

Новые книги

Харман Г.
Искусство и объекты /
Пер. Д. Кралечкина.



М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2023. — 440 с. —
(Библиотека журнала «Логос»).

Грэм Харман — философ-метафизик, изобретатель «объектно-ориентированной онтологии», входит в группу так называемых спекулятивных реалистов (вместе с Квентином Мейясу, Йеном Гамильтоном, Рэем Брасье и Леви Брайантом), стремящихся вернуться от изучения проблем языка (герменевтики, лингвистической философии, структурализма и пр.) к бытийной проблематике. Его работы не раз публиковались по-русски (Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера / Пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин. Пермь, 2015; Имматериализм. Объекты и социальная теория. М., 2018; Weird-реализм: Лавкрафт и философия / Пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой. Пермь, 2020; и др.), и сам он в 2016 г. выступал с лекциями в Перми (в книжном магазине «Пиотровский») и в Москве (на Винзаводе), однако эта известность все же несколько ограниченного свойства. Впрочем, и на Западе активное проти-

востояние Хармана любимым позициям левого толка и неоднократно прокламируемое нежелание следовать интеллектуальной моде с неизбежностью сдвигают его фигуру и его теории на периферию философского дискурса. Тем более интересна вероятность откорректировать это отношение, прочитав книгу, где эти теории представлены достаточно полно.

Несмотря на название, эта книга не вполне об искусстве. Хотя здесь много говорится о сюрреализме и дадаизме, о Мане и Дюшане, о кубистских коллажах и интерактивных инсталляциях, она все-таки скорее о философии. Но судьбы философии и искусства «связаны теснее, чем обычно считается» (с. 28), утверждает автор, поскольку ни одна из этих сфер не имеет прямого доступа к своим объектам и оттого не может быть источником точного знания о них. Знание для Хармана есть одна из форм отвергаемого им буквализма («буквальное значение чего-либо — это всегда значение для кого-то или чего-то, что, соответственно, уничтожает его автономию», с. 135): более того, оно, по существу, есть иллюзия — ведь в любом предмете кроме свойств, важных для нас, есть и свойства, которых нам не дано постигнуть (молоток существует не только для того, чтобы забивать им гвозди). Но искусство позволяет нам, пусть косвенно и даже искаженно, посредством метафорического переноса значений, о наличии этих свойств догадаться. Любая же претендующая на точность классификация означает установление иерархии и, следовательно, подразумевает властную позицию того, кто иерархию тчится установить; именно этого предлагает избежать объектно-

ориентированная онтология, о которой в книге идет речь.

Объектно-ориентированная онтология как метод мышления исходит из презумпции статусного равенства человека и нечеловеческих объектов. Любая вещь (вещь искусства — в числе прочих) является нечеловеческим объектом и вправе свидетельствовать о себе и о своих отношениях с другими вещами непосредственно, вне сознания (и манифестации сознания — вердикта, оценки и пр.) воспринимающего субъекта. И не только вещь как материальная данность: «С точки зрения объектно-ориентированного мыслителя, все, что угодно — включая события и перформансы — может считаться объектом, если оно удовлетворяет двум простым критериям, а именно оно не должно сводиться к (а) внутренним компонентам и (б) к внешним эффектам» (с. 22). Свести вещь к ее внутренним компонентам означает сосредоточиться на том, из чего она сделана и состоит: в терминологии Хармана такая процедура, лишаящая объект его «самости», бытийной целостности, именуется «подрывом»; сведение ее к внешним эффектам, то есть к тому, как вещь, функционируя, действует на нас или служит нам, именуется у него «надрывом»; совмещение двух подходов образует «двойной срыв». Почти вся предыдущая философия, по мысли автора, либо «подрывала» (*undermined*) объект, либо «надрывала» (*overmined*) его, — и о том, как именно она это делала и «кто виноват» в этой тотальной предвзятости, говорится достаточно детально и персонально. Собственно, все свои тезисы Харман отстаивает в полемике — с философами (главным образом, весьма им почитаемыми — Кантом, Гуссерлем, Хайдеггером) и художественными критиками (тоже почитаемыми — Клементом Гринбергом и Майклом Фридом: они его основные оппоненты). «Задача этой книги — бросить вызов как посткантовской философии, так и пост-

формалистскому искусству» (с. 14); при этом искусство рассматривается как краеугольный камень эстетики, каковая помещена в центр философского универсума, назначена «первой философией».

Почему именно искусству отводится такая роль? Потому что, по мнению Хармана, только оно способно косвенно обозначить нам путь к кантовским «вещам-в-себе»: не просто к собственной автономной реальности, но к той реальности, к которой оно метафорически и аллюзивно отсылает; и важно, что метафорически, а не по-буквалистски впрямую. Его нельзя описать исчерпывающим образом — в самой его природе есть неформулируемый избыток или своего рода «прибавочная стоимость»: именно на это делает ставку объектно-ориентированная онтология. Искусство дает возможность «признать <...> существование определенной формы познания без знания, которая ставит на первое место объекты, но не сводит их к чему-то другому...» (с. 23), — и само оно несводимо ни к собственному медиуму, ни к художественным средствам, ни к изображенной «натуре». Картина не может быть понята посредством рассказа о ней, посредством буквального перечисления изображенных реалий; кроме того, «мы мало что получим, если опишем, из чего физически сделано произведение искусства (в логике подрыва), и точно так же упустим его суть, если заменим произведение искусства описанием того, как оно воздействует на свой социально-политический контекст или же само испытывает его воздействие (в логике надрыва) <...>. Произведение искусства <...> не подлежит парафразе. Следовательно, искусство — это когнитивная деятельность, не являющаяся той или иной формой знания» (с. 84).

Уже упоминалось, что примат знания — едва ли не главная претензия автора к современной философии (можно сказать, и к современности в целом); ему

близка сократовская максима «Я знаю, что я ничего не знаю». Но в приведенной выше цитате упоминания заслуживают еще и слова о контексте: контекстуальное рассмотрение искусства — и вообще чего бы то ни было — тоже вызывает у Хармана отчетливую неприязнь: ведь, по его мнению, «большинство вещей никак не воздействует друг на друга» (с. 16; здесь автор отчасти противоречит сам себе — в другом месте, рассуждая о *реальных* и *чувственных* объектах (есть у него и такая дихотомия), он утверждает, что, в отличие от реальных, чувственные объекты существуют лишь в связи с другими объектами — и необязательно с человеком). С отстаиванием автономности объектов «в отношении к своему биографическому, экономическому, культурному и социально-политическому контексту» (с. 88) связаны и разбросанные по тексту инвективы в адрес «леваков», любящих «погружать эстетику, да и всю культуру в тот или иной социальный антагонизм, который считается более фундаментальным» (там же), «политических моралистов на ставке, которые, заполонив гуманитарные науки, помпезно отвергают любые притязания искусства на автономию и независимость от политики, считающиеся ими серьезным прегрешением против долга гуманности» (с. 128). В этом смысле формализм, восходящий к кантовской «Критике способности суждения», привлекает автора стремлением «нивелировать значение политических или моральных заслуг произведений и их авторов» (с. 112), — впрочем, к художественной критике формалистского толка у него есть иные претензии: для него не приемлемы ни апология единого медиума в противовес интермедиальности (случай Гринберга), ни осуждение «театральности» в минималистских инсталляциях (случай Фрида). В сущности, обе критические позиции выражают реакцию их авторов, адептов модернизма, на постмодернистские пе-

ремены, и их нелюбовь к постмодернизму (не называемому, правда, по имени) Харман отчасти и разделяет («единственный путь вперед пролегает только через формалистский туннель», с. 259), но со своей отдельной стороны. Точнее, со стороны прокламируемой им объектно-ориентированной онтологии.

Собственно, сама книга «Искусство и объекты» в некоторой своей части есть развернутый ответ на известную статью Майкла Фрида «Искусство и объектность» (1967). Возражая Фриду, Харман, как уже упоминалось, не видит причин исключать «мультиобъектные ситуации из числа произведений искусства» (с. 157) и, в отличие от оппонента, не считает, что перформансам, инсталляциям, хэппенингам и произведениям ленд-арта чуждо понятие качества. Но более всего любопытны его рассуждения по поводу зрителей, чье предусмотренное участие в любом мультимедийном проекте, по мнению Фрида, выводит этот проект из зоны изобразительного искусства и превращает в театр, потому что в результате автономия произведения якобы оказывается нарушена и само оно становится зависимым, потеряв сосредоточенность на собственных внутренних связях (в терминологии Фрида такая сосредоточенность именуется «поглощенностью»). Харман с этим утверждением не согласен. Его позиция состоит в том, что «произведение искусства не является для внешнего мира непроницаемым» (с. 145) — и не должно являться, поскольку искусство без зрителей попросту невозможно и «человек <...> такой же ингредиент произведения, как краска или мрамор» (с. 147). Произведение искусства есть «составное образование <...> и оно не может исчерпывающим образом познаваться зрителем-человеком, который является его частью. “Ночной дозор” Рембрандта не является картиной, если она не дана никому в опыте, но из этого не следует, что “Ночной дозор” — не более чем то,

что я или кто-то другой может из этой картины сделать; этого достаточно для подтверждения ее автономии, хотя она и нуждается в зрителе» (с. 117). Именно отрицание таксономического разрыва между человеком и миром объектов, составляющее стержень объектно-ориентированной онтологии, позволяет Харману предположить, что встреча двух сущностей — зрителя и произведения — порождает некую следующую сущность, безразличную к контекстуальным обстоятельствам этой встречи, они «сплавляются в третий, высший по отношению к ним объект» (с. 398). То есть рождается иной медиум, «тот, что расположен *над* зрителем и произведением, медиум, который содержит их, выступая своего рода невидимой атмосферой для обоих» (там же).

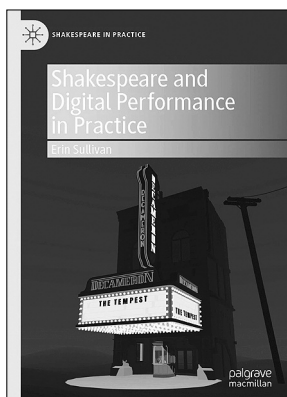
В этой точке, мне кажется, следует остановиться (рецензия слишком явно превращается в реферат) и пояснить этот жанровый сбой. Дело в том, что книга Хармана, чрезвычайно трудная для чтения (тут можно оценить работу переводчика, Дмитрия Кралечкина, который, сам будучи философом, смог разобрататься в тексте как бы изнутри), то и дело провоцирует в попытках понять мысль автора опереться на то, о чем он не говорит, но что может составить аналогию его рассуждениям. Например, на средневековый спор номиналистов с реалистами: тут он, конечно, реалист и антиплатоник, и в этой дальней обратной перспективе понятнее становится его протест против любого рода контекстов и редукций (с его точки зрения, вообще никто до объектно-ориентированной онтологии не мыслил абсолютно светски), или можно вспомнить в связи с разговорами о том или ином медиуме искусства основополагающий труд Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766); а, скажем, утверждение, что предмет, подвергнутый перестановке своих частей или даже лишённый большей их части, остается тем

же, вызывает в памяти похожее рассуждение Розалинд Краусс (которая в книге упоминается в другой связи) о корабле «Арго» (см.: Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003). Сами же по себе авторские формулировки базовых понятий и базовых оппозиций, скажем «красоты», необходимой для существования искусства («театральное исполнение зазора между реальным объектом и его чувственными качествами», с. 324), или собственно эстетики («с объектно-ориентированной точки зрения эстетику можно определить негативно как антибуквализм и позитивно как напряжение между объектом и его собственными качествами, которыми он обладает и в то же время не обладает», с. 325), заставляют вновь и вновь перечитывать текст. Естественно, что прошедшему этот «квест» хочется разъяснить маршрут тем, кому такая работа прохождения еще предстоит.

И эта работа не будет лишней. Конечно, убежденность автора в том, что «искусство и философия <...> застряли в дебрях, в философии заданных ложным противостоянием реализму, а в искусстве — архаичной преданностью духу старого доброго дадаизма» (с. 13), и намерение направить то и другое на верный путь могут иногда выглядеть излишне самоуверенно, но так выглядит любая претензия на тотальный пересмотр устоявшейся картины мира. Парадоксально, что в данном случае попытка сказать «последнее слово» сопряжена с тем, что это слово — о невозможности и ненужности последних слов и точного знания; и, пожалуй, противоречия в тексте (а они, разумеется, есть) вполне могут быть объяснены противоречивостью этой общей установки.

Галина Ельшевская

Sullivan E.
**Shakespeare and Digital
 Performance in Practice.**



Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan,
 2022. — XV, 249 p. — (Shakespeare in Practice).

Книга Эрин Салливан «Шекспир и цифровой перформанс на практике» начинается со следующего утверждения: цифровые технологии повлияли не только на то, как мы храним информацию и делимся ею, как организуем и проводим мероприятия, как думаем и ведем себя; цифровизация меняет старые медиа, особенно театр, традиционно осмыслявшийся как искусство, основанное на соприсутствии в реальном пространстве и человеческом взаимодействии. Центральные вопросы, рассматриваемые в книге, таковы: как мы переживаем связанные с театральным спектаклем виды опыта (присутствие, создание зрительского сообщества, эмоциональное вовлечение здесь и сейчас) в цифровую эпоху? И какое место в этом процессе занимают шекспировские тексты? Используемое Салливан понятие «цифровой перформанс» охватывает разные виды театральных событий, в которых задействуются цифровые технологии: запись и трансляцию спектаклей; мультимедийные постановки, в том числе с обработкой классических текстов чат-ботами; театр формата born-digital, то есть не перенесенный в цифровую среду, а воплощенный в ней

(в социальных сетях, в виртуальной реальности, на платформе «Zoom» и т.д.).

Сегодня и авторы, и зрители проводят на прочность свои представления о театре и о том, что значит присутствовать — на спектакле, рядом друг с другом — в мире, который все больше становится виртуальным. Стремясь сохранить за собой социальную значимость, театр учитывает новые технические возможности не только на уровне формальных приемов, но и тематически — ставит перед зрителем вопросы о том, что значит быть цифровым человеком или зрителем (digital human) и какие перемены или смещения происходят в чувственном восприятии. Салливан фокусируется на постановках Шекспира 2010-х гг., время от времени оглядываясь и на более ранние эксперименты.

Автор пишет, что театр удовлетворяет определенные антропологические потребности, и предлагает для их анализа три понятия: *присутствие* (presence), *оживление* (liveliness) и *погружение* (immersion). Они рассматриваются как субъективно переживаемые состояния, мало зависимые от объективных данных (например, от положения в пространстве — рядом или на разных континентах).

«Присутствие» означает сопричастность к происходящему вокруг, к среде и людям, с которыми мы взаимодействуем. Его обеспечивают устойчивый (sustained) и всепоглощающий (engrossing) контакт. При этом неважно, где мы находимся физически, совпадаем ли пространственно и темпорально с той средой, взаимосвязь с которой остро ощущаем. Отказываясь от представления о мире, разделенном на онлайн- и офлайн-сферы, Салливан пишет вслед за медиатеоретиком Н. Юргенсоном, что сегодня повседневную реальность следует рассматривать как «дополненную» всеми виртуальными возможностями. Следовательно, реальное и виртуальное не противопоставляются друг другу, а смешиваются, что создает воз-

возможности для переживания присутствия при помощи самых разных платформ, оставляя в стороне вопрос о том, какое из этих переживаний (ощущений «подключенности») более реально: беседа с близкими в «FaceTime» или любительский спектакль в «Zoom». Цифровая эпоха диктует расширенное понимание присутствия.

Но как быть с идеей живого присутствия, которое в теории перформативности многие считают ключевым? Перевод термина *liveness* вообще вызывает ряд сложностей. Когда Салливан рассуждает об этом понятии, она учитывает и телесное сопричастие исполнителей и зрителей (пространственное совпадение), и реальность (а не виртуальность) самого спектакля, и его ауру, которая теряется в записи. Более того, *live* — это еще и «прямой эфир», то есть совпадение актеров и аудитории во времени. Термин *live art*, обозначающий разные практики современного перформанса, зачастую на русский не переводится. Между тем Салливан использует это понятие как отправную точку, когда пишет об удовлетворении потребности. Последнюю она обозначает словом *aliveness*, имея в виду острое ощущение себя живым, телесным. Обсуждаемый эффект связан с ощущением причастности к коллективному опыту «оживления» события, на котором мы присутствуем. Эмоциональный вклад участников — своеобразная гарантия «живости» мероприятия. Заинтересованность группы людей работает как в офлайне, так и в онлайн. Этот особый характер энергетически заряженного взаимодействия теоретики перформанса осмысляют по-разному. Так, немецкий театровед Э. Фишер-Лихте в своей «Эстетике перформативности» называет это взаимодействие сцены и зала «автопоэтической петлей ответной реакции». Для Салливана «оживление» — это некий продукт соединения энергий, совместного переживания присутствия.

При обсуждении «погружения» на первый план выходит проблема телесных реакций аудитории и синхронизации этих реакций. Погружение в вымышленный мир — это совсем не новая задача артистических практик. Автор упоминает, например, римские настенные росписи, целью которых было размывать границы между реальным и воображаемым пространствами, создавая своего рода иммерсивный эффект. Цифровые технологии открыли новые возможности. Во-первых — возможность размещать произведение искусства на разных медийных платформах и «подключать» аудиторию со всего мира к этим платформам и друг к другу. Во-вторых — возможность создавать новые виды телесного и ментального погружения при помощи технологий, по-разному стимулирующих чувства. Сегодня наиболее интересны здесь системы виртуальной реальности, состоящие из шлема и ручных контроллеров (или перчаток) и позволяющие получать как аудиовизуальные, так и тактильные впечатления, в том числе от виртуальных театральных постановок. Впрочем, этот сложный вид иммерсивного театра пока еще не получил большого распространения.

Обращаясь к более доступным зрителю практикам, Салливан анализирует трансляции театральных спектаклей в реальном времени, сосредоточиваясь на постановках, которые сохраняют «основополагающие» эффекты театра (пространственные решения, чувство сопричастия), но при этом обогащают их средствами экранных технологий. При обсуждении театральных трансляций зачастую недостаточно внимания уделяется адаптации трехмерного представления к плоскому экрану. Салливан заполняет этот пробел, внимательно рассматривая работы режиссера Робина Лока, адаптировавшего для проектов «The National Theatre Live» и «The Globe on Screen» постановки Г. Дорана

(«Ричард II», 2013), Н. Хайтнера («Отелло», 2013) и Дж. Манби («Венецианский купец», 2015). Она приходит к выводу, что экранные средства (ракурс, план, монтаж и т.д.) конструируют интенсивный эмоциональный отклик, который труднее запрограммировать в офлайн-постановке. Управляя взглядом зрителя, режиссер трансляции интенсифицирует чувства. Таким образом, возражает скептикам Салливан, цифровой перформанс способен удовлетворить потребность зрителя в «оживлении» и «погружении».

В четвертой главе, посвященной мультимедийному театру, автор указывает на 1960-е и 1990-е гг. как на переломные в смысле использования разных медиа в театральной постановке и рассматривает три спектакля, проложившие путь цифровым технологиям в перформансах первой четверти XXI в.: «Макбет» (1969) Р. Шехнера, «Гамлет-машину» (1986) Р. Уилсона и «Эльсинор» (1997) Р. Лепаж. В каждом из них одновременно присутствуют и формальный эксперимент, и его тематизация. Так, спектакль Уилсона представляет собой размышление о том, каким видится субъект сквозь оптику электронных медиа, а эксперимент Лепаж — исследование того, в какой степени живое и механическое продолжают и расширяют друг друга. А в «Гамлете» (2015) Э. Лекомпт, самом позднем из рассматриваемых Салливан спектаклей, демонстрируется, как медиа не столько предлагают альтернативный взгляд на человеческое, не столько касаются новых возможностей субъекта, сколько становятся объектами манипуляций наряду с самим этим субъектом.

Чем более привычными (наряду с цифровыми технологиями в повседневности) становятся мультимедийные спектакли, тем чаще их авторы стремятся критически вскрывать невидимость опосредования, то есть демонстрировать обманчивость той естест-

венности, с какой все подвергается медиации: см., например, «Римские трагедии» (2007) И. ван Хове или «Coriolan/us» (2012) М. Брукса и М. Пирсона. В ее лучшие моменты мультимедийная постановка «украдкой» (stealthily) подрывает ожидания, связанные с пространством, событийным рядом и эмоциональным воздействием классической драмы.

Самый интригующий вид цифрового перформанса обсуждается в главе «Театр в формате born-digital», посвященной новой форме театра, возникающей в современной культуре участия и опирающейся на сетевые технологии. В качестве крайних точек спектра Салливан рассматривает проекты в соцсетях (такие, как «Such Tweet Sorrow» — адаптация «Ромео и Джульетты» 2010 г.) и постановки в виртуальной реальности (такие, как «Буря» С. Горман, 2020). Соцсети — средство максимально доступное и при этом работающее с рассеянным вниманием аудитории, тогда как виртуальная реальность — технология, с которой знакомы немногие, но позволяющая осуществлять тотальный захват внимания и испытывать новые формы погружения. Автор обсуждает разные трудно прогнозируемые виды откликов «зрителей», которые использовали эгалитарное пространство соцсетей, пытаясь трансформировать классическую историю и привлечь внимание к собственному перформансу, не брезгуя при этом этически сомнительными стратегиями (так, Ромео и Меркуцио спровоцировали потенциально сексистский флэшмоб). Где-то посередине этого спектра находится театр, использующий платформы для видеоконференций, например зум-театр, до известной степени стиравший границы между художественным и повседневным в период пандемии.

Увлекательность и ценность книги — в сочетании актуального материала и теоретического подхода к нему. После

бума онлайн-практик 2020—2021 гг. мир вернулся к более привычным: личным встречам, театральным походам и т.д. Написав о цифровом перформансе в период преимущественного онлайн-взаимодействия, Салливан, как и подobaет театроведу, зафиксировала мимолетное и преходящее — чрезвычайное состояние общества и его спектаклей в конкретный исторический момент.

Полина Рыбина

Данилевская М.Ю.

Н.А. Некрасов в русской критике 1838—1848 годов: творчество и репутация: монография.



СПб.: Скифия, 2022. — 516 с. — 300 экз.

Работа М.Ю. Данилевской подводит итог многолетним исследованиям жизни и творчества Некрасова и его контактов с современниками. В ее статьях есть полезные атрибуции некоторых журнальных и газетных статей, раскрываются непонятные без комментария полемические намеки, содержащиеся в произведениях литературы того времени (например, Данилевской удалось убедительно установить авторство всех отзывов на первую книгу стихов Некрасова «Мечты и звуки»). Теперь Дани-

левская объединила их и дополнила более общими рассуждениями о проблемах истории литературы.

Книга посвящена периоду в истории литературной критики, о котором известно на удивление мало. Внимание исследователей обычно привлекают фигуры Белинского, его единомышленников и оппонентов, однако к ним критика того периода далеко не сводится. Данилевская совершенно справедливо обращается к полузабытым авторам, которые, конечно, для историка представляют не меньший интерес, чем Белинский, — например, Ф.А. Кони, В.С. Межевич, Н.А. Полевой (после закрытия журнала «Московский телеграф») и др. На этом фоне и известные отзывы Белинского о Некрасове начинают выглядеть и восприниматься совсем по-другому. Интерес представляет и обращение к фигуре Некрасова: в то время он еще не был известным поэтом и только становился популярным издателем, а потому оставался вполне типичным участником литературного процесса, автором водевилей, фельетонов и других текстов, без которых нормальную литературу представить невозможно, но которые редко описываются в научных монографиях.

К сожалению, актуальность материала рецензируемой работе не помогает.

Во-первых, исследовательница демонстрирует странное отношение к работам предшественников. Например, когда она пишет о фельетоне (с. 368—372), она ссылается исключительно на две статьи об этом жанре из энциклопедий. Спору нет, словарные статьи — вещь полезная, но о фельетоне в русской литературе писали такие авторы, как Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Ю.Г. Оксман и многие другие. Наверное, их открытия и наблюдения заслуживают упоминания, а главное — использования при построении собственной концепции жанра (ссылка на статью Томашевского о фельетоне появляется

ниже, при обсуждении фельетонов Булгарина, но для авторской концепции фельетона она значимой роли не играет). Далее следует описание критики Сенковского как образца «фельетонности», которое открывается характеристикой научной литературы об издательстве «Библиотеки для чтения» (с. 372–373). По мнению Данилевской, научных работ о Сенковском-критике опубликовано... две: известная книга В.А. Каверина, которая почему-то названа романом, и диссертация А.В. Шароновой. Не упоминаются ни классическая книга Т. Грица, В. Тренина и М. Никитина «Словесность и коммерция (Книжная лавка А.Ф. Смирдина)» (1929), ни монография Г.И. Щербаковой «Журнал О.И. Сенковского “Библиотека для чтения” и формирование массовой журналистики в России» (2005), ни статьи В.Г. Березиной о литературной полемике 1830-х гг., ни многие другие исследования. Уточним: ссылок на эти работы нет не только в обзоре литературы о Сенковском, но и вообще нигде в монографии (Березина упоминается только как специальная по Полевому и Белинскому).

Во-вторых, собственная аргументация Данилевской производит странное впечатление. Например, процитировав высказывание Булгарина, намекавшего, что сочинения натуральной школы на вкус подобны фекалиям, исследовательница не ограничивается констатацией, что критик обыгрывает двойное значение слова «вкус» (физиологическое и эстетическое). Вместо этого она начинает анализировать суждение Булгарина, делая по ходу своего разбора поразительные утверждения: «Преимущественная часть читателей “Северной пчелы” не обладала достойным уровнем образования и начитанности и развитой способностью к абстрактному мышлению. Поэтому данная ассоциация, по логике текста, должна была срывать для читателя не только при упоминании “натуральной школы”, но

и в тех случаях, когда читатель слышал или читал слово “вкус” применительно к литературе. “Натуральная школа” для него просто оказывалась маркированной определенным образом. Оценка по смежности распространялась на любого из писателей или критиков “натуральной школы”» (с. 402).

В отличие от исследовательницы, автор настоящей рецензии не готов выносить ответственные суждения относительно способности к абстрактному мышлению у множества людей, о которых мы ничего не знаем, — зато готов усомниться в логике приведенного пассажи. Не обладающий «достойным уровнем образования» читатель Булгарина, согласно Данилевской, увидев грубый отзыв об одной группе писателей, должен был подумать, будто этот отзыв относится не столько к этим писателям, сколько к слову «вкус». Это, как кажется, за гранью абсурда: получается, если критик назовет, например, сотрудников некоего журнала бездарными подделками, то необразованный читатель, по этой логике, должен счесть, что все журналисты подлы или что понятие даровитости ассоциируется с подлостью. Дискредитация литературы нужна Булгарину, как пишет Данилевская, чтобы вся натуральная школа оказалась «маркированной определенным образом». Но ведь точно таким же образом, согласно ее собственным утверждениям, оказалась маркирована и вся литература в целом, по крайней мере если по отношению к ней используется понятие «вкус». И главное: конечным выводом из всего этого фантастического рассуждения оказывается, что оценка Булгарина «по смежности» относится ко всем представителям натуральной школы. Это почти верно, но только никакой «смежности» Булгарин не предполагает: ведь он прямо пишет, что дурным вкусом обладает именно натуральная школа, и не делает никаких оговорок. В общем, смысл этого рассуждения со-

стоит в том, чтобы неточно пересказать слова Булгарина и сделать несколько непроверяемых и нелепых суждений о читателях «Северной пчелы».

Наконец, работа написана очень своеобразным стилем, подчас неясным, а подчас комичным. Если бы автор рецензии выбирал наиболее яркие фрагменты, это показалось бы издевательством над Данилевской. Поэтому пришлось открыть книгу наудачу и выписать первое попавшееся на глаза место: комментарий к суждению Т.Н. Грановского, отметившего контраст между Некрасовым — поэтом и Некрасовым — «мелким торгашом». Данилевская пишет: «...высокая оценка поэтического дара автоматически умаляет то, что воспринимается Грановским как противоположность поэзии» (с. 360). Получается, что если бы Некрасов не был поэтом, то Грановский не умалял бы слово «торгаш» и счел бы издателя «Современника» не мелким торгашом, а крупным? Едва ли Данилевская так думает, но из ее слов получается именно это. Остается предположить, что в силу каких-то неясных причин редактор с книгой не работал, — иначе обилие подобных пассажей объяснить сложно.

В заключение повторим: в ранее опубликованных статьях Данилевской содержится множество ценных библиографических и историко-литературных наблюдений, но от объединения в книгу они не выигрывают, а проигрывают, теряясь на фоне не подкрепленных ссылками утверждений, недоказуемых концепций и просто неудачных выражений.

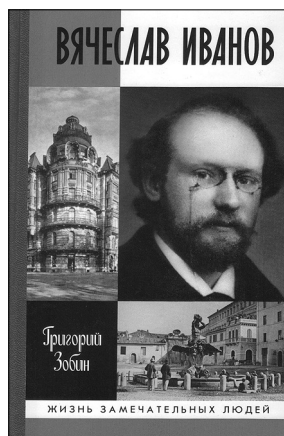
К. Смычков

Зобин Г.С.

Вячеслав Иванов: Путь жизни.

М.: Молодая гвардия, 2022. — 415 с.
(ЖЗЛ. Вып. 1906). — 3000 экз.

Важно появление биографии автора, который при всех обстоятельствах оставался человеком культуры с ее духом исследования и свободы. Оставался европейцем. Сохранил честность и здравомыслие в бедствиях, на которые первая половина XX в. была богата. И в конце жизни, под бомбардировками, при немецкой оккупации Рима Иванов создавал комментарий к Деяниям и Посланиям апостолов и стихи «Римского дневника». Иванов облегчил работу биографа, написав много автобиографических стихов, которые Зобин обильно цитирует. Книга опирается в основном на воспоминания современников, исследования об Иванове практически не используются (исключения — религиозные мыслители С.С. Аверинцев и А. Мень, из филологов — только англичанка Памела Дэвидсон).



Одна из проблем, рассмотренных в книге, — ситуация выбора пути под противоречивым давлением власти и общества. Родители поэта были «взрывчатой смесью»: отец — атеист и материалист, поклонник Бюхнера и Фохта, мать — внучка сельского священника, глубоко верующая поклонница Гёте и Бетховена. Впрочем, материализм тоже воспринимался как своего рода религия, с идеями народничества о жертвенности. Матерью было заложено пренебрежение к детским играм и детской

литературе. В семь лет Иванов читал «Дон Кихота». Впоследствии он писал, что мать «бессознательно прививала <...> утонченную гордость и индивидуализм». Иванов разделял неприязнь интеллигенции к правительству, демонстративно отказался от правительственной стипендии, но не верил и в революционную деятельность, проявляя внимание более к внутренней свободе, без которой «свобода, равенство, братство» только пустая формула. Общественное мнение не одобряло филологию как бесполезное отвлечение сил — оставалось быть экономистом, юристом, или, как выбрал Иванов, историком. Филология и поэзия постепенно вышли на первый план, но все же Иванов был сформирован не литературной богемой, а уединенной жизнью ученого, осуществляя связь литературы с философией, наукой, религией. Сформирован миром интеллектуальной свободы, где можно быть не согласными, но идти вместе. «В первую их встречу Вячеслав Иванов прямо заявил Соловьеву (Владимиру Сергеевичу. — А. У.), что не согласен ни с одной его мыслью. Соловьев встал, молча обнял и поцеловал гостя» (с. 65).

Культура предполагает передачу знаний, отсюда значительная педагогическая деятельность Иванова. Наставник молодых поэтов в «Академии стиха», он оценил первые опыты О. Мандельштама. Слово «акмеизм» появилось в разговоре Иванова с Н. Гумилевым. И в советские времена в Баку Иванов — педагог, не навязывающий, не поучающий, а рассказывающий. Учениками Иванова были многие советские филологи. Преподаванием Иванов занимался и в Италии после эмиграции. Причем он не замыкался в прошлом и был в состоянии оценить стихи Маяковского.

И литературно-эстетические работы Иванова были далеки от холодности. «Вслед за Ницше, Вячеслав Иванов сделал ставку на хмельное, “ночное”, стихийно-темное в человеке» (с. 44), на

дионисийский экстаз с его неоформленностью и укорененностью в «древнем хаосе». Этому соответствовала встреча с «неистойвой» Лидией Зиновьевой-Аннибал, ради которой Иванов оставил жену и дочь. Иванов не отклонялся от любви земной ради любви божественной, но полагал, что первая ведет ко второй через опыт самоотречения (с. 54). Для Иванова Дионис был также и богом страдающим, вносящим смерть в ликование живых.

Дионисийство привело к утопии. «Страна покроеется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба и народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество» (цит. по с. 157). К сожалению, преодоление индивидуализма в революции повело к тому, что страна покрылась бюрократическими организациями, которые и мифотворчество приспособили к своим нуждам, используя и «дионисийскую жажду самосожжения, саморасстраты» (с. 159). «В стране воцарился хаос — не согласное “соборное действо”, а оргиастический дионисийский разгул, своеволие, несовместимое со свободой, преддверие невиданной кровавой вакханалии» (с. 222). Но мог ли Иванов помешать этому, даже если бы придерживался иных, не «дионисийских» взглядов?

И его поведение в катастрофе было достойным. Переживать крушение, пытаться понять его причины — и сохранить в нем то, что возможно. Опыт страдания — и противодействие (например, в «Переписке из двух углов») намерению человека из мира культуры отказаться от культуры как лишнего стесняющего груза. «Опрощение — измена» (с. 252). Отказ от попыток вписаться в новую действительность. Иванов (в отличие от, например, Вс. Мейерхольда, отрешившегося от Иванова, которого раньше называл своим учителем) понимал ее антикультурность и бессмысленность

таких попыток. Возможно, понимание того, что власть всегда стремится уничтожить любой не связанный с ней диалог, пришло к нему еще в дореволюционные времена, когда обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев сделал невозможными Религиозно-философские собрания, попытку найти общий язык между интеллигенцией и церковью.

Книга порой все же слишком патетична: «...любовь зажгла в нем вдохновение и огонь, столько лет теплившийся в душе и вдруг вспыхнувший до небес» (с. 56). Вряд ли Иванов мог считать такими уж праздничными строки Баратынского «Завтра увижу я башни Ливурны, / Завтра увижу Элизий земной», зная, что это стихотворение оказалось для Баратынского предсмертным. Практически вне внимания биографа остались значительные изменения стиля стихов Иванова на протяжении его жизни.

Но в панегирический тон Зобин не впадает. Он признает справедливой критику идей Иванова Мережковским (с. 160) и Бердяевым (с. 211–212). Для Зобина морально неприемлемо стремление Иванова и Зиновьевой-Аннибал вовлечь в свой эротический союз кого-то третьего, сначала С. Городецкого, а затем М. Сабашникову. Но он не отрицает и того, что «этот короткий период способствовал творческому подъему у всех троих участников странного “симпозиона”» (с. 122), вышедший в 1907 г. сборник «Ярь» Зобин называет лучшим, что Городецкий создал за свою долгую жизнь. С другой стороны, порой присущее Иванову неуважение к чужой свободе, «стремление властвовать над людскими душами» (с. 126) вполне можно назвать бесовщиной.

Много трудных вопросов, порождаемых книгой, связано с религией. Достаточно ли человеку веры, или именно она во многом и ограничивает самостоятельность, способность человека на свой страх и риск противостоять несво-

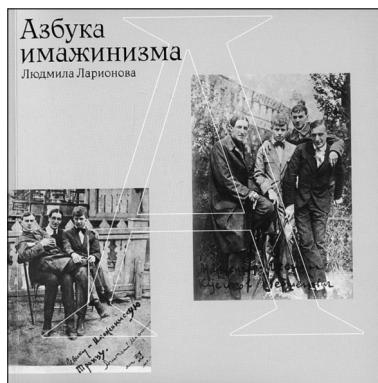
боду? К бесчисленным гекатомбам повело то, что «выгода и целесообразность были поставлены превыше Бога и совести» (с. 204), но во имя Бога гекатомбы были не меньше. Зобин пишет, что в результате русской революции «Церковь переставала опираться на стыль государства» (с. 226), протестовала против террора власти, но смогла ли перестать опираться, когда государство сделало шаг навстречу Церкви?

Книга показывает обращенность Иванова в будущее. Он присоединился к католицизму, не отрекаясь от православия. Архаическую торжественность стиля Иванова Зобин связывает с идеей отдельности и самоценности слова в стихе, «подобно камню в средневековом соборе» (с. 73). Отсюда уже недалеко до слова-камня Мандельштама. Не менее важно уважение к отдельности и самоценности личности. «Отвергнув римскую правовую традицию с ее уважением к личности, человеческой жизни, частной собственности, можно было стать лишь “востоком Ксеркса”» (с. 38). И любовь к России не должна впадать в национализм. «Ложным становится всякое утверждение национальной идеи только тогда, когда неправо связывается с эгоизмом народным или когда понятие нации смешивается с понятием государства» (с. 158). Характерно, что Иванова беспокоила и возможная победа России в Первой мировой войне, если она после приобретения Константинополя и других территорий впадет в соблазн имперской гордыни, возомнит себя вершительницей судеб земли, а не орудием воли Бога (с. 207).

И жаль, что в современной России не сформировалась связь поэзии и философии, которую считали абсолютно необходимой авторы Серебряного века.

Александр Уланов

Ларионова Л.Г.
Азбука имажинизма.



М.: Бослен, 2023. — 96 с. — 1000 экз.

Издание выпущено к выставке об имажинизме в московской Галерее на Елоховском и к 130-летию со дня рождения теоретика русского имажинизма Вадима Шершеневича. Книга невелика, ее цель, согласно аннотации, — «дать основные сведения о различных аспектах деятельности поэтов-имажинистов и пробудить в читателе любопытство». Издание близко к тому, что сейчас называют мультимедийными проектами. Почти половина — иллюстративный материал: фотографии имажинистов, их портреты, обложки книг, афиши выступлений, фотографии Москвы того времени.

История имажинизма в книге прослеживается, начиная от первых идей Шершеневича, встречи его с Мариенгофом и Есениным, декларации о рождении новой поэтической группы. Имажинисты сумели быть одновременно и авангардными, и коммерчески успешными. Книга соответствует этому — броскость не в ущерб содержательности, не в ущерб научности, в ней много ссылок на работы предшественников и архивы. Даже ориентация на алфавитное расположение материала повела к острающим ходам вполне в духе героев книги: поскольку буква П оказалась занята статьей «Поэты», Политехнический му-

зей, частое место поэтических выступлений, перемещен на букву З — «Залы Политехнического».

Разумеется, присутствуют статьи об отдельных авторах, и не только об основной четверке Есенин — Мариенгоф — Шершеневич — Кусиков, но и о Рюрике Ивневе, Матвее Ройзмане, Григории Шмерельсоне. Есть общая статья «Поэты» о близких к имажинистам авторах. В отдельную статью выделены поэтессы (Надежда Вольпин, Сусанна Мар, Галина Владычина, Елизавета Стырская, Нина Оболенская, писавшая под псевдонимом Хабиас). Отметим случаи дублирования, притом что в книге малого объема каждый абзац на счету. Ивнев и Ройзман есть и в отдельных статьях, и в общей, но при этом нет Григория Колобова, которого Мариенгоф причислял к молодому поколению имажинистов, нет Вольфа Эрлиха и других петроградских имажинистов (кроме Шмерельсона).

Много внимания уделено экономике литературы. В отличие от футуристов, имажинисты всегда подчеркивали свою независимость от власти. Экономическая независимость обеспечивалась тем, что в распоряжении имажинистов были свои издательства, книжные магазины, кафе и даже кинотеатр «Лилипут», а также возможность выступлений на различных литературных площадках, в том числе и в провинции. Популярность группы была такова, что имажинистам приходилось пробираться с помощью конной милиции сквозь толпу жаждущих попасть на их вечер. Книга не обходит и сомнительные аспекты в имажинистских предприятиях. Ларионова приводит воспоминания М. Ройзмана о том, что немалый доход имажинистскому кафе «Стойло Пегаса» приносили отдельные кабинеты для кутил и проституток. Да и вообще в кафе ходили не только любители поэзии, но и любители «красивой жизни». Характерно, что во время отсутствия Есенина — не только поэта, но и хулигана — доходы

кафе значительно падали. Но авантюризм вместе с обаянием помогали имажинистам доставать бумагу во времена общей разрухи, печатать книги, не имея на то официальных разрешений, издавать что-то в провинции, где контроль был слабее. Хотя все это удавалось до поры до времени.

Книга представляет жизнь поэтов в разных аспектах. Отчет Шершеневича, сколько он истратил на еду и папиросы при написании текста. Шутки — вплоть до ехидных частушек Есенина о поэтах. Новогодние елки. Демонстративное щегольство в одежде (впрочем, приводится фотография, где этому не чужд и Маяковский: литературный противник имажинизма в почти таком же цилиндре, как Мариенгоф). Разнообразный и интересный мир. Недолгое время свободы, когда бюрократическая царская власть исчезла, а бюрократическая советская еще не взяла все под свой контроль. Серьезность успешных коммерческих проектов сопровождал пародийный Орден Имажинистов с Верховным Советом и Центральным Комитетом. Одних этих названий, кажется, уже достаточно, чтобы объяснить неприязнь советской власти. А была и попытка несанкционированной демонстрации «Поэтов, Живописцев, Актеров, Композиторов, Режиссеров и Друзей действующего искусства», и еще многое, а главное — несовместимые со становящейся господствующей идеологией стихи. Первый же сборник поэтов-имажинистов «Явь» (1919) был охарактеризован близкими к власти критиками как чуждый пролетариату. Видимо, всегда находятся люди, считающие, что народ — это они, и что они лучше знают, что именно народу (то есть им самим) нужно.

Интересно, насколько противоречивы приводимые в книге обвинения. На одного критика Шершеневич производил впечатление хулигана, а на другого — адвоката (с. 7). Обвиняли в мещан-

стве — и в богохульстве. Авангардных авторов упрекали в ретроградстве, называли покойниками. «Шарлатаны» — наверное, из самых мягких эпитетов. Вначале скандал способствовал рекламе и коммерческому успеху, потом критика стала доносом.

Отдельными статьями представлено сотрудничество имажинистов с музыкантами (А. Авраамов, Е. Павлов) и с художниками, чей перечень весьма велик. Кроме обложек, портретов, марок издательств, Г. Якулов и Б. Эрдман подписали декларацию о появлении имажинизма, В. Комарденков участвовал в акциях имажинистов, сделав обложку для эпатазирующего сборника «Все, чем каемся», подчеркнув провокативную аббревиатуру ВЧК. Может быть, в книге стоило бы немного развить вопрос о европейских аналогах имажинизма — русская культура никогда не была оторвана от западной.

В издании много об окружавшей имажинистов исторической ситуации, о литературном быте, но хотелось бы чуть больше литературоведческой рефлексии. Статья «Имажинизм» занимает всего одну страницу. Отчасти теория присутствует также в статье «Разногласия и роспуск группы». Ларионова полагает слишком ненадежной опорой только на образ. Она цитирует работу В.А. Дроздова, А.Н. Захарова и Т.К. Савченко «Русский имажинизм: закономерности зарождения и кончины» (Библиография. 2000. № 2): «Всепоглощающая метафоризация всегда приводит к всеобщей относительности и зыбкости; сцепляясь краями, утрачивая память о центре, вещи и явления полностью растворяются друг в друге и приходят к самоуничтожению» (цит. по с. 59). Этим объясняется и раскол группы: отношение к образу как средству (Есенин, Кусиков) и как самоцели (Шершеневич, Мариенгоф). «Со временем становилось все непонятнее, является ли поэтический образ первоцелью творчества или средством осмыс-

ления реальности» (с. 3). Впрочем, можно возразить, что любое живое явление внутренне противоречиво.

Разумеется, в распаде группы сыграли свою роль и дебоши, и обидчивость Есенина, и отъезд за границу Кусикова. Но в книге много примеров воздействия власти. Журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» был закрыт цензурой. Уже в марте 1921 г. было запрещено предоставлять имажинистам залы Политехнического музея. А с августа 1922 г. вступило в силу требование регистрации всех сообществ при одновременном отказе в регистрации под любыми предложениями. Технологии искоренения независимого мало

меняются. Все более стесненные мероприятия имажинистов приносили все меньшие доходы, на которые невозможно было жить. Шершеневич, Мариенгоф и Николай Эрдман обращаются к театру. Несмотря на конец имажинизма, имажинисты остались.

Характерная статья в книге — «Юность». Эпоха имажинизма — время разнообразных экспериментов, из которых выросла русская литература XX в. Экспериментировали авторы, которым было по 20 с небольшим лет. Книга обращена к молодежи, к тем, кто еще не знает, но готов узнавать, увлекаться, работать.

А. Кислов

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.