

НОВЫЕ КНИГИ

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_387

Barner I.

Von anderer Hand: Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor.



Göttingen: Wallstein, 2021. — 374 S.

Перефразируя расхожий тезис: «За каждым великим мужчиной стоит великая женщина», можно сказать, что за каждым (великим) автором сегодня стоит (великий) редактор. На эту мысль наводит книга Инес Барнер «Другой рукой: практики письма между автором и редактором». Анализируя четыре кейса взаимоотношений между автором, редактором и рукописью, Барнер стремится раскрыть «хрупкую зону» (с. 14) между изначальным текстом и конечным изданием, работу «невидимого Второго» в пространстве между личным и публичным. С одной стороны, такая задача требует ответа на вопрос, какими практиками и методами пользуется редактор и насколько его вмешательство в рукопись идет письму на пользу или вредит ему. С другой — невозможно не задаться вопросом, насколько изменится восприятие художественного тек-

ста, если принять во внимание «присутствие» в нем руки редактора, осознать «многорукую» практику письма» (с. 16). При этом цель исследования — не «разоблачить» автора и произведение, а подчеркнуть недооцененность редакторской деятельности как движущей силы литературы.

Трудно не согласиться с тем, что роль редактора в становлении текста хотя и велика, но привлекает внимание литературоведов незаслуженно редко даже при работе над академическими изданиями. И даже в (само)репрезентации литературной индустрии его фигура редко удостоивается чести. Так, бывший главный редактор издательства «Suhrkamp» Раймунд Феллингер утверждал: «Редакторы существуют в тени, об их деятельности принято умалчивать. Такая конфиденциальность — верное дело» (с. 23). Пребывание редактора на задворках литературной сцены Барнер связывает с распространенными с XIX в. идеями поэта как гения и творчества как счастливого дара свыше: там, во втором ряду, редактор оставался и «служгой», и «батраком», и «повитухой» литературы (с. 48). В XVIII в. предтечей редакторской профессии была практика циркуляции и взаимного улучшения рукописей в «дружеской» инфраструктуре писателей и поэтов. От этой частной корректуры редакторская правка отличается среди прочего тем, что направлена не только на улучшение исходной рукописи, но и на ее «будущую публикацию, на моделируемость текста как произведения и книги, на продаваемость» (с. 53).

Художественная редактура — как «делегирование определенных аспектов литературного производства» (с. 12) — ин-

ституциализируется на рубеже XIX—XX вв. Происходит это не только в связи со структурными изменениями издательских процессов и книжного рынка, но и на фоне изменений в системе оплаты писательского труда: если раньше издатель брал все риски на себя, заранее выплачивая автору гонорар, то с введением процента с продаж автор стал больше зависеть от успеха книги на рынке и сильнее нуждаться в институции, способной этот успех профессионально оценить и повысить, — по выражению Ролана Барта, «превратить мышление в товар». Редактор находится теперь непосредственно в пространстве между автором и издательством, то есть «между духом и деньгами, поэзией и товаром». В этой связи филолог и книговед Уте Шнайдер отмечает «развитие профессии редактора от литературного стража к продакт-менеджеру» (с. 64). Со временем сфера деятельности редактора лишь расширялась; он отчасти перенимал и традиционные задачи главреда, такие как составление издательской программы, привлечение авторов, публичные выступления. В результате, когда к 1990-м гг. его узкая сфера работы над рукописью переросла в область экспертного мнения, это стало вызывать недовольство со стороны цеха литературных критиков и (как вспоминает известный редактор Мартин Хильшер) деликатные просьбы «по возможности все же предаться этосу невидимости» (с. 62).

Барнер справедливо отмечает, что споры конца 1960-х гг. вокруг «смерти автора», хоть и заставили говорить о сочинении вне связи с реальной личностью сочинителя, все же не привели к «рождению редактора». Не привели к нему и слухи о «возвращении автора» в 1990-х (с. 13). Как бы то ни было, сегодня ясно, что «создание литературы зиждется на распределении власти и полномочий, а опубликованный текст неотделим от акта его производства»

(с. 14). Первым редактором текста выступает сам автор, перечитывающий написанное и вносящий изменения в манускрипт перед отправкой в издательство. Собственно же редакторская функция включается в тех аспектах текста и процессах его производства, «где автору в той или иной мере не удалась ревизия в ходе перепрочтения», то есть на «слепых пятнах» письма и (само)редакции (с. 18). Если, говоря о процессах литературного производства и рецепции, учитывать роль редактора, то его деятельность окажется «глубинным дополнителем измерением творчества автора», демонстрирующим «производственно-социальную включенность письма, авторства и текста» (с. 19).

Редактора, на практике влияющего на формирование текста, немецкий гуманитарный дискурс называет как «первым читателем» (Фридрих Михаэль), так и «вторым автором» (Уве Вирт). Суть его деятельности в самых грубых чертах можно свести к тому, что он должен «манипулировать процессами становления текста так, чтобы автор писал или переписывал до тех пор, пока не возникнет готовая к печати книга» (Вирт, цит. на с. 33—34). Барнер подхватывает предложенное Клаусом Сиблевским понятие «целенаправленное со-письмо», подразумевающее, что редактор «превращается в аналог автора и становится ходатаем романа — каким его хочет и должен видеть сам автор» (с. 34), и, заимствуя термин из исследовательского проекта «Генеалогия письма» (Базель; Дортмунд, 2001—2007), относит редакторские правки к «сопроводительным обстоятельствам» литературной деятельности (с. 86).

Исследование Барнер прочитывается в двух плоскостях. В синхронии оно рассматривает отдельные кейсы, анализируя конкретную технику правки, бэкграунд редактора, его позиционирование в издательском деле, взаимоотношения с автором и степень воздей-

ствия на финальную редакцию текста, изданную книгу. Диахронический срез работы высвечивает не только меняющиеся концепции авторства, творчества и письма, но и растущую институционализацию редакторской практики, расширение функций редактора и сферы его власти и репрезентативности, отражающейся и на отношениях с автором.

Четыре рассмотренных кейса, протянувшихся через весь XX в., составляют следующие тандемы: Роберт Вальзер / Кристиан Моргенштерн (роман «Семейство Таннер», 1907, рус. пер. 2014); Райнер Мария Рильке / Фритц Адольф Хюних («Дуинские элегии», 1923); Петер Хандке / Элизабет Борхерс (повесть «Медленное возвращение домой», 1979, рус. пер. 2000); Марсель Байер / Кристиан Дёринг (роман «Летучие собаки», 1995, рус. пер. 2004). Опуская увлекательные подробности, касающиеся как редакторских методов, так и межличностных перипетий (на основе одних получился бы интеллектуальный детектив, по мотивам других — захватывающая драма), можно проследить, как исследовательский объектив, направленный на редакторскую трансформацию текста, способен не столько осторожно приблизить литературоведение к «критике концепции монолитного авторства» (с. 329), сколько доказать продуктивность сотрудничества с редактором, выступает ли он союзником автора или его противником. Так, очевидные из переписки Вальзера с его редактором разногласия и конфликты Барнер объясняет специфическим «педагогическим» подходом Моргенштерна к редакции, которую она характеризует как «узнать и не признать» (с. 128). В «пространной» манере письма Вальзера редактор не разглядел уникального стиля, за что критиковал его, требуя простоты и ясности, призывая ориентироваться на лучших прозаиков и «упражняться» в письме и стиле. Иными словами, пытался «воспитать» в нем писателя, ори-

ентируясь на устаревшее уже понимание стиля в традициях нормативной риторики. В его тактике обнаруживается явное расхождение между Моргенштерном-читателем, который был «всем сердцем согласен» с Вальзером, и Моргенштерном-редактором, ориентировавшимся на читательский рынок и поэтическую норму. Вальзер же выбрал путь «профессионализации непрофессиональности» (с. 137): он принял только два исправления из всех, касавшихся грамматики и стилистики, но, что еще важнее, — превратил вычеркнутые фрагменты (например, целых восемь страниц текста с персонажем, наиболее важным для художественного мира Вальзера) в отправные точки дру-гих произведений.

«Собирателем и распорядителем [его] будущего» (с. 155) называл Рильке редактора Хюниха. На момент их сотрудничества в литературных кругах уже стоял вопрос о том, как передать творчество поэта литературной истории, поэтому взгляд редактора был обращен как на ранние тексты поэта, так и на грядущие, чтобы заранее позаботиться о его наследии — «загробной литературной жизни» (что, к слову, немало волновало и самого Рильке, щепетильно создававшего образ себя как поэта). Хюних не только совместил функции корректора и редактора, но и взял на себя задачи сбора, систематизации, унификации и комментирования материалов. Его редакция ориентировалась на филологическую парадигму XIX в., «предполагавшую смерть (эмпирического) автора, чтобы приблизить “искаженные” текстовые свидетельства к первоначальному замыслу поэта с помощью прорицательских догадок “конгениального” редактора» (с. 162). В стремлении «помочь воле поэта добиться чистейшего и свободного от всех случайностей выражения» (с. 161) Хюних кропотливо перерабатывает ранние стихотворения Рильке, по-новому аранжируя их для

переиздания. Несмотря на то что сам поэт стремился исключить их из своего творчества по соображениям качества, в глазах Хюниха они выступали важной вехой в интеллектуальной истории Рильке и в будущем должны были стать ориентирами для лучшего герменевтического понимания творчества поэта в его «целостности». Редакторская переработка ранних текстов помогла Рильке преодолеть творческий кризис: они послужили зачином «Дуинских элегий», которые благодаря работе Хюниха оказались своеобразным продолжением и переписыванием ранних стихотворений. Рильке, поначалу нахваливавший тщательность Хюниха, спустя несколько лет сотрудничества — в силу характера и непоколебимой веры в гениальную и неоспоримую точность своего слова — уже не переносит редактора, пытающегося срастись с поэтом и в нем раствориться («я живу в Вас уже так долго»). Он возмущается «внезапной самоуверенностью» Хюниха, обвиняет его в «эккерманстве» (имея в виду секретаря Гёте Иоганна Эккермана) и решительно запрещает любое вмешательство в «Дуинские элегии».

Период сотрудничества Хандке и Борхерс станет переломным моментом в искусстве писателя. Испытывая творческий кризис, он сам дает редактору карт-бланш — «поэтическую лицензию на то, чтобы “смещать” целые предложения и самостоятельно определять окончательную форму текста» (с. 228). Издатель Зигфрид Унзельд, увидев рукопись после правок, сравнил ее с «полем битвы», настолько сильно отредактировала текст Борхерс. Она изменила общую интонацию, ритмику и стилистическую цельность текста, его семантику и поэтику, улучшила (или даже скорее создала) герменевтический потенциал произведения. Такую гармоничную коллаборацию Барнер именует «сообщническим авторством» и «формой делегированного авторства» (с. 211, 320).

А вот сотрудничество Байера и Дёринга, начавшееся еще на стадии черновика и концепции романа, исследовательница называет письмом «паразитарным» (с. 263) и «сопровождающим» (с. 262). Писатель публично заявлял о влиянии редактора на свой текст, придерживаясь нетипичной для того времени политики авторства, открыто идущей вразрез с представлениями о художественном письме как об акте одиночества: «Просто я могу работать только в контакте с другими» (с. 263). «Летучие собаки» пережили четыре редакции и изменились почти до неузнаваемости. Дёринг вмешался еще на самой ранней стадии создания романа, снизив градус экспериментальности его формы. Ориентируясь на читателя и книжный рынок, он ставил перед собой задачу создать такой текст, который бы увлекал и удерживал публику, почему и внес изменения на всех уровнях в пользу читабельности и развлекательности (которые, впрочем, сам же критиковал в публичных дискуссиях). Барнер справедливо отметит «двуголосие» романа (с. 297) и даже его «двуликость» (с. 304). Абсолютная «отредактированность» (с. 303) текста вписывается в тогдашнюю реорганизацию литературной индустрии, которая знаменуется не только идеей принципиальной «обучаемости» литературному ремеслу, но и выходом редактора из тени на публику в амплу специалиста, могущего спорить о сути современной литературы.

Барнер наглядно демонстрирует целесообразность включения подобного ракурса в литературоведческие исследования и особенно в подготовку академических изданий, но резонно подчеркивает и опасность переоценки того, в какой мере участвует редактор в создании художественного произведения. Особенно в XXI в. проблема «со-письма» потребует очередной ревизии (а концепция авторства — переосмысления) — на фоне развития искусственного интел-

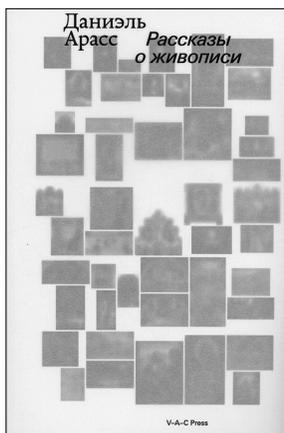
лекта и возможностей коллективной работы над текстом в различных веб-сервисах. Тем актуальнее становится редакторская практика, цель которой, по мысли литературоведа Эндрю Пайпера, заключается в «стабилизации литературы в эпоху, когда ее становится слишком много» (с. 315). Именно такое мастерство Байер характеризует, цитируя Мориса Бланшо, как «право вмешаться, которое хранит другая, не пишущая рука» (с. 310, цит. по русскому изданию «Пространства литературы» в переводе Ст. Офергаса).

Сергей Ташкенов

Аррас Даниэль.

Рассказы о живописи /

Пер. с фр. Марк Гринберг.



М.: V-A-C Press, 2003. — 266 с. — 2000 экз.

Свою последнюю книгу Даниэль Аррас не писал: тяжелая болезнь — боковой амиотрофический склероз, — приковав его к постели, уже не позволяла писать, он мог только говорить. В виде цикла из двадцати пяти импровизированных (но на основе прежних текстов) лекций эта книга прозвучала на радио «France Culture» с 28 июля по 29 августа 2003 г., а в декабре 2003-го Аррас скончался. Для Марка Гринберга, умершего в июле 2023-го, ее перевод тоже оказался по-

следней работой, длившейся два года: пришлось восстанавливать многое, записанное со слуха и искаженное при расшифровке; увидеть издание он не успел.

Для тех, кто читал предыдущие книги Арраса, изданные по-русски («Деталь в живописи», 2010, и «Взгляд улитки», 2019), в «Рассказах...» обнаружится много знакомого, начиная с улитки в «Благовещении» Франческо дель Косса; еще больше знакомого найдут читавшие его статьи и монографии на языке оригинала, например о Вермеере или о Леонардо да Винчи. Здесь представлен своего рода дайджест всех тем, которыми автор занимался годами и которым были посвящены его фундаментальные исследования. Сюжет «Благовещения» — с любых возможных сторон. Перспектива — в частности, в связи с «Благовещением» же, но в значительно более широкой панораме сюжетов: риторических, политических и прочих. Маньеризм, Аррасом любимый и полемически противопоставляемый барокко, вопреки тенденции их сближения («...в нем всегда ощущается бесконечная и парадоксальная взбудораженность, какое-то вихреобразное движение, — барокко же, перенимая это движение, направляет его к определенной точке, которая должна разрешить все противоречия, рождаемые подобными вихрями. И точка эта — центр власти: Бог, король, папа», с. 174). И конечно, деталь («Я занимаюсь сбором деталей», с. 240), не сводимая к «подробности», «иконическая» и «живописная», деталь *particolare* и деталь *dettaglio* (об их различии см. примечание переводчика, с. 216); на анализе и систематизации деталей Аррас собирался построить свой главный исторический проект, о котором речь пойдет чуть ниже.

Автор не скрывал повторов. Ясно понимая, что этот радиопроjekt станет для него итоговым и, вероятно, догадываясь о последующей публикации лекций, он позаботился о том, чтобы и

композиционно, и содержательно они сложились в единый текст, своего рода «сумму». Во-первых, расположив сюжеты не просто хронологически, превратив их таким образом в краткую, но последовательную историю «живописи, рассмотренной вблизи» (так называется одна из глав и, собственно, это и есть тот самый главный, не успевший осуществиться проект Арраса), но и обеспечив их связь: каждый очерк начинается с того, чем заканчивается предыдущий. Во-вторых, акцентировав в этой истории автобиографические — хочется даже сказать автопортретные — моменты. Книги Арраса всегда были написаны в высшей степени «от первого лица», ему глубоко чуждо самосоккрытие под отвлеченно-академическим и квазиобъективным «мы», но в данном случае — конечно, еще и специфика устной речи тому причиной, — личность говорящего присутствует не только в конкретных рассказах, например про украденную диссертацию и связанную с этим перемену темы и научного руководителя («...от Шастеля к Мартену. От святого Бернардина <...> к более широкому вопросу: об искусстве памяти и искусстве риторики», с. 148), но и в многочисленных пассажах, знакомящих слушателя/читателя с ходом исследовательской мысли. «Я подумал», «меня удивило», «мне показалось», «я стал размышлять», «я сомневаюсь», — эти и подобные конструкции составляют костяк речи; нам предлагаются не выводы и концепции в их конечном виде, а то, каким путем автор к этим выводам и концепциям приходит. С самими выводами не обязательно соглашаться — многим они покажутся излишне эксцентричными, как эксцентричным покажется и стиль (чего стоит одно название главы «Архангел-автостопщик»), но уже любопытно, что нового можно сказать о хрестоматийных произведениях — скажем, о «Джоконде», — и, главное, в результате чего это новое возникает.

В результате пристального зрения, вглядывания в детали, — убеждает Аррас. Вот он обнаруживает то, что до него обнаружено не было — десятого (спрятанного) пупто в Камере дельи Спозии Мантеньи, глаз в пупке святого Себастьяна Антонелло да Мессина, пятно на платье мадам де Муатесье Энгра, вероятный автопортрет в зеркале на картине Гарофало «Непорочное зачатие» («Картина была написана, кажется, в 1535 г., и с тех пор, четыре с половиной века, это лицо находилось там, но никто его не замечал»; «...портрет и был написан с тем, чтобы его не видели», с. 240—241). Возможности зрения, способность доверять взгляду декларируются как основа искусствоведческой работы. Эту позицию Аррас отстаивал и в предыдущих своих книгах, например во «Взгляде улитки» («Складывается впечатление, что тебе нужны тексты, чтобы интерпретировать изображение, словно ты не доверяешь ни себе, ни своему взгляду, ни картинам, которые сами могут показать то, что художник хотел сказать»), но здесь она выглядит менее категоричной. Так, исчез прежний сарказм по отношению к иконографическому методу («...иконография выполнила свою задачу — раздавила улитку <...> иконографы своего рода пожарные в области истории искусства: они всегда там, где нужно унять фантазию, потушить огонь, который мог бы спровоцировать ту или иную аномалию, а иначе вам пришлось бы в нее всмотреться и признать, что не все так просто и очевидно, как вам того не хотелось бы»), — теперь автор не отрицает эффективности этого метода, — тут же, впрочем, замечая, что, хотя «без иконографии нельзя увидеть существенные особенности произведения», «она лишь перечисляет детали картины и в принципе не способна предложить ее интерпретацию», с. 192). Именно взгляд, а не умозрительные конструкции дает толчок дальнейшим рассуждениям, ко-

торые уже включают в себя дополнительные исследовательские процедуры; скажем, гипотеза Арраса по поводу того, как и зачем появились ангелочки на «Сикстинской Мадонне» Рафаэля (по его мнению, они есть «христианская метафора херувимов еврейской религии, охраняющих храмовую завесу»), была сделана им «на основании серьезных иконографических, исторических и теологических аргументов», с. 70).

Но апология взгляда не есть апология взгляда непредвзятого или непосредственного: важно понимать то, что мы видим. Одна из главных тем Арраса — тема исторической обусловленности визуального восприятия. «Думаю, — пишет он, — историки искусства должны наряду с прочим заниматься также историей взгляда» (с. 189), ведь «в наши дни мы видим иначе и, следовательно, видим другое; отсюда необходимость создания новой истории живописи — живописи, рассмотренной вблизи» (с. 221). По мысли автора, мы не в состоянии избежать того, что он именует «анахронизмами», то есть неизбежно влияющими на нашу оценку факторами сегодняшнего времени и сегодняшних контекстов; но их можно и нужно сделать полезным инструментом. Как именно происходит это превращение необходимости в добродетель, в книге написано достаточно подробно. В частности, «анахронизмы» и «ассоциации» (еще один предлагаемый Аррасом метод исследования, притом что он «противоречит серьезному и объективному подходу, который мы привыкли считать историческим», с. 232) позволяют в каких-то случаях радикально изменить привычную репутацию произведения и даже повлиять на признанное авторство. В «Рассказах...» Аррас аргументированно объясняет, почему «Благовещение» из Прадо, традиционно приписываемое Фра Беато Анджелико, по его мнению, принадлежит другому художнику; вероятная кандидатура —

Дзаноби Макиавелли. Открытие этого имени — в сущности, заслуга переводчика Марка Гринберга. Французскую расшифровку подвел слух, и в ее варианте получилось, что образ Фра Анджелико увидел его друг Макиавелли. Ее не смутило, что Никколо Макиавелли родился через много лет после того, как Фра Анджелико умер. Марк Гринберг, слушая лекцию, понял, что произнесено было не «son ami», а «Заноби», после чего смог в каком-то источнике отыскать этого совсем не известного художника, однофамильца знаменитого Макиавелли. (Об этом сюжете можно прочитать в статье Веры Мильчиной «Памяти Марка Гринберга»: <https://gorky.media/context/pamyati-marka-grinberga/>.) Подобных переводческих поправок и микрооткрытий в книге немало.

Аррас осуществил также переатрибуцию некоторых картин Боттичелли — быть может, стимулом ее послужило то, что современники, в отличие от нас, считали его стиль вовсе не изысканным, а, напротив, предельно мужественным? Как бы то ни было, автор уверен, что в нашей власти научиться «теоретически осмыслять то, что видишь, то, что, вероятно, было много понятнее людям XV в. Приобщиться к их взгляду с помощью сегодняшних инструментов нам не дано, но мы можем лучше понять, какие вопросы этот взгляд ставил» (с. 236).

По словам Арраса, его профессиональные интересы в истории живописи (что речь идет именно и только о живописи, отдельно подчеркнуто) располагаются между серединой XIII в. и 1920-ми гг. (с. 83—84), но он считает «захватывающим» и современное искусство, о котором ему тоже приходилось писать (с. 246—247). Область специализации предельно широкая, но Аррас настаивает на сквозном единстве этого огромного временного массива; его более всего занимает динамика процесса, «постепенные трансформации в пре-

делах единого длительного периода, особенно тот момент, когда внутри общей системы зарождается другая, ранее скрытая, система...» (с. 83). И вызывающе звучащая декларация: «Да, я занимаюсь одной из версий истории живописи, можно даже сказать: историей определенных произведений, потому что меня интересуют только те картины, которые мне интересны» (там же), может, конечно, вызвать недовольство пуристов от науки. Как может вызвать их недовольство интонационная легкость изложения и юмор, право на который Аррас отстаивал во «Взгляде улитки», обращаясь к вымышленной собеседнице («Мне кажется, что ты, обычно такая смешливая, просто не захотела дать волю юмору в истории искусства. Словно воздержание от смеха и даже улыбки — часть твоего профессионального долга»). В «Рассказах о живописи» в очередной раз подтверждается простая истина: абсолютная фундированность всех отстаиваемых тезисов вовсе не обязательно должна сопровождаться излишне серьезным наукообразием стиля: Аррас — в высшей степени нескучный автор.

Если же говорить об издании, то оно почти образцовое; единственная существенная претензия — к верстке. Складывается впечатление, что задачей верстальщика была экономия бумаги: в книге не только отсутствуют поля, но даже места, отведенные на постраничные сноски, не дают возможности продолжить на этих страницах пагинацию — номер страницы нужно высчитывать, отталкиваясь от тех страниц, где сноска нет. Сами же сноски (частично они сделаны редакторами, но самые пространные принадлежат переводчику) составлены очень уместно: логия проведена с той же ненавязчивостью, каковая отличает текст. Две небольшие вступительные статьи (Бернара Коммана и вдовы Арраса Катрин Беддар) и содержательное послесловие

Олега Воскобойникова представляют автора во всех его ипостасях. И то, что книга начинается с иллюстративного блока, где в цвете читатели могут увидеть все упоминаемые здесь картины, — еще одно ее несомненное достоинство.

Галина Ельшевская

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



М.: ЯСК, 2022. — 376 с. — 400 экз.

Монография И.О. Волкова — оригинальное и продуктивное исследование рецепции двух трагедий Шекспира и их заглавных образов-типов в творчестве классика русской литературы на протяжении всей его карьеры (с 1830-х по 1870-е гг.). Исходя из справедливой гипотезы о принципиальном и огромном влиянии именно Гамлета и Лира на воображение писателя, автор монографии попытался проследить его на разных уровнях тургеневского художественного мира — от конкретных помет на текстах шекспировских изданий и публикаций о Шекспире из библиотеки Тургенева (гл. 1) до интертекстуальных параллелей и целенаправленного преломления шекспировских образов в таких повес-

тях, как «Гамлет Щигровского уезда» (гл. 2) и «Степной король Лир» (гл. 3). Нельзя сказать, что так поставленная проблема имеет новизну (автор опирается на почтенную исследовательскую традицию, хотя и не исчерпывает всех работ на русском, английском, французском и немецком), однако И.О. Волкову все-таки удастся сказать кое-что новое в тургеневедении.

Прежде всего, это впервые предложенный по возможности полный обзор всех сохранившихся изданий Шекспира и литературы о нем из библиотеки Тургенева в его орловском музее и встраивание их в широкую рамку представлений писателя о творческом методе, переводе, природе литературных характеров. Далее, удачным выглядит и перечитывание давно известных рукописей «Гамлета Щигровского уезда» и «Степного короля Лира» под «шекспировским» углом зрения — в плане того, как работала мысль Тургенева от замысла к воплощению, какие семантические сдвиги и перестановки претерпевали образы и сюжеты британского драматурга, будучи перенесенными в российский контекст. И наконец, предлагая разбор вариаций гамлетовского и шекспировского типов в произведениях Тургенева, Волков делает несколько свежих и интересных наблюдений. Наиболее убедительной и ценной в этом плане, по нашему мнению, является третья глава, в центре которой — исследование пьесы «Нахлебник» и повести «Степной король Лир» в интертекстуальной перспективе. В первом случае Волков прослеживает важный аллюзивный план, отсылающий к бальзаковскому «Отцу Горю». Во втором случае наибольший интерес представляет анализ отсылок к русскому масонству и их функции в «Степном короле Лире» (с. 276—284), что, кажется, на таком глубоком уровне проделано впервые.

Монография, к сожалению, не лишена недостатков. Остановлюсь лишь на

самых серьезных, существенно снижающих ее уровень. Посвящая почти половину книги изучению перелицовки и обыгрывания шекспировских трагедийных коллизий и типов в драматургии и прозе Тургенева, И.О. Волков нигде не обсуждает методологические основы широко применяемого им интертекстуального подхода. Несмотря на то что он давно стал альфой и омегой литературоведческого труда, хотя бы минимальная рефлексия над тем, по каким критериям сопрягаются или сравниваются два текста и что является интертекстуальной параллелью, а что нет, в такого типа работе просто необходима. Иначе автор рискует впасть в крайне субъективные построения. Так, например, справедливо обнаруживая в диалоге Лаврецкого и Михалеви́ча из «Дворянского гнезда» явную отсылку к словам Гамлета («...доказывает то, что меня с детства вывихнули. — А ты себя вправь!»), автор настолько увлекается проекцией фигуры Гамлета на Лаврецкого, что утверждает, будто в описаниях мыслей Федора Ивановича Тургенев использует прием «внутренней речи, родственной монологам Гамлета. Таких внутренних монологов герой произносит несколько, и все они носят отпечаток гамлетовской диалектики» (с. 207). В качестве доказательств несомненной отсылки к гамлетовской интонации приводятся внутренние колебания и сомнения Лаврецкого. Никаких конкретных проекций на гамлетовскую ситуацию (напомним, она заключается в сомнениях, следует ли Гамлету решительнее противостоять Клавдию и расправиться с ним или нет) автор монографии не обнаруживает. Сами по себе широко распространенные в прозе Тургенева, Гончарова, Толстого и многих других романистов элементы несобственно-прямой речи и рефлексивные внутренние монологи не могут без обоснования быть объявлены «гамлетовскими» лишь на том основании, что в них герои выражают неуверен-

ность или испытывают угрызения совести. Полагать так было бы абсурдно.

Или еще похожий пример — подгонка эпизода из романа «Дым» под «гамлетизм». И.О. Волков полагает, что если отец Литвинова в письмах «с отчаянными заклинаниями и мольбами» просит сына скорее возвратиться на родину», то это непременно «очевидная параллель с текстом Шекспира, где являющаяся Гамлету тень отца требует совершить назначенное» (с. 223). Не случайно, что исследователь парафразирует здесь знаменитый призыв отца Гамлета «Revenge!» («Отмсти!»), заменяя его на «совершить назначенное». Эта подмена выдает страстное желание автора во что бы то ни стало ценой любых смысловых смещений увидеть в текстах Тургенева как можно больше проекций на знаменитую трагедию Шекспира. Между тем, если так легко уравнивать призыв отомстить с призывом вернуться домой, то дальше в интертекстуальном прочтении «все дозволено» и можно найти почти что угодно в чем угодно. Эти и некоторые другие построения автора обнажают уязвимость широко практикуемого интертекстуального метода, когда в качестве единиц сопоставления исследователи избирают локальные одиночные мотивы, а не сюжетные ситуации, состоящие из пучка мотивов.

Российская рецепция творчества Шекспира в монографии описывается в рамках устаревшего нарратива «борьбы за британского барда» без учета современной парадигмы культурного трансфера или translation studies. Методологические и интерпретационные возможности этих направлений могли бы, как представляется, обогатить представленную в книге картину.

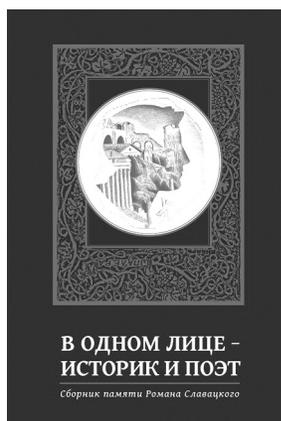
В последние годы, особенно в связи с 200-летним юбилеем Тургенева, появились новые материалы о судьбе и составе парижской библиотеки писателя. В частности, в 2019 г. библиотекари Vassar College (США) опубликовали спи-

сок из 252 книг, принадлежавших Тургеневу (<https://www.vassar.edu/special-collections/docs/ivan-turgenev-and-his-library.pdf>), среди которых есть издания, связанные с Шекспиром, например книга Натана Дрейка «Shakspeare and his times» (Париж, 1838). Эти материалы также могли бы быть учтены в рецензируемой монографии.

Встречаются в книге и досадные опечатки и неточности, которых можно было избежать: новозеландский тургенивед Патрик Уоддингтон назван Ваддингтоном (с. 14), поэт и переводчик Ф.Б. Миллер превратился в Мюллера (с. 64), писатель М.В. Авдеев фигурирует как И.В. Авдеев (с. 251).

А.В. Вдовин

В одном лице — историк и поэт: Сборник памяти Романа Славацкого / Сост. А.В. Кулагин.



Коломна: Лига, 2023. — 192 с. — 300 экз.

Сборник, посвященный памяти коломенского поэта, прозаика, историка-краеведа и журналиста Романа Славацкого (Романа Вадимовича Гацко; 1957—2021). **Содержание:** *Мельников В.* Роман Славацкий: «Мы живем в эпоху Возрождения» (беседа); *Кузовкин А.* Сын пошел в отца и превзошел его; *Горчакова Г.*

Настоящий талант щедр и великодушен; *Кирсанов Е.* Три стихотворения; *Нефедов А.* Постыжение Романа; *Стужкина Т.* «Вадимыч, великий и ужасный»; *Матвеева Г.* Звуковой образ города; *Манушкин А.* Наш самый благодарный читатель; *Лисогорская Н.* «Бог охраняет ранимое сердце...»; *Федотов О.* Сонет да любовь на пути в вечность (перебирая книги поэта); *Захарченко Е.* Сонет в литературной истории Коломны; *Кулагин А.* История двух сонетов, или Немного о личном; *Мещеряков М.* Три посвящения Роману Славяцкому; *Князький И.* Поэт — служитель музыки Клио; *Кондратова Т.* Коломенский текст: «Мемориал» Романа Славяцкого; *Ватник Н.* Роман в переписке. И не только; *Ломако М.* «Однажды я на миг прикрою веки...»; *Ярхо В.* Школа Славяцкого; *Татаринов В.* Человек Слова; *Прохоров М.* Мой старший товарищ; *Иванов Г.* Вспоминая наши встречи; *Славяцкий Р.* Медали (цикл сонетов); Роман Славяцкий. Краткая библиография / Сост. А.Е. Денисов.

Пушкин А.С.

Художественно-документальная проза последних лет / Сост., предисл. и коммент.

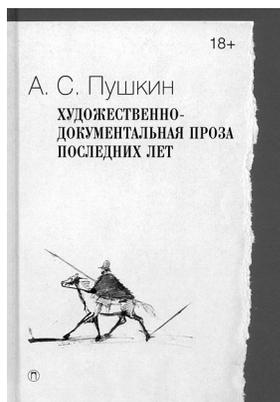
С.А. Фомичева; подгот. текстов

О.Э. Карпеевой.

М.; СПб.: Пальмира; Издательские технологии, 2023. — 415 с. — Тираж не указан. — (Пальмира — университет).

Еще Ю.Н. Тынянов писал, что для творческой эволюции Пушкина последних лет определяющим оказывается процесс «столкновения с документом». Этот процесс принимал различные формы. В «Джоне Теннере» — пересказ воспоминаний американца, долгие годы жившего в индейском племени. В «Последнем из свойственников Иоанны д'Арк» Пушкин придумал переписку

между потомком французской героини, возмущенным поэмой «Орлеанская девственница», и ее автором Вольтером. Незавершенный замысел, в Большом академическом собрании озаглавленный «<Заметки при чтении “Описания земли Камчатки”>», подготовленный составителем рецензируемой книги по рукописи под заглавием «<Камчатка — страна печальная>», представляет собой краткое изложение книги С.П. Крашенинникова.



С.А. Фомичев пишет: «Все эти произведения, хотя и основаны на чужом, обильно цитируемом тексте, вовсе не сводятся к его пересказу, но представляют собою опыт очерково-исторической прозы — с яркой психологической характеристикой избранных авторов, с отчетливой публицистической направленностью и личными, собственно пушкинскими размышлениями, отразившимися нередко и в других его произведениях. В сущности, это жанр историко-литературного эссе или, как сейчас принято говорить, интерпретации — жанр по характеру своему беллетристический, с очень сильно выраженной собственной трактовкой произведения» (с. 371—372). Таким образом, «Джона Теннера» правомерно называть «документальной повестью» (с. 331), «Вольтера» («Недавно издана в Париже переписка Вольтера...») — «документальным новеллой-анекдотом» (с. 319) и т.д. Пушкинский замысел работы о по-

корении Камчатки «предназначался для очередного тома журнала “Современник” и по форме своей примыкал к таким произведениям, как “Вольтер” и “Джон Теннер”...» (с. 377).

«Путешествие в Арзрум», «Отрывок из неизданных записок дамы» — мемуары. Повесть «Капитанская дочка», стилизованная под записки современника крестьянской войны 1773—1775 гг., органично вписалась в ансамбль пушкинской художественно-документальной прозы. Даже статья «<Песнь о полку Игореве>» (работа над ней остановилась на толкованиях «темных мест»), если поставить ее в контекст многолетних занятий Пушкина древнерусским памятником, может рассматриваться в качестве нереализованного замысла, в котором исследовались «не исторические реалии “Слова”, а дух времени, в нем запечатленный» (с. 371).

Мы перечислили лишь те тексты, которые вошли в сборник, составленный С.А. Фомичевым. Составитель ограничился комментированной публикацией произведений 1835—1836 гг. (главным образом тех, которые были опубликованы в «Современнике» или писались для журнала). Поставленная книгой проблема шире: «документальными» можно назвать не только прозаические произведения, но и «Альбом Онегина», X главу романа в стихах, «Вновь я посетил...», «Была пора: наш праздник молодой...», и критические выступления («Опровержения на критики») и т.д. В данном случае важно не обсудить состав книги, а определить ее концептуальное значение.

Необходимо обозначить три момента. Во-первых, С.А. Фомичев показал, что рассмотрение творчества Пушкина под углом «документальности» позволяет по-новому посмотреть на текстологические проблемы, связанные с конкретными текстами.

Например, при анализе произведения, традиционно называемого «<Пу-

тешествие из Москвы в Петербург>», необходимо решить сразу несколько текстологических проблем: какой текст считать дефинитивным (в Большом академическом собрании в основном корпусе «<Путешествие...>» опубликовано дважды — по беловому автографу и черновой рукописи)? Является ли произведение законченным?

В заглавии, предложенном редакторами Большого академического собрания, подчеркнуто, что пушкинский герой должен преодолеть путь, ранее описанный Радищевым. Составитель же увидел в этом произведении не «путешествие», а образец «документально-публицистического очерка», в центре которого Пушкин «впервые в русской литературе столкнулся на равных радикала и консерватора» (с. 359, курсив С.А. Фомичева). Изменение угла рассмотрения этого текста приводит ученого к выводу, что автор считал свой замысел завершенным (он выразился в авторизованном списке). А вместо неудачного (по его мнению) заглавия он предложил другое, полнее отражающее суть очерка: «<Дорожный товарищ>» (так в черновой рукописи Пушкин озаглавил первую главу своего произведения).

Во-вторых, достижения Пушкина в разработке «поэтики документа» связывают его произведения с образцами русской классической литературы последующих эпох (творчеством И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова и т.д.). Составитель не ставил перед собой задачу изучения этой проблемы, поэтому в книге она лишь обозначена. Но он отчетливо представляет себе перспективы подобных исследований. См., например: «По форме своей представляя газетный репортаж (род заметки из раздела “Смесь”», “Последний из свойственников Иоанны д’Арк” задуман и решен как произведение художественное со всем богатством его смысловых обертонов.

По своему жанру это отнюдь не памфлет. Неточным бы было и отнесение

данного произведения к новеллистическому жанру: здесь нет острой фабулы, связывающей в единый узел стремления различных персонажей. Наоборот, сюжет здесь намечается в широкой исторической перспективе, разворачивается на огромных пространствах, сталкивает по закону случайности (неожиданно и непредсказуемо) крайне различных персонажей, каждый из которых действует сообразно со своим жизнепониманием, отстаивая интересы, по сути дела, больших социальных групп. <...> При всем пушкинском лаконизме здесь мы имеем дело с романной формой литературы. За репортажем, анекдотом, пастишем ощущаются некие далекие перспективы насильно оборванного пушкинского творчества, которые позволяют предчувствовать в последнем произведении писателя открытия грядущих литературных эпох» (с. 326).

Наконец, в-третьих: «Проза Пушкина навсегда сохранила высокий историко-публицистический потенциал, что особенно заметно, если мы отрешимся от вполне условной (часто слишком жесткой) издательской рубрики “Художественная проза”» (с. 14). С.А. Фомичев показал, что в новом академическом собрании сочинений Пушкина необходимо выделить раздел «художественно-документальной прозы».

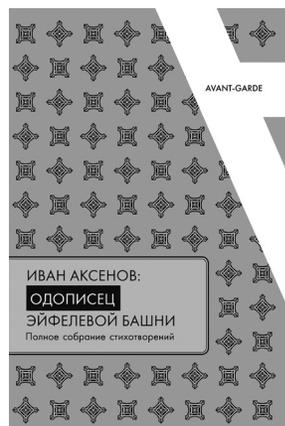
А.В. Кошелев

Иван Аксенов: одописец Эйфелевой башни. Полное собрание стихотворений / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Фарсетти.

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2022. — 264 с. — 700 экз. — (AVANT-GARDE. Вып. 22).

Иван Аксенов — критик, переводчик, искусствовед (автор первой в мире монографии о Пикассо), поэт, прозаик и

драматург. Н. Харджиев говорил о его умопомрачительной эрудиции, С. Эйзенштейн — о его необычности, неуютности и непонятости. Аксенов получил образование военного инженера, но с молодых лет активно участвовал в культурной жизни Киева. Под влиянием художников-авангардистов (особенно Александры Экстер) он заинтересовался новой живописью, писал о ней, с 1916 г. сотрудничал с поэтами-футуристами «Центрифуги», а после революции — с Мейерхольдом и конструктивистами. По мере сужения свободы печати публиковал работы о драматургах-елизаветинцах и переводы их пьес. Аксенов писал стихи, приобрел известность как критик и переводчик, но не как поэт. К его стихам вернулись после труда о футуризме В. Маркова, опубликованного в 1968 г. Марков, К. Ичин, Дж. Боулт писали о его урбанизме и о связи его с кубизмом. Автор вступительной статьи к рецензируемой книге (и монографии на итальянском языке о поэзии Аксенова) Алессандро Фарсетти заявляет: «Иван Аксенов — не русский футурист, а французский модернист» (с. 18).



Больше половины сохранившихся стихов Аксенова связаны с Парижем. Аксенов был там около трех месяцев в 1914 г., но поездка оказалась очень интенсивной в отношении знакомства с современными живописью и поэзией.

Письмо Аксенова С. Боброву подтверждает, что свободное расположение на странице слов, напечатанных различным шрифтом, следует не кубизму, а более раннему образцу модернизма, «Броску костей» С. Малларме. Но Аксенову была близка и шуточная мистика Макса Жакоба (с которым Аксенов был лично знаком). А фраза «где сервируют научно препарированный поезд / на операционный стол» (с. 63) — почти цитата из Лотреамона: «Красота — это случайная встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе», причем задолго до того, как Лотреамон воскресили сюрреалисты.

Аксенов проявлял большое внимание к стихотворным метру и ритму, стремился освободиться от окостенелой силлаботоники, но не попадая в аморфность верлибра. Фарсетти полагает, что ритм был важен для Аксенова как организирующая функция, средство гармонизации чувств. Аксенову принадлежат эксперименты с силлабикой, размытыми ритмами. В качестве прообразов некоторых стихов Аксенова Фарсетти упоминает и «молитвословный стих» Александра Добролюбова, и не менее ориентировавшегося на Библию француза Поля Клоделя. Но, опираясь на них, Аксенов создает совершенно светский мир, не менее чудесный, где радио собирает отовсюду «мед веселья и стоны» (с. 82). Новая религия — искусство и наука. «Да провалится нос и небо мое, если забуду тебя, Париж» (с. 88) — а не Иерусалим. Возможно, для Аксенова надежность техники была и оплотом от проявляющейся порой фальшивости сердец. Символом нового послужила Эйфелева башня, которой посвящен сборник из тридцати стихотворений. (Стихи, посвященные Эйфелевой башне, писал Сандрар, а Аксенов мог быть с ним знаком. Фарсетти также связывает стихи Аксенова с картинами Делоне, на которых присутствует Эйфелева башня.)

Диапазон голоса Аксенова очень велик. Полная энергии «Ода Выборгскому району» («Где бьет неиссякаемый вулкан, людской лавой насыщающий горизонт, / Выстреливая поддержкой своей на Северный, Северо-Западный, Восточный, Южный, Северо-Кавказский и какой еще нужен фронт», с. 69) — и пародия на серенаду («То ревности моей Сахара, / Сестра костра! / Тари ра ри, моя гитара, / Тра ри ра ра», с. 64). Аксенов исследует энергию коротких строк: «слева — пня тень. / Справа — трещит наст. / Слева — сейчас мель. / Счастье?» (с. 39). Но применяет и сверхдлинные строки: «Но пока пульс твой бьется, прочно, как львом охраняется веревка и придумывает не на розах тумпаковоцветный, спектропернатый ацтек / Теплый оклич пароли перекрестов: дисковидные маяки аптек» (с. 87). Порой стих близок к балаганному раешнику: «И только антракты полноточные / Смолоду маки балкончатые» (с. 40). Но с фольклором сталкивается латынь: «Коломенские скрупулы» (с. 42). Это стихи, стремящиеся уловить многообразии, яркость и подвижность мира. Не только Париж, но и Выборгский район, твердый в своей ледяной крепости. Мир включает и неустранимый случай («но числом не опрокинуть случай», с. 121); трудно согласиться с утверждением Фарсетти в комментарии к стихотворению, что «случай, неопределенность, изменчивость только мнимы» (с. 189), но случай тоже вовлекается в шахматную игру, с которой Аксенов сопоставляет стихотворение.

На разломанный мир («Алло? / Участье? / В обиде? / Он распался на четыре части — / добился конечного вида!», с. 41) накладываются перебои ритма взаимоотношений с человеком: «И ушла, и устала стуком, / Сухим стуком, днем преувеличенного каблука, / Балкон, прикинувшийся виадуком, / Где долго на периле скучала моя рука» (с. 78). Для Аксенова характерна жесткость, «строгая мачта мечты пловца» (с. 96). «Научи

меня железной легкости Твоей, туманами обтекаемой формы» (с. 94). Взгляд Аксенова одновременен с рефлексией: «Стали Вы натюрмортом / (Что, впрочем, весьма сомнительно)» (с. 41). Он не чужд обсуждения философских проблем, например вопроса о времени: «...за чем нам время, если есть причинность» (с. 99).

Аксенов, в отличие от многих футуристов, не настаивал на самоценности слова, оно для него — путь к восприятию действительности. Его отношение к техническому прогрессу — не пессимизм упреков в бездушии, но и не безоглядный оптимизм, как у итальянских футуристов. Ирония — чтобы избежать идолопоклонства. Для инженера Аксенова техника и наука были образом жизни, близким источником метафор (например, «маклореновский ряд дилемм» (с. 59) — видимо, имеется в виду разложение функции в ряд Тейлора — Маклорена). Порой прыжки ассоциаций очень быстры. «Радовался же / горизонту над тополем? / Непереубедима моль. / Соображай, расклинивайся, / Свертывающийся толь» (с. 50). Это «поток сознания, в котором элементы окружающей реальности смешиваются с мыслями лирического героя, не разъясня логические связи между собой. Таким образом создается эффект эмоциональной ситуации» (с. 28), — именно так, как ее переживает герой. Фарсетти отмечает, что Аксенов «вписывается в традицию алогических внутренних монологов, восходящую к “Последним стихам” Ж. Лафорга» (там же). Фарсетти говорит об алогичности, трудной понятности сти-

хов Аксенова в ряде случаев. «Принцип расположения рядом отдельных образов очень близок к технике монтажа кадров в кинематографе» (с. 30); вспомним, что Эйзенштейн считал Аксенова своим учителем. Но в России 1920-х гг., даже при наличии опыта футуристов, это, видимо, показалось слишком неожиданным. Аксенова посчитали «челесчур умным» (В. Инбер).

В некоторой степени работу Аксенова продолжил Георгий Оболдуев, который был с ним в 1929 г. в недолго существовавшей литературной группе «Союз приблизительно равных». Но в целом его открытия остались не замеченными. Тем обиднее, что это следствие не политических репрессий, а эстетической неготовности. Видимо, это еще одна (наряду с И. Зданевичем и Б. Поплавским) пропущенная возможность встречи русской поэзии с более новой, постсимволистской французской.

Книга включает также статью М. Ечеистовой о Георгии Ечеистове — художнике, поэте, книжном графике (он выполнял обложки очень многих изданий от Мариенгофа до Эренбурга). В 1920 г. он подготовил макет и издал две маленькие книги Аксенова («Ода Выборгскому району» и «Серенада»). К изданию приложена библиография работ об Аксенове и воспоминаний о нем, большая подборка визуальных материалов (портреты и фотографии Аксенова, афиши мероприятий с его участием, обложки прижизненных изданий) и репринт «Оды Выборгскому району».

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.