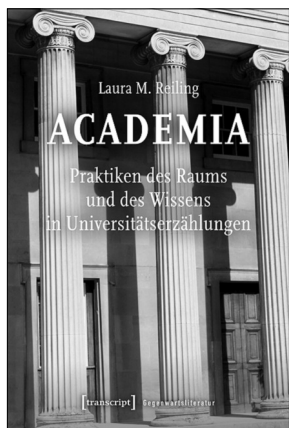


## НОВЫЕ КНИГИ

Reiling L.M.

### **Academia: Praktiken des Raums und des Wissens in Universitätserzählungen.**



Bielefeld: Transcript, 2021. — 394 S. — (Gegenwartsliteratur; Bd. 11).

Книга Лауры Райлинг «Академия: практики пространства и знания в университетской прозе» посвящена современным романам, действие которых происходит в университетах, а главными героями оказываются представители академической среды. Жанр «университетского романа» имеет давнюю историю, особенно в англо-американской литературе — от «Тома Брауна в Оксфорде» Т. Хьюза (1861) до романов М. Брэдбери («Шаг на Запад», «Историческая личность», «Обменные курсы», «Профессор Криминале»), Д. Лоджа («Академический обмен», «Мир тесен», «Хорошая работа»), Ф. Рота («Людское клеймо», «Умиряющее животное»), Т. Вулфа («Я — Шарлотта Симмонс») и др. Научная работа в этих романах, как отмечает Райлинг, изображалась в основном карикатурно, много внимания уделялось сексуальным похождениям профессоров и же-

ланию студентов «оттянуться». Немецкая традиция «университетских романов» сложилась под влиянием англо-американских текстов, хотя были в литературоведении и попытки выявить ее своеобразие (Weiß W. Der anglo-amerikanische Universitätsroman: Eine historische Skizze. Darmstadt, 1994; Dietrich R. Der Gelehrte in der Literatur. Literarische Perspektiven zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems. Würzburg, 2003; The Campus Novel: Regional or Global? / Ed. by D. Fuchs, W. Klepuszewski. Leiden, 2019). Райлинг отбирает как англо-, так и немецкоязычные тексты, чтобы исследовать общность между ними; она рассматривает пять романов: «Бред о Фуко» (1996) П. Данкер, «Англия» (2010) А. Майер, «Матримониальный сюжет» (2011, русское издание вышло под названием «А порою очень грустны») Д. Евгенидиса, «Блюменберг» (2011) С. Левичарофф и «Крафт» (2017) Й. Люшера.

Работа построена на пересечении нескольких исследовательских областей: «пространственного поворота» (Э. Соджа, Ф. Джеймисон, М. Шрёр и др.), в рамках которого изучается то, как пространства лабораторий, семинаров, библиотек и т.д. влияют на производство научного знания; «исследований науки и техники», занимающихся (в духе Б. Латтура, С. Вулгара, К. Кнорр-Сетины и др.) социальными аспектами конструирования знания; а также «теории практик» — рассмотрения науки как не вполне осознаваемых форм поведения, определяющих конкретные формы научной работы. Райлинг стремится показать, что специфические формы нарративизации академической повседневности в «университетских рома-

нах» создают иные возможности для критического ее осмысления, нежели в научном исследовании. Особенность отобранных романов в том, что они, в отличие от более ранних образцов жанра, уделяют гораздо больше внимания собственно научной работе и убедительному ее изображению. Действие, как правило, происходит в престижных старых университетах вроде Кембриджа или Стэнфорда, что тоже способствует созданию ауры серьезной научной работы.

Так, в романе Данкер главный герой — аспирант, действительно увлеченный написанием диссертации. Исследовательская проблема прямо не названа, однако известно, что герой занимается творчеством французского писателя Поля Мишеля (вымышленная фигура). Он не стремится к интерпретации произведений исходя из фактов биографии писателя — для него важна собственная логика текстов: «У письма свои правила», — говорит аспирант. Так в роман включается теория «смерти автора» М. Фуко, которая становится частью сюжетной линии, посвященной отношениям между автором, текстом и читателем. По сюжету П. Мишель — поклонник Фуко, и текст наполнен цитатами из реальных произведений французского теоретика. Университетские библиотеки и архивы, где работают главный герой и его знакомая специалистка по Шиллеру, пишущая своему объекту исследования любовные письма, напоминают описанные Фуко гетеротопии, узилища, где бродят странные люди с их наваждениями. Тем самым пространства получают теоретические импликации, оставаясь в то же время материально конкретными: в романе описаны работа с карточным каталогом в архиве и даже нарушение запрета на копирование старых документов. Значительное место отводится чтению, которое описывается как «декодирование» и «расшифровка». Таким образом,

собирая в романе различные научные и художественные тексты, Данкер уподобляет развитие рассказываемой ею истории ходу научного исследования, которым занят аспирант; текст о науке оперирует инструментами научного знания, чтобы показать их нагляднее. Особое внимание уделяется именно процессу производства знания, а не его результату.

В романе Евгенидиса повествуется о студентке и затем выпускнице, исследующей «матримониальный сюжет» в викторианской литературе, а также о ее друзьях, которые то и дело обсуждают актуальные для 1970—1980-х гг. вопросы феминистской и деконструктивистской теорий, исследований культуры и т.п., при этом темы дискуссий, как отмечает Райлинг, метафорически соотносятся с жизненными обстоятельствами героев. Также метафорическое значение получают и места производства знания — литературоведческие семинары и естественно-научные лаборатории.

У Левичарофф речь идет о вымышленном профессоре философии, некоем Блюменберге; как-то поздним вечером, когда он сидел за рабочим столом, ему явился лев, который улегся на пол и остался с профессором. В дальнейшем лев всюду сопровождает его, невидимый для окружающих. Блюменберг изображается ученым-отшельником, все более разочаровывающимся в работе со студентами, что, по мнению Райлинг, отсылает к сатирическим изображениям ученых времен Просвещения. Критики видели в этом образе намек на биографию немецкого философа Ганса Блюменберга, который тоже предпочитал уединенно работать со своими картотеками, был недоволен возрастающей бюрократизацией университетов, писал о самооценности задумчивости, не связанной с эффективным достижением результатов, и т.п. Хотя исследователи Г. Блюменберга, как правило, не при-

нимают во внимание роман Левичарофф, Райлинг полагает, что в нем действительно можно увидеть попытку показать в фикциональной форме манеру чтения, диктовки, цитирования знаменитого философа, способ рассмотрения им вопросов эпистемологии, истории науки и эстетики. Г. Блюменберг призывает видеть во всякой научной гипотезе призыв к ее опровержению, и лев романного Блюменберга, считает Райлинг, выступает именно в роли «корректирующего» спутника. Таким образом, здесь в художественных формах воплощается реальная научная практика и ее места: поточные и семинарские аудитории, рабочий кабинет профессора, окрестности Вестфальского университета в Мюнстере, где работал и настоящий Блюменберг. При этом Левичарофф, как отмечает Райлинг, допускает иногда неточности, например когда ее герой размышляет в 1982 г. над скульптурой возле университета, которой тогда еще там не было. Пространства и в этом романе тоже метафорически нагружены и эпистемологически значимы; так, рабочая комната Блюменберга сравнивается то с пещерой, то с домом святого Иеронима, где тот работал в присутствии льва, как его изображали Дюрер или Антонелло да Мессина. Впрочем, остается неясным, почему Райлинг считает обнаруживаемые в романе метафоры и интертекстуальные связи важными для понимания научных практик конца XX в.

В «Англии» Майер главная героиня является скорее карьеристкой, чем серьезной исследовательницей; ее действия подрывают существование научных институций, которые, по замечанию Райлинг, могут в «университетском романе» изображаться и в состоянии разложения. Роман начинается с реалистичной истории о приглашении героини в Кембридж на исследовательскую стажировку, но затем приобретает все более сюрреалистические черты: выясняет-

ся, что тексты некоего Мигеля де Манзаниллы, занимавшегося философией языка в XVII в. (дважды фикциональная фигура, придуманная не только автором романа, но и его героиней), были якобы обнаружены ею в норвежском лесу с помощью Л. Витгенштейна. При этом в романе используются реальные обстоятельства жизни австрийского философа (его работа в Кембридже, пребывание в Норвегии) и цитируются его тесты. Но все это комбинируется так, что выглядит полным абсурдом, и научная деятельность оказывается движима не столько рациональным ее осознанием, сколько интертекстуальным сплетением снов и галлюцинаций. В романе описаны реальные места — город Кембридж, Тринити-колледж, Библиотека Рена, — но все они трансформированы фантастическим миром романа.

В романе Люшера рассказывается о тьюбингенском профессоре Рихарде Крафте, который ищет выход из жизненных трудностей в написании исследования, за которое обещана премия (вроде того, как это практиковалось в науке XVIII в., и сама тема исследования, связанная с теодицеей/технодицеей, отсылает к тому времени). Хотя Крафт и придерживается либеральных взглядов, ему не удается написать эссе о том, что капиталистический научно-технический прогресс непременно ведет к добру, и в итоге он кончает жизнь самоубийством, бросившись с башни библиотеки Стэнфордского университета. Как пишет Райлинг, для европейского гуманитария, не способного найти общий язык с технократически мыслящими американцами из Силиконовой долины, библиотека с ее символическим значением и архитектурным величием становится тем местом, где предпринимается последняя попытка критики американского технологического оптимизма.

Рассмотрев эти пять «университетских романов», Райлинг отмечает, что

все они (в отличие от более ранних) уделяют особое внимание конкретному процессу исследования, содержат в себе многочисленные отсылки к научно значимым текстам (Витгенштейна, Фуко, Деррида, Блюменберга и др.), знание которых читателями подразумевается, тогда как прежде, например у Лоджа, они могли выступать всего лишь как знаки чего-то туманного и никому не понятного. Само развитие сюжета может имитировать исследовательский процесс, который при этом оказывается очень точно локализован в пространстве, поскольку авторы стремятся к критическому осмыслению мест производства знания. Хотя в целом выводы Райлинг убедительны, можно отметить, что при рассмотрении научных практик она в основном следует за изучаемыми авторами, показывая и детально анализируя их критическую позицию, но почти не пытаясь ее проблематизировать, и потому возможности «пространственного поворота» или «исследовательской науки и техники» для осмысления научных и литературных практик остаются использованными не в полной мере.

*Евгений Савицкий*

Болтански Л.

### **Тайны и заговоры. По следам расследований.**

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2019. — 512 с. — 2500 экз.

Книга французского социолога Люка Болтански «Тайны и заговоры. По следам расследований» содержит анализ художественной репрезентации социально-политической реальности — на стыке социологии, политических наук и психиатрии. Классические образцы детективных романов (о Шерлоке Холмсе А.К. Дойля и о комиссаре Мегрэ Ж. Си-

менона) и шпионского романа («39 ступеней» Дж. Бакена) рассматриваются тут не в рамках литературоведения, так как тропы, организующие их нарратив — *тайна, расследование, заговор*, — получают в ходе анализа социально-политическое измерение.



Первая глава («РЕАЛЬНОСТЬ / против / реальности») содержит ряд предварительных замечаний, с одной стороны вводящих ключевые исследовательские понятия — «мир» и «реальность», с другой стороны дающих ответ на вопрос, почему именно жанры детектива и шпионского романа стали материалом для разговора о «проблематизации реальности». Изначальный выбор детектива среди других жанров, фантастической новеллы и плутовского романа, обосновывается его потенциалом для наблюдения за процессом формирования критического подхода к осмыслению реальности. В сравнительном наблюдении Болтански фантастическая новелла изначально ориентирована на изображение таинственного *мира*, плутовской роман сосредоточен на репрезентации неупорядоченной и несистематизированной картины *реальности*, а *детектив* демонстрирует обеспокоенность по поводу *социальной реальности*, стабильность и объяснимость которой нарушает *тайна*, связанная с преступлением. Генетической близостью детектива к социальному роману Болтански

объясняет ориентацию на изображение социальной реальности, ставшей предметом изучения социальных и естественных наук второй половины XIX в. Одновременно исследователь подчеркивает сходство детективного нарратива с социологическими исследованиями — и там, и тут присутствует критическое отношение к социальной реальности, порой содержащее элемент параноидальности.

В целом глава достаточно аргументированно показывает потенциал вымышленных жанров для отслеживания изменения критического отношения к *реальности реального*» (формулировка Л. Болтански). Болтански, понимая под *реальностью* устойчивое представление о причинах происходящих событий, о прозрачных роли и месте субъектов (индивидуального и коллективного) в этих событиях, обостряет вопрос о возможности или невозможности другой версии реальности. Проверка реальности на *реальность* — это своеобразный поиск ответа на вопрос о способности или неспособности различных институтов управлять реальностью.

Для Болтански детективный роман — это выразитель обеспокоенности по поводу реальности и демонстрация того, как она после совершённого и раскрытого преступления восстанавливается и упорядочивается государственными институтами; а шпионский роман — фиксация тревоги по поводу роли государства в создании реальности, которая становится инструментом управления нацией.

Главы вторая («Расследование лондонского детектива») и третья («Расследование парижского детектива») сосредоточены на сравнении механизмов развития и утверждения национальных государств в Англии и Франции во второй половине XIX — начале XX в., нашедших отражение в детективных нарративах о Холмсе и Мегрэ. Болтански, выделяя в них общие тропы (*тайны* и

*расследования*), осмысляет их в плоскости политической метафизики. Фигуры детективов, Холмса и Мегрэ, рассматриваются как проекция государства, которое выступает гарантом восстановления целостности и упорядоченности реальности в ситуации ее кризиса — обнаружения в ней тайны, за которой стоит преступление.

Исследователь, детально анализируя образы обоих детективов, за видимой и привычной реальностью текстов вскрывает слой смыслов, позволяющих увидеть разные национальные версии социально-политической реальности. Исходное ключевое наблюдение Болтански о принципах удвоения в пространстве образов обоих детективов становится главным исследовательским кодом, отличающимся необычайной продуктивностью. Противопоставление Шерлока Холмса как лица неофициального, действующего инструментом «изошренно-го ума», инспектору Лестрейду как лицу официальному, опирающемуся на правовые инструменты, которые достаточны для примитивных дел, но не для сложных преступлений, — верное свидетельство ориентации государства на невидимые механизмы конструирования видимой реальности.

Поддержание тайны расследования в большинстве случаев обусловлено сохранением репутации аристократии, которая, являясь господствующим классом, выступает залогом гармоничного существования общества и государства. Холмс, разоблачающий Мориарти, совершающего преступление против всего английского общества, становится символом стремления государства к утверждению высшего порядка, призванно-го выступать гарантом национальных основ социальной реальности. Образ Холмса, используемый для проблематизации соотношения нормы и закона, демонстрирует негласное наделение детектива полномочиями выходить за рамки правовых норм во имя восста-

новления авторитета национального государства.

Слияние в фигуре Мегрэ функционера, которому не чуждо применение грубой силы в ходе расследования и который не является поклонником «изоциренного ума», считая его избыточным для выполнения своей рутинной работы, и обычного человека, имеющего свои политические убеждения, как, например, неприятие высших буржуазных кругов, отражает противостояние администрации и общества во Франции. Детективный нарратив Сименона иллюстрирует отсутствие символического уровня политического конструирования национального государства, связанного с классом, обладающим превосходством одновременно в социальном, политическом и экономическом планах. Администрация реализует государственную власть, обеспечивая ее преемственность независимо от политического режима. Она выступает в роли наблюдателя классового «мозаичного полотна», а не его гаранта и распорядителя. Болтански, подчеркивая аполитичность французского детектива, говорит об отсутствии символической связи между административными институтами, повседневно поддерживающими общественный порядок, и политическими. Иными словами, комиссар Мегрэ не стремится к восстановлению и созиданию морального порядка высшего уровня, имеющего метафизический смысл для национальных основ социальной реальности.

Главы четвертая («Опознать секретного агента») и пятая («Паранойя: дознание, которое нельзя прекратить») выходят на новый уровень осмысления противоречия между видимой, но фиктивной реальностью, и скрытой, но настоящей. Болтански в случае со шпионским романом отказывается от сравнения двух национальных нарративов, сосредоточиваясь только на анализе английского шпионского романа «39 ступеней» Джо Бакена, который яв-

ляется классическим образцом английской остросюжетной прозы кануна Первой мировой войны. Болтански, и тут акцентируя символическую фигуру удвоения, выделяет в образе главного героя две сущности — *преследователя врагов государства и преследуемого своим государством*. Правоммерно отмечаемое Болтански смещение акцента в шпионском романе с фигуры детектива на фигуру частного человека становится своеобразным прологом к размышлениям о возможности современного человека критически относиться к социально-политической реальности. Анализ «разрывов *ткани реальности*», в которых обнаруживается *заговор*, вскрывает в нарративе шпионского романа роль государства, владеющего инструментами управления реальностью, в которой обнаруживается размежевание интересов государства и нации. «Разрыв» в этом контексте становится свидетельством «нереальности реального», разрушением привычной веры в возможность существования одной версии реальности.

*Заговор*, который открывает герой шпионского романа, Болтански трактует как модель искомого ответа на вопросы о невидимом слое социальной, политической и экономической реальностей, анализируемых как профессиональными социологами, так и обычным человеком XX — начала XXI в. Психиатрический ракурс рассмотрения позволяет Болтански поставить диагноз современнику, который параноидальным образом одержим манией расследования заговоров как тайных механизмов управления реальностью.

Шестая глава («Порядок социологического исследования») является своеобразным итогом неутешительного диагноза современных исследовательских социологических практик, в фокусе которых прочно закрепилось представление о субъектах социального действия, связанных с практиками тайных заговоров. Ценность главы видится не в ре-

феративном обзоре существующих методологических подходов социологического исследования, а в усилении контекстного фона для осмысливаемой научной проблемы. Если в предыдущих главах внимание было сосредоточено на близости детективного жанра и социологических исследований, то в этой главе рассматривается связь социологии с правом и журналистикой. Такая связь проявляется в стремлении выявить коллективные единицы социального действия, с одной стороны, и в инструментах поиска и сбора информации, с другой стороны. Болтански в то же время подчеркивает разницу между выводами социологического исследования и результатами журналистского расследования и полицейского следствия.

Эффектен эпилог книги, в котором на фоне нарративных детективных форм новую смысловую подсветку получает роман Ф. Кафки «Процесс». На первый взгляд, это сравнение разногипной литературы может показаться неоправданным, но на деле оказывается необычайно продуктивным. Образ государства в романе Кафки, которое не стремится к сохранению целостности реальности, а, напротив, нарушает ее стройную организованность, приводя к страшному искажению жизнь обычного человека, содержит предупреждение о возможных опасностях модели национального государства.

В целом исследование Болтански представляется перспективным в силу нескольких причин. Во-первых, тема идеологических основ, целей и методов конструирования реальности является одной из актуальных в современных гуманитарных междисциплинарных исследованиях. Во-вторых, Болтански вопрос об экспертной оценке социального конструирования переводит в плоскость исследования происхождения и применения критических способностей как в профессиональной сфере, так и в повседневных практиках обычного чело-

века. Это позволяет сосредоточить внимание на процессуальном аспекте критической способности, а не на ее итоговом результате. В-третьих, за бортом исследования осталась масса произведений анализируемых Болтански жанров. Обращение к этому материалу, принадлежащему разным национальным контекстам и временным пластам, может существенно расширить палитру представлений о различных моделях конструирования национальных государств.

*Вера Баль*

### **«Новая норма»: гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии** / Ред.-сост. Л. Алябьева.



М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 320 с. — 1500 экз. — (Серия «Библиотека журнала “Теория моды”»).

Содержание: *Эленовиц-Хесс К.* «Даже болезни могут идти на пользу моде»: реакция американской модной индустрии на пандемию в 1918 и 2020 годах; *Гусарова К.* «In this together»: модная журналистика и проблемы социальной инклюзии; *Кларк Х.* «Новая нормальность»? Мода, женщины и коллективное сознание; *Скьюльд Э.* Давайте сгладим кривую! Локальный ответ на глобаль-

ный кризис образования; *Глигоровска К.* Таинственный ящик Пандоры; *Скирко М.* Будущее модных образов после режима самоизоляции: триумф домашней одежды во времена карантина; *Саламова З.* Образ комфортной самоизоляции в промофотографиях быстрой моды; *Сярмякарин Н.* «Цифровая мода»: от нишевого сегмента к новой норме; *Бёртон Л.* Модные маски: возвращение четырехсотлетней традиции; *Васильева Е.* Маска и мистерия: бесформенное, артикуляция и культура карнавала; *Аку Х.М.* Униформа в сфере услуг и маска как символ; *Сироткина И.* Тело снова в моде: корпоральность в эпоху пандемии; *Мелкумова-Рейнолдс Я.* «Теперь одеваться — значит заботиться о себе»: переосмысление роли одежды в период карантина; *Горалик Л.* Но ты, моя любовь, — ты не такая!: Карантинные обещания, связанные с телом, обликом и костюмом; *Варци А.* Раскрытые чемоданы: как мы пакуем одежду и почему это важно; *Вуд С.* Одежда в период карантина: идентичности, экраны, воображаемые пространства; *Шулинг Р.Э.* «Пижамная вечеринка на карантине»: из спальни в офис, а также о трикотаже и жутком; *Вайнштейн О.* Академический стиль в Zoom: нормы и новации; *Росси-Камю Дж.* Исполнение желаний: частное и публичное пространство в период карантина.

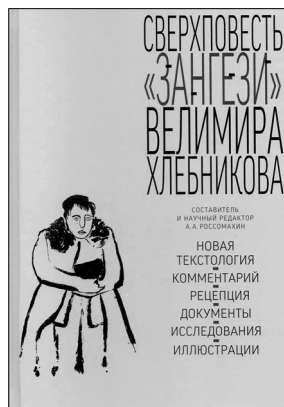
**Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин.**

М.: Бослен, 2021. — 416 с. — 1000 экз.

О произведении, представляющем собой монтаж отдельных несхожих тек-

тов, Хлебников, судя по письмам, начал задумываться еще в 1909 г. В книгу включены сама «сверхповесть», работа по ее текстологии, комментарии, отклики современников, материалы о постановке «Зангези», осуществленной В. Татлиным, исследования, работы художников по мотивам «Зангези» и основательная библиография.

Составитель А. Россомахин напоминает, насколько много внешних обстоятельств влияет на создание и существование текста. «Сверхповесть» — компромиссный вариант, лимитированный тем объемом книги, который смогли обеспечить друзья Хлебникова. Текст составлялся в явной спешке и был набран с погрешностями (наборщики издевались над непонятным им стилем), что породило много текстологических проблем. Затем тираж едва не отправили в макулатуру.



В статье, посвященной текстологии произведения Хлебникова, Р. Вроон показывает, что наличие рукописи не устраняет многих проблем, так как при отклонении печатной версии от нее неясно, идет ли речь об ошибках, пропущенных в корректуре, или об изменениях, внесенных Хлебниковым, работавшим даже и над сверстанным текстом (о чем говорит и К. Соливетти). Можно попытаться опираться на закономерности, но, например, в «Зангези» деление на строки и выделение или невыделение их начал



прописными буквами очень разнообразно. Остается только приводить варианты и пояснять причины выбора того или иного. И во всяком случае, очень ненадежны выводы, идущие от количества тех или иных элементов текста. (В статье, впрочем, обойден вопрос о том, что футуристы считали опечатки необходимым элементом формирования текста. И действительно, «я скачу и пляшу на ужасе» не такая уж плохая метафора по сравнению, видимо, с предположившимся автором «я скачу и пляшу на утесе», с. 182.)

Идею факсимильного издания текста (с транскрипцией-расшифровкой и комментарием) поддерживает А. Россомахин, показывая на примере трех строк из «Зангези», как различные публикаторы «пытались разными способами “улучшить” хлебниковский текст — и/или сделать более “понятной” его метафорику» (с. 319), не останавливаясь при этом и перед выбрасыванием слов. После чтения статьи возникает ощущение, что настоящий Хлебников с его клубящимся и никогда не окончательным ветвлением смыслов еще не издан и, соответственно, не прочитан.

Комментарий в данной книге поясняет географические или исторические реалии, межъязыковую игру (например, голоса птиц похожи на тюркские, немецкие, польские, французские числительные), но чаще, чем хотелось бы, содержит только отсылки к исследованиям или к другим текстам Хлебникова. Впрочем, и современное издание было ограничено в объеме.

А. Россомахин и А. Парнис собрали много материалов о постановке Татлина — афиши, эскизы декораций и костюмов, фотографии, рисунки, воспоминания современников. Судя по откликам современников на «Зангези» и постановку Татлина, не стоит говорить, что Хлебников был не понят. Достаточно точные слова принадлежат не только авторам, близким к футуристам или

филологическим кругам, но и тем, кто принадлежали к иным литературным направлениям (Брюсову, Кузмину). Проницательный Н. Пунин уловил в «сверхповести» и молодость, и отчаяние (с. 216). С. Эйзенштейн обратил внимание и на монтаж, и на единство мифологического и аналитического мышления. Были и последователи — А. Парнис приводит свидетельство последнего уцелевшего обэриута И. Бахтерева, что театральные опыты ОБЭРИУ связаны со спектаклем по «Зангези». А от советских идеологических работников вроде Лебедева-Полянского, критика и одновременно начальника цензурного ведомства, понимания ожидать и не приходилось. С другой стороны, принадлежащее Б. Казанскому сравнение «законов истории», на которых настаивал Хлебников, с трудами парижской оккультистки и хиромантки мадам де Теб (с. 183), увы, не лишено оснований, что ни в какой мере не ставит под вопрос достижения Хлебникова в работе с языком.

Весьма интересна (также и в контексте современных исследований субъекта в поэтическом тексте) работа Р. Вроона об эволюции лирического «я» у Хлебникова. В поэмах Хлебникова есть «безличный» субъект, «просто говорящее лицо стихотворения, лишь воспроизводящее его словесную ткань» (с. 271). В его диалогических произведениях «без труда узнаются исторические, мифологические и фольклорные персонажи, большинство из которых ни в коей мере не ассоциируются с автором» (с. 272). В некоторых лирических стихотворениях можно даже восстановить ситуацию, давшую повод к созданию стихотворения, но текст остается независим от биографических ассоциаций. Но в конце жизни, по мнению Р. Вроона, Хлебников, «как ему кажется, осуществляет те свершения, которые делают его достойным статуса легендарной личности» (с. 275), открывает законы судьбы, рас-

сматривает себя как пророка, продолжающего Магомета и Христа, — и начинает творить легенду о себе, рассматривая себя как важную часть реальности, которую он воссоздает в своих произведениях. Стираются грани между стихотворениями и личными письмами или математическими выкладками в области истории, между художественным и нехудожественным. Но стихотворная форма пророчеств, повышая силу воздействия текста, одновременно делает его художественным высказыванием, которое не может претендовать на истину в нужном Хлебникову смысле. А если «мы покидаем безопасные пределы поэтической условности», то «должны объявить Хлебникова в лучшем случае безнадежно заблуждающимся» (с. 289). В результате Хлебников возвращается к драматической форме, создавая и персонажа (которому передает и свои мысли, и эпизоды своей биографии), и аудиторию, воспринимающую его как положительно, так и отрицательно. О дидактике Хлебникова говорит и Р. Грюбель. Но в то же время он предлагает учитывать, что «плоскости» сверхповести — разные уровни, на которых разворачиваются различные смысловые конфигурации. Причем события мира тоже осуществляют записи — например, море, формирующее берег. Пишут тени — создают ли их люди или предметы.

К. Соливетти рассматривает «Зангези» как гипертекст. Но «сложное переплетение интертекстуальных отсылок, чередование различных жанров и стилей» (с. 299) было свойственно многим произведениям и до Хлебникова. Видимо, важнее иное — «авторская готовность отказаться от власти над созданным и допущение присутствия в тексте Другого» (с. 300), который тоже может вносить изменения в произведение. Но хотелось бы спросить автора статьи: насколько Хлебников был готов к такому именно в «Зангези» с ее пророческими интонациями? Передать «себя в веде-

ние читателя, способного создать новый семантический универсум посредством комбинаторики готовых блоков и включения в корпус текста новых отрывков» (с. 303)? Что бы тогда стало с законами судьбы? Хлебников пронумеровал «плоскости», жестко определив их место. Можно ли быть пророком и законодателем посредством гипертекста? В V плоскости слушатели призывают Зангези: «...шагай по нашим душам!» — едва ли это передача себя в ведение читателя. Видимо, более логично определение «Зангези» как гибридного текста (И. Кукуй), сосуществования различных культурных кодов, многоголосия, включающего заумь, театр теней, элементы кинематографа.

Благодаря тесной связи футуризма с визуальным кажется обоснованным включение в книгу откликов художников на текст Хлебникова. Разумеется, это не иллюстрации. Серафим Павловский попытался создать графические схемы для слов Хлебникова, представить их как лица. Александр Путов в своей графике поверх текста «Зангези», видимо, следовал легкости Хлебникова. Степан Ботиев (которому принадлежит и памятник Хлебникову) — его подвижности и одновременно связи с архаикой. «Сверхповесть» продолжает жить — несмотря на все непонимания и искажения.

*Александр Уланов*

Никольская Т.Л.  
**О Грузии: статьи, доклады, переводы, воспоминания.**

СПб.: Юолукка, 2021. — 312 с. — Тираж не указан.

Литературовед Татьяна Львовна Никольская известна главным образом как специалист по русскому литературному аван-

гарду, в частности наиболее радикальной группе русских футуристов «41°» и жизни русской литературной диаспоры в Тифлисе в период Гражданской войны (1917—1921), а также грузинскому литературному футуризму 1920-х гг. Круг ее интересов связан прежде всего с культурной жизнью Тифлиса, что обусловлено ее многолетней любовью к Грузии, возникшей еще в 1970-е гг. Свидетельством этой неослабевающей любви является и рецензируемая книга «О Грузии», в которой собраны разнообразные статьи о грузинской литературе от Ш. Руставели до футуристов. Эти статьи дополнены воспоминаниями о ее встречах с грузинскими правозащитниками Мерабом Костава, Звиадом Гамсахурдиа, а также деятелями грузинской культуры. Кроме того, в книгу включены ее переводы произведений некоторых грузинских писателей. Книга интересная, включенный в нее материал дает представление о разнообразии литературной жизни Грузии.



Помещенные в книгу статьи носят обзорный характер и знакомят читателя с тифлисскими сатирическими журналами, драматургической литературой XIX — начала XX в., с феминистской газетой «Голос грузинской женщины», выходившей в Кутаиси (1917—1918). Однако центральное место в книге занимают жизнь и творчество грузинских символистов (Г. Робакидзе и группа «Голубые роги») и грузинских футури-

стов (С. Чиковани, Н. Чачава, Б. Гордзиани, Н. Шенгелая, Б. Жгенти и др.).

Символизм и футуризм в грузинской литературе возникли с десятилетним запозданием по сравнению с Россией, когда в российской литературе эти движения уже прошли пик своей активности и находились в стадии распада. Тем не менее они сыграли заметную роль в грузинской литературе первой трети XX в.

Возникновение грузинского символизма — наиболее мощного движения в грузинской литературе первой трети XX в. — тесно связано с именем поэта, прозаика, драматурга и критика Григола Робакидзе (1880—1962), а также ряда других поэтов и писателей. Поэты-голубороговцы ввели в грузинскую поэзию новые формы и рифмы, во многом определив пути грузинской лирической поэзии, заняв в ней доминирующие позиции. Работы на эту тему существуют на грузинском языке, но они практически недоступны русскоязычному читателю и к тому же, будучи выпущены в советский период, замалчивали деятельность Г. Робакидзе, эмигрировавшего в 1931 г. в Германию. В рецензируемой книге творческой биографии Г. Робакидзе посвящено несколько интересных статей, существенно расширяющих представления российских читателей о деятельности литературной группы «Голубые роги» и ее лидера. Статьи посвящены как отдельным эпизодам из истории этой группы, так и литературным связям ее участников с русской и немецкой культурами. Будучи весьма информативными, они все же дают лишь отрывочное представление об истории группы, творческой деятельности ее участников и их роли в истории грузинской литературы. Хотелось бы видеть более полную работу, посвященную обзору истории грузинского символизма, все еще являющегося белым пятном в российском литературоведении.

Грузинский футуризм был не столь силен, как грузинский символизм, но все же он стал заметным явлением в культуре Грузии 1920-х гг. Возникнув в 1922 г., это движение являлось, с одной стороны, продолжателем принципов итальянского и русского футуризма, а с другой — основывалось на теории и практике иных авангардных течений (дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм). Печатная продукция грузинских футуристов сосредоточена в журналах «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» (1924), «Литература да схва» («Литература и прочее», 1924—1925), газете «Дроули» («Современное», 1925—1926) и журнале «Мемарцхенеоба» («Левизна», 1927—1928). Как ни странно, собственных книг грузинские футуристы в 1920-х гг. не издавали. Об этом факте Т. Никольская не написала, а только сообщила нам в частной беседе. Между тем это любопытная особенность, резко отличающая книжную продукцию грузинского футуризма от итальянского, русского, украинского и других родственных ему движений в литературе. Непонятно, осталась ли эта поэтическая продукция в рукописях, хранящихся в архивах, или ее вообще не существовало, но факт остается фактом: на сегодняшний день все литературное наследие грузинских футуристов ограничивается тремя журналами и тремя газетными номерами. Об итальянских футуристах говорили, что они больше написали деклараций, чем стихов. Это утверждение в значительной мере справедливо и для грузинских футуристов. Фактически статьи Т. Никольской о журналах грузинских футуристов являются едва ли не исчерпывающим обзором деятельности грузинского литературного футуризма. В них рассказывается о коллективных акциях грузинских футуристов, манифесте «Грузия — Феникс», некоторых скандальных выступлениях, а также приведен подробный разбор публикаций в журналах «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>», «Литература

да схва» и «Мемарцхенеоба». Кроме того, две статьи посвящены влиянию идей ОПОЯЗа и формализма на деятелей литературы и искусства Грузии. Т. Никольская рассматривает теоретические высказывания грузинских футуристов, сравнивая их с теоретическими положениями русского кубофутуризма и других новаторских течений. В то же время характеристике литературного творчества грузинских футуристов она уделяет гораздо меньше внимания, и после прочтения ее статей остается не вполне понятным, насколько литературное творчество участников группы «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>» соответствовало их теориям. Т. Никольская приводит пару примеров футуристических стихотворений С. Чиковани и Н. Чачава, рассчитанных на слуховое восприятие и построенных на видоизменениях грузинских слов и неологизмах, отмечая в то же время, что большинство поэтических произведений грузинских футуристов написано на нормативном языке. Про поэтические воплощения других принципов, выдвигавшихся грузинскими футуристами, Т. Никольская не упоминает. Надеемся, что более подробно этот вопрос будет освещен в анонсированной в рецензируемом издании книге Т. Никольской «Грузинский футуризм».

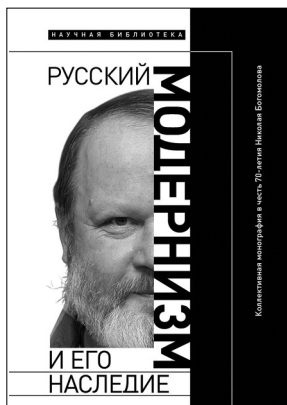
В заключение отметим, что в последние двадцать лет в России о грузинской литературе опубликовано крайне мало книг. В 2015 г. Союзом писателей Санкт-Петербурга в издательстве «Росток» была переиздана без цензурных изъятий книга Г. Цуриковой «Тициан Табидзе». В Москве в 2007 г. вышла книга М. Кшондзер «Русская литература — открытое единство» (издательство не обозначено), содержащая несколько статей о творчестве Г. Робакидзе и русско-грузинских литературных связях. Еще было два тематических выпуска журнала «Дружба народов», посвященных Грузии (2004. № 3; 2015. № 8), и статья И. Ратиани «Современный грузинский

литературный процесс» в журнале «Вопросы литературы» (2015. № 2). Книга Т. Никольской «О Грузии», в которой содержится много нового, неизвестного российским читателям материала, может принести пользу и ученым, в первую очередь специалистам по авангарду и символизму, и широкому кругу читателей, бывавших и не бывавших в Грузии. К тому же читать книгу, во всяком случае мемуарный отдел, даже увлекательно.

А. В. Крусанов

## Русский модернизм и его наследие: Коллективная монография в честь 70-летия Н.А. Богомолова /

Под ред. А.Ю. Сергеевой-Клятис, М.Ю. Эдельштейна.



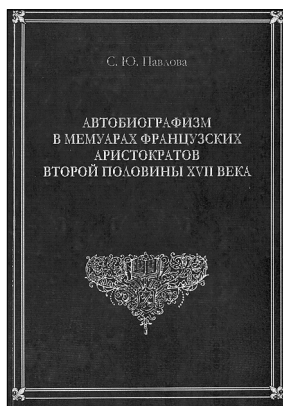
М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 840 с. — 500 экз. — (Научное приложение; Вып. ССХХ).

Содержание: *Лавров А.* «...Преимущественно о поэзии»: к юбилею Н.А. Богомолова; *Вахтель М.* «Starres ich» Ивана Коневского: источник и смысл заглавия; *Глуховская Е.* Сенсация и клевета: газетные нападки на Эллиса летом 1909 года; *Довгий О.* Несколько слов о статье В.Я. Брюсова «Кантемир»;

*Зельченко В.* Как бывало: к тексту стихотворения А.А. Фета «Еще вчера, на солнце млея...»; *Кумпан К.* Субстрат хрестоматийных гимназических текстов в Juvenilia Д.С. Мережковского; *Кулцова О.* Жюль Патуйе и Россия; *Куранда Е.* Юр. Юркун: оставшиеся детали; *Магомедова Д.* Кармен до «Кармен»: заметки комментатора (Сюжет «Кармен» в контексте автобиографического мифа Александра Блока: история формирования); *Обатнин Г.* Документальные крохотки к теме «Вяч. Иванов и М. Кузмин»; *Орлова Е.* Б.М. Эйхенбаум в 1912 году; *Павлова М.* З.Н. Гиппиус. Два письма к Т.Н. Гиппиус (1906); *Парнис А., Гардзонио С.* Литературный четырехугольник: Хлебников — Бунин — Джойс — Беккет (новые материалы); *Петрова Г.* «Зовы древности» Константина Бальмонта: к проблеме историко-ведического комментария; *Сергеева-Клятис А., Лихт Р.* Летопись жизни и творчества Б.Л. Пастернака за 1917 год; *Соболев А.* Трое неизвестных из ста девятого; *Тименчик Р.* Записные книжки Ахматовой: Валерий Брюсов; *Чабан А.* Антология Иоганнеса фон Гюнтера «Новый русский Парнас» в контексте литературных дискуссий начала 1910-х годов; *Шишкин А.* Вяч. Иванов. Два стихотворения, посвященные Евгении Давыдовне Эрн-Векиловой (1916); *Юнгрен М.* Две заметки о прозе Андрея Белого; *Белобровцева И.* И еще раз о традиционалисте Михаиле Булгакове; *Глухова Е.* Проекты первых лет советской власти: о несостоявшемся сотрудничестве Андрея Белого с «Социалистической Академией»; *Дмитриев П.* Отзвуки блоковского театра в творчестве М. Кузмина («Прогулки Гуля» М. Кузмина — «Незнакомка» А. Блока); *Игошева Т.* Роман М.А. Зенкевича «Мужицкий сфинкс»: о семантике заглавия; *Ичин К.* Александр Введенский: от зауми к алогизму; *Казакова С.* Василий Каменский — «Зажигатель планет»; *Обатнина Е.* Дмитрий Солунский и Алексей, человек

Божий, о литературных «чадах» (новонайденные дополнения к истории эпистолярных контактов Д.В. Философова и А.М. Ремизова); *Одесский М., Стивак М.* П.П. Перцов в поисках собеседника: эпистолярный диалог с Андреем Белым в конце 1920-х годов; *Орлов В., Устинов А.* Неудавшиеся «Опыты»: Юрий Одарченко в переписке с редакцией; *Поляков Ф.* Накануне Парижа: материалы к истории берлинского «клуба поэтов»; *Россомашин А.* Неизвестные заметки С.М. Эйзенштейна о Хлебникове; *Тахо-Годи Е.* «...Поделюсь с Вами некоторыми мыслями относительно намечаемого Вами сборника»: неосуществленный издательский проект И.Н. Розанова и Л.П. Семенова; *Успенский П.* Обсценный Мандельштам: этюд о языке и семантике стихотворения «Я скажу тебе с последней...»; *Устинов А.* Петроград как Петербург; *Хазан В.* Лев Шестов в Земле Обетованной; *Эдельштейн М.* Мария Горячковская пишет Василию Розанову; *Яковлева Н.* «От имени к прототипу» (Картотека прототипов М.С. Альтмана); *Гардзонио С.* Мелочи из запаса моей книжной полки: библиографические заметки; *Глушаков П., Ростовцева И.* Неопубликованное письмо В.М. Василенко; *Крылов А.* Художник и власть: история одного преследования, 1972 год; *Кулагин А.* Визбор и поэзия Николая Тихонова; *Лекманов О.* «Он даже улыбнулся от наслаждения»: еще об одной загадке рассказа Ю. Казакова «Вон бежит собака!»; *Новиков В. Н.А.* Богомоллов как исследователь авторской и самодеятельной песни; *Скарлыгина Е.* Андрей Синявский и Владимир Максимов: к истории полемики; *Шарыгина Е.* История одной мистификации; *Быков Д.* Неюбилейное: послесловие.

Павлова С.Ю.  
**Автобиографизм  
 в мемуарах французских  
 аристократов второй  
 половины XVII века.**



Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2020. — 356 с. — 100 экз.

Светлана Юрьевна Павлова одной из первых в отечественном литературоведении начала заниматься исследованием автобиографических жанров, изучение которых прочно заняло место среди ведущих направлений в современных гуманитарных науках.

Рецензируемая книга посвящена не самому очевидному материалу с точки зрения жанра автобиографии, относимого обычно к более позднему периоду. Между тем все повествования о своей жизни, в той или иной степени отсылающие к пережитым событиям, имеют общую, существенную особенность: они неизменно являют собой, с одной стороны, обращение к собственному опыту, а с другой — его моделирование в контексте той или иной культурной ситуации. Не слишком распространенный термин «автобиографизм», принятый С.Ю. Павловой, таким образом, вполне оправдан, поскольку отсылает одновременно и к жизни повествователя, и к ее пересозданию. По интересному замечанию автора, этот термин предпочтительнее понятия «автобио-

графический дискурс», поскольку изучаемые тексты, находящиеся на пересечении разнообразных жанров, не сводимы «ни к одному из дискурсов, в том числе и к автобиографическому» (с. 22). Автобиографизм понимается тут как своего рода метажанр, включающий формальные и тематические особенности текста, авторские интенции, интертекст, внелитературные факторы, в том числе социальные.

Именно фактор социального статуса в данном случае особенно важен, поскольку все герои книги С.Ю. Павловой — французские аристократы: герцог Франсуа де Ларошфуко (известный автор «Максим»), граф Роже де Бюсси-Рабютен (прославившийся гривуазной «Любовной историей галлов»), кардинал Жан-Франсуа де Рец (знаменитый герой Фронды), сестры Гортензия и Мария Манчини (племянницы кардинала Мазарини), чьи воспоминания впервые вводятся в России в научный оборот, герцогиня де Монпансье, или Старшая Мадемуазель, кузина короля Людовика XIV. Все они принадлежали к одному поколению, были видными фигурами королевского двора, участниками известных исторических событий, пережили немилость и порой изгнание. Они взялись за перо с сознанием значимости своей личности и жизни и потому с сознанием своего права остаться в памяти потомков. Ясное, динамичное, подробное представление их повествований, из которых только мемуары Реца и Ларошфуко, а также фрагменты мемуаров герцогини де Монпансье переведены на русский язык, дает возможность российскому читателю глубже познакомиться с многоаспектным характером сочинений хорошо известных в свое время в Европе мемуаристов.

Включение в их ряд, как в случае с сестрами Манчини, менее известных текстов, например мемуаров Анри де Кампюна и Франсуазы де Мотвиль, также свидетелей царствования Людо-

вика XIV, обогатило бы монографию, в которой упоминается о «новом качестве» (с. 54) этих текстов, и ввело бы в российскую науку дополнительный неизученный материал.

Персонажам книги (кроме сестер Манчини), как и жанру французских мемуаров, посвящена книга В.Д. Алташиной «Поэзия и правда мемуаров (Франция, XVII—XVIII вв.)» (2005), а также многочисленные работы европейских исследователей, но предлагаемый С.Ю. Павловой комплексный, междисциплинарный подход (речь идет не только о литературе, но и об истории, социологии, психологии), сведение во едино основополагающих литературных и культурных моделей, доскональный анализ их взаимодействия на примере значительного и репрезентативного массива текстов составляет очевидную новизну ее книги.

Важно обращение автора к истокам того своеобразного манипулирования жизненным материалом, которое характерно для мемуаристов XVII в., а именно к французской аристократической культуре. Будучи ее представителями, они хорошо сознавали недопустимость выставления себя напоказ и в то же время умели привлечь внимание к своей личности путем использования опосредованных, в той или иной мере прикровенных способов. В основе представления своего «я» находятся аристократическая галантная культурная модель и ее главная составляющая, «искусство беседы». Мемуары стали «одной из форм письменной фиксации непринужденной манеры салонного общения» (с. 52). Искусство беседы предполагало одновременно допустимость речи о себе и ее приглушение, перенос внимания слушателя и читателя (а особенностью мемуаров является их обращение к собеседнику, «иллюзия воображаемого разговора» с ним, с. 158) на анекдоты, портреты других лиц, литературные цитаты и аллюзии, собствен-

ные стихи, афоризмы, которые и призваны дорисовать портрет рассказчика, «служат способом непрерывного самописания» (с. 299).

С.Ю. Павлова подчеркивает неизменное присутствие в изучаемых ею текстах фигуры монарха, короля Людовика XIV, бывшего олицетворением галантного идеала, центром аристократического общества и главным, хотя и не явным, а зачастую только подразумеваемым, собеседником мемуаристов, к которому они «косвенно апеллировали» (с. 316). Это наблюдение акцентирует такую существенную константу мемуаров, как их укорененность в публичной сфере, несмотря на обычно декларируемый в них уход героя в частную жизнь, соотношенность жизнеописаний с тем искусством жить при дворе, в обществе, которое и составляло сущность аристократической галантной культуры. При этом С.Ю. Павлова справедливо видит в выдвигании на первый план авторами мемуаров своего общественного облика своеобразие изображения ими собственной личности, пример характерного для этих сочинений автобиографизма.

Специфический мемуарный автобиографизм состоит также в проекции на собственную судьбу героических образов, как литературных, мифологических, так и исторических, в заимствовании сюжетов из авантюрных и галантных романов наряду с включением в повествование документов (переписки, административных записей), оригиналы которых, как правило, не сохранились и вряд ли не подверглись в мемуарах ретушированию. Героические образы не только прошлого, но и современности проступают сквозь автопортреты мемуаристов: так, идеал «сильной женщины», к которому нередко отсылают женские мемуары, формировался не только на основе фигур амазонок, библейских воительниц и национальной героини Жанны д'Арк — он нашел во-

площение и в знакомых авторам монахинях монастыря Пор-Рояль, стоически переносивших преследования за свою приверженность янсенизму.

Связь мемуаров с религиозной, в особенности янсенистской литературой, подчеркнутая автором монографии, также оказывается в русле аристократической культуры с ее этическими императивами, поскольку самоанализ тесно связан с самовоспитанием, с умением выстраивать свои отношения с другими. Светское преломление духовных ценностей, обмирщение духовной автобиографии предстают как важная составляющая мемуарного пространства.

С.Ю. Павлова изучает также позиционирование мемуаристов по отношению к выработанному аристократической культурой идеалу «честного человека» (примем вслед за Пушкиным этот перевод выражения «*honnête homme*», которое вплоть до середины XIX в. употреблялось для обозначения преимущественно человека чести, достойного, благовоспитанного) и связанному с ним более высокому идеалу «галантного человека», а также к двум ипостасям галантности: «прекрасной» и «непристойной». При этом в монографии показано, что два указанных вектора галантности находятся в мемуарах одновременно в противоборстве и взаимодействии.

Перенос центра тяжести в работе С.Ю. Павловой на аристократическую галантную культуру, литературный и религиозный интертекст, а также продуктивный учет метадискурсивных пассажей позволяют существенно уточнить специфику изучаемых ею сочинений. Образ их авторов неотделим от культурного и литературного контекста, а сам этот контекст как бы подверстывается в тексте под создаваемый образ. На метадискурсивном уровне самовопрошание относительно правомерности обращения к собственной жизни, создание иллюзии сомнения в своем литературном даре и



обманчивые уверения в спонтанности и небрежности стиля встраиваются в заранее заданную модель образцового светского общения, не допускающего откровенного самовосхваления.

В то же время необязательными представляются указания на достижения мемуаристов, ценные «в художественном отношении» (с. 110), их «писательское мастерство» (с. 78, 110, 222, 284) или «современное звучание» (с. 324) воспоминаний герцогини де Монпансье. Хотя материал в своей последовательности представлен по принципу «нарастания» (с. 323) и «усиления» (с. 63) внимания повествователей к их внутреннему миру и повседневной жизни, то есть с точки зрения движения мемуаров к тому, что ставится в заслугу жанру автобиографии, начиная с «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, в книге показан более существенный феномен непрерывной трансформации автобиографизма в зависимости от культурных моделей. Мемуары в той же мере, что и автобиографии, утверждают правдивость автора, тождественного с рассказчиком и героем, демонстрируют «подлинность усилия» (Lejeune Ph. *L'autobiographie en France*. Paris, 1998. P. 58), которое он совершает, создавая себя и свою жизнь при помощи слов, и воздвигают на основе собственного опыта некое житиетворение, конструкция которого интересна сама по себе, а не как некое предвестие будущего. Тщательный и плодотворный разбор этой конструкции и составляет в конечном итоге основное содержание и главное достоинство книги С.Ю. Павловой.

Французские мемуары XVII в. в силу длительного доминирования французской культуры стали во многом ориентиром для позднейших рассказов о себе, созданных в разных странах. В определенной мере специфические особенности, сложившиеся в мемуаристике XVII в., сохранились вплоть до XX в., прежде всего в автобиографических текстах исторических деятелей (таких как Шарль

де Голль или Уинстон Черчилль). Голоса французских мемуаристов различимы в исторических и автобиографических романах (известно, скольким обязан Пруст мемуарам Сен-Симона и других французских авторов). Особо следует сказать о России, где с опорой на французскую мемуарную традицию и на французском языке были созданы воспоминания императрицы Екатерины II, княгини Екатерины Дашковой, графа Федора Головкина, графини Варвары Головиной и многих других. Эта традиция неизменно дает о себе знать также в мемуарах XVIII—XIX вв., написанных на русском языке. Всем этим авторам французские мемуаристы были хорошо знакомы и служили образцами при написании собственных сочинений. Книга С.Ю. Павловой послужит в том числе их дальнейшему изучению.

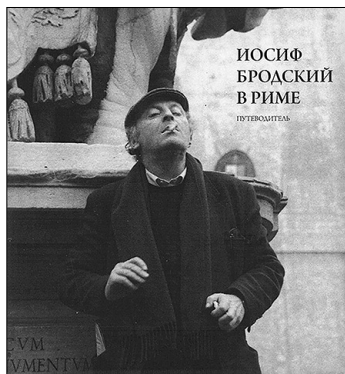
*Е. П. Гречаная*

Левинг Ю.  
**Иосиф Бродский  
в Риме: В 3 т.**

СПб.: Perlov design center, 2020. — Т. 1: Путеводитель / Отв. ред. М.И. Мильчик. — 480 с. — 1500 экз.; Т. 2: Поэзия. Проза. Графика. — 480 с. — 500 экз.; Т. 3: Труды и дни. — 464 с. — 500 экз.

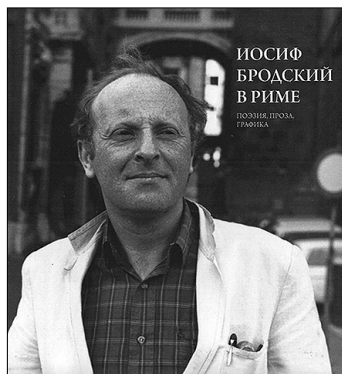
Тема и образ Рима в творчестве Иосифа Бродского, как и роль впечатлений от неоднократного посещения Вечного города, в самосознании поэта почти не были предметом внимания филологов и биографов. Эта ситуация объясняется, вероятно, тем, что создатель «Римских элегий» и «Пьяцца Маттеи» не написал о Риме эссе, которое раскрывало бы его понимание и восприятие города — в отличие от любимой Венеции или родного Ленинграда/Петербурга. А не написал эссе он, по-видимому, потому, что многообразие Рима не поддавалось

единой, целостной трактовке. Римские впечатления Бродского осколками рассеяны по большому ряду его стихотворных и прозаических текстов. Между тем, собранные воедино, эти произведения обнаруживают многочисленные переключки, вариации одних и тех же мотивов и образов.



Принцип путеводителя определил композицию первого тома рецензируемого издания; в нем описаны римские места обитания поэта и иные локусы (от исторических достопримечательностей до баров и ресторанов), отраженные в его стихотворениях, эссе, письмах, вызвавшие реплики и реакции, запечатленные в воспоминаниях знакомых. Текст тома разбит на разделы: «Миры творчества», «Исторические места», «Улицы Бродского», «Кулинарный Рим Бродского», «Гостиницы и места временного проживания Бродского в Риме»; он завершается небольшой «Хроникой пребывания И. Бродского в Риме». А в самом конце книги помещен QR-код для просмотра фильма Юрия Левинга «Римская элегия Иосифа Бродского» (2020). Приложенная к этому тому карта итальянской столицы с обозначением мест, связанных с посещениями города автором «Римских элегий», делает его полноценным бедкером. Благодаря соприкосновению с местами, где побывал Бродский во время своих неоднократных «римских каникул», современный российский путешественник обретет возмож-

ность иначе и глубже понять и воздействие на поэта города — «колыбели / Муз, Права, Граций» («Пьяцца Маттеи») — и по-новому, более ярко воспринять его произведения — хотя автор и не адресовал их лишь тем, кто Рим лично увидел и познал. Впрочем, текст первого тома отчасти способен исполнить и роль гида по римским культурным достопримечательностям и кабачкам и тавернам — даже вне всякой связи с Бродским.



Второй том содержит тексты стихотворений Бродского, написанных в Риме, и связанные с римской темой фрагменты эссе и пьесы «Мрамор». Текстологические принципы публикации стихотворений неясны и сформулированы Ю. Левингом противоречиво. Во вступительной статье к подборке лирики Бродского сказано: «В тех случаях, когда это оказалось возможным, стихи сверены с рукописными оригиналами, хранящимися в архиве Бродского» (т. 2, с. 20). Насколько обоснованно предпочтение рукописных вариантов вариантам публикаций, авторизованных стихотворцем, не объясняется. Но из преамбулы к комментарию следует, что ранее заявленный принцип вообще не принимается во внимание: «Стихи печатаются по изданию: Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. Л.В. Лосева. СПб.: Изд. группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2017» (т. 2, с. 102). Подготовленная Ю. Левингом книга не

претендует на роль научного издания поэзии Бродского, но противоречие между двумя декларациями публикатора вызывает недоумение.

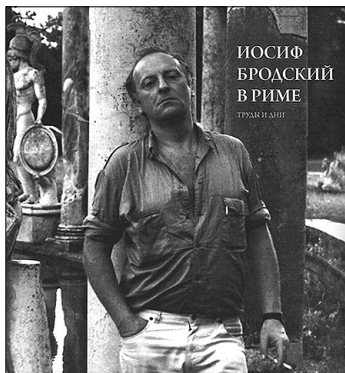
Фрагменты эссе весьма выразительно рисуют Рим Бродского, но решение публиковать эссе отрывками, объяснимое прежде всего их большим объемом, разрывает связанные между собой мысли автора и искажает их восприятие читателем. Что касается пьесы «Мрамор», то в ней изображается некое условное постисторическое тоталитарное будущее с чертами СССР. Из заглавия текста в машинописном черновике пьесы — «Рим № 4» (фото в т. 2 на с. 220) — следует, как справедливо предполагает сам Ю. Левинг, что «автор имел в виду “Четвертый Рим”» (т. 2, с. 221). Правка в черновике, свидетельствующая о «последовательной локализации пьесы» именно в Риме (т. 2, с. 227), этому не противоречит, так как «Рим» этот сугубо условный, а башня, в которой заточены герои, — сколок с Останкинской телебашни. Если же исходить из постоянных упоминаний этого «Рима» в пьесе, то тогда ее следовало печатать полностью. Добавим, что по необъяснимым причинам главка о черновой машинописи «Мрамора» оказалась отделена от публикации фрагмента драмы и попала почему-то в один раздел с изданием неоконченного эссе о Риме.

Зато подлинный подарок для профессиональных ценителей поэзии Бродского, для филологов, — это публикация во второй книге нескольких прежде не издававшихся стихотворений, в основном незавершенных. Ю. Левинг не только публикует эти фрагменты, но и прослеживает ход мысли автора и предлагает приблизительную датировку незаконченного стихотворения «Из пасти каменного льва...». Однако публикация последней редакции дается странно: «Текст воспроизводится со всеми наслоениями, включая две вычеркнутые красным строки» (т. 2, с. 151). В резуль-

тате в стихотворении, написанном пятииктным ямбом, первая строка приобретает вид: «Из пасти каменного аллегорического алебастрового льва» (т. 2, с. 152), притом что Ю. Левинг признает эпитеты «алебастрового» и «аллегорического» поэт отверг (т. 2, с. 153). Представляется необоснованным утверждение о стихах Бродского с античной тематикой и реалиями: «Античные мотивы Бродского объединяются в левантский текст, для которого признаки культурной доминанты гораздо существеннее конкретных географических привязок» (т. 2, с. 157). Во-первых, понятие «левантский текст» является слепком с «петербургского текста» В.Н. Топорова, но «левантский текст» не обладает теми цельностью и связностью, которые, как показал В.Н. Топоров, присущи «петербургскому тексту» русской литературы. Во-вторых, само выделение такой общности в лирике Бродского неочевидно, тем более что речь идет о набросках (см.: т. 2, с. 156—157).

Также ценно издание до сих пор не печатавшегося незаконченного эссе, начинающегося словами «Всякий литератор, стихотворец, в особенности оказываясь в Риме, оказывается в плену далеко идущих ассоциаций» (1983—1989?). Строки о литераторе, посетившем Вечный город, помогают понять, чем именно был значим он для Бродского в первую очередь: «Вольно или невольно он ощущает себя попавшим если не в исторический, то в географический (климатический, зрительный) контекст Катутла, Овидия, Вергилия, Горация. XX век ему не мешает: ровно наоборот. Грязь и уродство, сопутствующие нашему времени, только увеличивают ощущение подлинности происходящего» (т. 2, с. 218—219). И еще один дар Ю. Левинга читателям — воспроизведенные на страницах второго тома римские рисунки Бродского, по большей части изображающие столь любимых автором «Римских элегий» котов,

в том числе в шутовской трактовке, как набросок капитулийской волчицы в виде кошки, к сосцам которой вместо Ромула и Рема льнут две смелые мыши. И наконец, очень ценна публикация во втором томе четырех интервью поэта итальянским журналистам, впервые печатающихся в русских переводах. Здесь рассыпаны и высказывания о знакомстве Бродского с итальянской культурой и литературой, и замечания об отношении к театру, и упоминания любимых строк римских лириков.



Третий том, с подзаголовком «Труды и дни», содержит серию высказываний поэта о Риме из бесед с Е. Рейном и С. Волковым, подробный анализ записей из ежедневника Бродского 1981 г., когда он в течение четырех месяцев жил в этом городе, будучи стипендиатом Американской академии в Риме. Некоторые записи важны для творческой истории написанных здесь стихотворений, а особенно набросок будущих «Римских элегий», записанный на вложенном в блокнот отдельном листке (т. 3, с. 42–43). В этом же томе помещена серия впервые публикуемых интервью Ю. Левинга с друзьями, подругами и знакомыми поэта, с которыми он встречался во время своих приездов в Рим. В этих беседах щедро представлены и впечатления интервьюируемых от личности Бродского и его манеры читать стихи, и его высказывания на самые разнообразные темы, и примеры языковой игры и остроумия, аналоги

которых встречаются в стихах и эссе — показательный пример единства языковой личности Бродского-человека и писателя. Он предстает в этих воспоминаниях в самых разных и часто противоречивых и даже взаимоисключающих проявлениях.

Трехтомник, подготовленный Ю. Левингом, — плод многолетнего труда, работы с рукописями поэта, хранящимися в Америке и России, переписки и бесед со знакомыми Бродского. Его ценность для исследователей творчества автора «Римских элегий» несомненна. Прежде всего, эта книга содержит сведения, необходимые для комментаторов. Ю. Левинг предлагает собственные пояснения к текстам Бродского, например уточняя датировку и творческую историю стихотворения «На виа Джулия» (т. 2, с. 129) и поясняя сленговый смысл выражения «горит дуплет» в стихотворении «Корнелию Долабелле» (т. 2, с. 138–139). Но кроме этого, прекрасно изданный путеводитель — своеобразное явление искусства. Он напечатан на плотной мелованной бумаге, а фото Ю. Левинга, запечатлевшие архитектуру, скульптуру, повседневную жизнь Рима, фотографии, сделанные самим Бродским, и фотографии его рисунков, рукописей, дарственных надписей, старинных гравюр с видами Вечного города искусно сопровождают текст этой книги.

К изъянам этого издания можно отнести повторы одних и тех же сведений (ср. две версии рассказа о квартире Аннелизы Аллевы на с. 297 и 455–456 первого тома, два подобных повтора с рассказом о Микелине Продан в этой же книге на с. 311–319 и 435–439). Досадны случаи необъяснимого пропуска нужной информации: не всегда полностью указаны выходные данные итальянских интервью поэта (см.: т. 2, с. 401, 419). Нет необходимых отсылок к фотографиям, упоминаемым в тексте. Так, в первом томе сообщается: «В июле

1980 года в квартире (Джанни Буттафавы. — А. Р.) останавливается Бродский; там же 29 мая 1981 года были сделаны его фотографии с котятками Мичи и Пиццой, принадлежавшими Рите Чирио (за причудливую расцветку Иосиф Бродский больше любил котенка Пиццу)» (т. 1, с. 447). Но фотография Риты Чирио с двумя милыми котятками обнаруживается только в следующей книге (т. 2, с. 234). При словах «Бродский и Буттафава неоднократно встречались в Париже, Лондоне и Нью-Йорке (см. их совместную фотографию напротив входа в квартиру на Мортон-стрит в Гринвич-Виллидже)» (т. 1, с. 449) никакого фото мы не найдем — оно размещено во втором томе на с. 460.

Странно выглядят невычеркнутые строки в главе о римском ежедневнике 1981 г. «Публикуемые фрагменты касаются как деловых, так и личных планов поэта <...> и позволяют исследователю более полно воссоздать “труды и

дни” Иосифа Бродского в Риме <...> зимой-весной 1981 года» (т. 3, с. 26). Никакой публикации далее не следует, а примечание разъясняет: «По указанию Фонда наследственного имущества Иосифа Бродского в окончательной редакции книги нам пришлось от публикации этих фрагментов отказаться (прим. ред.)» (т. 3, с. 139).

Но, несмотря на некоторые изъяны, трехтомник, составленный Ю. Левингом, — одна из наиболее значительных за последние годы публикаций текстов Бродского и о Бродском. Ю. Левинг выразительно и отчетливо показал: «Италия наводила поэта на размышления о его месте в европейской цивилизации» (т. 1, с. 82) и способствовала обретению «новой идентичности», которая «уходила корнями в античную эпоху и Возрождение — а Рим стал новым просторным домом» (т. 1, с. 83).

*А. М. Ранчин*

*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.*