

studi italiani

GUIDO
MAZZONI

SULLA POESIA
MODERNA

Società editrice il Mulino
Bologna

2005

ГВИДО
МАЦЦОНИ

О СОВРЕМЕННОЙ
ПОЭЗИИ



Новое
Литературное
Обозрение

2024

УДК 821-1(091)(4)«17/19»
ББК 83.3(4)-45
М36

Редакторы серии «Интеллектуальная история»
Т. Атнашев и М. Велижев

Редакторы серии «Studi italiani» *М. Велижев и Д. Рицци*
Научный редактор *Ю. Патронникова*

Questo libro è stato tradotto grazie a un contributo del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale Italiano / Эта книга переведена благодаря финансовой поддержке Министерства иностранных дел и международного сотрудничества Италии

Маццони, Г.

М36 О современной поэзии / Гвидо Маццони; пер. с ит. А. Ямпольской. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 312 с. (Серия «Studi italiani»)

ISBN 978-5-4448-2206-7

В течение двух столетий (сер. XVIII—сер. XX веков) западная поэзия претерпевает радикальную трансформацию. Поэты обретают беспрецедентную свободу: они начинают писать нарочито темные по смыслу тексты, нарушать правила метра и синтаксиса, обновлять лексику, устранять дистанцию между собственной персоной и лирическим героем. В своей книге историк и теоретик литературы Гвидо Маццони реконструирует ключевые этапы этой метаморфозы и интерпретирует ее как симптом глубоких исторических изменений. Обращаясь к поэтическим текстам Нового и Новейшего времени, принадлежащим к итальянской и, шире, европейской традиции, автор ищет ответы на ряд вопросов, среди которых один из важнейших: как поэзия стала самым эгоцентричным жанром литературы модерности? Гвидо Маццони (род. 1967 г.) — профессор университета Сиены (Италия).

УДК 821-1(091)(4)«17/19»
ББК 83.3(4)-45

© Guido Mazzoni, 2015
© А. Ямпольская, перевод с итальянского, 2024
© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2024
© ООО «Новое литературное обозрение», 2024

Содержание

Предуведомление	8
Введение. Формы искусства и история человечества	9
1. Литература и долговременная перспектива	9
2. Модели истории культуры	14
3. Теория жанров	26
4. Топография жанров	32
5. Символические формы	39
6. Что такое современная поэзия	41
Глава 1. Сеть понятий	49
1. Лирика и поэзия в современной теории жанров	49
2. Лирика и поэзия в античной поэтике	53
3. Александрийские, латинские и средневековые категории	58
4. Переворот в эпоху Возрождения	64
5. Классицистическое сопротивление и национальные различия	74
6. Новая романтическая теория	77
7. Современное представление о лирической поэзии	85
8. Понятие современной поэзии	88
Глава 2. Образцовый текст	98
1. Анализ текста	100
2. Интерпретации	107
3. Серьезное и случайное	112
4. Публичное и частное	119
5. Три модели автобиографизма в поэзии	126
6. Распад жанров и экзистенциальный реализм	135
7. Ораторское искусство и солилоквиий	141
8. Стиль и самовыражение	145
Глава 3. История форм	153
1. Теории стиля	153
2. Экспрессивизм	164
3. Лексика	172
4. Синтаксис	180
5. Метрика	186
6. Тропы	195

Глава 4. Литературное пространство современной поэзии . . .	206
1. <i>Остаточное содержание</i>	206
2. <i>Лирический романтизм</i>	211
3. <i>Экспрессионизм и сумеречная поэзия</i>	219
4. <i>Современный лирический классицизм</i>	224
5. <i>Антилирическая периферия: возвращение к объективности</i> . . .	226
6. <i>Антилирическая периферия: чистая поэзия</i>	230
7. <i>Эгоцентрический жанр</i>	242
8. <i>Невидимые хоры</i>	245
Заключение. Современная поэзия как символическая форма .	252
1. <i>«Я» и мгновения</i>	252
2. <i>Диалектика экспрессивизма</i>	256
3. <i>Поэзия и песни</i>	263
4. <i>Современная поэтическая антропология</i>	278
5. <i>Монады и системы</i>	284
Послесловие к русскому изданию	297
Указатель имен	304

В формах искусства история человечества
зафиксирована правдивее, чем в документах.

*Теодор Адорно*¹

1. Рус. пер. цит. по: *Адорно Т.* Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова; вступ. ст. К. Чухрукидзе. М., 2001. С. 96. — *Прим. пер.*

Предуведомление

Переводы зарубежной поэзии, зарубежных романов и сочинений по поэтике выполнены мной. В случае наличия хорошего итальянского перевода я опираюсь на него, но иногда немного изменяю текст, дабы приблизить его к оригиналу.

Благодарю всех, кто помогал мне при создании этой книги и способствовал ее выходу в свет: Аннализу Аграти, Ирене Баббони, Винченцо Баньоли, Анну Бальдини, Коринн Байерль, Луиджи Блазуччи, Лину Больцони, Даниелу Броджи, Франко Буффони, Пьеро Караччоло, Пьетро Катальди, Томмазо Кавалло, Ремо Чезерани, Тициану де Рогатис, Ромена Десандра, Раффаэле Доннарумму, Джорджию Фьорони, Клаудио Джунту, Романо Луперини, Сесиль Муассоннье, Томаса Павела, Пьерлуиджи Пеллини, Мауро Пираса, Филиппомарию Понтани, Лючию Праушелло, Гвидо Сакки, Франческу Сколло, Джанлуиджи Симонетти, Джастина Стейнберга, Альфредо Стусси, Марио Телó, Антонио Трикоми. Особая благодарность Барбаре Карневали за идеи, советы и время, которое мы провели вместе.

Книга «О современной поэзии» написана в 1993–2003 годах. Отдельные части глав 3 и 4 вышли в редакции, значительно отличающейся от настоящей, в статье: *Forma e biografia nella lirica moderna // Ritmologia. Atti del convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione»* — Cassino, 22–24 marzo 2001 / A cura di F. Buffoni. Milano: Marcos y Marcos, 2002. P. 193–200.

Введение

Формы искусства и история человечества

1. Литература и долговременная перспектива

В полное собрание сочинений Джакомо Леопарди включены четырнадцать серий подготовительных заметок, созданных в период с 1819 по 1834 год и опубликованных после смерти автора под названием, которое дал им их первый редактор, — «Литературные наброски» («Disegni letterari»)¹. Трудно сравнивать эти разношерстные заметки: некоторые занимают не одну страницу, в них подробно рассказано о произведениях, которые Леопарди намеревался написать; в других в самом общем виде изложены замыслы, по большей части так и не воплощенные в жизнь, автор от них отказался, — это очевидно, если учесть, что только на этих дошедших до нас страницах сказано о более чем шестидесяти проектах. Ясно, что часть из них Леопарди набросал в спешке, не обдумав. Именно поэтому перед нами чрезвычайно важный документ: в нем речь идет как о замыслах, которые он вынашивал долгое время, так и о внезапно возникавших идеях, здесь отражены и воплощенные в жизнь проекты, и смутные планы. «Литературные наброски» доказывают, насколько широкие возможности открывались перед итальянским сочинителем той эпохи и того класса общества, к которым принадлежал Леопарди, перед нашими глазами предстает карта его литературного пространства.

Я называю *литературным пространством* совокупность произведений, которые авторы определенной эпохи считают целесообразным написать и которые, если

1. *Leopardi G. Disegni letterari // Id. Poesie e prose. Vol. II. Prose / A cura di R. Damiani. Milano, 1988. P. 1204–1220.*

воспользоваться любимой метафорой сторонников исторического подхода, шли бы наравне со своим веком. Современное литературное пространство включает еще живые жанры, произведения, которыми имеет смысл заниматься в начале XXI века в стремлении угодить вкусам массовой публики или элиты: многочисленные разновидности романов или стихотворных произведений, оставшиеся формы сочинений для театра, сценарии для кино и телевидения, журналистика, литературная критика. В 1819–1834 годах Леопарди полагал, что его века достойны очень непохожие друг на друга сочинения. Чего только не встретишь среди его проектов: роман, рассказывающий о женщине, которую вынуждают уйти в монастырь (подобно «Монахиня» Дидро); жизнь польского генерала Костюшко «по образцу жизни Агриколы, созданной Тацитом»; «исторический роман в духе „Киропедии“», повествующий о судьбе великой нации, которая вначале пребывает в упадке, а затем возвращает себе былое достоинство; дидактическая поэма о лесах, написанная, чтобы слышать голос «бесконечной поэтической материи, которую производят леса и рощи»; «жизнеописание наиболее выдающихся итальянских военачальников и граждан, наподобие Корнелия Непота и Плутарха»; трагедия об Ифигении; новеллы в духе октав Ариосто, «заимствованные у создателей прозаических новелл или собственного сочинения»; «поэма или роман» по образцу «Похищения локона» [речь идет о поэме А. Поупа. — *Прим. пер.*]; написанное прозой эпическое сочинение в подражание «Телемаку» Фенелона; несколько «идиллий, описывающих переживания, привязанности, приключения, пережитые моей душой», то есть короткие автобиографические стихотворения; роман «Евгений» в подражание «Вертеру»; несколько философских од, как у Уильяма Коллинза, и т. д.¹ Современный читатель удивится, насколько произведения, стоящие рядом в этом перечне, диссонируют друг с другом: сегодня невозможно представить, чтобы роман о монахиня соседствовал с биографиями в духе

1. *Leopardi G. Disegni letterari* [здесь и далее, если не указано иное, перевод А. Ямпольской].

Корнелия Непота, Плутарха и Тацита или замысел романа об интеллектуальном герое наподобие «Вертера» возник одновременно с планом написать эпическое произведение в прозе по образцу «Телемака». Спустя два столетия мы понимаем, что названные Леопарди произведения принадлежат двум разным, несовместимым историческим мирам, но, очевидно, он думал иначе.

Несмотря на возникающий диссонанс, короткий, пестрый список Леопарди отразил на нескольких страницах последствия важнейшей метаморфозы, которую европейская литература переживала во второй половине XVIII — начале XIX века, благодаря чему мы можем живо ощутить перемены и оценить их размах. Словно археологическая находка, смысл которой удастся понять лишь спустя столетия, «Литературные наброски» запечатлели мгновение, когда рядом с литературным пространством, которое опиралось на многовековую традицию, возникало иное, новое литературное пространство. Леопарди еще был способен перемещаться между пространствами, однако, если взглянуть на сочетание его проектов, опираясь на сегодняшние категории, нас поразит конфликт между старым и новым, между археологией и современностью. Между тем писатели эпохи Леопарди его не замечали. Скажем, Гёте считал возможным заняться «Ифигенией в Тавриде» или «Германом и Доротеей» после «Страданий юного Вертера»; Мандзони мог одновременно работать над «Адельки» и романом «Фермо и Лючия». И если сегодня мы готовы признать, что «Страдания юного Вертера» и «Обрученные» оказались предвестниками современности, то трагедия или написанная регулярным стихом идиллия для нас давно вымерли: первые мы воспринимаем как свидетельства предвестников современности, вторые изучаем, как изучают утраченные памятники культуры, забытые окаменелости. В «Литературных набросках» удивляет отсутствие подобного разграничения: спустя несколько десятилетий после появления нашего перечня мало кто мечтал подражать Корнелию Непоту, Тациту, Плутарху, Фенелону, Поупу или сочинять Ариостовы октавы, в то время как другие жанры,

привлекавшие Леопарди в те же годы (короткое лирическое стихотворение или роман о герое-интеллектуале), ожидал широкий успех. Подобную беспрецедентную метаморфозу — возможно, самую внезапную и глубокую в истории западной словесности — в традиционных историях литературы описывают фрагментарно, сосредоточиваясь на небольших изменениях и при этом не рассматривая процессы в долгосрочной перспективе. Впрочем, «Литературные наброски» дают нам несколько запутанную, но обобщенную картину, прекрасно передающую общий смысл происходящего, вот почему имеет смысл начать разговор именно с этого текста.

В одной из своих самых знаменитых работ Вальтер Беньямин доказывал, что в литературе изменения почти всегда разворачиваются медленно и почти незаметно. Так, он сравнивает становление эпических форм с эволюцией земной поверхности на протяжении различных геологических эпох¹. Имеет смысл развить это сравнение, выйдя за установленные его автором рамки: если верно, что метаморфозы почти всегда оказываются постепенными, справедливо и то, что долгосрочные процессы на протяжении столетий развиваются медленно, а после внезапно приводят к землетрясениям. Перечитывая «Литературные наброски» два века спустя, мы сразу замечаем разлом, проходящий по разнородному множеству замыслов, и понимаем, что упомянутые произведения отсылают к двум несовместимым представлениям о литературе — современному и тому, что ему предшествовало; временная дистанция позволяет увидеть на нескольких написанных Леопарди страницах мгновенный снимок исторической эпохи, кристаллизованный образ эпохальной перемены.

Впрочем, сравнение с геологией, к которому прибегает Беньямин, имеет и другой смысл, отсылает к иному

1. *Benjamin W. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows // Id. Illuminationen. Frankfurt a.M., 1961; итал. пер.: Benjamin W. Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov // Id. Angelus novus. Saggi e frammenti. Torino, 1962. P. 252; рус. пер.: Беньямин В. Рассказчик // Он же. Маски времени / Пер. с нем. и фр., сост., предисл., примеч. А. Белобратова. СПб., 2004. С. 390.*

свойству эстетического материала, которое традиционные истории литературы (те, что освещают незначительные изменения, а не осмысливают долгосрочные процессы) часто оставляют в тени. Выдающиеся художественные формы живут долго: пройдут века, прежде чем художники откажутся от пространства, порожденного изобретением перспективы, прежде чем европейская музыка освободится от тональной системы, прежде чем роман займет ведущее положение в художественной прозе, прежде чем западная литература начнет изображать повседневную жизнь обычных людей — всерьез, повествуя о ее проблемах. Это наблюдение может показаться банальным, однако банальность легко превращается в философию искусства. Рассуждая об эпических формах и используя историю жанров как сейсмограф, Беньямин стремился показать, как изменился опыт столкновения с действительностью при переходе от предшествовавшего современному, замкнутого, общинного мира к индивидуалистическому, разобщенному современному миру. В этом смысле сравнение с фазами развития земной поверхности приобретает философский смысл: Беньямин словно хочет сказать, что повествовательные структуры (а значит, по правилу синекдохи, и эстетический материал) трансформируются медленно, поскольку они отражают глубинные изменения человеческой истории, долгосрочные процессы. Благодаря пластической силе искусство преобразует идеальную непрерывность эпохи в видимую непрерывность системы знаков, придавая доступный для чувственного восприятия облик и тому, что существует постоянно, и радикальным переменам, — аналогично меняется с течением геологического времени земная поверхность. Такова философия истории, которую имеет в виду Беньямин и на которую он опирается (всякий раз в новых формах) в своих объемных трудах — от книги о немецкой барочной драме до «Пассажей». Эстетические материалы показывают нам сжатую версию происходящего, словно их природа, предполагающая отражение действительности, подталкивает их к тому, чтобы стать полуденной линией философии истории, как писал Адорно об искусстве,

о котором пойдет речь далее, то есть о современной поэзии¹. Так тысячелетнее существование иерархической лестницы стилей, жанров, типов действий и персонажей в чрезвычайно концентрированном виде отражает иерархический взгляд на жизнь в европейском обществе²; эволюция драмы в XIX и XX веках свидетельствует об обеднении человеческих отношений в эпоху, когда общественное служение уже не воспринималось как смысл жизни³; история современной архитектуры, которая опережала изменение ментальности, свидетельствует о начале постмодернизма⁴. В формах искусства история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах.

2. Модели истории культуры

Описанный выше взгляд на становление искусства и культуры имеет славную генеалогию. Он отсылает к длительной историографической традиции, возникшей благодаря гегелевским урокам эстетики и философии истории и распространившейся в двух версиях — не выходящей за рамки исходных текстов и расширенной. К первой относятся труды, более или менее непосредственно отсылающие к Гегелю, — например, те, которые Сонди упоминает в конце «Теории современной драмы»: он перечисляет авторов, на которых опирался, и сразу вслед за «Эстетикой» Гегеля называет «Социологию современной драмы» Лукача

1. *Adorno Th.W. Rede über Lyrik und Gesellschaft (1957) // Id. Noten zur Literatur. I. Frankfurt a.M., 1958; итал. пер.: Adorno Th.W. Discorso su lirica e società // Id. Note per la letteratura. Torino, 1979. P. 57.*
2. *Auerbach E. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, 1946; итал. пер.: Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Torino, 1956; рус. пер.: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. Ал.В. Михайлова. М., 1976 (2-е изд., испр.: М.; СПб., 2017).*
3. *Szondi P. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a.M., 1956; итал. пер.: Szondi P. Teoria del dramma moderno. Torino, 1992.*
4. *Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991; рус. пер.: Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М., 2019.*

и «Философию новой музыки» Адорно. Ко второй категории относится традиция *Kulturgeschichte* («история культуры») во всех ее разновидностях — от истории ментальности Лампрехта до *Geistesgeschichte* («наук о духе») Дильтея¹. Эти весьма не похожие друг на друга труды построены на ряде общих предпосылок, которые сегодня легко критиковать: вера в *культурное единство* эпохи; убежденность в *значимом отсутствии континуума* между различными историческими периодами; уверенность в том, что *избежавшие забвения произведения обладают особой репрезентативной ценностью*, поскольку они вошли в наши монументальные или документальные каноны; мысль о том, что можно *группировать различные произведения* по происхождению, цели, функции в единообразные множества — стили, периоды, жанры; наконец, что касается истории искусства, вера в *репрезентативную ценность эстетического опыта*. Использовать историю эпических форм как сейсмограф означает рассматривать как сами собой разумеющиеся убеждения, которые вовсе не являются чем-то очевидным: например, представление о том, что позволительно забыть о различиях между текстами и рассуждать о литературном жанре, стиле или эпохе в единственном числе; что канонические произведения, из которых мы выводим наше представление о жанре, обладают универсальной репрезентативной ценностью; что формы искусства действительно способны рассказать историю людей; что история людей проходит в своем развитии отдельные этапы. Сегодня все эти предпосылки оказались под вопросом: постструктурализм научил не верить в объективность историографического деления, монументальных канонов, сборников документов; *cultural studies* поставили под сомнение разделение произведений на благородные и не благородные, атаковав теоретический примат, который в истории культуры традиционного толка приписывали

1. Gombrich E.H. In Search of Cultural History. Oxford, 1967. P. 24 и далее. См. также: *Id.* Hegel und die Kunstgeschichte // Neue Rundschau. Bd. LXXXVIII. 1977. № 2. S. 202–219; итал. пер. (с английского языка) см.: *Id.* I custodi della memoria. Tributi ed interpreti della nostra tradizione culturale. Milano, 1985.

каноническим текстам и главным видам искусств; позитивные исследования и социология культуры настойчиво твердят о распаде систем, оспаривают единство эпох или жанров и выбивают почву из-под ног у «ослабевшего гегельянства», на котором, согласно Бурдьё, основаны многие направления философии культуры — от Гегеля до Фуко¹.

Поскольку написанная мной книга как раз опирается на «ослабевшее гегельянство», о котором говорит Бурдьё, и поскольку я отчасти присоединяюсь к критике этой традиции, я решил изменить обыкновению оставлять большую часть интеллектуальных построений в тени и постараюсь осветить фундамент своих размышлений. Разумеется, я не собираюсь обосновывать свой подход (у меня нет на это сил, к тому же для этого понадобилось бы написать еще одну книгу); однако мне бы хотелось по крайней мере объяснить отдельные стороны философии истории, которые, на мой взгляд, еще можно отстаивать, дабы читатель понимал, где он оказался и что он читает. Как следствие, я попробую сформулировать некоторые из аксиом, которые Вико называл бы «*degnità*», аподиктически изложив предпосылки настоящего исследования.

1. Верно то, что общество и культура состоят из относительно независимых областей, у каждой из которых собственная логика и собственное внутреннее время, однако не менее справедливо и то, что в географическом пространстве, единство которого обеспечивают процессы реального и символического обмена, существующие одновременно культурные системы склонны пересекаться, подвергаться влиянию крупных материальных систем, на которые они опираются (политика, экономика, социальная иерархия), а также осуществлять некий синтез — изменчивый, но объективный. Тот, кто лучше всех сумел описать проходящие через эпоху символические разломы, а также глубочайшие различия между сосуществующими рядом людьми

1. См.: Bourdieu P. *Les Règles de l'art*. Paris, 1998. P. 328. Французское *ramolli* означает как «ослабевший», так и, в более образном смысле, «поглупевший».

и социальными средами, писал: если взглянуть на людей, которые жили в одни и те же десятилетия, все они кажутся похожими, якобы непреодолимые различия бледнеют и растворяются в общей окраске эпохи¹. Используя язык физики, можно сравнить всякую систему с силовым полем, а культурное единство определенного исторического периода — с равнодействующей силой. Не стоит привлекать гегелевскую онтологию и воображать это единство как следствие органического принципа, *Zeitgeist* («духа времени») или *эпистемы*, которые накладывают собственный отпечаток на всякое произведение: достаточно представить чисто механическое явление, наложение разных систем, логик и времен, которые случайным образом, следуя неустойчивой диалектике идентичности и различия, производят нечто вроде *общего представления*.

Все системы, сосуществующие в едином пространстве, образуют некое единство, что вовсе не исключает их дисперсии. У всякой национальной европейской литературы есть собственная внутренняя история. Однако, если взглянуть на крупнейшие литературы несколько отстраненно, можно заметить, что для них характерны одни и те же долгосрочные явления — от самых широких (как революция литературных жанров на рубеже XVIII–XIX веков) до более локальных (как распространение между второй половиной XIX века и эпохой исторического авангарда совершенно новых техник, которые обогатили художественную прозу, поэзию и театр, подарив немислимые прежде возможности: внутренний монолог, верлибр, принцип монтажа). Точно так же, хотя каждый жанр современной литературы развивается по собственной логике, роман, поэзия и драма последних столетий составляют относительно однородную систему, обладающую общими характеристиками — например, способностью всерьез, сосредоточившись на проблемах, рассказывать о повседневной жизни обычных людей.

1. Proust M. *Le Temps retrouvé // À la recherche du temps perdu / Sous la direction de J.-Y. Tadié*. Paris, 1989. Vol. IV. P. 537 и далее; рус. пер. цит. по: Пруст М. Обретенное время / Пер. А. Смирновой. СПб., 2007. С. 330 и далее.