямо противоположный той модели «объективного», «нейтрального», невидимого для самого себя читателя, которая задавалась соцреалистическим режимом восприятия литературы:

Это ведь они <читатели> <только> говорят «я мечтаю о книжке». А на самом деле мечтают они о себе. О своем будущем, близком и далеком. Люди ищут себя <когда читают>, собирают, складывая по кусочку¹⁷.

¹³ Беленькая Л. Ребенок и книга: О читателе восьми-деяти лет (1969). 2-е изд. М.: ВЦХТ, 2005. С. 58–59.

¹⁴ Эткинд Е. Об искусстве быть читателем. Ленинград: [б. и.], 1964. С. 10.

¹⁵ Ковалёва Л. Талант читателя. М.: Детская литература, 1967. С. 3–4; Цюрупа Э. Умешь ли ты читать?: Рассказы о книгах и людях, их написавших. М.: Советская Россия, 1963. С. 13–14.

¹⁶ Ковалёва Л. Указ. соч. С. 31.

¹⁷ Линкова И. Ты и твоя книга. М.: Просвещение, 1975. С. 10.

Читая, субъект обретает себя – можно предположить, что это утверждение выглядело очень смелым. Но, чтобы поколебать доминирующие представления о чтении, в принципе, было достаточно и менее радикального утверждения: читатель читает, потому что получает удовольствие от чтения.

Нет ничего постыдного в честном признании: я читаю, потому что люблю читать, потому что чтение дает мне радость. Это естественно, это хорошо¹⁸.

Отстаивая право на чтение-радость, чтение-удовольствие, Лия Ковалева в то же время не отказывается от представления, согласно которому книга должна «учить», а чтение – приносить «пользу», т. е. воспитывать читателя, трансформировать и форматировать его должным образом. Пытаясь совместить дидактику с вниманием к субъективным переживаниям читающего, она формулирует это совмещение как парадокс:

...Талантливая, интересная книга учит и облагораживает человека незаметно для него самого. Стоит только засесть за книгу с благочестивым намерением «стать мужественным и смелым», как перестаешь получать наслаждение от книги, а следовательно, уменьшается и ее влияние на тебя – читателя¹⁹.

Ленина Беленькая пишет о чтении-наслаждении, анализируя особенности восприятия литературы, характерные для младших школьников. В том, как восьми-девятилетние читатели чаще всего отзываются о книгах: «нравится», «смешно», – исследовательница обнаруживает целостное переживание радости и удовольствия (по ее наблюдению, смех для детей этого возраста связан не столько с распознаванием комического, сколько с непосредственным «наслаждением художественными достоинствами книги»²⁰). Этот тип чтения – эмоционально-образный, еще не переводимый в абстрактные категории, еще не знающий отвлеченной оценочности и интеллектуальных спекуляций – описывается с явной симпатией и воодушевлением:

Когда на вопрос библиотекаря: «Почему тебе понравилась Дюймовочка?» – восьмилетние дети отвечают: «Потому что была она ласковой девочкой и жалела всех животных... Потому что маленькая Дюймовочка спасла ласточку... Потому что она в цветочке распустилась... Она солнышко любила...» – они выражают сущность образа: Дюймовочка самоотверженна и образ ее на редкость поэтичен²¹.

Такое точное схватывание сути образа, притом что задача сформулировать «идейный смысл произведения» в силу возрастных особенностей пока неосуществима, Беленькая представляет практически идентичным литературному письму: «Восприятие доступного ребенку художественного образа протекает как бы по тем же законам, по которым создается сам художественный

¹⁸ Ковалёва Л. Указ. соч. С. 6.

¹⁹ Там же.

²⁰ Беленькая Л. Указ. соч. С. 41.

²¹ Там же. С. 59.

образ»²². Конечно, при этом чтение восьми-девятилетних детей определяется как «наивное», – но предполагается, что это особая, спонтанная и вдохновенная наивность, из которой произрастают ростки творчества. Иными словами, фигура младшего школьника, несколько идеализированная (Выготский, кстати говоря, подчеркнуто избегал подобной идеализации детства), играет здесь символически нагруженную роль: она позволяет заявить о ценностях, которые долгие годы подавлялись и вытеснялись, – о ценностях бескорыстного читательского переживания и сопереживания литературным героям, непосредственного эмоционального отклика, о ценностях чувствительности, возможной только в контакте с собой и собственным опытом.

Именно этой чувствительности лишены «вульгарные» критики, выскивающие в произведении «основную мысль», а отчасти и «книгоглотатели», захваченные в плен сюжетной канвой. Радость и удовольствие, которое способны пережить любители увлекательного сюжета, помечаются в рассматриваемых мной публикациях скорее как мнимые, слишком утилитарные, как будто бы лишённые чего-то важного. Так, почти предвосхищая бартовское противопоставление двух типов удовольствия от текста (чтение, устремленное «напрямик... через кульминационные моменты интриги» vs. чтение, которое «не пропускает ничего» и «побуждает смаковать каждое слово»²³), но при этом отчетливо расставляя оценочные акценты и не допускающая сибаритских метафор (вроде «смакования» или «трепетного вкушения» текста у Барта), Лия Ковалева оговаривает:

Радость <...> бывает разная: радость читателя малоопытного, с ленивым умом, интересующегося только сюжетом книги, и радость читателя подготовленного, чуткого и к мысли, и к слову автора (<...> чтение – это труд)²⁴.

Итак, для того, чтобы вполне реализоваться в качестве «творческого читателя» (не по-детски наивного, а подготовленного, опытного, зрелого), недостаточно эмоциональной отзывчивости и готовности наслаждаться чтением: интересующие меня авторы нередко пишут в этом контексте о необходимости «труда», некоего усилия понимания. Только из сочетания чувствительности и труда возникает то особое читательское качество, которое помечается как «чуткость».

«Ленивый» читатель, безусловно, противоположность «творческого». «Вульгарные» критики тоже, без сомнения, ленивы. Валентин Асмус сравнивает их «незадачливое» чтение с обедом гоголевского Пацюка:

...То, что зовут «непонятностью» в искусстве, может быть просто неточным названием читательской лени, беспомощности, девственности художествен-

²² Там же. С. 59–60.

²³ Барт Р. Удовольствие от текста (1973) // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. под ред. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 469–470.

²⁴ Ковалёва Л. Указ. соч. С. 6.

ной биографии читателя, отсутствия в нем скромности и желания трудиться. Как часто «критика» литературного произведения есть критика Пацкока, которому «вареники» не хотят сами лететь в рот! Как часто прав Гете, который пояснял, что, когда кто-нибудь жалуется на «непонятность», «туманность» вещи, следует еще посмотреть, в чьей голове туман: у автора или читателя²⁵.

Таким образом, за риторикой «труда» здесь стоит реанимация ценности интерпретативных процедур: соцреалистической утопии простого, понятного, прозрачного литературного текста противопоставляется внимание к самому процессу интерпретации – этот процесс должен быть вновь акцентирован, замечен и осознан. Обнаруживается, что чтение никогда не происходит «само собой», без субъектного участия, и только от читателя зависит, каким это участие будет:

Содержание художественного произведения не переходит – как вода, переливающаяся из кувшина в другой, – из произведения в голову читателя. Оно воспроизводится, воссоздается самим читателем – по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной, духовной деятельностью читателя... Чтобы чтение оказалось плодотворным... читатель должен затратить особый, сложный и притом действительно творческий труд... Два читателя перед одним и тем же произведением – все равно что два моряка, забрасывающие каждый свой лот в море. Каждый достигнет глубины не дальше длины лота²⁶.

Тут, конечно, не идет речи об абсолютной интерпретативной свободе; литературный текст продолжает восприниматься как носитель устойчивого смысла и определенного дидактического послания. Однако произведение, имеющее «эстетическую ценность», «талантливое», признается неисчерпаемым, – с этим его свойством и связывается возможность многообразных читательских трактовок. С особой отчетливостью это представление выражено у Ирины Линковой:

Книги – как бездонный колодец. Идут разные люди, каждый со своим котелком, или здоровенным ведром, или маленькой кружечкой, пьют, вздыхают облегченно, а колодец полон²⁷.

Литературный текст – глубокое море или бездонный колодец; черпая из этого источника, каждый читатель может обрести то, в чем нуждается, и то, что может вместить. Вообще метафоры, связанные с водой, тут, как видим, довольно распространены – на противоположном полюсе окажется, собственно, сухость, высушенность, т. е. отсутствие жизни и чувствительности. Лия Ковалева предлагает еще одну водную метафору, отчасти проясняю-

²⁵ Асмус В. Чтение как труд и творчество // Вопросы литературы. 1961. № 2. С. 44.

²⁶ Там же.

²⁷ Линкова И. Указ. соч. С. 47.

шую, как и за счет чего может быть устроена подобная неисчерпаемость литературного текста:

Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды. Писатель может рассказать о событиях немного, отобразить несколько деталей, несколько сцен, – а читатель представит себе все так полно и ясно, как будто он сам был участником событий. Таков талант. Он внушает доверие²⁸.

Читателю предъявлена лишь малая часть айсберга – остальное он может довообразить и додумать. Именно здесь открывается широкое поле для читательского «творчества» или «сотворчества». Александр Левидов по аналогии цитирует Станиславского: «Когда актер слишком страдает, то зрителю нечего больше делать. Он перестает быть сотворцом и равнодушно откидывается на спинку кресла»²⁹, – нечто подобное, согласно Левидову, происходит и в отношениях автора и читателя. Это очень важная идея – и для Левидова, и не только для него: чтобы предоставить читателю возможность творить, автор минимизирует собственное присутствие, избегая слишком открытых подсказок, слишком прямых приемов письма.

В явном большинстве публикаций, которые я рассматриваю, так или иначе демонстрируется идиосинкразия к прямым, буквальным, «любовым» высказываниям; при всем разнообразии представленных литературных вкусов, здесь высоко оценивается писательский «лаконизм», «умолчания», «сдержанность и такт», «непрямолинейность» – все то, что стимулирует читателя к «труду», или, другими словами, к интерпретативной активности. В нескольких случаях – в книгах Лии Ковалевой и Николая Калитина – подобные установки выражены через формулу, которая представляется мне очень важной для истории позднесоветских читательских практик: «чтение между строк».

...Говоря об искусстве быть читателем, мы не раз употребляли выражение «читать между строк». Это выражение часто встречается и в разговоре, когда речь заходит об особой пронизательности человека. «Между строк» умели читать тысячи русских людей произведения Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова, Плеханова и Ленина, но здесь речь шла о том, чтобы уловить смысл самого тонкого намека, отдаленной аллегории, с помощью которых авторам этих произведений удавалось обмануть бдительность царской цензуры. Существовало даже такое выражение «эзопов язык» <...>. Но, как мы видели, умение «читать между строк» необходимо вовсе не только в тех случаях, когда писатель сознательно выбрал иносказательную форму повествования. <...> Мы часто должны прочесть «больше, чем написано»,

²⁸ Ковалёва Л. Указ. соч. С. 3.

²⁹ Левидов А. Автор – образ – читатель / Предисл. проф. В. Иванова, доц. И. Тихомирова. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1977. С. 288.

услышать в словах героя не только то, что он хотел сказать, но и то, что он хотел скрыть от других³⁰;

Ведь читаешь не только то, что написано. Читаешь иногда между строк!.. Быть художником-читателем – значит не только понимать подтекст, соотносить физические движения героя с его душевными переживаниями. Это значит ощущать и романтику произведения, его символику. Не забывайте, что читательская чуткость имеет много общего с обыкновенной человеческой чуткостью... Мы часто воспринимаем мир однозначно, не замечая второго – более глубокого – значения в словах и поступках окружающих. А ведь подтекст часто бывает и в жизни!.. Как научиться понимать подтекст? Тут не дашь рецепта. Надо только помнить, что не все лежит на поверхности, до многих явлений надо «дотянуться» сердцем. Очень хорошо сказано об этом в сказке Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц»: «Самое главное – то, чего не увидишь глазами». И еще: «Зорко одно лишь сердце»³¹.

Формула «чтения между строк» – своего рода квинтэссенция тех размышлений о читательском творчестве, которые я описываю; характерно, что впоследствии эта формула включается в канонический нарратив, – она присутствует и в официальных позднесоветских методичках по воспитанию творческих читателей³², и в написанных уже в постсоветские годы текстах Ираиды Тихомировой, систематизирующих и популяризирующих идеи «творческого чтения»³³.

Разумеется, концепции «чтения между строк» нет ни у Абакумова, ни, тем более, у Выготского. Она есть в работе немецко-американского политического философа Лео Штрауса «Преследование и искусство письма», впервые опубликованной в 1952 г. (Штраус рассматривает «чтение между строк» как ключевую для понимания современных ему обществ герменевтическую стратегию)³⁴, но основные герои моей статьи вряд ли были с этой работой знакомы.

«Чтение между строк» для них означает прежде всего умение видеть невидимое. Важно, что это умение несводимо к дешифровке иносказаний, к «эзопову языку» – к тем перформативным конвенциям, которые задаются существованием института цензуры. Тут предполагается большее: особая чувствительность и особое усилие понимания, особая «чуткость», благода-

³⁰ *Калитин Н.* Искусство быть читателем. М.: Молодая гвардия, 1962. С. 117–118.

³¹ *Ковалёва Л.* Указ. соч. С. 6.

³² Искусство быть читателем. Пропаганда культуры чтения среди юношества / Ред.-сост. Н. Потоцкая. М.: Министерство культуры РСФСР, 1971.

³³ *Тихомирова И.* О развитии творческого чтения в России...; *Тихомирова И.* Как воспитать талантливого читателя // Семейное чтение. 2010. № 1. С. 2–10.

³⁴ См. публикацию: *Штраус Л.* Преследование и искусство письма / Пер. с англ. Е. Кухарь под ред. А. Павлова; предисл. А. Павлова // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11. № 3. С. 4–25.

ря которой удается считывать подтексты не только в литературном произведении, но и в повседневной жизни. Синонимами «чтения между строк» окажутся и «проницательность», и «зоркость сердца», и «духовное зрение», и «глубина», и «такт», своего рода чувство меры, позволяющее выдерживать ситуацию недосказанности. Таким образом, за идеей «чтения между строк» здесь обнаруживается, по сути, целая ценностная система, в центре которой – убеждение, что «самое главное – то, чего не увидишь глазами». Видимое, в рамках этой системы ценностей, – поверхностно.

Чуткость талантливого читателя, научившегося читать между строк, – конечно, пиковая точка противостояния тем типам чтения, которые начинают восприниматься как одномерные, редуционистские, уплощающие текст и читательский опыт, высушивающие читательскую субъективность, – т. е. тем типам чтения, распространение и доминирование которых было прямо связано с проектом соцреализма.

Однако в этой же точке полюса неожиданно сближаются: ведь в действительности, чтобы запустить машину соцреалистического восприятия, необходим именно навык видеть невидимое – различать будущее в настоящем и идеальное в реальном. Именно умение чувствовать «подлинную», еще не проявленную реальность культивируют теоретики соцреализма. И именно способность считывать подтексты (и угадывать «верные» трактовки) является критически важной для той сложной герменевтической культуры, которая становится оборотной стороной соцреалистической утопии простого, прозрачного, объективно понятного языка. Соцреалистический уроборос кусает собственный хвост.

* * *

Итак, фигура читателя, фактически игнорировавшаяся теоретиками соцреализма, становится вновь заметной и значимой в статьях и книгах 1960–1970-х гг., организованных вокруг конструкции «творческого чтения». И хотя эта конструкция использовалась и даже концептуализировалась раньше (например, в работе Абакумова), в рассматриваемых текстах она начинает наполняться новыми смыслами и ценностями; во многом это те же смыслы и ценности, которые оказывались в основе «оттепельной» публицистики: «творчество» тут предполагает спонтанность и освобождение, обретение чувствительности и права интерпретировать, обретение персональных мотиваций, в конечном счете – «обретение себя», иными словами, возвращение субъектности в те области, из которых она еще недавно была устранена³⁵. «Творческое чтение», конечно, не противопоставляется прямо

³⁵ О возвращении субъектности в «оттепельном» контексте: Каснэ И. «Мы живем в эпоху осмысления жизни»: журнал «Юность» и конструирование поколения «шестидесятников»; Смысл (частной) жизни и литература Стругацких. К феномену

соцреалистическому режиму восприятия литературы, но как бы подрывает, взрывает его изнутри. И в то же время «чтение между строк» – своего рода пик творческого читательского опыта – обнаруживает удивительное сходство с теми герменевтическими стратегиями, которые предполагаются проектом соцреализма.

Тогда проблематика «эзопова языка», которую принято связывать с позднесоветским чтением, может быть представлена в несколько непривычном ракурсе. Конечно, герои моего исследования, вероятнее всего, были хорошо знакомы с бытовым, повседневным искусством маскирующей речи, полной умолчаний, иносказаний и намеков для «своих»³⁶. Однако очевидно, что значимость непрямого высказывания и непрямого восприятия имела для них более глубокие основания: говоря о «чтении между строк», они подразумевают что-то более сложное, чем механизм ускользания от репрессивных властных инстанций. Точка, в которой идеалистический навык видеть невидимое, необходимый соцреалистическому читателю, сближается с формулой из «Маленького принца», важной книги позднесоветского интеллигентского канона, определенно находится в сфере значимых, возможно, даже терминальных ценностей. Практики ускользания, уклонения, непрямого взгляда, занимающие столь заметное место в городской культуре позднего социализма, вероятно, не могут быть поняты без этой смыслообразующей формулы: «Самое главное – то, чего не увидишь глазами».

логии позднесоветского чтения // Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 209–271.

³⁶ Как убедительно показала Елена Югай, собственно «маскирующие» функции «эзопова языка» были актуальны для советской интеллигенции в 1920–1950 гг.; позднее иносказательная речь ритуализировалась и практически перестала что бы то ни было скрывать: Югай Е. Этнография эзопова языка в творческой среде в позднее советское время // Новый мир. 2018. № 5. С. 141–155.

МЕТАФОРЫ ЧТЕНИЯ В СЕТЕВЫХ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ОТЗЫВАХ О РОМАНЕ Д. ГЛУХОВСКОГО «ТЕКСТ»^{1,2}

Акт чтения аморфен, эфемерен, его трудно осознать в его сиюминутности, но описать по памяти еще труднее. Ответить на вопрос «Читали ли вы...?» легко, но исключительно за счет того, что чтение постфактум редуцируется к результату. <...> Процессуальность чтения при таком подходе забирается в скобки, по умолчанию признается несущественной. Это тем легче, но и тем обиднее, что самый этот процесс мы замечаем или не замечаем (в большинстве случаев) ровно в меру получаемого от него удовольствия.

*Т.Д. Венедиктова*³

Современная технологическая среда предоставляет читателям множество каналов доступа к литературным текстам, платформ для коммуникации по поводу прочитанного и творческого обмена опытом. Разумеется, технологии могут быть использованы по-разному, открытость коммуникационного пространства нередко ведет к травматическим для самих пользователей последствиям. Тем не менее в ходе сетевого взаимодействия люди учатся фильтровать потоки информации и регулировать поведение друг друга.

Один из жанров сетевой коммуникации, который приобрел популярность в XXI в., – отзыв. Для многих читателей практика написания отзыва является важной составляющей процесса чтения в целом – его продолжением и расширением. В отзывах люди осмысливают прочитанное, делятся впечатлениями, передают полученные от книги опыт и настроение, обращаются к подобным себе с целью «заразить» их своим энтузиазмом или, наоборот, предостеречь от чтения той или другой книги. В то же время чтение отзывов становится распространенной и самостоятельной практикой. Отзывы

¹ По постановлению Министерства юстиции с 7.10.2022 г. Д. Глуховский был включен в реестр лиц, выполняющих функцию иностранного агента.

² Статья основана на докладе, прочитанном автором на международной научной конференции «Эффект правдоподобия и проблема литературного воображения» (МГУ, Россия, 13–14 ноября 2020 г.).

³ *Венедиктова Т.Д.* Актуальная метафорика чтения // Новое литературное обозрение. 2007. № 3. С. 468.

могут не только удовлетворить чисто «потребительские» запросы (помочь при выборе следующей книги для чтения), но и, например, оказать «моральную поддержку»: чувство причастности к коллективу «единомышленников», объединенных общим впечатлением от книги, может усилить полученное удовольствие и принести радость.

Исследователям отзывы предоставляют новый и богатый материал для изучения различных аспектов чтения. К изучению феномена сетевого отзыва ученые приступили в середине 2000-х гг., так что на сегодняшний день, спустя почти два десятилетия, возникло несколько направлений исследований данной проблематики⁴. При различиях в подходах и задачах ученые сходятся в том, что отзыв – это автономное явление, появление и развитие которого влияет на систему литературы⁵. Особый интерес отзывы представляют для исследователей рецепции, так как позволяют выявлять групповые предпочтения и формулируемые читателями критерии оценки текстов. Изучение сетевых откликов также уточняет и расширяет имеющиеся представления о чтении как динамическом процессе, эффектах чтения и читательском опыте. Как отмечают некоторые исследователи, анализ отзывов может составить конкуренцию эмпирическим исследованиям чтения. Содержащиеся в отзывах реакции более аутентичны, чем данные, полученные в ходе анкетирования или интервью, в которых фигура ученого нередко влияет на ответы респондентов. Более того, опыт глубокого «погружения» читателя в текст практически не поддается воспроизведению в лабораторных условиях⁶. Но отзывы нельзя считать и полным отражением читательского опыта: на форму и содержание отзыва влияют такие факторы, как особенности интернет-ресурса, речевые стратегии и тропы, характерные для сетевых дискуссий о литературе, коллективные системы ценностей и представлений, временная дистанция, отделяющая чтение от написания отзыва (какой бы короткой она ни была, в процессе письма эффект от прочитанного искажается)⁷. К этому стоит добавить, что отзыв сильно зависит от коммуникативных задач автора. Отзыв – это своего рода результат чтения, сумма пережитых эмоций и впечатлений, которые демонстрируются окружающим. Но это и попытка что-то сделать с прочитанным: например, продлить удовольствие от текста или справиться с разочарованием. Отзывы, таким образом, пред-

⁴ См. обзор исследовательского поля: *Rebora S., Boot P., Pianzola R., et al.* Digital Humanities and Digital Social Reading // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2021. Vol. 36, Supplement 2. P. 230–250.

⁵ В современной ситуации читатели при выборе книг все больше ориентируются на отзывы «таких же, как они», а не профессиональных критиков, при этом убедительность отзыва часто зависит от «аутентичности» авторского «я» и передаваемых эмоций. См.: *Савельева Т.В.* Читательский отзыв как способ самовыражения личности в медиапространстве // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2022. № 1(43). С. 44–52.

⁶ *Rebora S., Boot P., Pianzola R., et al.* Op. cit. P. 243.

⁷ *Whiteley S.* Text World Theory, Real Readers and Emotional Response to *The Remains of the Day* // *Language and Literature*. 2011. No. 20(1). P. 24.

ставляют собой не только и не столько фиксирующий читательскую реакцию документ, но также активное действие, которое читатель совершает по отношению к тексту и своему впечатлению от него.

Один из подходов к изучению читательского опыта на материале отзывов предполагает внимание к метафорам чтения. Читатели нередко прибегают к метафорам с целью понять и концептуализировать свой опыт, который не всегда может быть выражен буквально. Ученые предлагают рассматривать читательские метафоры как концептуальные метафоры, в которых посредством языка абстрактный и непонятный опыт чтения осмысливается через соотнесение с более привычными и понятными видами опыта. Питер Стоквелл выделяет три наиболее частотные читательские метафоры: «чтение как перемещение» (*reading as transportation*), «чтение как контроль» (*reading as control*), «чтение как инвестиция» (*reading as investment*)⁸.

Процесс восприятия литературного произведения может трактоваться как перемещение («погружение», «путешествие») в воображаемый мир текста, вымышленная и дискурсивная природа которого на время «забывается». Метафора чтения как перемещения отражает способность читателей обживать фикциональное пространство текста как «реальное» и взаимодействовать с вымышленными персонажами как «живыми людьми», переживать вместе с ними и за них. Метафора чтения как контроля подразумевает, что текст оказывает на читателя воздействие: «захватывает», «не отпускает», «поглощает», «оглушает» и т. д. – в целом, устанавливает свою власть над читателем, лишает его контроля. Согласно Стоквеллу, метафоры чтения как перемещения и как контроля двунаправленные. По отношению к тексту читатель может выступать в активной или пассивной роли: или быть тем, кто контролирует процесс чтения и совершает путешествие по миру произведения, или принять роль контролируемого и ведомого. В свою очередь, метафора «чтение как инвестиция» однонаправленная: она отражает отношение к чтению как оправдавшему или не оправдавшему себя вложению ресурсов – времени, сил и внимания⁹.

Рассуждения Стоквелла развиваются в последующих работах. Луиз Наттолл и Хлои Харрисон, проанализировав отзывы о романе С. Майер «Сумерки» (2005) на сайте «Goodreads», существенно расширяют стоквелловский список метафор, выделяя «чтение как подглядывание», «чтение как потребление (пищи)», «чтение как (романтические) отношения», «чтение как соревнование» и др. Помимо этого, исследовательницы обнаруживают, что в положительных и отрицательных отзывах одни и те же концептуальные метафоры чтения выражаются по-разному¹⁰. Иными словами, метафоры

⁸ Stockwell P. *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. P. 80.

⁹ Ibid. P. 80–81.

¹⁰ Nuttall L., Harrison Ch. *Wolfing Down the Twilight Series: Metaphors for Reading in Online Reviews // Contemporary Media Stylistics / H. Ringrow, S. Pihlaja (Eds)*. London; New York: Bloomsbury Publishing, 2020. P. 35–60.

чтения являются языковым выражением читательского опыта, но это также и концептуальные категории, которые тем или другим образом проявляются в отзывах в зависимости от того, как читатели оценивают текст. Однако в отзывах читатели для описания своего опыта не всегда прибегают к метафорам; тем не менее, пишет Моник Куйперс, концептуальная метафора чтения может содержаться и в неметафорических высказываниях¹¹. Таким образом, в отзывах метафоры чтения выражаются с помощью различных языковых средств; форма выражения метафоры, в свою очередь, показывает, как опыт чтения осмысливается читателями и что они с ним делают.

МАТЕРИАЛ И МЕТОД

В центре внимания нашей статьи – отзывы о романе Д. Глуховского «Текст» (2017), опубликованные на сайте «Лаборатория фантастики» («FantLab»)¹². «Лаборатория фантастики» – весьма известный в русскоязычном интернет-пространстве некоммерческий ресурс. Он был основан в 2005 г. и изначально специализировался на литературной фантастике. Этот сайт выполняет несколько функций одновременно: это и информационная, библиографическая база данных, и новостной ресурс, и дискуссионная площадка. Это также рейтинг-агрегатор, причем при желании пользователи могут не только поставить оценку книге, но и написать отзыв.

Появление практики сетевого отзыва связано с распространением интернет-магазинов в конце 1990-х гг., которые давали пользователям возможность оценивать товары и услуги и тем самым привлекали новых покупателей. В то же время потребительские отзывы отчасти заменили коммерческую рекламу, так как воспринимались как более достоверные с точки зрения оценки качества продукта¹³. Эту же практику переняли и первые интернет-магазины литературной продукции (в частности, «Amazon»), вследствие чего сетевые читательские отзывы сперва были неотделимы от иных проявлений коммерческих отношений на литературном рынке. Тем не менее уже во второй половине 2000-х гг. начали появляться и некоммерческие сетевые платформы, посвященные литературе: так, в 2006 г. был запущен англоязычный сервис «Goodreads», который, правда, в 2013 г. был куплен компанией «Amazon»; в 2007 г. – русскоязычный «Лайвлиб» («LiveLib»). Эти сайты создавались как социальные сети и личные «дневники читателей» и не были адресованы какой-то специфической читательской группе; их интерфейс разрабатывался таким образом, чтобы пользователи имели

¹¹ *Kuijpers M.M.* Bodily Involvement in Readers' Online Book Reviews: Applying Text World Theory to Examine Absorption in Unprompted Reader Response // *Journal of Literary Semantics*. 2022. No. 51(2). P. 120.

¹² URL: <https://fantlab.ru/work910970?sort=mark&page=1&sort=mark&page=2&sort=mark&page=3#responses> (дата обращения: 23.12.2022).

¹³ *Jones M.* It's All about Trust: A Brief History of Online Reviews // *Webpunch*. 2018. April 4. URL: <https://webpunch.com/a-brief-history-of-online-reviews/> (дата обращения: 23.12.2022).

возможность составлять индивидуальные списки для чтения, общаться друг с другом, создавать сообщества, участвовать в различных «играх» (например, голосовать за лучшие книги)¹⁴.

Все это привело к тому, что функции читательских отзывов расширялись – они становились не только средством продвижения продукции, но и инструментом навигации в литературном пространстве¹⁵. Расширились и риторические возможности отзывов: они стали включать в себя не только оценку «товара», но и более общие рассуждения о литературе и смежных темах. В дискурсивном плане сетевой читательский отзыв объединяет в себе разнородные традиционные речевые практики (устные и письменные), характерные для окололитературных дискурсов: профессиональную рецензию, письмо в журнал, устное обсуждение в книжном клубе или среди друзей, школьное сочинение и др.¹⁶.

На этом фоне сайт «FantLab» выделяется тем, что он создавался как виртуальный «клуб» любителей фантастики и, соответственно, был ориентирован на конкретную группу читателей, объединенных литературными предпочтениями. При этом важную роль в функционировании ресурса играли авторитетные носители экспертного мнения, которые задавали более или менее общие ценностные рамки. «Клубная» природа сайта накладывала отпечаток на риторику читательских отзывов, в которых личная оценка произведения сопровождалась демонстрацией специфических знаний и умений: знания контекста, умения владеть специальной лексикой и определенными «протоколами» чтения. С течением времени тематическая направленность сайта расширялась, сменялись и поколения пользователей, однако сложившаяся традиция в отношении написания отзывов сохранялась. Это видно и на примере отзывов о романе «Текст», которые представляют собой развернутые и подробные «эссе»: объем отзывов варьируется от 200 знаков до 6 тыс. знаков, но в среднем составляет 1,5–3 тыс. знаков.

Всего нами было проанализировано 43 отзыва, которые мы, опираясь на упоминавшуюся выше работу Наттолл и Харрисон, поделили на две группы в зависимости от общего впечатления, которое роман произвел на читате-

¹⁴ Подробнее о читательских практиках в сети см.: Герасимова А.В. Об одной специфической практике: отзывы на книги в интернете // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2018. № 1(143). С. 222–234.

¹⁵ Савельева Т.В. Читательский отзыв как жанр сетевой коммуникации // Пользовательский контент в современной коммуникации: сб. материалов I Международной научно-практической конференции. Челябинск: Челябинский государственный университет, 2021. С. 219.

¹⁶ О влиянии школьных речевых жанров на читательские отзывы см.: Герасимова А.В. «Рассерженные читатели»: к проблеме наивного рецензента // Русская филология. 27. Тарту: Tartu University Press. 2016. С. 265–283. О родстве отзыва и профессиональной рецензии см.: Стона А.В. Жанровые особенности рецензии и интернет-отзыва: сравнительно-сопоставительный анализ // Ratio and Natura. 2020. № 2. Языкознание. URL: <https://ratio-natura.ru/vypusk-no2-2-2020-g#lang> (дата обращения: 23.12.2022).

лей, – положительного или отрицательного. Читательский отзыв на сайтах «Лаборатория фантастики» и «Goodreads» (с которым работали исследовательницы) двусоставен: он включает в себя собственно текст отзыва и оценку, выраженную в баллах. При отборе материала исследовательницы фокусировались на баллах: они выделили отзывы, авторы которых оценили «Сумерки» на 1 и 5 баллов (по 5-балльной шкале), и сгруппировали материал по этому показателю. Мы же пришли к заключению, что продуктивнее опираться на содержание и общее «настроение» отзывов.

Во-первых, между отзывами и баллами нет четкого соответствия. При выставлении оценки читатели не ориентируются на жесткую систему критериев (которой нет). Отзывы в свою очередь не являются «комментарием» к выставленному баллу, т. е. в них не найти четких объяснений, в чем разница, например, между 9, 8 или 7 баллами («Лаборатория фантастики» предлагает 10-балльную шкалу). Иными словами, у положительных и отрицательных отзывов баллы могут сильно варьироваться; это означает, что если баллы и отражают «градацию» читательского удовольствия, то в текстах отзывов это сколько-нибудь систематически не проявляется.

Во-вторых, один и тот же балл может сопровождаться отзывами, различающимися по настроению: так, из четырех отзывов, авторы которых поставили роману 7 баллов, три мы отнесли к отрицательным, один – к положительным; из трех отзывов с оценкой 6 баллов два отрицательных и один положительный. При этом наименьший балл (3) роману выставил только один человек. Также нам попался один случай, когда читатель написал (положительный) отзыв, но не выставил балл. В общей сложности мы выделили 28 положительных отзывов (с оценками от 6 до 10 баллов) и 15 отрицательных (от 3 до 7 баллов).

Одновременно с этим мы просмотрели все отзывы и выявили, как читатели описывают, что с ними происходило при чтении романа. В целом, в центре практически всех отзывов – вопросы жизнеподобия героев и ситуаций (удалось ли автору показать жизнь «как она есть»), литературного качества авторского вымысла (сумел ли автор придумать захватывающую историю с интересными героями), сходства романа с различными жанрами и другими произведениями (Глуховского и других авторов). Однако способы раскрытия этих тем сильно варьируются. Несмотря на разнообразие способов выражения опыта, которыми пользуются читатели, мы выделили три метафоры, общие для всех отзывов: «чтение как перемещение», «чтение как контроль» и «чтение как классификация».

Далее мы рассмотрели, как выделенные метафоры выражаются в положительных и отрицательных отзывах, и установили взаимосвязи между формами выражения этих метафор и оценками романа. Это позволило выявить речевые приемы и стратегии, к которым прибегают авторы отзывов для осмысления опыта чтения и передачи его другим читателям. Так, мы обратили внимание, что метафоричность (как риторический прием) характерна больше для положительных отзывов (в них читатели чаще пишут о

«погружении» в текст, о том, что текст «завладевает» ими, и т. д.). Авторы же отрицательных отзывов склонны использовать другие приемы (например, ироничный пересказ).

Предвосхищая более подробный разбор отзывов в следующем разделе, выскажем несколько общих наблюдений. Метафора чтения как перемещения при положительной оценке выражается в том, что читатели с энтузиазмом описывают свои эмоции от текста, говорят о «жизненности» истории (в ней все «по-настоящему», героям сопереживаешь как «живым людям») или о таланте автора (история интересная, за героями интересно наблюдать), тем самым показывая, что опыт перемещения в мир текста состоялся. При отрицательной оценке читатели, наоборот, стремятся «разоблачить» текст, доказать, что перемещения не было и быть не могло.

Схожим образом реализуется метафора чтения как контроля: при положительной реакции читатель описывает свое взаимодействие с текстом как добровольную капитуляцию, при отрицательной – как успешное сопротивление манипуляции со стороны автора. Анализ материала также показал, что классификация, т. е. соотнесение текста с каким-либо типом, образцом или жанром, является важной составляющей чтения. При положительной реакции читатели ставят текст в один ряд с признанными образцами «хорошей» литературы (в первую очередь со школьной классикой, но не только); при отрицательной оценке читатели прибегают к сопоставлению, чтобы показать типичность и шаблонность романа или его несоответствие стандартам «хорошей» литературы. С прагматической точки зрения с помощью отзывов читатели решают две задачи: с одной стороны, они обращаются к другим – убеждают прочитать текст или предостерегают против него, с другой, они обращаются к самим себе – воспроизводят и заново переживают положительные эмоции от текста или справляются с разочарованием, компенсируя его разоблачением писательских уловок.

В следующем разделе мы рассмотрим конкретные риторические стратегии и приемы, которые используют читатели при написании отзывов. Мы будем фокусироваться на трех центральных метафорах чтения («контроль», «перемещение», «классификация») и формах их выражения во взаимосвязи с оценками романа. В завершение этой части поясним метод кодирования отзывов. Все цитаты и ссылки на отзывы приводятся без указания имен их авторов, под которыми они зарегистрированы на сайте «Лаборатория фантастики». Каждому отзыву соответствует двухчастный шифр: первое значение в нем указывает на группу, к которой относится отзыв, – группа положительных отзывов обозначена цифрой «1», отрицательных – цифрой «0»; второе – на случайный порядковый номер отзыва в группе. Например, шифр «1.12» указывает на 12-й отзыв в группе положительных отзывов, «0.7» – на 7-й отзыв в группе отрицательных отзывов.

МЕТАФОРЫ ЧТЕНИЯ В ОТЗЫВАХ О РОМАНЕ Д. ГЛУХОВСКОГО

Метафоры чтения как перемещения и контроля тесно связаны: чтобы переместиться в мир произведения, читателю необходимо потерять контроль над собой, «отдаться» тексту; утрата контроля, таким образом, – необходимое условие активного, вовлеченного чтения. «Произведения искусства способны оказывать какое-либо воздействие, только если читатели, зрители или слушатели соглашаются быть объектами этого воздействия», – рассуждает Рита Фелски о парадоксальности активного восприятия¹⁷. Как следствие, в отзывах не всегда легко разделить эти два аспекта чтения, причем как при положительной, так и отрицательной реакции на текст. Подчинение тексту ведет к активному сопереживанию; сопротивление, напротив, препятствует «погружению», но обуславливает желание читателя подчинить текст себе и показать, почему перемещение не могло состояться. В следующих двух разделах мы последовательно рассмотрим, как реализуются метафоры перемещения и контроля в положительных и отрицательных отзывах. О метафоре чтения как классификации речь пойдет в последнем третьем разделе.

I

Сначала мы рассмотрим, как метафоры чтения как перемещения и как контроля реализуются в **положительных** отзывах. Опыт чтения при положительной реакции на текст трактуется читателями как **утрата контроля** – подчинение тексту, что становится источником сильных переживаний. Эффект от чтения при этом часто описывается в терминах физического воздействия, которое лишает читателей контроля над телом:

«[История. – А.З.] берет трагичный характер и не отпускает до самого конца» (1.1); «Меня чуть ли не потрясывало при чтении книги» (1.1); «Читать <...> почти физически неприятно. Иногда даже хочется отложить книгу» (1.2); «Его не хочется читать, ты спотыкаешься, откладываешь книгу, но все равно не можешь остановиться» (1.2); «Он [автор. – А.З.] сумел рассказать тяжелую по сути историю так, что она увлекла читателя, завертела его в танце, а вот отпустила на максимальной скорости. И вот теперь летишь обратно к перепутью миров, не зная, протиснешься ли обратно в замочную скважину, в которую провалился, пока читал, или о дверь размажешься, расплывшись от запавших в душу героев» (1.3); «[Роман. – А.З.] вязкий, нуарный, засасывающий читающего с головой» (1.7); «Текст заставляет: скрипеть зубами, кривиться, тужиться <...> Текст глушит <...> Текст бесит и физически напрягает» (1.9); «Сюжет <...> захватывает» (1.10); «Книга, которая написана так, что ее невозможно бросить – можно откладывать, увязать в процессе, но она тебя не отпустит» (1.11); «[Книга. – А.З.] не отпустила» (1.18)¹⁸.

¹⁷ Felski R. Hooked: Art and Attachment. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2020. P. 65.

¹⁸ Все отзывы приводятся в авторской графике, пунктуации и орфографии.

В нескольких случаях чтение как утрата контроля над телом связывается с неконтролируемым потреблением пищи:

«Даже зная, что все равно ничего не получится, и главный герой обречен, ты рвешься вперед, глотая страницы: а вдруг?» (1.2); «Книгу я проглотил за один день и она оставила во мне след» (1.6).

Чтение также лишает контроля над эмоциями:

«Я был опустошен, даже немного подавлен» (1.4); «Это книга, от которой на глаза наворачиваются слезы» (1.4); «Пробирало до глубины души; у меня после него чуть ли не депрессия началась» (1.5); «Думаешь, как же все разрешится – и в конце ты стоишь, словно оглушенный – все закончилось» (1.11); «Роман заставил поволноваться, порой приходилось отставлять на сутки, другие, чтобы не присоединяться, что не мучать свою систему» (1.20); «Очень сильная и цепляющая вещь, никого не оставляющая равнодушным» (1.21).

В одном случае эмоциональная самоотдача расценивается как удачная инвестиция:

«Читать тяжело, но чтение затягивает» (1.22).

Роман подчиняет себе и интеллектуальную деятельность читателя:

«Это книга, которая заставляет многое пересмотреть и переосмыслить» (1.4); «Книга заставляет задуматься» (1.16); «Автор ясно дает понять, что разобраться в этом ворохе противоречий нам придется самостоятельно, мы должны сами решить – Он лишь заставляет нас посмотреть на одни и те же вещи с разных сторон и под разными углами» (1.26).

И лишает читателя контроля над речью:

«Я не могу передать словами» (1.4).

В перечисленных примерах утрата контроля показывается как растворение читательского «я» в тексте романа. Однако это происходит не всегда: в ряде случаев читатели акцентируют внимание на том, что перед ними продукт авторского вымысла, которому тем не менее сопереживаешь, так как выполнен он умело и талантливо. При этом осознание, что автор пользуется литературными «уловками», не мешает эмоциональному восприятию текста:

«Вещь, от которой портится настроение. И это комплимент» (1.1); «Глуховский пытается давить на жалость» (1.2); «Я сентиментальным каким-то становлюсь, раз меня так эта история растрогала, или же действительно написано на совесть» (1.5); «Текст довольно правдив и лжет тоже умело, из-за плеча, исподтишка, в спину, в лицо» (1.9); «Жаль всех в этой истории, включая антагониста, и вот это тоже стоит поставить автору в заслугу, потому что вызвать эмоциональный отклик у современного избалованного читателя, заставить его сопереживать всем и каждому, уметь надо» (1.17).

Хотя отношение к тексту как к (талантливой) уловке и обнаруживается в положительных отзывах, оно все же больше характерно для отрицательных рецензий.

В одном отзыве видно опосредованное подчинение тексту: читатель сопереживает герою как «жертве» авторского вымысла:

«Дмитрий не щадит героя ни на секунду, бросает его из пекла в полмя, почти в каждой главе подвергает испытаниям, которые пережить не хотелось бы» (1.3).

Осмысляя опыт перемещения в мир текста, читатели фокусируются на вопросах, насколько этот мир похож на реальный и удалось ли автору придумать достаточно интересную историю с правдоподобными героями, чтобы им можно было сопереживать как живым людям. Иными словами, формы реализации метафоры **чтения как перемещения** связаны с тем, как читатели оценивают «реалистичность» романа и его литературные качества. Внимание авторов отзывов к этим вопросам вызвано не только имманентными характеристиками романа, но также контекстом: творческой биографией автора и оценкой романа профессиональными критиками.

Глуховский известен прежде всего фантастическими романами «Метро 2033» (2005 г., два продолжения вышли в 2009 и 2015 гг.) и «Будущее» (2013), которые сформировали его репутацию как успешного отечественного писателя-фантаста. «Текст» – первое реалистическое произведение Глуховского о «современной жизни». Реалистичность романа связана прежде всего с мрачным натурализмом в изображении тем социальной несправедливости, порочности правоохранительной системы, неблагополучной жизни социальных низов столицы. Смена творческих установок писателя вызвала споры и дискуссии: удалось ли автору показать жизнь «как она есть» и написать искренний роман о современности, или же его «реализм» продиктован холодным расчетом, за которым стоят желание успеха и идеологическая повестка?

Двойственность «реализма» в романе и прагматической установки автора обсуждалась профессиональными критиками. Согласно Г. Юзефович, «Текст» и «просчитанно душераздирающий», и «нигде не пересекает незримый рубеж, за которым читательские сопереживания и боль сменяются снисходительным равнодушием», – это и позволило Глуховскому «проломить[ть] наконец сковывающую его жанровую скорлупу и не без лоска вы[йти] в пространство, именуемое “большой литературой”»¹⁹. С ней соглашается З. Алькаева: Глуховский изображает «банальную “бытовуху” на почве мести», но и «страхует произведение от читательской скуки», создав героя, в котором каждый узнает себя: «От главы к главе читателя гонит как раз эта самоидентификация, узнавание себя в отчаянно одиноком человеке, поступившем в рабство к умной технике»; «Доверие к такому писателю безгранично», – заключает рецензент²⁰. А для О. Демидова роман – это неудачная

¹⁹ Юзефович Г. Дмитрий Глуховский. Текст. М.: АСТ, 2017 // LiveLib. 1 июля 2017 г. URL: <https://www.livelib.ru/critique/post/30477-galina-yuzefovich-retsenziya-na-knigutekst> (дата обращения: 23.12.2022).

²⁰ Алькаева З. Возлюби текст ближнего своего (Дмитрий Глуховский. Текст) // Октябрь. 2017. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2017/12/vozlyubi-tekst-blizhnego-svoego.html> (дата обращения: 23.12.2022).

попытка «сыграть» в реализм: «Текст» вторичен, наполнен «взятыми напрокат сюжетами и сценами» и «расхожими штампами»; причем вторичность романа – следствие политизированности автора; Глуховский «нагнетает обстановку» и создает «энциклопедию либеральных штампов», обнаруживая тем самым свою ненависть к современникам, «политическую зашоренность» и незнание жизни («Разговоры про тюрьму вообще в этом “Тексте” – просто байки, которыми пугают интеллигенцию»)²¹.

Влияние литературно-критического дискурса заметно в отзывах читателей, которые нередко вступают с рецензентами в диалог. Это проявляется в том числе в том, что читатели фокусируются на тех же аспектах романа, что и критики. В то же время коммуникативные цели отзывов несколько иные. В положительных отзывах читатели стремятся показать, что опыт перемещения в мир текста состоялся, и заново пережить этот опыт посредством письма. Для достижения этих целей читатели применяют две стратегии.

1) Они показывают, что автор ничего не выдумал и изобразил жизнь «как она есть», что и делает мир текста «реальным»:

«Роман Глуховского – это суровый и беспощадный реализм. Причем именно суровый и беспощадный. Автор рисует российскую действительность сугубо черными красками. Поначалу даже хочется воскликнуть: “Нет, не может быть! Так не бывает!”, а потом открываешь ленту новостей и понимаешь – да, именно так и бывает» (1.2); «“Текст” нужно проживать. Это история о современном мире» (1.4); «История жесткая и реальная» (1.7); «Финал абсолютно предсказуем, но это, к сожалению, – наша действительность, и со стороны автора другой финал был бы нечестен» (1.8); «А переписка в мессенджерах на телефоне, наоборот, поражает своей реалистичностью» (1.10); «О том, что вся наша жизнь заключена в смартфоне» (1.25); «Итак, главная, как по мне, задача книги – снять с читателя розовые очки, показать, как на самом деле выглядит повседневная жизнь любого человека» (1.26).

Роман жизненный также потому, что автор не следует какой-либо идеологической повестке:

«Это произведение вполне можно назвать современным романом о нашей с вами жизни, без купюр и цензуры» (1.13).

Раз автор ничего не придумал, то и герои – настоящие люди, которые проживают свои жизни и не подчиняются литературным условностям:

«Москва, Лобня, окружающая среда, мертвая мать – они живые <...> Конечно, можно подумать о логике поступков, о персонажах и мотивациях, но это лично мое мнение. Но роман-то не обо мне, так что, считаю, нет прав осуждать действия Ильи. Ведь если бы не они, романа бы не стало. Как и этой ужасающей истории» (1.1); «Вести себя Илья может совершенно по-разному <...> Все это

²¹ Демидов О. Катастрофа в космосе русской словесности // Rara Avis. Открытая критика. 24.10.2017. URL: https://rara-rara.ru/menu-texts/katastrofa_v_kosmose_russkoj_slovesnosti (дата обращения: 23.12.2022).

тоже можно списать на то, что человек семь лет зону топтал и не приспособлен к вольной жизни» (1.2); «Можно осуждать Илью, считать его размазней, разрушителем жизней – каждый его шаг и каждое слово, написанное от лица Петра – все это надо обдумывать» (1.11); «У каждого будет свое отношение к Илье. Мне он не понравился, хотя временами его поступки и мысли казались правильными. Но и отвращения не вызвал. Серым его тоже назвать не повернется язык. Его вроде бы и жаль, но ведь он сам все придумал – сделал» (1.12); «Герои романа сами ставят себя в тупик. В первую очередь Текст, это книга о выборе, который каждый из нас совершает каждый день. Герои этой книги создали такую ситуацию, в которой от правильного выбора зависит их жизнь и будущее <...> положительных героев в книге попросту нет, некому посочувствовать и по-человечески сопереживать. Герои книги совершают фатальные ошибки и не вызывают никакой симпатии» (1.16).

По отношению к «реальному» миру внутри текста роман – окно, в которое читатели подглядывают за чужими жизнями:

«Сначала главный герой подглядывает за не самой приятной жизнью чужого ему человека, а потом и читатель в свою очередь подглядывает за жизнью такого же чужого ему человека, который подглядывает за <...> Ну, в общем, вы поняли» (1.2); «Вы читаете не книгу – вы читаете чужие переписки, слушаете чужие голосовые сообщения; ведь людям это так интересно – подглядывать за чужой жизнью, обсуждать ее, сравнивать со своей и думать, как бы вы поступали на месте ГГ [главного героя. – А.З.]» (1.11).

Сопереживание и идентификация с героями подтверждает их «жизненность»:

«Мы смотрим на мир глазами человека, который на семь лет выпал из обычной жизни» (1.2); «К последней главе я подбирался нехотя, боясь вместе с Ильей» (1.3); «[Роман. – А.З.] позволяет полностью отождествлять себя с главным героем, сопереживать ему, проживать с ним этот короткий промежуток жизни, показанный в романе. Хочется кричать с ним в унисон о несправедливости, несовершенстве нашего мира <...> Будь я на его месте – как бы я поступил? <...> Главный герой – живой человек, сопереживание происходит на протяжении всего сюжета» (1.14).

В одном отзыве глубина сопереживания передается через пересказ, в котором автор неожиданно переходит от 3-го лица к 1-му:

«Он как маленький мальчик, жаждущий оказаться далеко и в чудесах. Он слушает и переживает микрожизни в представленных локациях. Слушает, переживает и прощается, прекрасно понимая, что ничего этого не будет. А раз не будет, то дай-ка я лучше послушаю и хоть на пару минут внедряю себя в те нереализованные ответвления жизни, которым уже не суждено воплотиться» (1.1).

История, рассказанная в романе, «жизненная» еще и потому, что автор не прибегает к литературным штампам:

«Сюжет реалистичен, передан динамично, если бы был happy end я бы разочаровался таким шаблонным подходом, а так как закончился, то все по честному» (1.24).

Иногда читатели все же признают, что роман – это не буквальное отражение жизни, а придуманная писателем история. В то же время эта история носит универсальный характер, т. е. автору удалось передать опыт, знакомый и понятный каждому:

«Образы, на самом деле, довольно типичные, но от этого они не становятся фальшивыми или скучными. К ним привыкаешь, принимаешь их, и вот уже вместе с Ильей по чужой жизни плывешь, и кажется, будто чужие родители – твои» (1.3); «История, рассказанная Глуховским в “Тексте”, могла произойти с каждым из нас. Это история о каждом из нас» (1.4); «Человеческая драма, понятная любому нормальному читателю: попал парень в жизненную мясорубку, ответил злом на зло, а потом увидел в своей жертве человека, да поздно уже – все под откос катится со скоростью несущегося поезда» (1.17); «Этот роман, как по мне, не привязан к определенному времени. Есть произведения, актуальные лишь здесь и сейчас <...> А вот в ТЕКСТЕ подняты такие проблемы, которые будут, скорее всего, актуальны и через десять лет, и через сто» (1.26).

В перечисленных примерах реализм романа в том, что автор ничего не выдумывает, а показывает жизнь. В этом контексте упоминания заслуживает отзыв, в котором роман прочитывается с точки зрения «полезности» для жизни:

«Неплохое описание “модели нарушителя” для специалистов по ИТ-безопасности, и не только по ИТ, по безопасности. Поразительная проработка деталей» (1.20).

2) Реалистичность романа может рассматриваться и как результат умелого авторского вымысла: Глуховский смог рассказать историю, в которую веришь. В этом случае роман не прочитывается как отражение жизни; наоборот, читатели признают вымышленность героев и ситуаций, но оценивают вымысел высоко.

Талант писателя проявился в том, что Глуховскому удалось придумать живых героев:

«Что такое художественная литература? Это большая комната, все стены которой, а может, и пол с потолком, испещрены маленькими замочными скважинами. И в каждой из них можно одним глазком разглядеть другой мир. <...> Но миры в замочной скважине порой оказываются так похожи на него [реальный мир. – А.З.], что и подмены не заметишь, пока внимательнее не присмотришься. В них люди живее, активнее, четче <...> О таких вот мирах повествуют реалистические романы» (1.3); «Я хоть и не любитель подобных романов, но здесь что-то взяло за живое, настолько объемными оказались созданные автором образы двух антагонистов и их окружения» (1.5).

Читатели указывают на конкретные приемы, благодаря которым герои получились как живые: непоследовательность и нелогичность их поступков. Обратим внимание, что эта деталь часто упоминается и в отрицательных отзывах, однако если там она служит доводом против романа, то здесь говорит о таланте писателя:

«Потрясают поступки, совершаемые после казалось бы принятого решения и в какой-то степени вопреки ему» (1.10); «Стоит сразу же сказать, что главное, чем берет новый роман Глуховского, это восприятием и нескончаемой интригой. <...> Можно предугадать исход, но что и как произойдет, в голову прийти не может. Возможно это и по тому, что герой ведет себя достаточно не предсказуемо и не всегда логично. Новые события и новые планы толкают его из крайности в крайность, заставляя решать все новые проблемы» (1.15).

При этом ориентиром для оценки жизнеподобия героев служат не представления о том, как ведут себя люди в реальности, а другие литературные герои:

«Почему Джордж Мартин считается Мастером? Причин несколько, само собой, но одной из них, вне всякого сомнения, будет его способность перевернуть отношение читателя к герою с ног на голову. Джейме Ланнистер подонок, мерзавец, убийца и вообще недостойная личность? Да, все верно! Но, только до тех пор, пока мы не начинаем видеть мир его глазами. Он, конечно, остается убийцей и не самым славным малым на деревне, но мы понимаем причины, которые толкнули его на то или другое злодеяние. А чуть погодя, мы начинаем с ним соглашаться. <...> Нечто очень похожее проделал Глуховский с Петром Хазиным, главным героем романа “Текст” <...> Мы понемногу, по чуть-чуть, начинаем разглядывать в Хазине человека» (1.6).

Для обоснования литературных достоинств романа и его реалистичности необходимо показать, что литература не является отражением жизни:

«И дело не в том, что автор как бы рубит правду “с плеча”, показывая Россию без прикрас. Все-таки действительность у каждого своя и мне Текст понравился именно как литературное произведение. Наблюдать за главным героем интересно и страшно одновременно. Уж очень человеческим и близким он получился» (1.28).

Аргументом в пользу литературного качества романа служит и то, что автор не подчиняет полностью свой замысел идеологической повестке:

«Глуховский в плане социальной критики следует традиции (“вся страна – большая тюремная зона”, “и на зоне нужно сохранять человечье”), а зато вот Москва и близлежащий пригород описано сочно, емко и впечатлили. В плюс – изобретательность в мини-диалогах по соцсетям» (1.19).

II

В отрицательных отзывах практически невозможно разделить метафоры чтения как контроля и как перемещения. При отрицательной оценке опыт перемещения в мир текста осмысливается негативно – как то, чего не

было, так как читатель не утратил контроля над собой и не поддался тексту. Отрицательная реакция на текст сопряжена с чувством разочарования от того, что вложенные в текст время и внимание не оправдались, а попытки автора через роман подчинить себе читателя трактуются как неудавшаяся манипуляция, уловка. Согласно Сиэнн Нгай, оценка текста как уловки – это специфическая форма эстетического суждения, при которой воспринимающий разными средствами показывает, что с легкостью разгадал, как текст «сделан»²². С помощью отрицательных отзывов читатели демонстрируют, что они не так «просты», чтобы поддаваться манипуляции и потерять контроль над собой, – так читатели компенсируют траты и получают удовольствие от «разоблачения» текста, прямо указывая на авторские уловки, которые не сработали.

В центре внимания отрицательных отзывов, как и положительных, проблема реалистичности романа. Однако усилия читателей направлены уже не на обоснование сходства романа с жизнью, а на разоблачение «реализма» романа как обмана («в жизни так не бывает») и как намеренной манипуляции (автор «давит на жалость»).

1) Для обоснования несоответствия романа жизни читатели прибегают к приему ироничного пересказа. С помощью иронии читатели создают дистанцию между собой и текстом, давая понять, что не попали под его воздействие и смогли оценить его критически. Таким образом они подчиняют текст себе, показывая, как «на самом деле» выглядят события романа, если изобразить их без авторских уловок:

«Из тюрьмы спустя семь лет выходит студент, которого подставили в клубе на предмет наличия наркотиков, расфасованных по дозам. Его мать как раз на днях умирает и ждет его в морге, но Илюша считает более важным делом отомстить полицейскому, который подобными финтами сделал себе карьеру и дослужился до майора. Чудесным образом ему получается его не просто убить несколькими ножевыми ранениями, но и избежать раскрытия его смерти, забрав его телефон и начав отвечать на переписки. В этом и заключена основная идея романа: Илья получает в распоряжение иллюзию работы, иллюзию родителей и иллюзию отношений, даже своего иллюзорного ребенка. Но живет дистанцированно от них и зовут его отныне не Илья, а Петя» (0.13)

Пристальное внимание уделяется героям: отсутствие логики в поступках делает их непохожими на реальных людей. Напомним, что в положительных отзывах, наоборот, нелогичность и непоследовательность в поведении героев были доводом в пользу их реалистичности.

«Как результат, имеем историю выдуманного персонажа, который мечется из-за надуманной ситуации. История как в жизни? Не-а, это как круглосуточный просмотр “Дом-2”» (0.1); «Главный герой – не имеет чести и достоинства, непоследователен, нелогичен» (0.2); «Сложно представить человека, оставившего мать в морге районной больницы, без отпевания и нормального погребения,

²² Ngai S. *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form*. London; Cambridge, MA: The Belknap Press, 2020. P. 1–2.

читая в это время чужую переписку, просматривая видео и фотографии совершенно чужого человека. А уж мать, заменившая тебе отца, давшая хорошее воспитание, подготовившая к поступлению в солидный институт, точно не заслуживает такого отношения. Илья сразу же после отбытия наказания должен был сделать все возможное, чтобы обеспечить родному человеку достойное погребение. <...> А что видим мы? Совершенно неадекватного человека» (0.3); «Было честно говоря совсем не приятно читать да и главный герой уже испортившийся со временем в тюремной среде, пытается показать себя лучше чем он есть. Фальшь в его действиях, фальшь в действиях обладателя телефона (Петра), да и на мой взгляд целиком в этом произведении» (0.6); «А что толкает Илью, кроме собственной глупости и эгоизма? В чем его мотивация лезть в личную жизнь Пети и все в ней налаживать за него, все перекраивать, все решать? <...> Как персонаж Илья – невнятный, нерешительный, постоянно мечущийся, как шарик в пинболе, герой, который из-за этого всего не вызывает особого сопереживания. Нет твердого характера, нет жесткой мотивации, есть только ничем не обоснованные цели <...> В жизни так не бывает. Несмотря на всю мразотность, должно было быть у Пети что-то: честь, какая-никакая совесть, хотя бы иногда просыпающееся благородство, искренняя любовь и нежность к своей девушке, – ну хоть что-нибудь» (0.7); «Через каждые 5–6 страниц у меня в голове звучал один и тот же вопрос – зачем? Зачем ГГ [главный герой. – А.З.] все это делал? Чего хотел добиться? Как видел итог всего? И нет ответов у меня. Глупость, метания, немотивированные поступки <...> Нет, автор пытается объяснить поступки и даже выводит какую-то причинно-следственную связь, но все это настолько примитивно и нереально...» (0.9).

Роман не соответствует жизни также и потому, что автор не разбирается в тех областях, которые берется описывать:

«Что же касается организации наркобизнеса и методов “борьбы” с этим злом, автор вообще решил посмеяться над народом, или это над ним кто-то из “консультантов” жестоко приколотся. Возникает вопрос – автор вообще понимает, что такое наркоман, сколько они живут, и берут ли их в “бизнес”?» (0.14).

Упоминания засуживает отзыв, в котором читатель признает манипулятивный характер авторского воздействия, т. е. вымышленность текста, но и демонстрирует отношение к герою как живому человеку:

«Сочувствовать главному герою вроде и хочется, по крайней мере, автор словно старается заставить сочувствовать, но как вспомнишь дела героя – убил мента и сбросил в колодец и т. д. – так больше содрогаться» (0.12).

Один читатель признает, что текст производит сильное впечатление, но неприятный характер этого впечатления служит для обоснования отрицательной оценки. Напомним, что при положительной оценке читатели, наоборот, трактовали любое сильное впечатление (даже негативное) как довод в пользу высокого качества романа.

«Еще книга способна надолго портить настроение. Каким-то образом эта грязь заползает внутрь. После чтения хочется помыться» (0.8).

2) Читатели разоблачают роман как литературное произведение, указывая ют на слабый и предсказуемый сюжет, плохой язык:

«Текст» – откровенно слабая история» (0.1); «Глуховский раз за разом расстраивает одним и тем же: он берет неплохую идею (а в этой книге и вовсе уморительную) и хоронит ее неуклюжим исполнением. Больше всего ему не повезло с языком – он очень грубый и стилистически разнородный» (0.5); «Расклад сил ясен с самого начала, а финал легко предсказуем» (0.4); «Как начинается история и диалоги, то качество книги сразу падает. Вымученная история, которая хорошо бы подошла бы рассказу, но она излишне затянута, и сама же тонет в логике от своей продолжительности» (0.11).

Наибольшее внимание в отрицательных отзывах читатели уделяют авторским уловкам, которые они с легкостью разоблачают: герои Глуховского ненастоящие, они «карикатурные» и «картонные». Автор подчинил образы своим задачам, сделал их функциями сюжета. Подобным героям невозможно сопереживать, так как их «деланность» очевидна:

«Автор заставляет ему [герою. – А.З.] сопереживать, но сопереживать ему не хочется» (0.2); «Герои получились исключительно странные. Петя Хазин – карикатурный мерзавец, почти такой, какими изображали жадных и озверевших империалистов на известных советских плакатах. <...> Однако уже здесь внимательный взгляд может разглядеть обидную нестыковку: нашего inferнального Петю, который разве что копытами младенцев не топчет, безумно любит умница и красавица Нина, студентка-провинциалка из Минска, девушка чистой души, сущий ангел во плоти. Это ли не чудо?! Ну и спрашивается, если наш Петя – такое мерзопакостное чудовище, как такая искренняя любовь вообще возможна? Ну раз девушка любит, значит, нашла, разглядела в нем какие-то светлые качества? А вот автор навязчиво сует нам под нос одну сторону медали, персонаж нужен ему как функция, как злобный антагонист, выжигающий все на своем пути. Надо понимать, что Петя, генеральский сынок, выкормыш ненавистной системы, олицетворяет плод порочной вертикали власти – только олицетворяет уж слишком карикатурно. <...> Абсолютный контраст его поступков диктуется совсем не логикой характера, а скорее требованиями разворачивающегося сюжета. Именно поэтому характер самопроизвольно разваливается, и в лице Ильи мы получаем очередного невразумительного, запутавшегося и раздраженного героя, которому совершенно не хочется сопереживать» (0.4); «Ощущение, что писалось все ради удовольствия самого автора сконструировать виртуальную жизнь Пети в голове Ильи» (0.9); «Антагонист выписан нарочито негативным и мерзким, как на карикатуре, хотя, вероятно такие люди есть на самом деле...» (0.10); «Текст» сколько-нибудь реалистичным не выглядит, хотя пытается» (0.14).

Разоблачение романа доставляет читателям удовольствие: таким образом они демонстрируют свои критические способности и умение сопротивляться манипуляции:

«Всех так впечатлила эта история, что никто и не заметил подвоха <...> Умело, очень умело замаскировал он косяки, скрыл все новичковские ошибки за якобы сочными метафорами и богатыми эпитетами. Вот только былье здесь в каждом втором предложении, а в некоторых даже по 2–3 “было” за раз. <...> Главная ошибка Глуховского, как автора – он искренне пытается заставить нас сопереживать Илье» (0.7); «Не веришь, что главный герой может поступать именно так. Думаешь: почему главный герой это сделал? тут же ответ – да это не герой так поступает, не Илья мучается, а автор его мучает. Не верится в такие поступки. От этого и ощущение, что все это нереальное, вымученное, надуманное. Автор взял и из человека сделал таракана» (0.8).

Предлагаются и варианты по улучшению текста:

«Чем глубже бы Илья погружался в его жизнь, тем больше бы мы понимали, что он на самом деле был неплохим человеком. Тогда его смерть стала бы настоящей драмой, как для читателя, так и для героя. Тогда можно поверить в душевные метания Ильи, увидеть в нем хотя бы проблески раскаяния. Но нет. Петр – просто чистокровная мразь» (0.7).

Низкое качество романа связывается и с тем, что автор подчинил изображение идеологической повестке. Сюжет и героев Глуховский придумал ради продвижения своих идей, критики Родины и правительства:

«В итоге вместо глубокой и великолепной истории имеем поверхностную чепуху с присыпкой из “злободневности” и вот этих всех “да это ж прям как в жизни” и “это про современную Россию”, кухонных рассуждений о судьбах Родины и т. д. Вроде уже взрослый человек, а рассуждает все еще однобоко и неглубоко» (0.7); «Мог бы получиться куда правдивей, если бы автор, в конец прочих нелепостей, в которые верит маргинальный слой любого общества, не поставил точкой мораль сей басни: оказывается (!!) есть люди, после которых что-то остается, и есть люди, после которых не остается ничего» (0.13); «Зато почти в каждой строчке “ненавязчиво” продвигается вся ужасность жизни в современной России, о засилье проклятой пропагандистской машины Кремля и о подверженности этой пропаганде глупого местного населения. В результате книга выглядит агиткой <...> это – откровенная идеологическая война против России, как и этот роман. В общем, очередная ненаучная фантастика с антироссийским душком от иностранного писателя российского происхождения» (0.14).

А также ради успеха и популярности:

«Писатель, создающий мифы о столице в любую эпоху, станет популярным. Поддерживать миф о том, как люди покоряют государствообразующий город – выгодно. Это закрепляет лояльность провинций и колоний, это цивили-

лизует, это устанавливает примат столичного порядка над теми, кто рабски социализуются в контексте нового места. Об этом и этот роман» (0.13).

III

В отличие от опыта чтения, который описывается метафорами перемещения и контроля, **классификация** – это действие, которое читатели совершают с текстом. Как пишет Ж.-М. Шеффер, классификационный режим является базовым для чтения, он присутствует в каждом акте восприятия, «ибо восприятие всегда предполагает истолкование, а оно невозможно вне того или иного жанрового горизонта»²³. К классификации читатели прибегают и в отзывах, в которых она приобретает дополнительные функции (служит не только задаче истолкования текста).

У читателей нет одной общей логически выстроенной системы литературы; скорее, разные читатели в разной степени владеют множеством классификационных категорий, которые применяются спонтанно. Стоит при этом разграничивать классификацию, которая осуществляется в акте чтения и при написании отзыва. В первом случае речь идет об установлении отношений подобия между текстом и какими-либо типами, образцами и жанрами по общим признакам; во втором – о риторическом приеме, с помощью которого читатели создают рамку восприятия текста и тем самым что-то сообщают о нем другим. Это означает, что отзывы не всегда отражают классификационные процессы, протекающие в сознании читателей²⁴. Тем не менее внимание к классификационному аспекту чтения в отзывах представляет интерес не только в плане реконструкции читательских жанровых классов, но и с точки зрения того, как с их помощью передается опыт чтения и как аргументируется оценка.

Классифицируя, читатели включают роман в следующие контексты: творчество Глуховского, русская классика, жанры, произведения других авторов. Включение романа в каждый из контекстов по-разному проявляется в зависимости от оценки текста.

Включение романа в контекст **творчества Глуховского** в положительных отзывах позволяет читателям обосновать достоинства произведения: новый роман выгодно отличается от предыдущих, автор развивается:

²³ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 150.

²⁴ А.В. Герасимова утверждает, что в отзывах отчетливо проявляется желание читателей классифицировать, а невозможность классификации вызывает чувство фрустрации (Герасимова А.В. «Рассерженные читатели...»). В то же время, согласно Т.В. Савельевой, у читателей вызывает радость столкновение с чем-то новым, не соответствующим известным категориям (Савельева Т.В. Читательский отзыв как способ самовыражения личности... С. 49). Противоречие между наблюдениями исследовательниц само по себе показательно – оно говорит, что необходимо обращать внимание на коммуникативные цели отзывов и используемых в них приемов.

«“Метро 2035” я в свое время обругал за деградировавшую речь персонажей, словно разом разучившихся говорить сложными предложениями. “Текст” в начале болен той же проказой, но чем быстрее сюжет развивается, тем живее становятся реплики» (1.3); «По моему мнению “Текст” – лучшая книга Глуховского» (1.8); «Вот это да! Я слежу за творчеством Глуховского начиная с “Метро 2033”, и, как правило, его книги мне нравятся, но сейчас он достиг новых высот» (1.10); «Была рада, что Роман “Текст” оказался непохожим на “Метро”. Произвел сильное впечатление» (1.14); «Сравнивать книгу с другой книгой автора бессмысленно, да я и не читал у него ничего кроме “Метро 2033”. Конечно, данный жанр может не понравиться читателям Глуховского, которые ждут книги по типу “Сумерки” или “Будущее”, но я надеюсь, что автор продолжит писать в этой колее <...> Новая книга Дмитрия Глуховского “Текст” – это горячо, свежо, сурово, это вокруг тебя» (1.15) «Даже и в страшных снах на ум не приходило интересоваться всякими там Метро и прочими футурологиями, а поди ж ты, за пределами ниши автор вполне себе ничего» (1.19); «Как-то так получилось, что я прослушал аудиосериал “Пост” и решил ознакомиться и с другими произведениями автора. Теперь спустя четыре прочитанных книги, могу сказать, что “Текст” одно из самых сильных впечатлений от творчества Дмитрия Глуховского» (1.28).

Или же показывают, что автор остается верен себе, не «снижает планку»: «“Текст” новый социальный роман Глуховского. То, что его произведения носят именно социальный (порой – остросоциальный) характер, ни для кого секретом не является. Было “Будущее”, было “Метро”. Лишь “Сумерки” выпадают из общей канвы. А вот “Текст” не выпадает. Он написан в стиле Дмитрия Глуховского» (1.12).

В отрицательных отзывах, наоборот, через сравнение нового романа с ранними произведениями Глуховского читатели показывают, что писатель не развивается и даже деградирует:

«Я начал читать Глуховского с самого первого его произведения (первого романа метро 2033), ну и далее по порядку, сильный автор и сильные произведения на мой взгляд. Когда вышел новый роман “Текст” то быстренько заказал его и выкупил. Но с первых страниц я стал понимать что моим ожиданиям не суждено сбыться» (0.6); «Слишком перехвалили Глуховского во времена “Метро”, слишком превознесли его, отчего он и сам стал считать, что как писатель он состоялся и дальше можно не развиваться» (0.7).

Необходимо добавить, что классификационный аспект чтения тесно связан с метафорой чтения как контроля, в особенности эта связь проявляется в отрицательных отзывах: посредством соотнесения романа с каким-либо типом читатели устанавливают свою власть над текстом, показывают, что не текст управляет ими, а они – им.

Включение романа в контекст **русской классики** позволяет сравнить его с признанными образцами «хорошей» литературы. И в отрицательных, и в

положительных отзывах классика воспринимается как недостижимый стандарт качества, однако при положительной оценке сравнение не преобразуется в критику:

«Глуховский – человек, конечно, талантливый, но не того же масштаба, что и Достоевский» (1.2).

При отрицательной оценке, наоборот, классика упоминается, чтобы раскритиковать роман Глуховского:

«И по мне причислять Глуховского после написания данной книги к Большим писателям глупо. Достоевский, Толстой, Пушкин писатели с большой буквы, а Глуховский бумагомаратель» (0.3); «Обидно, что у Глуховского была потрясающая идея, из которой можно было бы сваять действительно Большую Книгу, такую, чтоб надолго, чтоб запомнили. Пусть и не сравнятся по мощи с Достоевским, но хотя бы приблизиться к нему. Но не получилось. Не хватило таланта и умения» (0.7).

В одном отзыве читатель позволяет себе сравнить Достоевского и Глуховского как равных, причем это воспринимается как смелый поступок:

«И Москва здесь – отдельный, яркий персонаж, совсем как Петербург у Достоевского. Да-да, можете закидать меня гнилыми помидорами, но я не побоюсь этого сравнения. Здесь оно полностью заслужено» (1.4).

Ссылки на классику выполняют не только оценочную функцию. Иногда и в отрицательных, и в положительных отзывах упоминание того или другого классического автора или романа нужно, чтобы обобщенно описать характер конфликта в романе Глуховского или указать на различия. Иными словами, имя классика или название классического романа служат условными «ярлыками», отсылающими к набору сюжетов и тем:

«Но вот в отзывах, в сносках – сравнивают с Достоевским. Почему то мне не увиделось, что это современное Преступление и наказание. А имею ввиду содержание...» (1.20); «Многие Илью с Раскольниковым сравнивают, а мне он своей потерянной и верой в несбыточное (и беседами с мертвецами) напомнил кинговского Блейза» (1.17); «Хороший, эмоциональный роман. Я думал по первости, что автор займется перелицовкой Монте-Кристо, ан нет, все ближе к Преступлению и наказанию» (1.19); «Очень напомнило произведение “Преступление и наказание” только в новом более современном формате, с новыми технологиями (телефонами) и новым миром (настоящее время)» (0.6).

Оценочная функция классификации важна и при включении романа в контекст разных **жанров**. Таким образом при положительной реакции читателя могут показать, что роман шире того или другого жанра:

«Первый реалистический роман. Не просто криминальная драма» (1.3); «Некоторым образом последние две трети романа – жизнь после жизни, хроники отсроченной смерти, экзистенциальный выбор – точно за пределами чисто жанрового гетто» (1.19).

Или же, при отрицательной оценке, – что автор не справился с жанром: «В остальном, несмотря на неплохую стилистику и игровой сюжет – детектив с убийством и типа наркобизнесом, плюс мрачными описаниями социума – от суммы и до тюрьмы – “текст” сколько-нибудь реалистичным не выглядит, хотя пытается. Слишком уж автор злоупотребляет своими “фантдопущениями” <...> В общем, очередная ненаучная фантастика с антироссийским душком от иностранного писателя российского происхождения» (0.14).

Для передачи положительного впечатления от романа читатели указывают, что Глуховский пробует новые для себя жанры:

«Он достиг новых высот. Это уже не бродилка по темным тоннелям с чертовщиной, и не рассуждения о политике, это такой своеобразный психологический триллер» (1.10).

Как и в случае с классикой, жанр используется и в качестве обобщенного нейтрального понятия, которое сообщает аудитории, о чем роман в целом:

«В основе сюжета – тривиальная криминальная мелодрама, представленная через внутренний мир героя» (1.8); «“Текст” – психологическая драма (триллер), антуражем к которой служит тема мести бывшего заключенного менту, посадившему его» (1.12).

Интерес представляют случаи, когда роман включается в контекст **произведений других авторов** (прежде всего современных, конца XX – XXI в.), так как в этих случаях проявляется способность читателей устанавливать непредсказуемые связи между текстами, генерировать спонтанные ассоциации. Это, в свою очередь, позволяет читателям не только аргументировать оценку, но и передавать личный опыт чтения, т. е. опыт, не опосредованный коллективными представлениями и ценностными рамками.

С точки зрения обоснования оценки включение романа в контекст произведений других авторов, как кажется, менее эффективно, чем в контекст классики, так как ее статус неоспорим, а имена современных писателей, которые упоминаются в качестве ценностного ориентира, могут быть не всем известны. Подобные отсылки, однако, становятся эффективными, если читатели «делают вид», что апеллируют к коллективному знанию (и, значит, конструируют это знание):

«Хороший, эмоциональный роман <...> Удачная история, при большой доле условностей нетрадиционный способ организации материала чуть ли не через старомодный роман в письмах (следствие расцвета социальных сетей). Уровень Рубанова (а местами даже и Легкую голову Славниковой напоминало – понятно, не стилем)» (1.19).

Спонтанность ассоциации часто исключает апелляцию к общим фоновым знаниям. Соответственно, при упоминании других авторов и произведений читатели уточняют, что означает та или другая отсылка. Например, положительная оценка романа может быть обоснована при помощи сопоставления с

другими произведениями. Однако при этом необходимо пояснить, что именно делает их подходящими ориентирами для сравнения (в отличие от отсылки к классике, качество которой не обсуждается):

«Почему Джордж Мартин считается Мастером? Причин несколько, само собой, но одной из них, вне всякого сомнения, будет его способность перевернуть отношение читателя к герою с ног на голову. <...> Нечто очень похожее проделал Глуховский» (1.6); «Дмитрий вложил смысл, он верен себе, не скатывается в тармашевщину (3–5 романов в год)²⁵. Но хотелось бы чего-то подобнее от Глуховского» (1.12).

Через отсылки к другим произведениям и авторам читатели сообщают, какие еще есть тексты, способные вызвать схожие реакции. Одновременно с этим подобные отсылки позволяют читателям конкретизировать свои впечатления:

«Первое, на что обращаешь внимание – почти полное отсутствие диалогов. У Лавкрафта в рассказах, пожалуй, и то найдешь больше разговоров, чем в этой книге» (1.2); «Самокопание чем-то напоминает героев Крапивина, но у Крапивина все дышит позитивом и оптимизмом, а здесь наоборот – депрессия, безнадежная любовь, чувство вины перед матерью, пронзительная безысходность» (1.8); «Многие Илью с Раскольниковым сравнивают, а мне он своей потерянностью и верой в несбыточное (и беседами с мертвецами) напомнил кинговского Блейза. И так же, как в “Блейзе”, тут уже в середине повествования понятно, к чему все идет <...> А финал и вовсе “Дорожные работы” напоминает.) Или, может, это у меня свои, очень субъективные, ассоциации: так например, сцена, где Илья слушает рассказы турагентши о странах, в которых ему уже не суждено побывать, почему-то вызвала в памяти эпизод из романа Маргарет Мадзантини, где ГГ [главный герой. – А.З.] перед самоубийством рисует в воображении картины непрожитой жизни, той, что могла бы быть, если бы не...» (1.17).

С помощью отсылок читатели демонстрируют владение специальным знанием, которое позволяет им распознавать интертекстуальные связи между текстами и испытывать «радость узнавания»:

«Не обошлось и без отсылок. К “Рассказам о Родине” есть по крайней мере одна явственная, но также и к “Сумеркам” наведен эфемерный мостик. Чат Бога – ничего не напоминает, а?» (1.3).

Завершая, укажем на то, что в отзывах читатели создают особый «мир литературы» – динамическое пространство коллективного знания об авторах, текстах и жанрах, в котором рецензируемый текст занимает определенное место. Это, в свою очередь, позволяет сформулировать более общий вывод об отзывах и о практиках их чтения в целом: с помощью отзывов читатели перемещаются в мир литературы, который сами же сообща создают и картографируют.

²⁵ Имеется в виду писатель Сергей Тармашев. С 2008 г., когда началась его писательская карьера, он опубликовал около 50-ти объемных романов-эпопей.

Chris Merrill

FLIGHTS FROM BYZANTIUM
Variations on a theme by Joseph Brodsky

For Tatiana Venediktova

The meal is finished, the trays have been removed.
The flight attendants offer Duty Free.
Another plane streaks past, leaving a dark
Line in the clouds above a snow-capped mountain.
On an air sickness bag a man is writing:
Where are you going, O my hopeless love?
One wing tilts toward the ground and then toward Heaven.
A private jet plummets into the sea.

In honor of the animated film
And Beatles album, *Yellow Submarine*,
A university in Petersburg
Curated an exhibit in the library,
A basement tricked out as a seedy bar
With mannequins of the Fab Four, gold records
Displayed in a glass case, and the wax figure
Of a firefighter in a gas mask, singing.

The visa I procured in Istanbul,
En route to Tashkent and beyond, foretold
A voyage to the end of – what? A life
Distinguished by ambivalence in matters
Of conscience and the heart. For I would learn
How little conscience matters when it comes
To love. I would have given anything
To be with her – and told her so. Still would.

The statue of Walt Whitman on the campus
Of Moscow State University, a gift
Intended to reset the relationship
Between American and Russian poets
And politicians, like the monument
To Alexander Pushkin in D.C.,
May not survive war and the elements.
But what they wrote will stay with us forever.

What Brodsky argued in our seminar –
That we knew nothing about time, and space,
And poetry – aroused my wrath for weeks
Before I finally grasped the radical
Truth of his ire at his apprentices:
Such ignorance of the imperial
Design he had adopted in his exile
Might lead its adepts to destroy the world.

The passengers in a hot-air balloon
Surveying Cappadocia observe
A kestrel catch an updraft carrying
A message to an anchorite emerging
At daybreak from his cave: praise for the light
Eternal. Then the hiss of helium
Escaping into the cerulean sky
With the balloonist's frantic prayers to God.

Tatiana Venediktova was right:
If Whitman's contradictions are the stuff
Of poetry, as Pushkin and my teacher
Surely believed, then what divides us now
May yet return as verse that sets afire
The imagination and interrogates
The causes of this rift, the consequences
Of what we did or did not do, and why.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ. АННОТАЦИИ

James V. Wertsch

Tatiana Venediktova's Vision for the Human Sciences

Abstract: Tatiana Venediktova's intellectual voyage included the formative experience of leaving Russia to study in America. My own voyage is something of a mirror image and was profoundly influenced by studies in Moscow. In both cases we were struck by the differences between our societies, but perhaps more importantly, we gained the insights into our own intellectual milieux. And in both cases the intellectual lens through which we developed our thinking was shaped by the ideas of Russian figures such as M.M. Bakhtin and L.S. Vygotsky. In my case, this has been crucial to examining national narratives and memory, an endeavor that profited immensely from conversations with Venediktova and from her bold efforts to create a forum for international collaboration.

Keywords: narrative tools; national narratives; narrative habits; authoritative texts; responses to narratives.

Information about the author: James V. Wertsch – Ph.D., David R. Francis Distinguished Professor, Department of Anthropology, Washington University in St. Louis, 1 Brookings Drive, St. Louis, Missouri, MO 63130, USA. E-mail: jwtersch@wustl.edu

Дж. Верч

Во благо гуманитарных наук: взгляд Татьяны Венедиктовой

Аннотация: Интеллектуальная одиссея Татьяны Венедиктовой была связана с опытом, формирующим мировоззрение, – отъездом из России на стажировку в Америке. Мое собственное путешествие было в некотором смысле зеркальным отражением, поскольку на меня сильно повлияла учеба в Москве. В обоих случаях нас поразило различное устройство обществ, в которых мы жили. Однако, вероятно, более важным оказалось прозрение о том, как устроена интеллектуальная среда вокруг каждого из нас. И в обоих случаях логика нашего рассуждения развивалась в аналитической оптике, которая сложилась под влиянием идей таких русских мыслителей, как М.М. Бахтин и Л.С. Выготский. В моем случае, это оказалось принципиально важным для изучения национальных нарративов и культурной памяти – этому проекту во

многим способствовали общение с Татьяной Венедиктовой и ее смелые инициативы по созданию форума для международного сотрудничества.

Ключевые слова: нарративные инструменты; национальные нарративы; нарративные привычки; прецедентные тексты; отклик на нарративы.

Информация об авторе: Джеймс В. Верч – Ph.D., почетный профессор, кафедра антропологии, Университет Вашингтона в Сент-Луисе, Брукингс-драйв, 1, Сент-Луис, Миссури, МО 63130, США. E-mail: jwertsch@wustl.edu

В.М. Толмачёв

Куда смотрит женщина? («Кошка под дождем» Э. Хемингуэя: женское и мужское в точке зрения)

Аннотация: В статье дано обозрение критической рецепции одной из самых известных новелл Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» и предложена новая интерпретация этой новеллы. Вопреки сложившимся критическим стереотипам автор статьи полагает, что женская точка зрения в новелле не только не является этически и эстетически доминирующей, но и выступает воплощением «бездомности», чисто иллюзорной проекции внутреннего мира персонажа. Точка зрения женщины вписана автором в сложную структуру текста, где мужчинам и мужским точкам зрения (по меньшей мере их пять помимо взгляда мужчины, синтезированного с взглядом женщины), их ментальным и пространственным эквивалентам придан более значимый для Хемингуэя смысл. Он позволяет мужчинам и их эстетизированной воле к порядку так или иначе контролировать ситуацию в послевоенном существовании, которое отмечено присутствием смерти и равнодушной природы. Последняя, согласно приведенным аргументам, также наделена точкой зрения. Анализ новеллы позволяет В.М. Толмачёву раскрыть художественное мастерство Хемингуэя как символиста, нарратолога и выявить различные (в том числе религиозные) аспекты интертекстуальности его на первый взгляд «нелитературной» манеры.

Ключевые слова: Хемингуэй; «Кошка под дождем»; точка зрения; конфликт точек зрения; точка зрения и ее пространственные эквиваленты; повествовательная ирония; интертекстуальность новеллы.

Информация об авторе: Василий Михайлович Толмачёв – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

Vasiliy Tolmatchoff**What Is the Woman Looking at?**

Abstract: The paper reviews the critical reception and offers a new interpretation of one of E. Hemingway's most famous short stories, *Cat in the Rain*. Contrary to existing critical stereotypes, the author believes that the feminine point of view in the novella is not only ethically and aesthetically dominant, but embodies "homelessness", a purely illusory projection of the character's inner world. The young woman's point of view is inscribed by the author into the complex structure of the text, where men and men's points of view (at least five in addition to the masculine point of view synthesized with the feminine position) – their mental and spatial equivalents – are lent more significant meaning for Hemingway. It allows men and their aestheticized will to order to somehow control the situation in a post-war existence that is marked by the presence of death and an indifferent nature. The latter, according to the arguments presented, is also endowed with point of view. Analysis of the novella allows the author to reveal Hemingway's artistic skill as symbolist and narratologist and to demonstrate various (including religious) aspects of intertextuality of his seemingly "non-literary" manner.

Keywords: Hemingway; *Cat in the Rain*; point of view; conflict of points of view; point of view and its space equivalents; narrative irony; intertextuality of the novella.

Information about the author: Vasiliy Mikhailovich Tolmatchoff – Doctor of Philology, Professor, Chair, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

О.Ю. Панова**Искусство и волшебство:****«колдовские рассказы» Чарльза Чесната**

Аннотация: Творчество крупнейшего цветного прозаика 1890–1900-х гг. Чарльза У. Чесната, достигшего общенациональной известности, фиксирует важнейшие итоги этого периода, в том числе обращение к аутентичному фольклору, которое приходит на смену условно-литературным конвенциям диалектно-регионалистского письма. Свой сборник рассказов дядюшки Джулиуса «Колдунья» (1899) Чеснат пишет в период становления научной этнографии и фольклористики. Чеснат был знаком с работами Ф. Боаса и опирался на свой опыт общения с сельским черным населением Северной Каролины. Статьи Чесната об афроамериканском фольклоре и сборник «Колдунья» стали важным шагом к реабилитации «наследия предков», признанию

его культурной ценности, что относится и к тому пласту фольклора, который в XIX в. вызывал наибольшее осуждение черного среднего класса, «пасторов и учителей», – магическим практикам, суевериям и колдовству.

Ключевые слова: история литературы США; афроамериканская литература; фольклор; Чарльз У. Чеснат; худу; магия; американский Юг; Ф. Боас.

Информация об авторе: Ольга Юрьевна Панова – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: olgapanova65@mail.ru

Olga Panova

Art and Magic: Conjuring Tales by Charles Chesnutt

Abstract: The works by Charles W. Chesnutt, the major African American writer of the 1890s–1900s, marked a shift to authentic folklore, which would replace the conventions of dialect and regional literature. Chesnutt published his collection of stories – *The Conjure Woman* (1899), when Franz Boas was pioneering modern anthropology and ethnography. Chesnutt was familiar with his work and himself had done field work in rural Black North Carolina. Chesnutt’s articles on African-American folklore and *The Conjure Woman* were a major step towards the recognition of “ancestral legacy” and its cultural value, including hoodoo, conjuring, and superstitions condemned by nineteenth-century Black middleclass intellectuals – “preachers and teachers”.

Keywords: American literary history; African American literature; folklore; Charles W. Chesnutt; hoodoo; conjuring; American South; Franz Boas.

Information about the author: Olga Yurievna Panova – Doctor of Philology, Professor, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: olgapanova65@mail.ru

Н.В. Киреева

В поисках реальности: роль детективных формул в романах калифорнийского цикла Томаса Пинчона

Аннотация: В статье исследуется использование формул «крутого детектива» при создании романов калифорнийского цикла Томаса Пинчона, в которых главной становится тема иллюзорности реального мира. Включая детективные формулы в структуру романов «Выкрикивается лот 49», «Винляндия»,

«Внутренний порок», писатель-постмодернист проблематизирует возможность восстановления истины и представляет реальность как пространство бесконечных трансформаций.

Ключевые слова: Томас Пинчон; детективные формулы; крутой детектив; нуар; постмодернистский детектив; «Выкрикивается лот 49»; «Винляндия»; «Внутренний порок».

Информация об авторе: Наталия Владимировна Киреева – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Благовещенский государственный педагогический университет, ул. Ленина, д. 104, 675000 г. Благовещенск, Россия. E-mail: stonerk@mail.ru

Nataliya Kireeva

**In Search of Reality: The Role of Detective Formulae
in Thomas Pynchon's California Novels**

Abstract: The article examines Thomas Pynchon's use of detective-fiction formulae in his California cycle novels. The novels' main theme is the illusory nature of the real world. Including detective-fiction formulae in the structure of *The Crying of Lot 49*, *Vineland*, *Inherent Vice*, the postmodernist writer problematizes the possibility of restoring the truth and presents reality as a space of endless transformations.

Keywords: Thomas Pynchon; detective formulae; hard-boiled detective; noir; postmodern detective; *The Crying of Lot 49*; *Vineland*; *Inherent Vice*.

Information about the author: Nataliya Vladimirovna Kireeva – Doctor of Philology, Professor, Department of Russian Language and Literature, Blagoveshchensk State Pedagogical University, Lenin Street, 104, 675000, Blagoveshchensk, Russia. E-mail: stonerk@mail.ru

Д.В. Харитонов

В. Набоков и Т. Капоте как собеседники

Аннотация: В основу статьи положено сопоставление двух рассказов: «Знаки и символы» (1948) В. Набокова и «Закрой последнюю дверь» (1947) Т. Капоте; сходство между ними может привести на мысль о влиянии, но мысль эта будет неверной. Мы имеем дело с совпадением, которое, впрочем, подталкивает к разговору о Набокове и Капоте в контексте американской словесности второй половины XX в. Обретя известность в 1940-е гг., оба писателя вскоре оказались в числе первых литературных звезд – и многое сделали для расширения представлений о том, какой может быть проза (в том числе «нехудожественная»).

Ключевые слова: В. Набоков; Т. Капоте; «Знаки и символы»; «Закрой последнюю дверь»; «Нью-Йоркер»; «Атлантик мансли»; американская литература второй половины XX в.; Новая проза.

Информация об авторе: Дмитрий Владимирович Харитонов – переводчик, филолог, кандидат филологических наук, приглашенный преподаватель Школы филологических наук Факультета гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21/4, стр. 1, 105066 г. Москва, Россия. E-mail: harman1567@gmail.com

Dmitriy Kharitonov

V. Nabokov and T. Capote as Interlocutors

Abstract: This essay is based on a comparison of two short stories: Vladimir Nabokov's *Signs and Symbols* (1948) and Truman Capote's *Shut a Final Door* (1947). While similarities between them may suggest an influence, such is not the case. We are dealing with a coincidence, which, however, invites a discussion of Nabokov and Capote in the context of American letters of the second half of the twentieth century. Having achieved fame in the 1940s, both writers soon joined the ranks of literary celebrities – and did much to expand our understanding of what fiction (and nonfiction) could be like.

Keywords: V. Nabokov; T. Capote; *Signs and Symbols*; *Shut a Final Door*; *The New Yorker*; *The Atlantic Monthly*; American literature of the second half of the 20th century; New Fiction.

Information about the author: Dmitriy Vladimirovich Kharitonov – translator, philologist, Candidate of Philology, Lecturer, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya Street, 21/4, 1, 105066, Moscow, Russia. E-mail: harman1567@gmail.com

П.Ю. Рыбина

Теннесси Уильямс на голливудском экране: «маленькая Италия» как третье пространство

Аннотация: Драммы Теннесси Уильямса одновременно с громким успехом в бродвейских театрах были экранными «хитами» 1950–1960-х гг. Итальянские мотивы пьес («Татуированная роза», «Куколка», «Орфей спускается в ад») и новелл («Римская весна миссис Стоун») создавали интригующие творческие задачи для авторов. В центре внимания автора статьи – стратегии актеров, позволившие «построить» на экране аналог уильямсовской воображаемой Италии. В первой части речь идет об исполнительском искусстве Анны Ма-

няни, усложнившей исходные образы стилистикой неореалистических драм и фарсовых кинокомедий. Во второй части – о работах Уоррена Битти и Илая Уоллака, разыгравших зрительские представления об итальянских бизнесменах и героях-любовниках. «Маленькая Италия» Уильямса интересна нам как третье пространство – гибрид медийных поэтик (театр в кино) и идентичностей (американские итальянцы).

Ключевые слова: адаптация; театр в кино; третье пространство; Т. Уильямс; А. Маньяни; У. Битти; И. Уоллак.

Информация об авторе: Полина Юрьевна Рыбина – кандидат филологических наук, доцент кафедры общей теории словесности, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: rybina_polina@mail.ru

Polina Rybina

Tennessee Williams on the Hollywood Screen: “Little Italy” as the Third Space

Abstract: The dramas of Tennessee Williams, following their resounding success on Broadway, went on to become screen “hits” of the 1950s and 1960s. Williams’ plays on Italian motifs (*The Rose Tattoo*, *Baby Doll*, *Orpheus Descending*) and short stories, like *The Roman Spring of Mrs. Stone*, posed intriguing creative challenges for *auteurs*. Here we focus on strategies employed by actors that made it possible to build an analogue of Williams imaginary Italy on the screen. Part I of the present essay considers the performances of Anna Magnani, who complicated Williams’ original images with the style of neorealistic dramas and farcical comedies. Part II addresses the work of Warren Beatty and Eli Wallach, who acted out the audience’s ideas about Italian businessmen and hero-lovers. Williams’ *Little Italy* is then introduced as a third space – a hybrid of media poetics (theater in cinema) and identities (American Italians).

Keywords: adaptation; theater in cinema; third space; T. Williams; A. Magnani; W. Beatty; I. Wallack.

Information about the author: Polina Yurievna Rybina – Candidate of Philology, Docent, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: rybina_polina@mail.ru

А.Ю. Зиновьева**Эдгар Аллан По в Доме на набережной
(о присутствии По в прозе Юрия Трифонова)**

Аннотация: Повесть «Дом на набережной» и роман «Исчезновение» Юрия Трифонова (1925–1981) рассматриваются в статье в свете тем, мотивов и романтических представлений Э.А. По, который может быть назван в числе наиболее ранних литературных учителей Трифонова. Проводятся параллели между трифоновскими произведениями и прозой и поэзией По, что дает возможность увидеть влияние последнего на формирование символического языка русского писателя и прийти к заключению, что уже одно упоминание имени По позволяет Трифонову сформировать метафизическую перспективу своего повествования. Обсуждается проблема женского начала в трифоновской прозе, демонстрируется романтический генезис понимания писателем женственности. К анализу привлекаются трифоновские дневники и разного рода биографические свидетельства.

Ключевые слова: Э.А. По; Юрий Трифонов; «Дом на набережной»; «Исчезновение»; «жизнь в смерти»; женское начало в романтизме.

Информация об авторе: Александра Юрьевна Зиновьева – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Alexandra Zinovieva**Edgar Allan Poe in the House on the Embankment
(On Poe's Presence in Yury Trifonov's Works)**

Abstract: This article considers two novels by Yury Trifonov (1925–1981) – *The House on the Embankment* and *Disappearance* – in the light of themes, motifs, and Romantic ideas Trifonov inherited from Edgar Allan Poe, one of his earliest literary sources. Parallels between Trifonov's works and Poe's short stories and poems are drawn to illustrate Poe's influence on the Russian writer's symbolic language. On the basis of these it is concluded that the very mention of Poe's name lent Trifonov a kind of metaphysical perspective. Among specific topics addressed are the problem of the feminine in Trifonov's prose and its Romantic heritage. In addition to Trifonov's fiction, Trifonov's diaries and various pieces of biographical evidence are presented in the course of our analysis.

Keywords: Edgar Allan Poe; Yury Trifonov; *The House on the Embankment*; *Disappearance*; Life-in-Death; the Romantic Feminine.

Information about the author: Alexandra Yurievna Zinovieva – Candidate of Philology, Docent, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Е. А. Калинина

Венеция И. Бродского: город-ведута, город-фотография

Аннотация: В статье на примере венецианских текстов И. Бродского говорится о визуальном опыте как одном из источников поэтического текста и о корреляции между выбранным типом взгляда и определенным типом пространства в поэтических произведениях Бродского и эссе «Набережная неисцелимых». На Венецию Бродский смотрит то взглядом художника-ведутиста (и зрителя, разглядывающего ведуту), то взглядом фотографа (и зрителя, всматривающегося в снимок). Переключение способа видения обеспечивает перемещение лирического субъекта в воображаемое (ведута) или в пережитое (фотография), в пространство коллективной (ведута) или личной (фотография) памяти. Взгляд художника направляет читателя к венецианскому мифу, взгляд фотографа – к биографии поэта: Венеция представлена в произведениях Бродского как снимок, призрачная копия Ленинграда и Петербурга, постоянное возвращение туда продиктовано ностальгией, желанием встречи – пусть иллюзорной – с покинутой родиной.

Ключевые слова: Иосиф Бродский; Венеция; ведута; фотография; визуальный опыт в поэзии.

Информация об авторе: Екатерина Анатольевна Калинина – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общей теории словесности, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: kalininakatia@gmail.com

Ekaterina Kalinina

Joseph Brodsky's Venice: Veduta and Photography

Abstract: Addressing visual experience as a source of poetry, this article discusses the correlation between type of view and type of space in Brodsky's Venetian poems and his essay *Watermark*. Brodsky looks at Venice as a painter of vedute (and as a viewer looking at a veduta), then as a photographer (and as a viewer of the photo). These modifications in ways of seeing provoke movement of the lyrical subject from imaginary (veduta) to experienced (photography), into the space of collective (veduta) or personal (photography) memory. The painter refers to the Venetian

myth, the photographer to the poet's biography: Brodsky represents Venice as a photo, as an illusory copy of Leningrad and St. Petersburg, nostalgia and the dream of meeting his abandoned motherland and of return there.

Keywords: Joseph Brodsky; Venice; veduta; photography; visual experience in poetry.

Information about the author: Ekaterina Anatolievna Kalinina – Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: kalininakatia@gmail.com

С.А. Ромашко

Глаза в глаза: поэтика новоевропейского города и зарождение современной урбанистики

Аннотация: Вальтер Беньямин был первым исследователем новоевропейского города, который обратился к Бодлеру не только как к поэту, оказавшемуся на переломе литературной истории, но и как к ценнейшему свидетелю процессов модернизации, в результате которых возникает современный мегаполис. Дальнейшее развитие урбанистики, социологии, этологии только подтверждает верность этого решения. Исследования последних десятилетий активно развивают проблемы существования человека в городе, которые в свое время интуитивно нащупывал Бодлер, заглядывая дальше, чем на это была способна наука не только его времени, но и последующих десятилетий. Рассматривается поэтическая репрезентация таких феноменов, как прохожий, городская толпа, визуальный контакт, виртуальность переживания городской среды.

Ключевые слова: Шарль Бодлер; Вальтер Беньямин; Георг Зиммель; урбанистика; городская литература; коммуникация; общественное пространство; поэтическая интуиция; виртуальность; визуальный контакт.

Информация об авторе: Сергей Александрович Ромашко – кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь, член гильдии «Мастера литературного перевода», г. Москва, Россия. E-mail: romashko@hotmail.com

Sergey Romashko

Eye to Eye: The Poetics of the New European City and the Birth of Modern Urbanism

Abstract: Walter Benjamin was the first to research the new European city, turning to Baudelaire both as a poet who found himself at the turning point of literary history, and as a valuable witness to the development of events that resulted in the emergence of the modern metropolis. Ensuing development of urban studies,

sociology, ethology, would testify to the social fidelity of Benjamin's choice, as urban studies since have been actively developing the study of problems of human existence in the city, which Baudelaire intuitively grasped, looking beyond the science of his time, as well as that of subsequent decades. Considered here is the poetic representation of such phenomena as the passer-by, the city crowd, visual contact, and the virtuality of experiencing the urban environment.

Keywords: Charles Baudelaire; Walter Benjamin; Georg Simmel; urban studies; urban literature; communication; public space; poetic intuition; virtuality; visual contact.

Information about the author: Sergey Alexandrovich Romashko – Candidate of Philology, Docent, independent scholar, Member of the Guild of Masters of Literary Translation, Moscow, Russia. E-mail: romashko@hotmail.com

А.В. Логутов

Вегетативное письмо Эмили Дикинсон

Аннотация: В статье предпринимается попытка рассмотрения поэтического письма как вегетативного роста. В качестве отправного пункта взято одно стихотворение Эмили Дикинсон («Четыре дерева на пустынном поле...»), а также сведения из биографии поэтессы. В дополнение к предложенным Н. Фраем понятиям *опсиса* (внешней формы стихотворения) и *мелоса* (его звучания) мы предлагаем ввести представление об *осмосе* как обобщенном обмене, над которым надстраиваются коммуникативные процессы внутри и вокруг поэтического текста. Вегетация рассматривается нами как вертикально направленное воплощение *осмоса*, ответственное не только за производство смыслов в стихотворении, но и за функционирование субъектных конфигураций внутри и вокруг него.

Ключевые слова: Э. Дикинсон; американская поэзия; романтизм; осмос; природа.

Информация об авторе: Андрей Владимирович Логутов – кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Франкфурт, Германия. E-mail: andrew.logutov@gmail.com

Andrey Logutov

Writing as Vegetation in Emily Dickinson's Poetry

Abstract: This paper attempts to rethink poetic composition as a form of vegetative growth. Emily Dickinson's poem Four Trees Opon a Solitary Acre is first considered in light of details from the poet's biography. In addition to Northrop

Frye's conceptions of *opsis* (the graphic representation of a poem) and *melos* (its sound), we propose to introduce the concept of *osmosis* as a metaphor for the exchange on which communicative processes within and outside the poetic text build. We view vegetation as a vertically directed manifestation of *osmosis*, responsible not only for the generation of meanings in the poem but for the operation of subjective configurations within and around it, as well.

Keywords: E. Dickinson; American poetry; Romanticism; *osmosis*; nature.

Information about the author: Andrey Vladimirovich Logutov – Candidate of Philology, independent scholar, Frankfurt, Germany. E-mail: andrew.logutov@gmail.com

А.В. Швец

«Три способа пролить чернила»: внутри поэтической лаборатории футуризма

Аннотация: В статье рассматриваются экспериментальные техники письма поэзии русского авангарда. Эти техники предполагают сочетание а) поэтической инициативы как творческой агентности (*agency*), б) инструмента – источника формальных операций с текстом. Прием возникает на пересечении творческого жеста и технологической процедуры: пересоздание словесного ряда при помощи конкретной технологии – основа для субъектного самовыражения посредством жеста. В центре внимания два приема и две соответствующих технологии: ритм как аудиальная и графическая технология – и стихотворный прием; афиша и плакат – и графические приемы композиционной организации стихотворения. Рассматриваемый материал включает метарефлексивные тексты В.В. Каменского, И.М. Зданевича, А.Е. Крученых, В.В. Маяковского, И.Г. Терентьева и др.

Ключевые слова: экспериментальное письмо; поэтическая технология; авангард; футуризм; Каменский; Зданевич; Крученых.

Информация об авторе: Анна Валерьевна Швец – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общей теории словесности, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: ananke2009@mail.ru

Anna Shvets

“Three Ways of Spilling Ink”: Inside the Futurist Poetic Laboratory

Abstract: This article examines experimental techniques of Russian avant-garde poetry. These techniques involve a combination of poetic initiative as creative agen-

cy and as a tool, a source of formal operations with the text. Technique emerges at the intersection of the creative gesture and the technological procedure: the re-creation of a verbal series with the help of a specific technology serves as the basis for subjective self-expression through gesture. The author focuses on two devices and two writerly technologies: rhythm as an auditory and graphic technology, and as a poetic device; the poster, and its visual composition-oriented devices. The material under consideration includes texts by V.V. Kamensky, I.M. Zdanevich, A.E. Kruchenykh, V.V. Mayakovsky, I.G. Terentyev and others.

Keywords: experimental writing; poetic technology; avant-garde; futurism; Kamensky; Zdanevich; Kruchenykh.

Information about the author: Anna Valerievna Shvets – Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: ananke2009@mail.ru

Е.Н. Пенская

**Универсум писательского архива
как эстетическая программа:
случай Вс. Некрасова**

Аннотация: Архив для Некрасова – многосложное понятие. Оно включает и личную функциональную среду, сохраняющую буквально слои вещей, бумаг, черновиков: своего рода «залежи», которые не подлежат очистке, сокращению и предполагают табуирование какого-либо вторжения даже с санитарно-гигиеническими целями, – и рабочее состояние, пребывание внутри данного неупорядоченного склада. Архив также является и весомым аргументом в понимании и настоятельном самообъяснении; и оптикой, примененной к другим поэтам-современникам; и научной прагматикой, фактом оправдания существования МАНИ и разработки в его кругах нового языка и методики описания современного искусства.

Ключевые слова: архивный поворот; память; МАНИ; коллекция; архивное поведение; полемика.

Информация об авторе: Елена Наумовна Пенская – доктор филологических наук, профессор, факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21/4, стр. 1, 105066 г. Москва, Россия. E-mail: e.penskaya@gmail.com

Elena Penskaya

**The Universe of the Writer's Archive as an Aesthetic Program:
The Case of Vsevolod Nekrasov**

Abstract: For Vsevolod Nekrasov the archive is a personal functional environment (literally preserving layers of things, papers, drafts – “deposits” that are not subject to cleaning, reduction, or the tabooing of any intrusion, even for sanitary and hygienic purposes), as well as a working condition, a remaining inside this disordered warehouse. This is a weighty argument for understanding and insistent self-explanation; it is optics applied to other contemporaries-poets, and it is a kind of scientific pragmatics, a fact of justifying the existence of MANI (Moscow Archive of New Art) and the development in its circles of a new language and methodology for describing contemporary art.

Keywords: archival turn; memory; Moscow Archive of New Art; collection; archival behavior; controversy.

Information about the author: Elena Naumovna Penskaya – Doctor of Philology, Professor, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya Street, 21/4, 1, 105066, Moscow, Russia. E-mail: e.penskaya@gmail.com

С.Н. Зенкин

**Нетеоретизируемое
(Что противится теории?)**

Аннотация: Развитие междисциплинарной критической «теории» в XX в. привело к почти безграничному расширению ее пределов. Вместе с тем характерный для нее дистантный и дискретный подход к явлениям культуры обнаруживает свою недостаточность в применении к целостным и континуальным процессам, таким как восприятие визуального образа, коммуникативный мимесис и социальное действие, рассматриваемое в его смысловом аспекте. Их исследование требует иных методов, основанных на понятии экзистенциального опыта и ориентированных на критику современного общества, где символическая власть применяет диффузные, деидеологизированные приемы воздействия на умы людей.

Ключевые слова: теория; визуальный образ; мимесис; социальное действие.

Информация об авторе: Сергей Николаевич Зенкин – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета, профессор Национального исследовательского университета

«Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург) и Свободного университета. Миусская пл., д. 6., 125047 г. Москва, Россия. E-mail: sergezenkine@hotmail.com

Sergey Zenkin
The Untheorizable
(What Resists Theory?)

Abstract: The evolution of interdisciplinary critical “theory” in the twentieth century has led to an almost infinite expansion of its limits. However, its distant and discrete approach to cultural phenomena reveals its insufficiency when applied to integral and continuous processes, such as the perception of visual images, communicative mimesis, and social action, considered in its semantic aspect. Their study requires other methods based on the concept of existential experience and focused on the criticism of modern society, where symbolic power uses diffuse, de-ideologized methods of influencing people’s minds.

Keywords: theory; visual image; mimesis; social action.

Information about the author: Sergey Nikolaevich Zenkin – Doctor of Philology, Head Research Fellow, Russian State University for the Humanities, Professor, Higher School of Economics (St. Petersburg) and of the Free University, Miusskaya sq., 6., 125047, Moscow, Russia. E-mail: sergezenkine@hotmail.com

Ronald Schleifer
Literature and Well-Being

Abstract: This essay reiterates the author’s contention in his recent open-access book *Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare* (Bloomsbury, 2023) – borne of the author’s work in the health humanities – that an important way of understanding literary art is a sense that it promotes human well-being, that it creates, as Stendhal says of beauty, “the promise of happiness”. This essay pursues this argument by focusing on particular Russian texts: Bruno Latour’s account of the re-description and reordering of notions of leadership in Leo Tolstoy’s *War and Peace*; Anton Chekhov’s representation of the absence of well-being in his short story *Enemies*, and strategies of “defamiliarization” (ostranenie), set forth by the Russian Formalists, as a defining feature of literature altogether. Together, these Russian texts help delineate and define shared senses of human well-being.

Keywords: well-being; Anton Chekhov; Leo Tolstoy; the Russian Formalists; defamiliarization; ostranenie; health humanities.

Information about the author: Ronald Schleifer – Ph.D., George Lynn Cross Research Professor of English, Adjunct Professor, College of Medicine, University of Oklahoma, 660 Parrington Oval, Norman, OK 73019, USA. E-mail: schleifer@ou.edu

Р. Шлейфер

Литература и благополучие

Аннотация: Автор статьи развивает идеи своей последней книги «Литературоведение и благополучие: структуры опыта в повседневной работе литературы и здравоохранения» (2023), которая выросла из опыта работы на стыке медицины и гуманитарных наук: можно понимать искусство слова через его потенциал служить человеческому благополучию, давать, как говорил Стендаль о красоте, «обещание счастья». Несколько русских текстов помогают раскрыть этот тезис: переосмысление и уточнение представлений о лидерстве в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», как это описано Бруно Латуром; репрезентация неблагополучия в рассказе А.П. Чехова «Враги»; стратегии остранения, которые русские формалисты считали отличительным свойством литературы как таковой. Все эти русские тексты помогают очертить и определить совместное чувство человеческого благополучия.

Ключевые слова: благополучие; Антон Чехов; Лев Толстой; русские формалисты; остранение; гуманитарные науки в здравоохранении.

Информация об авторе: Рональд Шлейфер – Ph.D., профессор медицинского колледжа, Университет Оклахомы, Паррингтон овал, 660, Норман, Оклахома, ОК 73019, США. E-mail: schleifer@ou.edu

Д.А. Иванов

«В ничейной стране больной мести»: «Гамлет» У. Шекспира глазами Р. Жирара

Аннотация: В статье дается характеристика книге французского философа, антрополога и литературоведа Рене Жирара «Театр зависти. Уильям Шекспир» (1991) и анализируется предложенное автором объяснение причин, заставляющих Гамлета медлить с отмщением. Жирар показывает, что Гамлет, интуитивно понимающий миметический характер всякого конфликта, не желает участвовать в бесконечном круговороте мщения; в свою очередь Шекспир, начавший эту пьесу как типичную трагедию мести, отступает от ее жанровых условностей, поскольку хочет не столько увлечь зрителей изображением жестоких подробностей, сколько разоблачить механизм всякого

насилия. Это, полагает Жирар, позволяет поставить важный вопрос о месте трагедии «Гамлет» в истории культуры раннего Нового времени.

Ключевые слова: Рене Жирар; Уильям Шекспир; «Гамлет»; миметическая теория; «козел отпущения»; трагедия мести.

Информация об авторе: Дмитрий Анатольевич Иванов – кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Москва, Россия. E-mail: msu.ivanov@gmail.com

Dmitriy Ivanov

**“In the No-Man’s-Land of Sick Revenge”:
Shakespeare’s *Hamlet* by René Girard**

Abstract: This article characterizes the book *The Theater of Envy*. William Shakespeare (1991) by French philosopher, anthropologist, and literary scholar René Girard, and analyzes Girard’s explanation of the reasons underlying Hamlet’s delay in taking revenge. Girard demonstrates that Hamlet intuitively understands the mimetic character of any conflict and does not wish to engage in an endless cycle of revenge. Shakespeare, on the other hand, having begun the play as a typical revenge tragedy, departed from its generic conventions, since he wished not so much to draw his audience into the depiction of violent details, as to expose the mechanism of any kind of violence. This, Girard suggests, raises an important question about *Hamlet*’s place in the cultural history of the early modern period.

Keywords: René Girard; William Shakespeare; *Hamlet*; mimetic theory; scapegoating; revenge tragedy.

Information about the author: Dmitriy Anatolievich Ivanov – Candidate of Philology, independent scholar, Moscow, Russia. E-mail: msu.ivanov@gmail.com

Д.В. Шулятьева

Жест в современном кино: проблема гаптического образа

Аннотация: В статье рассматривается проблематизация жеста в кинематографе XX и XXI вв. на примере художественных экспериментов, проведенных режиссерами, относящимися к разным десятилетиям и кинокультурным традициям. В статье жест рассматривается через перспективу гаптического образа, исследованного в работах Л. Маркс и В. Собчак. В то же время жест, наделенный гаптическим потенциалом, вписывается в кинематографе в более широкую систему телесного поведения героев, описанную Ж. Делёзом как «гестус». На материале фильмов И. Бергмана, Р. Брессона, М. Антониони, Дж. Кассаветиса, Т. Малика и Ш. Акерман автор исследует, как эти

режиссеры используют не только нарративный потенциал жеста, но и его способность трансформировать оптический образ в гаптический, тем самым принципиально меняя предлагаемый зрителю кинематографический опыт.

Ключевые слова: жест; гаптический образ; телесность; осязание; визуальная культура; кинематограф; Дж. Кассаветис; Т. Малик; И. Бергман; Р. Брессон; Ш. Акерман.

Информация об авторе: Дина Владимировна Шулятьева – кандидат филологических наук, доцент Школы философии и культурологии Факультета гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: dsh64@yandex.ru

Dina Shulyatyeva

Gesture in Modern Cinema: Problematizing the Haptic Image

Abstract: This article addresses the problematization of gesture in the cinema of the twentieth and twenty-first centuries through examples from artistic experiments by directors from different film cultures. The directors' use of gesture is considered in the context of the haptic image, studied by such visual culture theorists as Laura Marks, Vivian Sobchack. At the same time a gesture with haptic potential in cinema fits into a broader system of characters' bodily behaviors, described by Gilles Deleuze as "gestus". Analyzing the films by Ingmar Bergman, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, John Cassavetes, Terrence Malick, and Chantal Akerman, the author explores how these directors use gesture not only for its narrative potential, but for its ability to transform the optic image into a haptic one, thereby fundamentally changing the cinematic experience offered to the spectator.

Keywords: gesture; haptic image; physicality; touch; visual culture; cinema; J. Cassavetes; T. Malick; I. Bergman.

Information about the author: Dina Vladimirovna Shulyatyeva – Candidate of Philology, Docent, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: dsh64@yandex.ru

Е.Д. Гальцова

**Дискурс экстаза и музыка в прозе Ж. Батая и Ж.-П. Сартра
(«Небесная синь», «Тошнота»)**

Аннотация: Кульминация сартровского романа – сцена экстаза в бувильском саду, описание потери себя Рокантемом. Становление «каштаном», высший миг рокантемовского экстаза, подобный «маленькой смерти», воплощает не только момент парадоксального «самосознания» в ситуации утраты сознания как такового, но и момент принесения в жертву классического романного дискурса, к которому склонен повествователь, и в этом художественные и антропологические стратегии Жана-Поля Сартра пересекаются с исканиями Жоржа Батая, в том числе в его романе «Небесная синь» (1935, 1957). Музыка экстаза или музыка, преодолевающая экстаз, – таковы темы, которые рассматриваются автором статьи и предполагают прочтение романа Сартра на фоне творчества Батая.

Ключевые слова: французская литература; экзистенциализм; культурная антропология; Жан-Поль Сартр; Жорж Батай.

Информация об авторе: Елена Дмитриевна Гальцова – доктор филологических наук, главный научный сотрудник и заведующая научной лабораторией «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте» Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, ул. Поварская, 25а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: newlen2006@mail.ru

Elena Galtsova

**The Discourse of Ecstasy and Music
in Jean-Paul Sartre's *La Nausée*
and Georges Bataille's *Le Bleu du Ciel***

Abstract: Sartre's novel *La Nausée* culminates in a scene of ecstasy in the Bouville garden, Roquentin's description of his loss of self. The pinnacle of Roquentin's ecstasy is like a "little death", becoming a "chestnut tree"; it presents not only a moment of paradoxical "self-consciousness" in a situation of complete loss of consciousness as such, but a moment, as well, of sacrifice of classical novelistic discourse, to which the narrator is inclined. In this regard Sartre's artistic and anthropological strategies intersect with the explorations of Georges Bataille, whose work Sartre, in all likelihood, did not read at the time of writing *La Nausée*. Contrary to expectation, music – both literally as a theme and as a philosophical problem (see the works of Kierkegaard and Nietzsche) and as part of poetry, correlating with ecstasy, sometimes turns out to be the reverse.

Keywords: French literature; existentialism; cultural anthropology; Jean-Paul Sartre; Georges Bataille.

Information about the author: Elena Dmitrievna Galtsova – Doctor of Philology, Head Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Povarskaya Street, 25a, 121069, Moscow, Russia. E-mail: newlen2006@mail.ru

О.Ю. Анцыферова

Преодолевая тиранию дискурса: книга Филипа Пулмана для проекта «МИФ»

Аннотация: На примере книги Ф. Пулмана «Добрый человек Иисус и негодник Христос» (2010), созданной в рамках издательского проекта «Миф», изучается корреляция мифа и литературы, специфичная для словесности XXI в. и опосредованная влиянием постмодернизма и массовой культуры. Книга вкпе с авторскими эссе прочитывается не только как образец апокрифической литературы, столь характерной для писателей XX в., но и как свидетельство магистральной идейной установки творчества Пулмана – его антиклерикализма и атеизма. Яростный полемический запал, граничащий с богохульством, находит свое рельефное выражение в приеме персонажной редупликации (личность Иисуса Христа расщепляется надвое), истоки которой обнаруживаются в актуальных научных (постмодернистская концепция истории), религиозных (гностицизм) и культурных (комиксы, кинематограф) дискурсах. Образ Иисуса Христа для Пулмана имеет отчетливо дискурсивную природу, и книгу британского писателя можно рассматривать как проявление «интертекстуального авангарда» (по Л. Жене), свергающего тиранию всевластного дискурса.

Ключевые слова: Филип Пулман; миф; критика христианства; художественная редупликация; апокрифы; гностицизм; массовая культура; постмодернизм; тиранический дискурс.

Информация об авторе: Ольга Юрьевна Анцыферова – доктор филологических наук, профессор, доцент кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 11, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: o.antsyferova@spbu.ru

Olga Antsyferova**Subverting the Tyranny of Discourse:
Philip Pullman's Book for the Myth Project**

Abstract: In this essay Philip Pullman's *The Good Man Jesus and the Scoundrel Christ* (2010), created as part of the Canongate project *Myth*, is analyzed as an example of a correlation of myth and literature specific to twenty-first-century culture, mediated by the influence of postmodernism and mass culture. The novel is read alongside the author's essays as an instance of apocryphal literature – characteristic of twentieth-century writers' referencing of Christianity, and as a document of ideological stance – Pullman's anti-clericalism and atheism. The ardent polemic message, bordering on blasphemy, finds its most original expression in character reduplication (the person of Jesus Christ is split in two), which is associated with the state of postmodern knowledge, with the erosion of religious dogmas within intellectual and ethical pluralism, as well as with the influence of Gnosticism and mass culture (films, comics). For Pullman the figure of Jesus Christ is of a distinctly discursive nature, and Pullman's book can be viewed as a manifestation of the "intertextual avant-garde" (Laurent Jenny) that subverts the tyranny of the all-powerful discourse.

Keywords: Philip Pullman; myth; criticism of Christianity; reduplication as an artistic device; apocrypha; Romanesque; popular culture; postmodernism; tyranny of discourse.

Information about the author: Olga Yurievna Antsyferova – Doctor of Philology, Professor, Docent, Department of History of Foreign Literature, Saint Petersburg State University, University Embankment, 11, 199034, Saint-Petersburg, Russia. E-mail: o.antsyferova@spbu.ru

Н.К. Полосина**Заметки о «дискурсе торга»:
деньги в романе Стендаля «Красное и черное»**

Аннотация: Статья посвящена разностороннему анализу денежных отношений в романе «Красное и черное» с опорой на биографические исследования и общий контекст творчества Стендаля (И. Ансель, М. Крузе и др.). Продуктивный парадокс романа заключается в том, что стэндалевский кодекс «бейлизма» и «итальянизма», предполагающий презрение ко всему буржуазному, не противоречит весьма подробной «бухгалтерии» романа – она связана с вопросами жалованья, ренты и сбережений, которые являются предметом постоянного торга между героями. Торг показывает, что достоинство, независимость, талант и другие нематериальные блага в мире Стендаля имеют свою цену, ко-

торая возрастает по ходу сюжета, а финал романа демонстрирует, как логика жертвы, ориентированная на абсолютную ценность, не отменяет логику торга, а скорее находится с ней в иронических отношениях утверждения / отрицания.

Ключевые слова: Стендаль; «Красное и черное»; тема денег в литературе; буржуазность; метафора торга.

Информация об авторе: Наталия Кирилловна Полосина – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории зарубежной литературы, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: netalie@yandex.ru

Nataliya Polosina

Notes on the “Discourse of Bargaining”: The Role of Money in Stendhal’s *Le Rouge et le Noir*

Abstract: This article focuses on money and its functions in Stendhal’s novel *Le Rouge et le Noir* within the larger context of Henry-Marie Beyle’s biography and aesthetics (my point of reference are works by Stendhal scholars M. Crouzet, Y. Ansel, and others). My claim is that the novel suggests a productive paradox: although the celebrated Stendhal’s credo of *beylisme* and *italianisme* implies deep contempt for the bourgeois with its narrow outlook and utilitarian values, the novel treats money issues with great attention and precision. The issues are mainly wages, rent, and savings, and they comprise the subject of constant bargaining among the characters. Bargaining demonstrates that dignity, independence, talent, and other «intangibles» can be evaluated and that their price increases towards the end of the narrative. The novel’s final episodes (the attempted murder, the trial, and the execution) illustrate how the logic of bargaining rivals its opposite – the logic of sacrifice based on absolute and non-negotiable value. The relationship between these types of logic proves more ironic than directly conflictive.

Keywords: Stendhal; *Le Rouge et le Noir*; money in literature; the bourgeois; bargaining as metaphor.

Information about the author: Nataliya Kirillovna Polosina – Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: netalie@yandex.ru

Д.Б. Гудков

Семиотическая игра в русском политическом дискурсе

Аннотация: В статье на примере новых жанров и лексем русского политического дискурса рассматривается одна из основных тенденций в речи представителей русского лингвокультурного сообщества: повышения ее субъектности, стремления к творческому использованию ресурсов языка, апелляции к общей культурной памяти. Особое внимание уделяется поликодовым текстам, содержащим изображение с вербальной надписью и неологизмам. Общим для этих разнородных явлений являются: установка на воспроизводимость, апелляция к общей культурной памяти, сарказм, пейоративность, экспрессивность, аксиологичность. Особо характерным для них оказывается игра с означающими, в которой коннотация доминирует над денотацией, означаемые оказываются второстепенными, трагическое в реальности содержание затушевывается комической формой.

Ключевые слова: субъектность речи; семиотическая игра; языковая игра; карнавализация дискурса; поликодовый текст; неологизм.

Информация об авторе: Дмитрий Борисович Гудков – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка для иностранных учащихся гуманитарных факультетов, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: dmi-gudkov@rambler.ru

Dmitriy Gudkov

Semiotic Play in Russian Political Discourse

Abstract: With examples of new genres and lexemes of Russian political discourse, this essay examines a major trend in the speech of representatives of the Russian linguistic and cultural community: heightened subjectivity, a striving to use speech resources more creatively, and appeals to shared cultural memory. Special attention is paid to polycode texts containing images with a verbal inscription and to neologisms. Common to these heterogeneous phenomena are: an orientation towards reproducibility, an appeal to shared cultural memory, sarcasm, pejorative-ness, expressiveness, axiologicalness. Especially characteristic is their play with signifiers, where connotation dominates denotation, signifieds are secondary, and the tragic in real life is obscured by the comic form.

Keywords: subjectivity of speech; semiotic play; language play; carnivalization of discourse; polycode text; neologism.

Information about the author: Dmitriy Borisovich Gudkov – Doctor of Philology, Professor, Department of Russian Language for Foreign Students of Hu-

manities Faculties, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye Gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: dmi-gudkov@rambler.ru

А.Л. Борисенко

«Питер Пэн» по-английски и по-русски: мультимедийный, викторианский, (не)советский

Аннотация: В статье рассматривается весь корпус произведений драматурга Дж.М. Барри, так или иначе связанных с Питером Пэном: пьеса, повесть, новелла, фотоальбом, киносценарий и т. д. Подробно представлена история создания произведений и развитие персонажей, литературные источники сюжетов, посвященных этому герою: литературная сказка, приключенческий роман, школьная проза. Проанализированы переводы на русский язык пьесы «Питер Пэн» и повести «Питер Пэн и Венди», выполненные в советскую эпоху, – сравнение с более поздними, постсоветскими переводами позволяет поставить вопрос о соотношении цензурных запретов и культурной адаптации.

Ключевые слова: Питер Пэн; Барри; фэнтези; перевод; адаптация.

Информация об авторе: Александра Леонидовна Борисенко – кандидат филологических наук, доцент кафедры общей теории словесности, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: alexandra.borisenko@gmail.com

Alexandra Borisenko

“Peter Pan” in English and Russian: Multimedia, Victorian, (Not)Soviet

Abstract: This paper reviews the entire corpus of J.M. Barry’s works related to Peter Pan: the play, the novella, the long short story, the photo album, the film script, etc. It addresses the history of these works’ creation and the development of characters, and literary sources for plots associated with the hero: the literary fairy tale, the adventure novel, and required school curriculum reading. In addition, translations into Russian of the play *Peter Pan* and of the long short story *Peter Pan and Wendy* from the Soviet period are compared with later, post-Soviet translations, prompting the question of the relationship between censorial proscription and cultural adaptation.

Keywords: Peter Pan; J.M. Barrie; fantasy; translation; adaptation.

Information about the author: Alexandra Leonidovna Borisenko – Candidate of Philology, Docent, Department of Discourse and Communication Studies, Fac-

ulty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: alexandra.borisenko@gmail.com

Д.О. Немец-Игнашев

Вызов переводчику:

память в романе Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого»

Аннотация: В статье рассматривается сюжетообразующая и идейно-философская роль памяти в романе Л.Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» (2000–2001). Устанавливается совпадение «фантастического» хронотопа во второй части романа с «реальным» в его московских и ленинградских частях. Прорабатывается гипотеза: остранение «реального» в сознании Елены Кукоцкой происходит в результате ее деменции (потери памяти), при которой события не забываются, а смещаются во времени и утрачивают пространственную определенность. «Пустыня», по которой вне времени бродят странники в «Сне Елены», лишена историко-культурных ориентиров. Эта индивидуальная особенность болезни героини коррелирует с теориями коллективной потери памяти, предложенными другим персонажем романа – генетиком Илей Гольдбергом. Статья завершается кратким изложением теорий прототипа Гольдберга – советского генетика В.П. Эфроимсона – о генетической (биологической) передаваемости этических и эстетических ценностей коллективной национальной памяти. Статья основана на опыте пристального чтения романа при переводе его на английский язык.

Ключевые слова: Л.Е. Улицкая; «Казус Кукоцкого»; остранение; память; деменция; В.П. Эфроимсон; генофонд.

Информация об авторе: Диана Осиповна Немец-Игнашев – Ph.D., профессор кафедры немецких и русских исследований, Карлтон Колледж, Уан Норт Колледж Стрит, Нортфилд, Миннесота, MN 55057, США. E-mail: dignashe@carleton.edu

Diane Nemeц-Ignashev

The Translator's Challenge:

**Memory in the Lyudmila Ulitskaya's Novel,
*The Kukotsky Enigma (Kazus Kukotskogo)***

Abstract: This article addresses memory as it shapes plot and contextualizes the ideological and philosophical foundations of Lyudmila Ulitskaya's novel, *The Kukotsky Enigma (Kazus Kukotskogo, 2000–2001)*. The «fantastic» chronotope of the novel's Part II is shown to coincide with the “real” in its Moscow and Leningrad parts. It is hypothesized that the ostranenie (defamiliarization) of the “real” caused

by Elena's diseased consciousness results from a particular variation of dementia (memory loss) wherein events are not forgotten, but shifted in time and stripped of cultural-locational specificity. Thus, the "desert" through which the travelers wander in "Elena's Dream" is the chronotope of the novel's remaining parts deprived of their historical and cultural identifiers. Further, Elena's particular type of memory loss is shown to correlate with theories of collective national memory (and the loss thereof) proposed by another of the novel's protagonists, geneticist Ilya Goldberg. The essay concludes with a brief overview of the theories of Goldberg's prototype, Soviet geneticist Vladimir Efroimson, on the genetic (biological) transmission of the ethical and aesthetic values that comprise national memory. The analysis is based on translation of the novel into English as a close reading of the text.

Keywords: L.E. Ulitskaya; *Kazus Kukotskogo*; *The Kukotsky Enigma*; ostranenie; defamiliarization; memory; dementia; V.P. Efroimson; gene pool.

Information about the author: Diane Nemes-Ignashev – Ph.D., Class of 1941, Professor of Russian and the Liberal Arts, Department of German and Russian, Carleton College, One North College Street, Northfield, MN 55057, USA. E-mail: dignashe@carleton.edu

М.Б. Раренко

Интерференция как зона потенциального конфликта: «свое» и «чужое» в переводе

Аннотация: В статье феномен интерференции рассматривается в аспекте стратегии перевода. Чаще всего интерференция понимается как изъян, указывающий на то, что говорящий находится под влиянием языковой системы родного или изучаемого языка, что влечет за собой разного рода ошибки. Однако такое впечатление не всегда свидетельствует о некомпетентности переводчика. В современном глобализирующемся мире явления интерференции приобретают новое звучание, и интерференция может рассматриваться не только как отрицательное, но и как положительное явление.

Ключевые слова: интерференция; перевод; художественный перевод; стратегии перевода; доместикация; форенизация.

Информация об авторе: Мария Борисовна Раренко – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела языкознания, Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418 г. Москва, Россия. E-mail: rarenco@rambler.ru

Maria Rarenko

**Interference as a Zone of Potential Conflict:
“One’s Own” and “Someone Else’s” in Translation**

Abstract: In this article the phenomenon of interference, which still attracts the attention of linguists, is considered as a translation strategy. Usually, language interference is understood as a kind of flaw indicating that the speaker is influenced by the system of their native language or of an acquired language, which leads to various kinds of errors. However, these perceived errors are not always an indication of a translator’s incompetence. In the modern globalizing world, moments of interference acquire a new sound, and interference may be considered as not only a negative, but as a positive feature as well.

Keywords: interference; translation; literary translation; translation strategies; domestication; foreignization.

Information about the author: Maria Borisovna Rarenko – Candidate of Philology, Senior Researcher, Department of Linguistics, Institute of Scientific Information for Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovskiy Prospekt, 51/21, 117418, Moscow, Russia. E-mail: rarenco@rambler.ru

И.М. Каспэ

**Советский читатель между видимым и невидимым:
«творческое чтение» в стране победившего соцреализма**

Аннотация: В статье рассматриваются тексты о читательском опыте, в небольшом количестве появившиеся в советской печати в 1960–1970-х гг. Замечая, что эти тексты объединяет идея «воспитания творческого читателя», автор анализирует ее происхождение и те ценности и смыслы, которыми она наполняется в «оттепельные» годы и позже. Как показано в статье, конструкция «творческого чтения» и, в частности, «чтения между строк» во многом становилась способом выяснения отношений с соцреалистическим проектом.

Ключевые слова: соцреализм; поздний социализм; читательское восприятие; творческое чтение; чтение между строк; субъектность; удовольствие от текста; интерпретационное усилие.

Информация об авторе: Ирина Михайловна Каспэ – кандидат культурологии, независимый исследователь, г. Москва, Россия. E-mail: ikasp@yandex.ru

Irina Kaspe**The Soviet Reader between the Visible and Invisible:
“Creative Reading” in the Land of Victorious Socialist Realism**

Abstract: The article deals with Soviet publications on reader’s experience, no few of which were published in the Soviet press of the 1960s and 1970s. Observing that these texts are united by their call to “educate the creative reader”, the author analyzes the origin of that idea, as well as the values and meanings lent it during the “Thaw” period and later. As the article demonstrates, the construct of “creative reading” and, in particular, of “reading between the lines” in many respects proved to be means of dealing with the Socialist Realist project.

Keywords: socialist realism; late socialism; reader’s perception; creative reading; reading between the lines; subjectivity; pleasure of the text; interpretative effort.

Information about the author: Irina Mikhailovna Kaspe – Candidate of Sciences in Cultural studies, independent scholar, Moscow, Russia. E-mail: ikaspe@yandex.ru

А.А. Зубов**Метафоры чтения в сетевых читательских отзывах
о романе Д. Глуховского «Текст»**

Аннотация: В статье исследуются метафоры чтения в сетевых читательских отзывах о романе Д. Глуховского «Текст» (2017), опубликованных на сайте «Лаборатория фантастики». Автор предлагает рассматривать отзывы как активное действие, которое читатели совершают по отношению к тексту и своему впечатлению от него, и фокусируется на трех метафорах, общих для всех отзывов: чтение, уподобляемое перемещению, контролю и классификации. В ходе анализа было установлено, что способы выражения этих метафор зависят от общей оценки романа читателями – положительной или отрицательной, а также от тех целей, которые преследуют авторы отзывов. Автор выделяет и подробно анализирует риторические стратегии и приемы, которые применяются в отзывах.

Ключевые слова: рецепция; метафоры чтения; сетевой отзыв; «Лаборатория фантастики»; Д. Глуховский; «Текст».

Информация об авторе: Артём Александрович Зубов – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры общей теории словесности, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: artem_zubov@mail.ru

Artem Zubov

**Metaphors of Reading in Readers' Online Reviews
of Dmitriy Glukhovskiy's *Text***

Abstract: This article examines metaphors of reading in online reader reviews of D. Glukhovskiy's novel *Text* (2017) that appeared on the web-site *FantLab*. The author proposes that reviews comprise an active engagement that readers perform in relation to the text and their impression of it. Three metaphors common to all reviews are examined: reading as transportation, as control, and as classification. Further, analysis revealed that these metaphors are expressed differently, depending on readers' general assessment of the novel as positive or negative; they also depend on the communicative purposes of the review writers.

Keywords: reception; metaphors of reading; online review; *FantLab*; D. Glukhovskiy; *Text*.

Information about the author: Artem Alexandrovich Zubov – Candidate of Philology, Lecturer, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 51, 119991, Moscow, Russia. E-mail: artem_zubov@mail.ru

Chris Merrill

**Flights from Byzantium
(Variations on a Theme by Joseph Brodsky)**

Information about the author: Christopher Merrill – MA, Director, International Writing Program, The University of Iowa, Shambaugh House, 430 North Clinton Street, Iowa City, IA 52242-2020, USA. E-mail: christopher-merrill@uiowa.edu

Крис Меррилл

**Flights from Byzantium
(Variations on a Theme by Joseph Brodsky)**

Информация об авторе: Кристофер Меррилл – руководитель Международной программы по творческому письму, Университет Айовы, 430 Норт Клинтон Стрит, Айова-Сити, Айова, IA 52242-2020, США. E-mail: christopher-merrill@uiowa.edu

Contents

Olga Panova. The Mystery of the Elixir of Youth 9
James Wertsch. Tatiana Venediktova's Vision for the Human Sciences 17

American Literature: the Art of Fiction

Vasiliy Tolmatchoff. What Is the Woman Looking at? 24
Olga Panova. Art and Magic: Conjuring Tales by Charles Chesnutt 44
Nataliya Kireeva. In Search of Reality: The Role of Detective
Formulae in Thomas Pynchon's California Novels 55

At the Borders of Cultures: America, Europe, Russia

Dmitriy Kharitonov. V. Nabokov and T. Capote as Interlocutors..... 63
Polina Rybina. Tennessee Williams on the Hollywood Screen:
"Little Italy" as the Third Space..... 79
Alexandra Zinovieva. Edgar Allan Poe in the House on the Embankment
(On Poe's Presence in Yury Trifonov's Works)..... 91
Ekaterina Kalinina. Joseph Brodsky's Venice: Veduta and Photography... 101

Poetry and the Spirit of Modernity

Sergey Romashko. Eye to Eye: The Poetics of the New European City
and the Birth of Modern Urbanism 110
Andrey Logutov. Writing as Vegetation in Emily Dickinson's Poetry..... 133
Anna Shvets. "Three Ways of Spilling Ink":
Inside the Futurist Poetic Laboratory 149
Elena Penskaya. The Universe of the Writer's Archive
as an Aesthetic Program: The Case of Vsevolod Nekrasov 162

Meeting the Demon of Theory

Sergey Zenkin. The Untheorizable (What Resists Theory?) 176
Ronald Schleifer. Literature and Well-Being 184
Dmitriy Ivanov. "In the No-Man's-Land of Sick Revenge":
Shakespeare's *Hamlet* by René Girard..... 196

<i>Dina Shulyatyeva. Gesture in Modern Cinema: Problematizing the Haptic Image</i>	213
--	-----

The Power of Discourse and the Limits of Literature

<i>Elena Galtsova. The Discourse of Ecstasy and Music in Jean-Paul Sartre’s <i>La Nausée</i> and Georges Bataille’s <i>Le Bleu du Ciel</i></i>	226
<i>Olga Antsyferova. Subverting the Tyranny of Discourse: Philip Pullman’s Book for the Myth Project</i>	242
<i>Nataliya Polosina. Notes on the “Discourse of Bargaining”: The Role of Money in Stendhal’s <i>Le Rouge et le Noir</i></i>	256
<i>Dmitriy Gudkov. Semiotic Play in Russian Political Discourse</i>	276

Translation and Reception

<i>Alexandra Borisenko. “Peter Pan” in English and Russian: Multimedia, Victorian, (Not)Soviet</i>	285
<i>Diane Nemec-Ignashev. The Translator’s Challenge: Memory in the Lyudmila Ulitskaya’s Novel, <i>The Kukotsky Enigma (Kazus Kukotskogo)</i></i>	305
<i>Maria Rarenko. Interference as a Zone of Potential Conflict: “One’s Own” and “Someone Else’s” in Translation</i>	318
<i>Irina Kaspe. The Soviet Reader between the Visible and Invisible: “Creative Reading” in the Land of Victorious Socialist Realism</i>	329
<i>Artem Zubov. Metaphors of Reading in Readers’ Online Reviews of Dmitriy Glukhovskiy’s <i>Text</i></i>	344
<i>Chris Merrill. Flights from Byzantium (Variations on a Theme by Joseph Brodsky)</i>	367
Abstracts.....	369

Научное издание

16 +

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПИСЬМА, ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЧТЕНИЯ
СБОРНИК СТАТЕЙ
К ЮБИЛЕЮ ТАТЬЯНЫ ДМИТРИЕВНЫ ВЕНЕДИКТОВОЙ

THE ADVENTURE OF WRITING, THE ADVENTURE OF READING
A COLLECTION OF ESSAYS IN HONOUR
OF TATIANA VENEDIKTOVA

Ответственные редакторы: *А.А. Зубов, Н.К. Полосина, А.В. Швец*

Дизайн и верстка: *А.М. Егоров, Е.А. Певак*

Художник: *А. Фролов-Багреев*

В оформлении книги использована работа

Джозефа Стеллы

Издание подготовлено на филологическом факультете
МГУ имени М.В. Ломоносова

Сдано в набор

Формат 60 × 90 1/16

Усл. печ. л. 25. Тираж 300 экз. Заказ №

Издательство ЛИТФАКТ

Веб-сайт: <http://litzdat.ru>

E-mail: litfakt@gmail.com

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3–23Н

ISBN 978-5-6048221-8-0



9 785604 822180