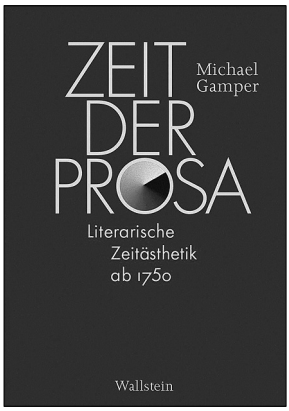
Новые книги

Gamper M. Zeit der Prosa: Literarische Zeitästhetik ab 1750.



Göttingen: Wallstein, 2025. — 333 S.

В книге М. Гампера «Время прозы: литературная эстетика времени после 1750 г.» исследуется собственное время повествования как отличное от времени описываемых в этом повествовании событий. Как отмечает автор, отказ литературы в ее темпоральном строе от подражания внешним событиям означает признание сконструированности всякого времени, которое не обязательно должно описываться как протекающее линейно. Литература тем самым обращает внимание читателя не столько на то, что является объектом описания, сколько на собственные изобразительные возможности, стремится сделать их восприятие более критическим. Гампер отталкивается от размышлений А. Роб-Грийе, который во «Времени и описании в современном повествовании» (1963) отмечал переход литературы от миметического понимания времени к эпистемологическому, определяемому точкой зрения наблюдателя и независимому от часов или календаря в выделении отдельных моментов, интервалов и последовательностей.

Гампер прослеживает историю и формы использования такого особого времени прозы с середины XVIII в., когда в литературе под влиянием работ А.Г. Баумгартена и Г.Ф. Мейера эстетические аспекты текстов становятся самостоятельно значимыми. Кроме того, именно в это время происходит, с одной стороны, проникновение прозаических форм в поэзию (опыты со свободным строением стиха), а с другой — обсуждение разных возможностей ритмизации прозаического языка, который из-за моды на романы становится все более значимым для литературы. В более широком плане канун Французской революции еще у Р. Козеллека и М. Фуко связывался с появлением нового восприятия времени как уникального, обладающего различным качеством в отдельные промежутки и в то же время несводимого к имеющемуся опыту человека, то есть способного преодолевать его рамки.

Особое внимание в этой связи Гампер уделяет «Лаокоону» (1766) Г.Э. Лессинга, где противопоставление литературы и изобразительных искусств (живописи, скульптуры) организуется именно вокруг категории времени: литература, считал Лессинг, в меньшей степени способна показывать вещи и действия в их одновременности. Тем самым, пишет Гампер, темпоральность провозглашается Лессингом базовой семиотической структурой литературного текста — в противоположность живописному полотну. В черновиках Лессинга поначалу речь шла об изображении «движений», и лишь в процессе переработки руко-

писи они были заменены «действиями», то есть темпоральность стала однозначно локализироваться на уровне объекта описания, а не развертывания текста; последовательность действий получила приоритет перед последовательностью письменных знаков. Маргинализация словесного уровня проявилась у Лессинга и в рассуждениях о том, что поэт создает образы, моментально воспринимаемые нами как живые, и хотя слова исчезают, но созданное ими впечатление остается.

Огромное влияние «Лаокоона» на последующую литературную теорию сделало миметическое понимание времени преобладающим, вытеснившим исследования других авторов вроде Ф.Г. Клопштока, сознательно экспериментировавшего с временем самого текста. В поэтологическом разделе «Республики ученых» (1774) он указывал, что поэзия, в отличие от живописи, показывает свои объекты в определенном времени, при этом они появляются не сразу — литература выстраивает ожидание того, что еще должно быть открытым. По этой причине последовательность слов первостепенна, именно в ней передаются чувства, происходит нарастание напряжения. Хотя Клопшток и писал о поэзии, но его опыты с античными стихотворными размерами и свободными ритмами как раз в это время размывали границу поэтического и прозаического языка. Оказывалось, что темпоральная поэтика последовательности слов характерна для языка вообще.

Поэтологические рассуждения Клопштока вскоре оказались забыты, и постепенный отход от лессинговской парадигмы в теории литературы стал происходить только в XX в.: в противопоставлении фабулы и сюжета у Б.В. Томашевского, истории и дискурса у Ц. Тодорова, рассказанного времени и времени рассказа у Г. Мюллера, в исследовании категорий порядка и длительности повествования у Ж. Женетта. Впрочем, и этих авторов, отмечает Гампер, интересует не время повествования само по себе, а соотношение времен истории и текста.

В новейшее время славист В. Шмид в «Нарратологии» (М., 2003) выделял по последовательности или эквивалентности временные и вневременные соединения элементов текста, что имело в основе опыт изучения русской постреалистической орнаментальной и бессюжетной прозы 1890–1930 гг., для которой была важна конструируемая языковыми средствами синхрония, а не развитие действий. Выпадение времени действия акцентировало время самого текста, которое реализуется, актуализируется и конкретизируется в чтении в соответствии с языковыми структурами, конвенциями чтения и личными пристрастиями. То, что Шмид описывал как вневременность, оказывается, как пишет Гампер, именно открытием собственного времени слов, которое невозможно изгнать: слова так или иначе располагаются на странице в определенной последовательности. В «Нарратологии» этот аспект эквивалентности остается недостаточно продуманным, в итоге среди нескольких выделяемых Шмидом уровней анализа текста базовым остается диегетический.

Время прозы у Гампера — это время самого языка, то есть текст рассматривается не как изображающий действие, а как сам являющийся таковым. Собственная эстетическая временность текста может быть дифференцирована от исторической или культурной темпоральности. Автор отмечает, что уже этимологически *oratio prosa* и *versus* указывали на прямое и непрямое разворачивание речи, но уже в античной риторике происходило сближение того и другого. При этом становление письменной литературы переносило язык из темпорального измерения в пространственное. Доминирование письма замыкало язык в двуразмерном пространстве, под-

чиненном конвенциональным направленностям. Используя терминологию Ж. Делёза, Гампер пишет о том, что определение границ письма производит территориализацию текста. Так, в латинской письменности вместо интонаций и пауз возникает пунктуация, которая задает единства и их градации. Однако, хотя эти образования имеют пространственные характеристики, при чтении они обретают временны́е свойства, способные детерриториализировать текст. Темпорализация, однако, работает в поэзии и прозе по-разному: так, если лирическое произведение зачастую легко охватить одним взглядом, то проза, особенно если речь идет о романе, требует последовательного временно́го движения со страницы на страницу в соответствии со стандартизированным расположением текста. Таким образом, существует специфика времени прозы (отличного от диегетического времени повествования), которая может быть исследована в противопоставлении времени поэтического текста.

В этой проблематике Гампер выделяет несколько аспектов, связанных с определенными периодами в истории литературы, каждому из которых посвящена отдельная глава. Сначала он обращается к ритму как временно́му порядку прозы, что было предметом обсуждения еще в Античности (у Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана). Наследие античной риторики послужило в Германии второй половины XVIII в. основой для дискуссий об использовании различных ритмов для повышения качества прозаических текстов. Так, И.Г. Гердер во «Фрагментах о новейшей немецкой литературе» (1766–1767) писал, что уравновешенность в использовании периодов свидетельствует о возмужалости языка (который, в свою очередь, указывает на характер народа, его культурный возраст). Способность осознанно варьировать темпоральный строй текста становится важнейшим критерием оценки качества литературного произведения. В работах И.Я. Брейтингера, И.Г. Зульцера, К.Ф. Морица и других теоретиков обсуждалась также возможность перенесения метрики из поэзии в прозу, при этом, правда, вопросы ритма и метра часто смешивались; речь шла о жанровой специфике использования ритма и о его зависимости от просодики в разных языках. Позднее романтиков (Ф. и А.В. Шлегелей, У. Вордсворта) больше интересовала возможность приближения поэтической речи к прозаической народно-повседневной, у которой есть своя, особая ритмика. А.В. Шлегель настаивал, что развитие немецкого романа невозможно без разработки специфических ритмов прозы. Наконец, в 1837 г. подробную теорию ритмов прозы предложил в «Искусстве немецкой прозы» Т. Мундт, стремившийся соединить опыт античной риторики с результатами стилистических дискуссий времен Гердера и Шлегелей. Для Мундта метрика, следуя за мыслью, возникает из предложения, а не наоборот; проза есть то, что характеризуется собственным, возникающим именно в предложении временем. Время, таким образом, создается не мимезисом, а организацией текста. Музыка мыслей творит особую темпоральную эстетику прозаического произведения, при этом индивидуальность прозаического ритма определяет особость времени прозы.

Другой исследуемый Гампером аспект — роль описаний в эрозии диегетического времени повествования. Сначала автор обращается к рассказу И.П. Хебеля «Когда уж не надеялась вновь увидеться» (1811) — о шахтере, который погиб и законсервировался в особом воздухе шахты; когда его извлекли через пятьдесят лет, его возлюбленная видит его почти не изменившимся, в ней просыпаются прежние чувства… Гампер показывает, как использование повторов и особой грамматической организации текста создает

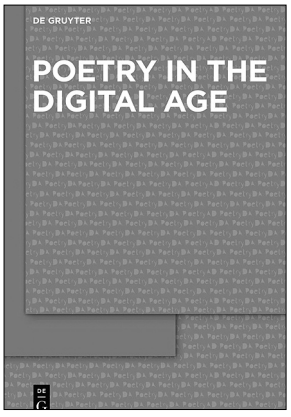
эффект наложения нескольких слоев времени, в результате чего на уровне текста по-своему конструируется то, что описывается на уровне сюжета. Но больше в этой главе автора интересуют расхождения описания обстоятельств действия с изображением развития самих действий. Гампер отталкивается от статьи Г. Лукача «Рассказывать и описывать» (1936), написанной в контексте советских дебатов о реализме и формализме, где противопоставлялись описания, функционально привязанные к действиям героев (у Бальзака, Стендаля, Диккенса, Л.Н. Толстого), и отстраненные изображения мира овеществленного, независимого от деятельности людей (у Флобера и Золя). Во втором случае удается показать подлинную античеловечность капитализма, который, однако, предстает как нечто неизменное. Лукач мало интересовался формальными вопросами, но Гампер находит возможным соотнести его рассуждения с определением «стиля декаданса» у Ницше: слово обретает суверенность и вываливается из предложения, которое, в свою очередь, разрушает смысл страницы и т.д. Тем самым изображение мира отступает перед устройством текста, и происходит это в особенности тогда, когда становится невозможным изображение мира как человеческого целого. Потому, по сути, и в антигуманистических описаниях, по Лукачу, не действия героев определяют строение текста, а собственное время прозы. Особенно описания обстоятельств, акцентирующие симультанность, противостоят временно́му развитию действия. Вслед за П. Клотцем, специально занимающимся разработкой теории описаний (Klotz P. Beschreiben: Grundzüge einer Deskriptologie. Berlin, 2013), Гампер отмечает, что описание не может опираться на какой-то естественно данный порядок, и в этом особость его художественного характера, его поэтологическая и эпистемологическая ценность. Вопреки Лукачу Гампер показывает, что особая темпоральная экономика описаний характерна и для Бальзака, Диккенса или, например, Дж. Элиот.

Следующие главы книги посвящены осмыслению различий времени поэзии и прозы в символизме, преимущественно у П. Валери; экспериментальным возможностям времени прозы на примере авангардной литературы XX в. (речь идет о Г. Стайн и ее рецепции в Германии после 1950 г.); наконец, использованию формы ежедневных заметок или дневников у П. Хандке, Р. Гёца и В. Лотца, при котором повторяющиеся бытовые обстоятельства делают прозу повседневности ритмически неотличимой от поэзии.

Гампер не всегда убедителен, например когда стремится трактовать вопросы ритма именно как временны́е, но его концептуализация немиметического времени прозы как обладающего особым потенциалом для дестабилизации «естественных» порядков заслуживает внимания.

Евгений Савицкий

Poetry in the Digital Age / Ed. by C. Benthien, V. Keylin, H. Wehmeier.



Berlin; Boston: De Gruyter, 2025. — XV, 631 p. — (Poetry in the Digital Age; Vol. 5).

Поэзия обычно определяется либо особым языковым устройством, либо особым режимом восприятия текста. В первом случае поэтическая речь трактуется как «речь-построение» (В. Шкловский), а стихотворение — как высказывание, сосредоточенное на своей форме (Р. Якобсон). Согласно же второму подходу, даже записанный в столбик список литературы можно прочесть как стихотворение, если задействован устойчивый репертуар рецептивных конвенций (см.: Fish S. How to Recognize a Poem When You See One // Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, 1980. P. 322–337; ср.: Eagleton T. The Event of Literature. New Haven; London, 2012. P. 56). В обеих трактовках поэтического текста он оторван от своего носителя, а между тем система приемов надстраивается не только над кодом языка, но и над кодами медиума. Отсюда — третий способ определения поэзии, основанный на функциональной взаимозависимости специфики приема и особенностей текстового носителя: «Задача поэзии, — писал Дж. Макганн, — как можно сильнее “сгустить” сам медиум, если говорить буквально — выставить ресурсы медиума на всеобщее обозрение» (McGann J. The Textual Condition. Princeton, 1991. P. 14). Именно этот подход разрабатывается в шестисотстраничной коллективной монографии «Поэзия в цифровом веке» под редакцией К. Бентин, В. Кейлина и Х. Вехмайера — на материале явлений, относящихся к «поэтическому буму» рубежа тысячелетий: поэтических слэмов, инстапоэзии, видеопоэзии и др.

Первая часть книги посвящена ревизии базовых понятий. По мысли авторов, поэтический язык отличается от обыденного не только более сложной структурой, но и функцией — деавтоматизацией, затруднением восприятия. Предметом репрезентации в поэзии, как пишет Е. Цеттельман, служит «настроение» (*Stimmung*), телесно-эстетическое переживание, ощущение соприсутствия с носителем лирического переживания. Эффект соприсутствия, как замечают Х. Шталь и А. Шмидт, производится не только средствами языка — его может порождать и носитель поэзии, медиум: так, в перформансах современных поэтесс «настроение» ассоциируется с «эффектом аутентичности», то есть тем, что сам автор исполняет текст, добавляя к словам «зерно голоса» — интонацию и т.п. (Шталь). Э. Кильхман переопределяет поэтическую функцию языка как материально (и медийно) воплощенную: ей присуща «ощутимость знаков» (с. 42).

Медиум конститутивен по отношению к поэтическому тексту: смена медиума означает трансформацию самого поэтического объекта. Поэзия зачастую воспринимается как «по умолчанию» книжная; С. Даугор отмечает, что медиум кодекса исторически закреплял жанровые конвенции поэзии; Дж. Нихаус описывает последние как «типографический диспозитив», ряд материальных признаков стиха в пространстве страницы: укороченная строка, «рваный» правый край и «рамка» белого листа вокруг. Стихотворение в книге воспринимается дробно, от строки к строке, читатель дольше задерживается на каждом слове.

В статье К. Хенкель показано, что диспозитив привилегированного медиума диктует и версификационные конвенции: когда-то метрико-ритмическая структура задавалась музыкальным сопровождением и исполнительским голосом (отсюда пропеваемые дистихи и терцины), а затем — печатной страницей, вплоть до появления новых минимальных единиц «зримого» стиха (повторяющаяся буква, тире, минус-прием пробела). Сейчас же, в эпоху «цифрового изобилия» (Л. Пакет, с. 527), печатный текст является, по выражению Даугор, одним из способов вывода данных (с. 161) — наряду с аудио- и видеофор-

мами. При переносе поэзии в цифровую среду меняется и его устройство, и акт рецепции: в случае с «программируемой поэзией» (*code poetry*) текст вписан в код — исполняемую компьютером программу — и предстает перед читателем либо в виде комплекса «текст плюс спецэффекты видеоанимации», либо в виде интерактивного произведения с системой выборов. Такой текст не имеет «книжного» медиа-эквивалента.

В. Форрат прилагает этот тезис к конкретным кейсам. Цифровое стихотворение, распечатанное на принтере, является вторично оцифрованным, а не цифровым по происхождению произведением. Разница — в онтологическом статусе текста. Пример — веб-проект Дж. Моррисси «Последнее представление» (*The Last Performance*, 2007–2009): виртуальный набор экранных «сот», годами заполнявшихся поэтическими миниатюрами по заданным формальным ограничениям, экспонированный в виде интерактивной карты — «купола» воображаемого собора. Ныне утраченный, этот проект не может иметь полноценного печатного аналога, поскольку невоспроизводимы его черты: интерактивность (возможность выбрать и заполнить ячейку), нелинейность (свободное перемещение между ячейками), коллаборативность авторства.

Специфика рецепции цифровой поэзии связана, как пишет О. Соколова, с изменением в стратегиях субъективации и адресации: в условиях непрозрачности канала (программируемой среды) и герметичности компьютерного кода меняются отношения высказывания и действительности. Переопределяются функции языка: идеациональная соотносит высказывание не только с реальностью, но и со структурами скрытого в платформе кода; интерперсональная допускает в качестве адресата невидимый алгоритм, а текстуальная обеспечивается уже и интерфейсом приложения. Если у Якобсона поэтическая функция обусловлена направленностью сообщения на самое себя, то в цифровом мире она определяется способом взаимодействия с платформой. Поэтический флешмоб поэтичен не потому, что каждый текст автореференциален, а потому, что пользователи соцсетей ощущают коммуникативную структуру интерфейса и высказывания.

Чем более всепроникающей становится цифровая среда, тем сильнее реципиент нуждается в ощущении материальности (тактильности) носителя поэтического текста, в ощущении телесного опыта, который не может передать цифровое пространство. Отсюда — созданные К. Йоргенсен стихи на чайных пакетиках (предмет анализа Даугор) или, скажем, рассматриваемый Д. Сильвой де Фрейтас проект португальской писательницы Грады Киломбы «Лодка» (*The Boat*, 2021) — полноразмерная реконструкция трюма невольнического корабля, собранная из деревянных блоков, на которые нанесены стихи: для их прочтения пространство трюма необходимо исследовать и обживать телесно, опосредованно воображая пространственный опыт рабов.

Иной вектор возврата к материальности носителя и телесности поэтического опыта — устная поэзия, которая в цифровом веке возродилась в виде эстрадной поэзии и поэтических аудиозаписей. Ф. фон Аммон называет определяющим критерием поэзии для сцены — песенной лирики, слэм-поэзии, рэпа — пригодность для устного произнесения (*speakability*, с. 127). Ф. Вольбринг связывает последнюю с классическим понятием ритма. На пересечении диктата ритма и семантики поэтического высказывания возникает «предрасположенность текстового фрагмента к инвариантной запоминаемости и дискурсивной мобильности» (с. 117).

Словесный и ритмический ряды запоминаются без искажений, поскольку ритм подсказывает слова, а слова —

ритм; А. Хоффман называет это мнемоническим контейнером (с. 403). Эта формула затем воспроизводится в монографии в разных контекстах, обретая новые смыслы, как, например, в случае со строкой из популярной рэп-песни Ш. Дэвида *Lieben wir* (2021). Эта строка стала слоганом рекламной кампании «Макдоналдса», хэштегом и мемом в соцсетях — все благодаря усилению фразы структурой бита. Темп 96 ударов в минуту соизмерим с повседневной речью, а ударения на второй и четвертой долях впечатывают фразу в память — так она становится вирусным сообщением. Поэтическая функция языка обретает новое значение: ее задача — и привлекать внимание к форме сообщения, и обеспечивать его вирусность.

М. Маттер посвящает свою статью «аудиолитературному письму»: лирическое произведение предстает как коллаж записанных прочтений, где сама техника — нарезка, зацикливание, наложение голосов — становится предметом репрезентации. С комбинацией медиума и поэтического приема сопряжена проблема субъектности в поэзии. Авторы монографии отмечают, что романтическая концепция лирического «я» как суверенного, единого субъекта, наделенного уникальным переживанием, принадлежит к эпохе печатных медиа. Р. Мюллер предлагает дифференцировать инстанции «говорящего» (*speaker*) и лирического субъекта: при воспроизведении текста, например сгенерированным голосом, они не обязательно совпадают. Шталь предлагает говорить о «полиморфной модели субъекта» (с. 73): лирическая субъективность есть комплекс семиотически структурированных отношений между воображаемыми субъектными инстанциями, текстом и медиумом, в который входит текст-субъект (аналог лирического «я»), а также (пользуясь термином Б. Гройса) субмедиальные субъекты, не говорящие от лица лирического героя, а словно бы свидетельствующие через медиум, в котором текст воплощен. В генеративной поэзии субмедиальный субъект — воображаемая инстанция, которую мы проецируем на медиум, — может выходить на первый план, создавая «фикцию» субъектного присутствия.

Говоря об искусственном интеллекте (ИИ) как о субмедиальном субъекте, Кейлин и Форрат выделяют три возможные роли ИИ как автора: автономный поэт, коллаборатор и платформа для производства реди-мейдов. В первом случае большая языковая модель подбирает статистически наиболее вероятные цепочки слов, однако поэтом ее делает не это, а антропоморфные проекции реципиента-человека — стремление увидеть за любым текстом говорящего и отвечающего субъекта. ИИ как коллаборатор — медиатехнологический инструмент, задающий набор формальных ограничений для производства текста; здесь возможны сопроцессинг (ИИ генерирует, человек правит) и постпроцессинг (человек отбирает лучшее из нескольких ответов), а авторство поэта-человека определяется как вторичное и третичное. Наконец, ИИ-реди-мейды — пример «четвертичного» авторства: здесь оператор-человек формулирует задачу и только присваивает написанный ИИ текст, обрамляя его как самостоятельное произведение. Творчество в тандеме с ИИ приводит к рассеянию («дисперсии») субъекта, пишет Й. Олссон: конкретные субъекты — авторы текстов, на которых обучена LLM-модель, растворены в тысяче источников. Это не «смерть автора»: автор «жив», но не знает, что является потенциальным «поэтом». Здесь авторство — воображаемый человеком эффект.

Это подводит к еще одному важному для рассматриваемой монографии тезису: в современном медиаклимате первична не имманентная тексту поэтическая структура, а рецептивная компетенция чтения поэзии — умение увидеть

«поэтическое» благодаря набору освоенных конвенций. Б.С. Педерсен пишет: традиционный рецептивный режим — рассечение текста (*cutting through*) — связан с усилием по декодированию словесных знаков и процедурой интерпретации; современный режим чтения — следование (*going along*) — связан с творческим воспроизведением текста и вчувствованием в него, переживанием текста в процессе исполнения. М. Часар предлагает включать в поле поэзии такие мало исследованные артефакты массовой культуры, как поздравительные стихи на открытках, исполняемые в краоке-барах песенные композиции, рекламные джинглы, посты в соцсетях, стихи в видеоиграх вроде «Призрака Цусимы» (*Ghost of Tsushima*, 2020) и т.п.

От читателя «цифровой» поэзии требуется набор медиаспецифических компетенций, как называет их М.Э. Корецка. Компетентный читатель считывает функциональные медиапаратексты, к числу которых относятся эмодзи с их семантической нагрузкой, учитывает возможности выражения рецептивного отклика, неявное присутствие рекомендательных алгоритмов и т.д. Между тем не только субъект поэтического текста может быть нечеловеческим, но и адресат, обладающий соответствующей этому «рецептивной компетенцией». Об этом рассуждает Х.К. Рустад, задавшийся в своей статье вопросом, может ли поэзию понять ИИ — и что именно он воспринимает. Большие языковые модели обрабатывают стихи (и обучаются на них); алгоритмы рекомендательных систем решают, какие стихи показать пользователю; боты собирают рифмованные двустишия из нескольких случайных твитов (см. проект Р. Бхатнагара *Pentametron*). Рецептивная компетенция в постантропоцентрической перспективе предполагает готовность к тому, что нечеловеческий агент может «понять» реципиента способом, недоступным человеку.

Один из главных выводов, к которым приходишь по прочтении шестисотстраничной «Поэзии в цифровом веке», можно кратко сформулировать в виде расхожего выражения: красота — в глазах смотрящего. Условиями распознавания этой «цифропоэтической» красоты являются медиаграмотность, навыки медиа-анализа, умение ориентироваться в конвенциях и выразительных особенностях современных медиа.

Анна Швец

Автухович Т.Е.

Массовая литература XVIII и XXI вв. как культ-товар: параллели и соответствия: монография.



Гродно: ГрГУ им. Янки Купалы, 2025. — 379 с. — 75 экз.

Всеобъемлющие исследования, посвященные феномену массовой литературы, появляются на издательском рынке довольно редко. Это не удивительно: если массовое искусство вообще, в особенности кино или, скажем, комикс, привлекает внимание ученых разных стран более ста лет, то массовая литература остается предметом трудно уловимым, а потому плохо поддающимся любым обобщениям и классификациям. Само собой разумеется, что эмпиричес-

кие исследования, посвященные отдельным авторам, писавшим «для всех», «для народа» или «для широких масс трудящихся», существуют издавна, а некоторые из них имеют несомненную теоретическую ценность. Особенно преуспели в этой области русские формалисты — В.Б. Шкловский и Ю.Н. Тынянов. Литературоведы, критики и рядовые читатели могут составить себе представление о том, чем на самом деле является массовая литература, но общепринятых дефиниций или хотя бы критериев ее выделения на пестром и противоречивом фоне литературной продукции различных эпох не существует. Поэтому любую попытку исследовать исторические причины появления той или иной тенденции, относящейся к появлению и развитию «культ-товара», следует приветствовать. При всех возможных или даже неизбежных недостатках она будет содействовать активизации исследовательского поиска в этой трудной для описания области. Сказанное напрямую относится к новой монографии гродненской исследовательницы Татьяны Автухович, в обширном корпусе работ которой можно найти статьи и книги о литературе XVIII, XIX, XX и XXI вв., которая рассматривается в широком историко-культурном и социологическом контексте.

Итак, главным «героем» новой книги является массовая литература. Но почему именно XVIII и XXI вв.? Автор уточняет: речь пойдет не о всем XVIII и не о первой четверти XXI в., а о переходных эпохах, которыми, по его мнению, следует считать рубеж XVIII и XIX вв., а также рубеж XX и XXI вв. «Человек в контексте большой истории, — утверждает Т.Е. Автухович, — эта сквозная тема великих романов XIX в. — была открыта русскими романистами, а также авторами автобиографических записок — свидетелями событий второй половины XVIII в., продолженная в XX в. и ставшая объектом осмысления на рубеже XX и XXI вв. <...> Рубежи XVIII–XIX и XX–XXI вв. выступают как начало и завершение целостного этапа эстетического развития русской литературы, процесс поиска нового художественного языка» (с. 5). Из сказанного следует, что вторым, а может быть, даже первым «главным героем» монографии является феномен переходной эпохи.

Типологическое сравнение двух упомянутых «рубежей» выглядит интересно и даже заманчиво, хотя и тут возникают вопросы, например: почему екатерининско-павловско-александровский рубеж оказывается переходным, а николаевско-александровский (эпоха Великих реформ) таковым не считается; почему период начиная с 1985-го и кончая, скажем, 2014 г. «переходен», а период с 1953-го по 1964 г. — нет? Гораздо важнее с точки зрения авторской концепции другой вопрос, а именно: неужели не просто злободневная, актуальная, а именно массовая литература, адресованная миллионам «таких обычных», становится особенно нужна читателю тогда, когда «все перевернулось и все стоявшее прежде вверх ногами стало вверх головами» (Л.Н. Толстой)? В моей памяти сохранилось нечто иное: в относительно спокойном 1966 г. (если не считать суда над А.Д. Синявским и Ю.М. Даниэлем) на провинциальных вокзалах в киосках «Союзпечати» продавались стихи Эдуарда Асадова и новый роман Антонины Коптяевой — культтовар, в те времена весьма популярный в широких слоях населения. И вообще сравнивать условно переходные и условно стабильные или даже застойные эпохи — дело нелегкое, чреватое схематизмом. К примеру: казалось бы, какой «непереходной» была хорошо знакомая поколению Автухович брежневская эпоха. Но не все так просто: автор этих строк провел сравнительный анализ мотивики и нарративной техники советских популярных кинофильмов с начала 1960-х гг. до середины 1980-х, и

оказалось, что и изображаемый быт, и умонастроения героев, и стиль их поведения, и предлагаемые авторами идейные решения за полтора десятилетия претерпели значительные изменения, хотя данная эпоха традиционно считается противоположностью переходных эпох. Но разве в те годы издательский рынок ощущал какой-либо недостаток в товаре, предназначенном массовому читателю?

Стоит, однако, рассказать о содержании монографии Т.Е. Автухович несколько подробнее.

За кратким предисловием следует вступительная глава — «Некоторые теоретические установки». Автор монографии использует теоретические установки разных литературоведческих школ. Следуя Тынянову, она вполне справедливо пишет о «недопустимости высокомерного отношения к эпигонству, ученичеству, массовой литературе» (с. 9) и считает, что низовой писатель не подражает, а подготавливает почву для будущих художественных открытий. Рубежи XVIII–XIX и XX–XXI вв., по мнению исследовательницы, подлежат типологическому сравнению, так как именно для этих эпох характерно возрастание роли беллетристики за счет ослабления читательского интереса к той литературе, которая в данную эпоху считается классикой. При этом автор спорадически апеллирует к понятию «коллективного бессознательного», которое, как она считает, лучше всего изучать, познавая «антропологическую перспективу приемов письма авторов массовой литературы», потому что массовая литература «в буквальном смысле записывает эпоху» (с. 10). Массовый дискурс, утверждает Автухович, «характеризуется двунаправленностью: он отражает как мир актуальных текстов, так и социально-культурный контекст». Отсюда вывод: «Анализ дискурсивной практики позволяет реконструировать коллективное бессознательное эпохи» (там же). Далее следует попытка уточнить понятие «переходная эпоха». Это, по мнению автора, в данном случае следующего за мыслью Л.А. Черной, три этапа единого когнитивно-социологического процесса: сначала обнаружение несостоятельности прежней культуры и желание ее «оживить», затем фаза неосознанного сосуществования старого и нового и нового под эгидой старого, что приводит к обострению их конфликта, а в заключение торжество новой концепции человека и соответствующей этой концепции новой культуры. Далее приводятся не вызывающие принципиальных возражений примеры переходных эпох истории России: 1) вторая половина XVII — первая половина XVIII в., 2) Серебряный век, 3) двадцатые гг. XX в., 4) период с 1985 по 2000 г. Позволю себе все же заметить, что эпоха Великих реформ при этом не упоминается, а Серебряный век решительно отделяется от 1920-х гг., хотя и до и после революции 1917 г. в культурной жизни одновременно (хотя и не сообща) выступают два полупоколения — модернистов (год рождения 1880-й или около того) и авангардистов (пришедших на свет в первой половине 1890-х гг.).

Пытаясь разгадать секрет массового сознания, Автухович обращается к идее В.И. Тюпы о четырех этапах становления индивидуального сознания: роевое Мы-сознание, ролевое Он-сознание, дивергентный Я-менталитет и конвергентный Ты-менталитет — справедливо полагая, что переход от одной стадии к следующей не означает одномоментного вытеснения предыдущей, а «разный индивидуальный жизненный опыт в сочетании с врожденным психотипом и этнически обусловленными особенностями определяет разный тип менталитета внутри социальной группы» (с. 14). Поэтому в произведениях «высокой», в данном случае официальной, литературы (имеется в виду XVIII в. и период с 1917-го по 1991 г.) звучит ри-

торическое представление страны как «общего дела», а в массовой литературе появляются авторы и герои, которых можно счесть индивидуалистами, чудаками и отщепенцами. Кроме того, одни авторы или же их герои пытаются изменить мир к лучшему (как бы ни понимать это лучшее), а другие остаются безучастными конформистами или «людьми ограниченными» (по выражению Ю.А. Левады, которого сочувственно цитирует Автухович).

С этими и со многими другими высказанными ею соображениями можно вполне согласиться. Удивляет другое — примеры писателей, выступающих в роли создателей массовой литературы. Если, к примеру, Федор Эмин, Александр Назарьев или Матвей Комаров сомнений не вызывают, то трудно вообразить, что грамотным крестьянам, мещанам или купцам понравились бы «Жизнь и приключения Андрея Болотова», а тем более «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, адресованные интеллектуально развитому читателю. Кстати, трудно согласиться с мнением автора, согласно которому травелоги приравниваются к произведениям массовой литературы только потому, что этот жанр способствует поиску нового художественного языка (с. 20). На мой взгляд, массовая литература предназначена именно для масс, бóльшая часть которых способна понять и по достоинству оценить лишь такой художественный язык, элементы которого почерпнуты из живой разговорной речи самих масс, без каких бы то ни было проявлений индивидуального художественного новаторства.

Главным достоинством монографии являются все же не теоретические обобщения, а весьма интересные размышления и выводы, касающиеся конкретного историко-литературного материала. Этот материал разбит на пять частей: «В диалоге с XVIII веком», «Утопия. Миф. Жизнь», «Человек в истории на переломе эпох», «Автор — текст — читатель в контексте переходной эпохи» и «В поисках нового художественного языка». Каждая из этих частей состоит из нескольких подразделов, иногда логически связанных с предыдущим и последующим повествованием, но чаще всего представляющих собой логически завершенные и самостоятельно звучащие статьи. Впрочем, в предисловии автор прямо говорит о том, что в нее включены ранее публиковавшиеся, но переработанные для нужд монографии статьи (с. 6). На мой взгляд, наиболее интересны предлагаемые автором компаративистские параллели, например: «“Желание быть городом” Дм. Бавильского и “Письма русского путешественника” Н.М. Карамзина», «Распад СССР в восприятии и оценке современных писателей», «Вторичная мифологизация Великой Отечественной войны в современном российском кино», «Мода как мир иных в зеркале сатиры XVIII века и социологии», «А. Слаповский vs. Ф. Достоевский, или Быт массового человека без Бытия». С другой стороны, трудно избавиться от мысли, что многие удачные историко-литературные опыты Т.Е. Автухович выглядели бы гораздо интереснее и убедительнее без навязанного концепцией сравнения с литературой, появившейся на свет на два с половиной века раньше или, наоборот, позже. А если уж сравнивать, то почему бы не придерживаться поставленной задачи: доказать типологическую общность между массовой литературой XVIII в. и именно читаемой в самом деле широкими массами литературой конца XX и начала XXI в.? Ведь если придерживаться избранного предмета исследования, то причем тут Болотов, Екатерина Дашкова, Карамзин?.. Все же это далеко не Александр Назарьев — автор «Несчастного Никанора». И с другой стороны, когда мы говорим о массовой литературе последних десятилетий, то обращаемся к массовому интернетному

творчеству с его презабавными сатирами или чувствительными мелодрамами в канале «Полевые цветы» в «Дзене» (вот он, спустившийся в народно-стилистические низы Карамзин!), а не произведениям Светланы Алексиевич, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина и др., как это делает Автухович. Неужели это — литература для широких масс? Справедливости ради следует упомянуть, что автор монографии обращается также к творчеству писателей, так или иначе соприкасавшихся со стихией низовой литературы: это, с одной стороны, Г. Добрынин, В. Лёвшин, Н. Курганов, а с другой — А.И. Слаповский и Д.В. Бавильский, а также авторы анонимных произведений.

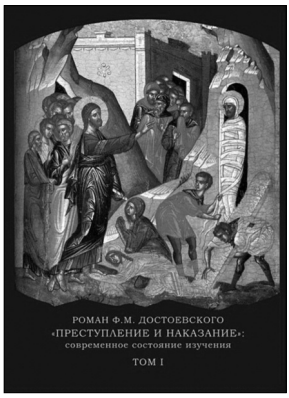
Но коль скоро речь зашла о низовой литературе, то следовало бы определить ее соотношение с литературой массовой. В самом деле, не следует считать эти два понятия синонимами. Низовая литература создается, как правило, авторами, лично соприкасающимися с низшими сословиями, — такими, как, например, Матвей Комаров. Ее потребителями становятся также представители средних и низших общественных слоев (если последние умеют читать или хотя бы слушают читаемое). О массовой литературе, на мой взгляд, можно говорить лишь тогда, когда имеющиеся средства передачи информации позволяют довести написанный текст до тысяч и тысяч реципиентов. Но такие средства появляются одновременно с исчезновением разделения общества на грамотных и неграмотных, а впоследствии — на имеющих доступ к средствам массовой коммуникации (радио, телевидение, интернет) и такового не имеющих. В настоящее время ноутбуки и смартфоны, а вместе с ними произведения, рассчитанные на массовое прочтение, сделались всеобщим достоянием. Это, однако, не значит, что исчезли литературные элиты — и писательские, и читательские. Ведь, к примеру, романы Евгения Водолазкина прочтет до конца не каждый, и далеко не каждый подобного уровня романы напишет. Таким образом, низовая литература перестала существовать, чего, правда, нельзя сказать о низовом, чаще всего блатном фольклоре. В то же время стремительно набирает силу литература массовая — многочисленные детективы, мелодраматические и исторические романы. Это явление иного рода, нежели ее дальняя родственница — литература XVIII, XIX и XX вв., адресованная относительно широкому кругу читателей.

В обширной и несомненно ценной монографии Автухович мы, к сожалению, не найдем главного для избранной автором темы, а именно определения границ понятия «массовая литература». Казалось бы, всем известно, что это такое, но не так просто ответить на вопрос, где пролегают границы этого явления. По-моему, чтобы его разрешить, следует обратить внимание не на авторов произведений, которые якобы нарочно создают тексты «для масс» или хотя бы «для многих», а на потенциальных читателей, на их сознание и коллективное бессознательное, а также на их читательские запросы, которые так или иначе должен учесть автор подобных произведений. И тогда окажется, что Карамзин, Кржижановский или Глуховский вовсе не пишут «для широкого круга читателей», а если даже и захотели бы такое написать, то «широкий круг» прошел бы мимо их творений.

В.Г. Щукин

Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: современное состояние изучения /

Гл. ред. Т.А. Касаткина: В 2 т.



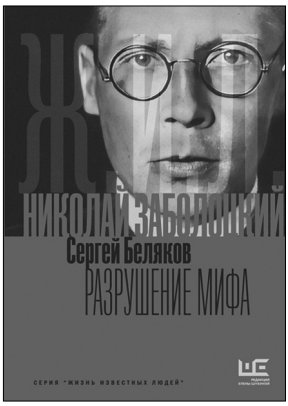
М.: ИМЛИ РАН, 2026. — 752 с., 792 с.

СОДЕРЖАНИЕ: I том: *Касаткина Т.* «Преступление и наказание»: новое видение: предисловие; **Герменевтика, богословские смыслы романа:** *Касаткина Т.* «Преступление и наказание»: стратегии создания глубокого текста; *Меерсон О.* Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест; *Корбелла К.* «Преступление и наказание» в работах католических богословов Д. Барсотти и Р. Гуардини; *Касаткина Т.* Человек ли женщина? О «смешной и неважной» ссылке на журнал и книгу в «Преступлении и наказании»; *Она же.* О дрожащей твари в «Преступлении и наказании»; *Магарил-Ильяева Т.* Идея *нового* и образ солнца в ранних текстах Ф.М. Достоевского и «Преступлении и наказании»; *Корбелла К.* «Комедия» Данте в «Преступлении и наказании»; *Подосокорский Н.* Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание»; **Исторический фон и культурный контекст:** *Подосокорский Н.* Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете наполеоновского мифа: законодатели человечества в теории Раскольникова, русское сектантство, ошибка героя, правитель-солнце, образ Петербурга; *Криницын А.* Шиллеровские мотивы в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского; *Он же.* Социально-философское осмысление темы справедливости в диалоге «Государство» Платона и в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского; *Ковалевская Т.* «Преступление и наказание» и британская готика ужасов; *Касаткина Т.* Кир Персидский и «Физиология» Льюиса в «Преступлении и наказании»; *Деханова О.* Книга в книге: «Физиология обыденной жизни» Д.Г. Льюиса в романе «Преступление и наказание»; *Она же.* Питейные заведения в романе «Преступление и наказание». Художественная деталь в правовом поле питейной реформы 1861 года; *Она же.* Отражение ольфакторной культуры XIX века в произведениях Ф.М. Достоевского. Запах города на примере романа «Преступление и наказание»; *Богданова О.* Русская усадьба в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказании»; *Ветловская В.* Прототипы героев Достоевского: пристав следственных дел Порфирий Петрович, и не только; **Герои:** *Тихомиров Б.* «Я покончeнный человек, больше ничего… а вы другая статья: вам Бог жизнь приготовил» (Порфирий Петрович и Раскольников. Третья встреча); *Ищенко Н.* Порфирий Петрович как Сократ в сюжете «Преступления и наказания»; *Касаткина Т.* «Жирный» и «полный» в «Преступлении и наказании». К апологии Порфирия Петровича; *Сараскина Л.* Влюбленный Разумихин: чу́дная судьба героя второго плана. Рассуждение в жанре апологии; *Юрьева О.* «Особый шарм» Аркадия Ивановича Свидригайлова; *Касаткина Т.* Последний путь и посмертная судьба Свидригайлова. **II том. Онтология и психология:** *Викторович В.* «Преступление и наказание» как роман сознания; *Аполлонио К.* О чертях и дверях: онтологическая проблема Раскольн-

никова / Пер. с англ. Т. Касаткиной; *Мартинсен Д.А.* Тоска в «Преступлении и наказании» / Пер. с англ. Т. Касаткиной; *Карпенко Б.* «Так нас природа сотворила…»: преступление без наказания? (Ф.М. Достоевский и И.А. Бунин); *Риццо В.* Дрожать/трепетать перед Судьбой / Пер. с итальянского К. Корбеллы; *Боборыкина Т.* «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии; *Степанян Е.* О проблеме «телесного сопереживания» читателя героям «Преступления и наказания»; *Капустин Н.* Поэтика и семантика взгляда героя в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»; **Поэтика:** *Тихомиров Б.* «Вот у вас ползет клоп…» (из наблюдений над «энтомологией Достоевского»); *Юхнович Ю.* Образ открытых дверей в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание; *Войводич Я.* Смена одежды в романе «Преступление и наказание»; **Проблемы перевода. Что скрывает и что помогает открыть перевод в оригинальном тексте:** *Боборыкина Т.* Слов божественная высь (О двух словах в переводах романа «Преступление и наказание»); **Текстология, черновики, тематические обзоры:** *Тарасова Н.* Творческие дневники Достоевского: текстологические, поэтологические, интертекстуальные аспекты исследования романа «Преступление и наказание»; **Интермедиальная рецепция в XX–XXI веке:** *Сараскина Л.* «Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа; *Успенская Э.* Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях; *Подосокорский Н.* Образ Наполеона в экранизациях романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: версии Д. фон Штернберга, Ж. Лампена, Д. Сарджента, В.В. Мирзоева; *Кочеткова О.* «Метафизическое кино» П. Думалы и роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: о работе с мультипликационными фильмами на уроках литературы; *Сараскина Л.* Лев Мышкин и Соня Мармеладова в мире после апокалипсиса. Фантазии Вячеслава Бутусова о Достоевском; *Успенская Э.* «Преступление и наказание» в сербском театре первой половины XX века; *Магарил-Ильяева Т.* И начали веселиться. Спектакль «Преступление и наказание» театра «СОбытие»; *Капустина С.* Варианты продолжения романа «Преступление и наказание» в русскоязычном сегменте фанфикшн; *Крюкова О., Раренко М.* Манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание»: закономерности и парадоксы интермедиальности; *Степанян Е.* О неуловимости символа. К вопросу об иллюстрировании «Преступления и наказания»; *Борисова В.* Иллюстрации М. Шемякина к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в восприятии современных студентов; **Практика преподавания:** *Фокин П.* Войти в роман. «Преступление и наказание» в экспозиции «Московского дома Достоевского» и формы работы с ней в процессе изучения романа в школе; *Касаткина Т.* Не иллюстрация к тексту, а источник и основа образа; *Меерсон О.* Преподавание теории литературы через шок от непонятного в тексте. «Преступление и наказание»; *Юрьева О.* Название «Преступление и Наказание» как ключ к целостному анализу романа Ф.М. Достоевского в школе; *Касаткина Т.* Обзор II Международной научной онлайн-конференции «“Преступление и наказание”: современное состояние изучения» (Москва, 28 февраля — 2 марта 2023 года); *Касаткина Т.* Обзор III Международной научной онлайн-конференции «Преступление и наказание»: современное состояние изучения, 28, 29 февраля — 1 марта 2024 года; *Касаткина Т.* Преподавание романа «Преступление и наказание» в школе и вузе. Круглый стол 1 марта 2024.

Беляков С.С.

Николай Заболоцкий: разрушение мифа.



М.: АСТ. 2026. — 346 с. — 3000 экз.

Когда в стихотворении Заболоцкого «Некрасивая девочка», для того и написанном, чтобы напомнить о несводимости красоты к телесной оболочке, твердолобая феминистка обнаруживает педофилию (с. 8), надо что-то делать. Упертым в идеологию, безразлично какую, ничего не объяснить, а вот остальным можно попробовать — написав книгу. Тем более, что книг о Заболоцком немного, и тиражи большинства из них невелики. Основной своей целью автор называет разрушение мифа о том, что Заболоцких двое: один — обэриут, другой — советский поэт.

Заболоцкий, в отличие от остальных обэриутов, вырос близко к природе. Отец — агроном, детство поэта прошло в селах, где к тому же большая доля населения — полуязычники-марийцы. И отношение к природе у поэта было очень настороженным (кажется, авторам современной экопоэзии не мешало бы его послушать). Природа представала как череда ежесекундных бесконечных поеданий одним существом другого, тюрьма, место мучений с рождения до смерти. Заболоцкого часто представляют продолжателем Николая Федорова. Беляков отмечает, что неизвестно, читал ли его Заболоцкий, — ни упоминаний в письмах, ни его книг в домашней библиотеке. «Кроме того, Федоров — религиозный философ, а Заболоцкий был атеистом» (с. 138). Заболоцкий тоже мечтал об исцелении природы разумом, но хотел не победить смерть (только людей, как Федоров), а прекратить череду убийств (с. 138). «Долг человека — спасти природу от самой себя, привнести разум в ее безумный, хаотичный и жестокий мир» (с. 141). Чтобы волк ел пирог и писал интеграл.

В книге возникает, но почти не обсуждается вопрос о том, как сочетались у Заболоцкого «поэтическое безумие» (по словам Лидии Гинзбург) и стремление к крайней упорядоченности жизни. Заболоцкий еще со времен реального училища с немцем-инспектором усвоил аккуратность и педантизм настолько, что в Питере его звали Карлушей Миллером. В армии он дослужился до командира взвода. Может быть, порядок — хорошее основание для беспорядка? Беляков приводит воспоминания Д. Максимова о поражающем при чтении стихов Заболоцким контрасте между иррационализмом словосочетаний и четкостью голоса и мысли (с. 62). Или стихи — компенсация того, что автор не смел позволить себе в жизни? Эпатаж в рамках? «Заболоцкий отправился гулять с девушкой по улицам Ленинграда. Он нанес себе на щеки какие-то таинственные знаки чернилами. Увы, никто, кроме девушки, не обратил на него внимание» (с. 79). Или Заболоцкий воспринимал порядок, дисциплину именно как то, что противостоит стихии мещанства? (с. 105, по воспоминаниям И. Синельникова). Или и борьба с мещанством — камуфляж в духе эпохи? (с. 108). Или жить наоборот тоже надо по правилам? Заболоцкий упрекал Введенского: «...ужель не знаешь правил, / как жить наоборот?» Или была абсурдной изначальная идея Заболоцкого о перевоспитании природы при

помощи разума? У Заболоцкого и влюбленности очень серьезные, в колебаниях между надеждой на женщину как подругу и нацеленностью на одинокую работу поэта (на Заболоцкого большое впечатление произвел монашеский образ жизни Павла Филонова, не только его картины). Установку Заболоцкого на то, что жена должна не работать, а сидеть дома с детьми и готовить, его любовь к порядку вплоть до «Домостроя» не феминистки придумали.

Несомненное влияние на Заболоцкого оказал Циолковский, они переписывались. Но у Циолковского блаженство достигалось для атомов в людях, а животных, в которых атомы страдают, предполагалось постепенно ликвидировать. Беляков в переселениях бессмертных атомов видит параллели с индийской философией (с. 155). Сильный шок Заболоцкий пережил при знакомстве с работами академика В.И. Вернадского, показавшего, что живые организмы при несдерживаемом размножении быстро заполонят все, и получается, что без поедания не обойтись.

Но дальнейшее развитие поэта оказалось прерванным. Заболоцкий мечтал освободить от рабства животных и растения. Современная ему власть стремилась поработить все, от человека до природы. Столкновение было неизбежно. В откликах на поэму «Торжество земледелия» ее называли кулацкой, издевательством над материализмом, юродством (это у рационалиста Заболоцкого). Возражения не терпели — требовалось смиренное признание ошибок. Впрочем, не спасали ни оно, ни законопослушность. Оставалось или честно погибнуть, или, не признавая себя виновным, продолжать действовать почеловечески в нечеловеческих обстоятельствах. Писать в лагерях у Заболоцкого не было сил, но при малейшем послаблении, в ссылке, он возвратился к переводу «Слова о полку Игореве» на современный русский. Перевод, видимо, вообще более подходит для сохранения головы в тяжелой ситуации — следовать все же легче. В книге много внимания уделено связям Заболоцкого с грузинской поэзией. Для переводчика важно умение не выпячивать себя, которым Заболоцкий владел (трудно представить Хармса или Введенского как переводчиков).

Но Заболоцкий после лагерей — все же другой. Учет конъюнктуры во многих стихах Беляков признает. И упрощающие переделки старых стихов для публикации: «Заболоцкий убрал американца Бёрбанка, да и кактусы оказались не нужны советской поэзии. Вставил новые строчки — чужие, казенные, почти графоманские» (с. 272). Глава Союза писателей Фадеев плакал, слушая стихотворение Заболоцкого о слепом, но говорил, что печатать его нельзя, портит благостную картину советской жизни. Он же просил редактора изъять или попросить переделать в публикуемых стихах Заболоцкого «места, где зверям, насекомым и пр. отводится место, равное человеку» (с. 273). Видимо, действие таких переделок на Заболоцкого было сопоставимо с лагерями; он снова три года почти не писал стихи, ограничиваясь переводами.

И постоянный страх. Заболоцкий ждал ареста, хранил ватник, старые крепкие сапоги и готовальню: может, в лагере снова разрешат работать чертежником, а не в разъедающей воде содового озера, где поэт едва выжил. Отношения с последней любимой были сильно испорчены ее взглядами: могла прямо сказать, что она не советский человек, сочувствовала восстанию 1956 г. в Венгрии. (Вряд ли возможно представить «поздних» Введенского или Хармса. Они погибли, но измениться просто не могли.)

«Заболоцкий ни в чем не отступил от своих идей, просто он стал разъяснять их более понятным языком» (с. 282). Но в языке-то и дело. О переделках ста-

рых стихов сам Беляков пишет без энтузиазма. «Да, Заболоцкий стал писать точнее, ведь нет у окна лопастей, это не пропеллер. Но сравнение “как золото” уж слишком банальное, недостойное Заболоцкого» (с. 314). Как оказывается, все-таки Заболоцких двое.

Но можно подумать не только о потерях, но и о приобретениях. Любовь у Заболоцкого и в юности бывала, судя по письмам — сильная, но в стихи он ее не пускал. Самодисциплина? отказ от древнего жанра, представлявшегося клишированным? близость любви к природе, к которой у Заболоцкого было очень критическое отношение? А в поздних стихах любовная лирика есть. С природой Заболоцкий тоже в некоторой степени помирился, применяя растущие из нее образы. Хотя не без странностей: Беляков обращает внимание на то, что маки облетают в июне, а журавли улетают в сентябре, и при совмещении этих картин природа действительно «не похожа сама на себя» (с. 288). Может быть, пришло понимание, что разум без опоры на чувства (связанные, в частности, и с природой) тоже может натворить много ужасного. Изменился и характер. Воспоминания последней любимой Заболоцкого рисуют не «немца», не последователя «Домостроя», а нервного, вспыльчивого, переменчивого человека.

Заболоцкий публиковал адаптированные редакции книг Рабле, Дефо и др. Разумеется, религия и секс выбрасывались по требованию властей. Но, возможно, сама идея упрощения текста для первого знакомства не так плоха (собственно, и перевод «Слова» — в некотором смысле адаптация). Конечно, при полной доступности неадаптированных текстов. И простые стихи о некрасивой девочке или можжевеловом кусте тоже нужны против одичания. При этом поздние стихи Заболоцкого ближе к XIX в., но ритмы, образность в них учитывают достижения начала XX в.

Александр Уланов

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.