

Татьяна Венедиктова

«Песни о себе» для XXI века

Tatyana Venediktova

«Songs of Myself» for the XXI Century

Татьяна Венедиктова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, заведующая, профессор; доктор филологических наук
tvenediktova@mail.ru.

Tatyana Venediktova

Dr. habil., Professor and Chair, Department of Discourse and Communication Studies, School of Philology, Moscow State University
tvenediktova@mail.ru.

Ключевые слова: субъектность, лирический субъект, автофикшн, социальность, Уолт Уитмен, Бенджамен Лернер

Keywords: subjectivity, lyrical subject, persona, autofiction, sociality, Walt Whitman, Ben Lerner

УДК: 82.0+82-1/-9+ 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_237

UDC: 82.0+82-1/-9+ 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_237

«Автофикшн» обсуждается в контексте истории современной лирики и в свете возможности распространения на повествовательную прозу лирического «пакта». Эксперимент с лирической формой рассмотрен на двух примерах — это «прозопоэзия» Уолта Уитмена и автофикциональная проза Бена Лернера. В обеих утопический идеал социальности, описываемый метафорой электрической или энергетической сети, оправдывает поиск все новых форм для реализации «невозможного» в условиях современности проекта (по примирению индивидуального и общего), каковым, по мнению Лернера, поэзия исподволь озадачена и озабочена. Автофикшн можно рассматривать как перевоплощение лирического импульса в культурном климате, который подразумевает недоверие к поэзии и ее маргинальный статус.

The essay discusses contemporary autofiction in the context of the longer history of lyrical expression. Two distantly related examples are Walt Whitman's prose-poetry and Ben Lerner's autofictional prose. The utopian ideal of sociality — embodied in the common metaphor of Whitman's «body electric» and Lerner's «vulnerable grid» — inspires and legitimizes the «impossible project» (which poetry, according to Lerner, has always been and continues to be), striving to reconcile the individual and the social. Autofiction may be seen as a controversial actualization of the lyrical impulse in the present-day cultural climate where poetry is suspected and marginalized.

Я думаю, что моя поэзия *информирует* мою прозу в буквальном (и, как говорят словари, устаревшем) смысле слова, а именно: сообщает ей форму.

Бен Лернер¹

«Автофикшн» как обозначение относительно новой манеры рассказывать о себе спорно и не всем по вкусу. Серж Дубровски сконструировал этот термин, внося поправку в категоризацию жанров, предложенную ранее Филипом Лереном. Различие их подходов — это, по сути, различие между мыслью теоре-

1 «I see my poetry as informing my prose in a literal (and, the dictionary tells me, obsolete) sense: “imparting form to”» (Benaim A. Bookforum talks with Ben Lerner // Bookforum. 2014. Sept. 12 (URL: <https://www.bookforum.com/interviews/bookforum-talks-with-ben-lerner-8321>)).

тической (Лежена), склонной к поиску и разграничению оппозиций, и мыслью практически-творческой, склоняющейся к синкретизму. Только в теории автобиографический пакт противопоставляется пакту романному в режиме «или-или», — практически из первого невозможно изъять момент субъективной самопроекции, вымысла и домысла, а из второго — следы личного опыта пишущего. Природу пакта результирующего, признаваемого «оксюморонным», «гибридным», «промежуточным», «смешанным» или «неразрешимым» (*undecidable*), критики вот уже полвека пытаются уточнить, одновременно пытаясь его и растянуть на все большее разнообразие текстов. Но если допустить, что дело не в специфике самих текстовых явлений, а в применяемой к ним оптике, то что, с учетом этого обстоятельства, нельзя назвать «автофикшном»? Вышеупомянутую неопределенность или «двойственность» можно усмотреть в любом повествовании от первого и не только первого лица. Впрочем, в данном случае речь идет о явлении, которое нельзя не заметить. То, что личное «изобретение» Дубровски было востребовано под конец XX века и не просто востребовано, а стало на зависть успешным издательским брендом, с тех пор не переставая быть таковым, — факт слишком очевидный, он нуждается в объяснении. Объяснить его можно влиянием культурных факторов, действующих «в моменте», — например, распространением постмодернистской (пост-постмодернистской? «метамодернистской»?) моды или сетевых технологий и песнотуемых ими коммуникативных моделей. Но стоит подумать и о культурных трендах, которые работают «кумулятивно», в долгом времени.

К истории самовопрошания о «подлинности»

Общепризнано, что углубление интереса к субъектности сопряжено со становлением современного типа культуры. К концу XVIII века кристаллизуется понятие индивида (как относительно автономного лица) и парное к нему понятие общества (как структуры и среды обитания индивидов). В дальнейшем напряжение между индивидуальным и общественным становится источником культурных драм и стимулом к возникновению новых рефлексивных практик. Культуролог Л. Триллинг описал этот сдвиг так: «Индивид глядится в зеркала, которые и больше, и яснее, чем те, в которые гляделись прежде привилегированные властители»². «Я» (потенциально любого человека) все охотнее воображаемо как мир суверенный, динамичный, просторный, объемный и притом лишь частично проницаемый для сознания. Репрезентация внутреннего опыта оказывается в этих условиях увлекательным приключением и двуединой проблемой — искренности и подлинности («аутентичности») самовыражения. Искренность (по Триллингу) подразумевает соответствие переживаемого чувства и «его наружно предъявленному образу», а подлинность — соответствие внутреннему идеалу, «собственной правде». В первом случае речь идет о репрезентации естественной данности, о поиске ей соответствия, подобия, имени, во втором случае — о чем-то менее определенном и даже в принципе неопределимом. «Правда», о которой идет речь, — предмет (или, скорее, процесс) глубоко частного и незавершенного искания.

2 Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973. P. 25.

Вопрос о (не)выразимости остро встает постольку, поскольку индивидуальное не редуцируется к общему и может получить лишь частичное выражение на общем языке. Отсюда — ставка на использование языкового ресурса в режиме намека (суггестии), метафорического переноса. В акте литературного общения акцент все более последовательно переносится с передачи знания на передачу импульса к встречному смыслообразованию и творческому самопреобразованию адресата. Конечно, эти функции — информационную и энергетическую, семиотическую и миметическую, референтивную и перформативную — невозможно друг от друга отделить и тем более бессмысленно противопоставлять. Их различение, «расслоение» становятся тем не менее одной из основ (ре)формирующегося эстетического пакта.

На излете эпохи романтизма шотландский философ Томас Карлейль попытался «резюмировать» эту нарастающе важную проблематику в странном произведении под названием «*Sartor Resartus*» — то ли романе, то ли трактате, то ли эссе, опубликованном в 1833–1834 годах в популярном журнале. При посредстве целого ряда подставных лиц-персонажей автор затевает с читателем сложную игру вокруг понятия одежды, под одеждой разумея любые социокультурные оболочки (говоря современным языком, репрезентации и практики репрезентации), используемые людьми осознанно или бессознательно. Пародийное альтер эго автора, немецкий философ Диогенус Тойфельсдрек, напоминает о как будто бы очевидном: человек по природе — существо нагое, но почти всегда одетое. В силу социальной привычки мы воспринимаем одежду как нечто от себя неотделимое, — забываем, что ткань для нее неустанно тклет коллективное воображение, а крой и фасон предписываются нам обычаем или модой. Другое дело — «портной» (*sartor*), — тот относится к одежде деятельно: и сошьет, и перешьет, и починит, и подштопает, и переделает, а то и перекроит. А потому да здравствуют портные! — провозглашает герр Тойфельсдрек. А Карлейль предлагает читателю задуматься всерьез над аналогией между одеждой и языком, в частности языком самоповествования.

Автобиография — предъявление себя миру в «одежде» жизненных обстоятельств и письменного рассказа — выглядит в этой системе координат как неразрывное единство телесности-и-покрова (*Flesh-Garment*)³. Наш язык, настаивает Карлейль, насквозь метафоричен и символичен, а символ и метафора интересны своей способностью одновременно обнажать и скрывать смысл. В пишущем и читающем — в той мере, в какой первый готов использовать, а второй проявить чуткость к метафорической (намекающей, играющей, перформативной) природе языка, — предполагается способность к последовательному и активному «двоемыслию». Девиз карлейлевского интеллектуального героя: «...всматриваться в Одежды пристально, даже и вооруженным глазом, пока они не станут прозрачными»⁴. Продираясь сквозь многослойность домыслов и покровы интерпретаций, читатель Карлейля должен не усвоить-потребить полезное знание, содержащееся в тексте, а откликнуться на него

3 «Language is the Flesh-Garment, the Body, of Thought» — фраза из 11-й главы Первой книги и центральная метафора «*Sartor Resartus*» (*Carlyle T. Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh. 1831* (URL: <https://www.gutenberg.org/files/1051/1051-h/1051-h.htm>)).

4 «The beginning of all Wisdom is to look fixedly on Clothes, or even with armed eyesight, till they become transparent» (*Carlyle T. Op. cit.*).

внутренним действием. Косвенный диалог с автором предполагает своего рода соучастную эквилибристику, обоюдное побуждение к «подлинности», которая сама по себе остается непроговариваемой, невидимой, недостижимой.

Позже Ницше будет развивать мысль, безусловно близкую Карлейлю, — о том, что автобиография ценна не как описание обстоятельств протекшей жизни, а как апелляция к ее неповторимой единственности — качеству, которое невозможно ни означить, ни рассказать. В той мере, в какой «мой» опыт не типичен, а сингулярен, он либо обречен на ложное понимание («кто думал, что он что-нибудь понимал у меня, тот делал из меня нечто подобное своему образу, нечто нередко противоположное мне»), либо не воспринимаем вообще:

...Представим себе крайний случай: допустим, что книга говорит о переживаниях, которые лежат совершенно вне возможности частых или даже редких опытов — что она является первым словом для нового ряда опытов. В этом случае ничего нельзя уже и слышать⁵.

Услышать «первое слово», которого по природе своей неслышимо, можно только заняв противоречивую позицию, родственную в своем устройстве фикциональному пакту. Его становление истории литературной культуры связывают опять-таки с модернизационным процессом. Например, К. Галлагер усматривает прямую корреляцию между «подъемом фикциональности» и распространением в культуре XVIII и позднейших столетий состояний парадоксальных и ранее для нее не характерных — «иронического доверия» (*ironic credulity*), иронического принятия (*ironic assent*)⁶. К социальной реальности и к субъекту (другому и самому себе) «современный» человек учится относиться как к динамичной совокупности возможностей, колеблясь между их, этих возможностей, приятием/утверждением и их же подозрительным вопрошанием/отрицанием. В художественной прозе (*fiction*) эта новая модель культурного поведения ищет себе выражения и усиленно «репетируется».

Изнутри нелегкого усилия взаимoadaptации пишущих и читающих Ницше свидетельствовал: «существо моего Я, воплощенное в моих писаниях, ждет будущих читателей», — публики еще не существующей, но способной возникнуть, создающей самое себя.

Когда я рисую себе образ совершенного читателя, он всегда представляется мне чудовищем смелости и любопытства, кроме того, еще чем-то гибким, хитрым, осторожным, прирожденным искателем приключений и открывателем...⁷

Мечта о «совершенном» или «гиперактивном» читателе, который приходился бы писателю-экспериментатору «братом» и «двойником», пронизывает весь XIX век. Предложения к общению в этом режиме нередки⁸, и их трудно вос-

5 Ницше Ф. *Ессе homo*. Как становятся сами собою / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 722.

6 Gallagher C. The Rise of Fictionality // The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / ed. by F. Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006. P. 347.

7 Ницше Ф. Указ. соч. С. 725.

8 Мелвилл, например, обсуждает в «Моби Дике» интригующе интересный ему как автору дар двойного зрения, своего рода диплоию: у человека это патология, у кита — норма (Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит / Пер. с англ. И.М. Бернштейна. М.: Художественная литература, 1967. С. 355–356).

принимать иначе, как свидетельства вызревания нового режима литературного чтения. Режим этот предполагает (используем здесь известную формулу С.Т. Кольриджа из 14-й главы «*Biographia Literaria*»: *willing suspension of disbelief*⁹), во-первых, воздержание от доверия (*suspension of belief*) к референциальной, чисто информационной функции речи и, во-вторых, воздержание от недоверия (*suspension of disbelief*) к субъектам коммуникации, даже и с учетом их непредсказуемости, заведомого неравенства себе. Очевидно, что в этой конструкции доверие выступает как ресурс огромной важности, притом дробный, подвижный, гибко распределяемый. Но что такое, собственно, доверие? По сути, это социальная реакция, одновременно эпистемическая и аффективная, подразумевающая готовность к продолжению установленного, хотя и не гарантированного контакта с другим. Доверяя, я принимаю другого в круг собственной жизни. В отношениях сохраняется момент неоднозначности, неопределенности, риска, но риск перекрывается силой социального чувства, волей к взаимопониманию. Они же подпитывают интерес к смыслам потенциальным, спонтанно создаваемым в воображении по ходу общения, — которые дополнительные и как бы избыточны по отношению к тем, что *воссоздаются* соответственно букве текста или *опознаются* автоматически, в силу привычки.

Лирика — экспериментальный полигон

С точки зрения Сержа Дубровски, ключевое свойство автофикшна — то, что язык из средства описания «приключений» сам становится приключением, захватывающим читателя всецело, на свободе от контролирующих порядков и норм (*hors sagesse et hors syntaxe*)¹⁰. За счет активности языка, усиленной и осязаемой сверх обычного, в автобиографии, сочинении по определению прозаическом, начинают происходить те же процессы, что определяли развитие «современной» лирики от самого ее начала.

В лирике автобиографичность предполагается по определению и умолчанию. Совпадение лирического субъекта с конкретным лицом допускается легко, но так же легко, как просторная одежда, отбрасывается. О том, кому конкретно адресовалось любовное признание, разлука с кем оплакивалась, вечером какого числа и в каком заведении была послана черная роза в бокале и т.д., — можно любопытствовать, но фактическая достоверность или отсутствие таковой не усилит и не ослабит эффект стихотворения. Не ради конкретных референций мы читаем стихи, а ради опыта сопереживания, организуемого и оркестрируемого поэтическим языком. Из этого обстоятельства рождается двойственное отношение к поэтической «искренности». Распространено убеждение в том, что лирическое высказывание о мире непосредственно и не допускает сомнений в его правдивости. Но не менее распространено и убеждение противоположное — в том, что поэты всегда лгут, и все в их речи — капризная игра воображения.

9 Coleridge S.T. *Biographia Literaria*. 2004 (URL: <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>).

10 Ср. определение, вынесенное на обложку книги: «si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau» (*Doubrovsky S. Fils*. Paris: Galilée, 1977).

Одним из рубежей становления «современности» в англоязычной поэтической традиции принято считать возникновение в 1830–1840-х годах, под пером Роберта Браунинга, так называемой драматической лирики. Находка нового жанра неслучайна (если иметь в виду предшествующую эволюцию лирического искусства) и перспективна. В критическом — опять-таки англоязычном — обиходе XX века уже широко используется понятие *persona poetry*, отсылающее к разнообразным ситуациям, когда между поэтом и лирическим голосом ощутимы дистанция и напряжение (в русской традиции эта проблематика описывается в категориях «лирического героя», многоголосия и т.д.). Но... в свете современных представлений о коммуникации драматизм, напряжение, игровой момент такого рода оказывается различим в едва ли не любом «перволичном» высказывании, более того: его исключительно трудно не увидеть. Любая попытка «транскрибировать» собственное Я рождает стереоскопический эффект несоответствия себе. Любая форма опосредования или просто *форма* создает эффект «персоны»-маски, которая может быть симптомом отчуждения или, напротив, залогом контакта с (по слову Ницше) «существом своего Я».

«Фикциональность» применительно к современной лирике обсуждается нечасто¹¹, — чего не скажешь об «аутентичности»/«подлинности», которая для современного человека представляет ценность несомненную и все возрастающую. При этом дискуссии всякий раз упираются в то обстоятельство, что интересующее всех свойство «подлинности» (или «безыскусности» в искусстве) достижимо не иначе, как *эффект формы*, как плод мастерства и, неизбежно, коммуникативного риска. Искусство добровольно подходит и подводит читателя к краю того, что в предлагаемых условиях полагается искусством: из этой экскурсии можно вернуться ни с чем — или с ценным трофеем.

Языковой эксперимент Уолта Уитмена

«Никто не приблизится к сути моей поэзии, если будет видеть в ней только литературный акт (*literary performance*)», — так Уолт Уитмен подытожил свой многолетний опыт. Природа языкового эксперимента, пояснял он далее, обусловлена «изменившимся отношением Я... к себе и к сообществу людей»¹², — иначе говоря, изменившимся отношением между индивидуальным и социальным.

В «Песне о себе» присутствуют прямые автобиографические референции — например, точная ссылка на возраст пишущего («Я теперь, тридцати семи

11 От внедрения понятий «фикшн» и «фикциональность» в научный разговор о лирике происходит только путаница, — утверждает, например, Дж. Каллер. Теоретическая модель, разработанная и адаптированная для прозы не позволяет отдать должное специфике лирики, игнорируя ее родовые отличия (*Culler J. Poetics, fictionality, and the lyric // Dibur. 2016. № 2. P. 22*). Наоборот, П. Хюн настаивает на том, что понятия факта и вымысла требуют исследования применительно к лирике, где гораздо важнее, чем в прозе, референция к тому, что происходит в сознании читателя (*Hühn P. The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry // Narrative. 2014. Vol. 22. № 2. P. 159–160*).

12 «the quite changed attitude of the ego... to himself and toward the fellow-humanity» (*Whitman W. Leaves of Grass / Ed. by S. Bradley, H.W. Blodgett. New York, Norton & Company. 1973. P. 564*).

лет...»¹³), место жительства («И я жил на свете, я Бруклин любил... И я бродил по Манхаттену...»¹⁴), даже имя собственное, слегка измененное сравнительно с общеупотребительной формой (Уолтер): «Уолт Уитмен, космос, сын Манхаттена...»¹⁵. А там, где имени положено быть, то есть на титульном листе первого издания «Листьев травы», располагался дагерротипический портрет, — трудно, правда, сказать чей, Уолтера или «Уолта». В центре «Песни о себе» — простой отдельный человек (*simple separate person*), чья личная неповторимость проступает на время из струящегося потока жизни (*struck from the float forever held in solution*¹⁶), чтобы потом в нем раствориться. Ядро личности суверенно и в то же время «странноприимно». Оно ассоциируется столько же с метафизической сущностью («душой» или «гением», почитаемым в романтической традиции), сколько с природным «субстратом», непосредственно переживаемой телесностью. Именно телесный опыт у Уитмена обеспечивает контакт любого человека с любым другим независимо от социальных страт и культурных групп.

«Песня о себе» вся — про отношения обостренно-чувствующего тела и культурных «одежд», в которые оно облачается, чтобы тут же разоблачиться. Качество витальности (*strong sweet quality* — см. цитату ниже) безымянно и невыразимо (*balks account*), — оно переживается как действие (*strikes through*), угадывается «сквозь тонкое сукно и сквозь грубое сукно». Именно это качество и ассоциируется с сущностью поэзии:

I Sing the Body Electric

<...>

The expression of the face balks account,
But the expression of a well-made man appears not only in his face,
It is in his limbs and joints also, it is curiously in the joints of his hips and wrists,
It is in his walk, the carriage of his neck, the flex of his waist and knees, dress does not hide him,
The strong sweet quality he has strikes through the cotton and broadcloth,
To see him pass conveys as much as the best poem, perhaps more...¹⁷

Здесь, в полном соответствии с анекдотом, пересказанным Р. Якобсоном в «Лингвистике и поэтике», у человека «повсюду лицо»¹⁸, — избирательность культурных норм, иерархичность эстетических оценок отвергаются, и... поэзия «взмы-

13 Уитмен У. Стихотворения и поэмы / Пер. с англ. // Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате; Уитмен У. Стихотворения и поэмы; Дикинсон Э. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1976. С. 186.

14 Там же. С. 282

15 Там же. С. 206

16 Whitman W. Leaves of Grass... P. 162.

17 Выражение лица превосходно,
Но сложенный хорошо человек выражен не только в лице;
Он выражен в членах, суставах своих, изящно выражен
в бедрах, запястьях,
В походке своей, в осанке, в гибкости стана, колен, — его не скрывает одежда,
Сила и ловкость его пробивается сквозь все ткани,
Он идет, восхищая вас, словно поэма, иль даже больше...

Перевод М. Зенкевича

(Whitman W. Leaves of Grass... P. 94; Уитмен У. Стихотворения и поэмы... С. 244).

18 Ср. у Якобсона: «Один миссионер укорял свою паству — африканцев — за то, что они ходят голые. “А как же ты сам? — отвечали те, указывая на его лицо. — Разве ты

вает... к небесам прозы»¹⁹. В той же статье Якобсон говорит о «прозаической разновидности словесного искусства», где «словесные приемы менее на виду и язык представляется почти прозрачным одеянием»²⁰. *Почти* прозрачность, парадокс *замечаемой незаметности* характеризуют переходную зону «между строго поэтическим и строго референционным языком»²¹, — зону, тающую в себе специфические «вызовы» как для читателя, так и для исследователя.

Гротескная уитменовская гипербола, уподобляющая тело поэме и поэму — телу, подразумевает, если вдуматься, безбрежно широкий пакт с читателем, как эстетический, так и социальный. Подразумевает, иначе говоря, такое взаимодействие между индивидами, которое обеспечивается исключительно способностью заражаться током жизненной энергии, сопереживать аффективное состояние. Субъектность при этом не только теряет границы, но и выплескивается за границы текста, что не может не чаровать, но и не может не шокировать.

Примером чуткости к этой странной чаре служит щедрое заблуждение ранней читательницы Уитмена, англичанки Энн Гилкрайст. Ее первое любовное письмо поэту было вполне публичным — анонимной (с подписью «англичанка») рецензией, присланной для публикации в бостонскую газету. Воздействие поэзии Уитмена она описывает так: «Я и не подозревала, что слова могут переставать быть словами, становясь сродни электрическим разрядам, производить столь ошеломляющее, физически осязаемое действие...»²². В возникшей впоследствии личной переписке Уитмен настойчиво и осторожно указывал своей корреспондентке на собственную нетождественность лирическому герою. Со своей стороны Гилкрайст, женщина зрелых лет, хорошо образованная и сама пишущая, не оспаривала этой очевидности, но указывала на резкую необычность предлагаемого читателю пакта:

Ваша книга — ...и не книга вовсе, а, впервые, весь человек целиком, <...> раскрывающий себя единственно возможным образом сквозь одежду речи (*standing revealed the only way possible, through the garment of speech*) <...> Если вы полагаете, дорогой Друг, что в любви, которая зародилась в полное отсутствие личного знакомства, есть нечто настоящее, иллюзорное, вы просто сами не осознаете своей силы и не понимаете полного смысла собственных слов: «кто касается книги, касается человека»²³.

Долгие отношения Гилкрайст и Уитмена не имели перспектив превратиться в роман или матримониальный союз, но глубину и ценность этого «трансэстетического» опыта чувствовали и признавали оба.

Красноречив по-своему и другой биографический эпизод. В 1880-х годах Уитмен дружил с живописцем, фотографом и скульптором Томасом Икинсом

сам кое-где не голый?» — «Да, но это же лицо». — «А у нас повсюду лицо», — ответили туземцы». (Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 228).

19 «...soars to the freer, vast, diviner heaven of prose» (Whitman W. Complete Prose Works. Philadelphia: David McKay, 1892. P. 323).

20 Якобсон Р. Указ. соч. С. 226.

21 Там же.

22 Gilchrist A., Whitman W. The Letters of Anne Gilchrist and Walt Whitman / Ed. by T.B. Harned. New York: Doubleday, Page & Company, 1918. P. 4.

23 Ibid. P. 68.

(1844–1916), выполнившим несколько знаменитых впоследствии портретов поэта. Оба они связывали перспективу развития искусства с культом «прямого», освобожденного от условностей взгляда на натуру, обоих бескомпромиссность эстетического выбора приводила в конфликт с господствующей нормой вкуса. Икинс преподавал в Филадельфийской академии изящных искусств и экспериментировал в области, которую сегодня мы бы назвали трансмедийной. Изучая естественную выразительность человеческого тела при помощи фотографической техники, он создавал серии: человек в прыжке, человек стоящий, шагающий и так далее (для некоторых серий позировали его студенты или он сам). На одной из серий, обнаруженной в архивах спустя много лет, запечатлен обнаженный пожилой мужчина, чем-то похожий на Уитмена. Действительно ли поэт дерзнул буквализировать метафоры-гиперболы из собственных ранних поэм и поучаствовать таким образом в эстетических экспериментах младшего коллеги?²⁴ Этого мы никогда не узнаем, и это даже не очень интересно. Интересно, что современному поэту Филипу Дэйси неопределенность ситуации помогла ее по-своему «смоделировать» — в стихотворении «Томас Икинс: Уитмен позирует тайно». Стихотворение представляет собой монолог художника Икинса, который, готовясь к фотосессии, помогает старому поэту разоблачиться, при этом чувствуя себя медбратором, готовящим пациента к купанию, а потом удивляется загадочной выразительности своей модели:

He was giving me The Good Gray Poet down
to his last disguise. Even the face he showed
was itself a mask, formal, hieratic,
as if he meant to say, «Even while you should
think you caught me, behold, I have escaped you»²⁵.

Дэйси говорит здесь о несовпадении-и-неразличимости лица и образа, нагого тела и символического покрова, прозы и поэзии, «искренности», в которой пойти дальше уже, кажется, невозможно, и «подлинности», все равно ускользающей. У зрителя (художника) это вызывает творческое удивление, что дает возможность и читателю пережить нечто подобное.

Поэтический отзвук в прозе

Имя Бена Лернера часто называется в ряду авторов, практикующих «автофикшн», хотя сам себя он с этим жанром не отождествляет. Начав как поэт (автор трех сборников, опубликованных в начале 2000-х), он продолжил в ка-

24 Случай разбирается в статье: *Folsom E.* «Whitman naked?» // *Walt Whitman Quarterly Review*. 1994. № 11(4). P. 200–202.

25 Он являл мне Доброго Седого Поэта, в облачении
Своей наготы. Даже лицо предъявляло
Себя как маска...

Как будто он говорил: «если ты думал, что поймал меня,
Гляди, я ускользнул от тебя»

(Закавыченные полторы строки — цитата из стихотворения Уитмена «Whoever You Are Holding Me Now in Hand», в окончательной версии «To You» — «Тебе») (*Dacey P.* Thomas Eakins: The Secret Whitman Sitting // *Hudson Review*. 1988. Vol. 41. № 3. P. 490).

честве успешного прозаика, ценя и сохраняя за собой возможность мигрировать между родами и жанрами литературы. К размышлению о поэзии он возвращается и в романах, и в интервью, и в отдельной небольшой книжке эссе «Ненависть к поэзии» (2016).

В чем секрет той «формы», которую поэзия может «сообщить» прозе (см. эпиграф)? Это вопрос сквозной для околопоэтических рефлексий Лернера. Под формой здесь не разумеются ни просодия, ни тем более метрика или рифма, — скорее ожидание, традиционно предъявляемое поэзии, на которое она отвечает так же традиционно, но никогда вполне. Лернер пишет:

Я думаю, что «особенной» поэзию делает именно набор представлений и ожиданий, собирающихся вокруг этого неопределенного понятия. Отчасти это связано с тем, что «поэзия», независимо от качества конкретных стихотворений, подразумевает предельное использование языка — желание сделать со словами что-то, чего мы все равно не можем сделать²⁶.

И там же — дальше:

Я думаю, что слово «поэзия» часто используется как обозначение некоторого набора неосуществимых требований. В такой ситуации любое конкретное стихотворение — неизбежная неудача²⁷.

В поэзии мы предполагаем способность выразить с максимальной интенсивностью качество индивидуального опыта и при этом разделить его со всеми, сделать доступным для всех. И мы понимаем, конечно, что это задача невыполнимая. Для примирения между индивидуальным и социальным нужна «иная технология, чем стихи» (*another technology than a poem*), — возможно, «нужна была бы революция (*it would need a revolution*)» — тотальное культурное обновление, не сводящееся к языковому эксперименту. Удался ли в свое время Уолту Уитмену его «невозможный проект» (*impossible project*)?²⁸ Очевидно, что нет, — отвечает на собственный вопрос Бен Лернер, — даже притом, что поэт стал признанным классиком: если бы удался, мир выглядел бы иначе.

В современной культуре, на взгляд Лернера, мы наблюдаем маргинализацию поэзии, отсутствие интереса к ней, непонимание ее даже несомненно культурными людьми. Все это — косвенный симптом болезненной напряженности между индивидуальным и социальным: «Поскольку язык социален, а поэзия тщится выразить неповторимую индивидуальность, способность стать личностью оказывается взаимосвязана со способностью реализоваться поэтически» (*our personhood is tied with our poethood*)²⁹. Затруднение с поэтической «реализацией» читатель склонен толковать, скорее всего этого не осознавая, как собственную вину или собственную же обделенность: «либо я сам не отвечаю социальному запросу, либо социальный запрос не учитывает меня» (*either I am failing the social, or the social is failing me*)³⁰.

26 Lerner B. The Hatred of Poetry. London: Fitzcarraldo Editions, 2016. P. 10.

27 Ibid.

28 Temple E. Ben Lerner on the Porous Boundaries of Literature, Truth, and Plagiarism // Literary Hub. 2017. May 4 (<https://lithub.com/ben-lerner-on-the-porous-boundaries-of-literature-truth-and-plagiarism/>).

29 Lerner B. The Hatred of Poetry... P. 10.

30 Ibid.

Предпринимая сверхусилие по примирению индивидуального и коллективного и заведомо сомневаясь в возможности их примирения, поэзия лишь делает конфликтность тем более ощутимой. На вопрос интервьюера: не кажется ли ему, что поэзия воспринимается сегодня как нечто сугубо элитарное, далекое от жизни большинства людей? — Бен Лернер отвечает:

Тревожность по поводу того, что стихотворение не для всех доступно, связана, я думаю, с убеждением — не обязательно осознанным, — в том, что личностное и поэтическое в каком-то смысле неразделимы. Если вы думаете, что стихи должны быть одновременно индивидуальны и общезначимы, и при этом чувствуете, что некое стихотворение вас отторгает, как не возникнуть ощущению, что вы уязвимы в самой своей человечности?³¹

Уолту Уитмену, когда-то жителю Бруклина, Бен Лернер, живущий в Бруклине сегодня, направляет послание через время, — пишет «Песню себе» в новом ключе. В своей автофикциональной прозе он подчеркивает то, что более всего роднит ее с лирикой, а именно: равнодушие к различению вымышленного и фактического. Равнодушие оправдано тем, что текст важен не как транслятор содержания, а как «иммерсивная среда» (*immersive environment*)³², — за счет соучастного погружения она создает для читателя возможность актуализировать элементы собственного опыта в новой конфигурации и со всей возможной живостью их здесь-и-сейчас переживания.

Лернера, как и Уитмена, интересует социальность в непривычной, вызывающе утопической трактовке этого понятия. Уитмен ассоциировал всеобщую взаимосвязь с беспрепятственно циркулирующей энергией, природным электричеством, — Лернер тоже имеет в виду всеохватную сеть отношений или энергосеть, при этом акцентируя ее уязвимость, ненадежность. В романе «22:04» он описывает общинное тело (*communal body*) города Нью-Йорка в состоянии полураспада, меж двух катастроф-ураганов. Центральное Я определяется труднопереводимой фразой: *a would-be Whitman of the vulnerable grid*. Современный, «потенциальный» (*would-be*) Уитмен (Лернер) озабочен работой по преобразованию иронии в искренность и искренности в подлинность, с ясным сознанием ее обреченности на неуспех: *I'll work my way from irony to sincerity in the sinking city*³³.

О своих текстах Лернер говорит, что это не вымысел и не документ, а что-то колеблющееся, мерцающее между: литература, возникающая на самом краю уже освоенного поля литературных возможностей. В этой прозе, стилистически очень плотной и требовательной к читателю, живет своего рода поэтическое эхо³⁴: память о «невозможных» обещаниях, которые нельзя ни сдержать, ни забыть, в которые нельзя поверить и от которых нельзя отречься.

31 Delistraty C. Ben Lerner on Why So Many People (Rightfully) Hate Poetry // Cody Delistraty. 2016. July 15 (URL: <https://delistraty.com/2016/07/15/ben-lerner-on-why-so-many-people-rightfully-hate-poetry/>).

32 Lerner B. Each Cornflake // London Review of Books. 2014. Vol. 36. № 10. May 22 (URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n10/ben-lerner/each-cornflake>).

33 Lerner B. 10:04. London: Granta Publication, 2015. P. 4.

34 Выразительна в этом смысле психологическая деталь, упоминаемая в интервью: «Поэтические строки обычно становились для меня прекрасными, лишь когда я видел их цитируемыми в прозе, например в статьях, которые нам задавали читать профессора литературы в колледже, — там вместо разбивки на строчки были косые

В третью часть романа «22:04» инкорпорирована (целиком!) лекция, прочитанная героем/автором в Колумбийском университете, — где он, в частности, вспоминает, кому обязан своим рождением как литератора. Выясняется, что — Уитмену, а также, невероятным образом, Рейгану (в интеллигентской, либеральной семье Лернеров терпеть не могли Рональда Рейгана). И тем не менее: случилось, что 28 января 1986 года школьник Бен Лернер слушал вместе с одноклассниками речь президента о трагической гибели космического корабля «Чэлленджер». Телеобращение заканчивалось составной цитатой — патетическими и с тех пор не раз вспоминавшимися словами: «...мы навеки запоем нынешнее утро, когда увидели их в последний раз, когда они, готовясь к полету, помахали нам на прощание и, “взрыв из сумрачных земных оков”, “коснулись лика Господа”»³⁵. Рейган эти слова всего лишь произнес, — сами цитаты для финала президентской речи подобрала и скомпилировала журналистка Пегги Нунан, взяв их из стихотворения, которое еще в 1941 году написал летчик-поэт Джон Маги (при этом без церемоний позаимствовав кое-какие эффектные фразы у другого, совсем неизвестного поэта). Семилетний Бен ничего этого, конечно, не мог знать, — он лишь почувствовал, как в его плоть проникают ритм и торжественность не совсем понятных слов, как они создают ощущение огромной человеческой общности и неожиданно оправдывают романтическое преувеличение П.Б. Шелли: поэты — непризнанные законодатели мира.

Про что, спрашивается, этот «анекдот», рассказанный — со сдержанной иронией — уже слишком взрослым романистом Беном Лернером? Про то, что поэзия в условиях преобладающего к ней недоверия выживает в странных формах — как своего рода палимпсест, или плагиат, или разлетающаяся в эфире популярная песня, или... как проза. Возможно, что в этом обстоятельстве (почему бы нам не поверить Лернеру?) как раз и скрыто обаяние пестрого, разнокалиберного, все расширяющегося массива текстов, которые мы называем «автофикшн». Выворачивая наизнанку глубоко личное в уповании на трансперсональность эффекта, эти тексты осуществляют или стремятся осуществлять лирическую по сути работу: поддерживают контактную социальную сеть в смысле ином, чем тот, что стал привычен и банален.

Библиография / References

Ницше Ф. *Ecce homo*. Как становятся сами собою / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 693–769.

(Nietzsche F. *Ecce homo*: Wie man wird, was man ist // Nietzsche F. *Sochinenya* in 2 v. Vol. 2. Moscow, 1990. P. 693–769. — In Russ.)

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм:

линии, и то, что до тебя доходило в итоге, было не столько стихотворением, сколько отзвуком поэтической возможности» (Lerner B. *Leaving the Atocha Station*. Minneapolis: Coffee House Press, 2011. P. 9).

35 Ibid. P. 83.

- «за» и «против» / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
- (*Jakobson R.* Linguistics and Poetics // *Strukturalizm: «za» i «protiv»*. Moscow, 1975. P. 193–230. — In Russ.)
- Culler J.* Poetics, fictionality, and the lyric // *Dibur*. 2016. № 2. P. 19–25.
- Folsom E.* «Whitman naked?» // *Walt Whitman Quarterly Review*. 1994. № 11(4). P. 200–202.
- Gallagher C.* The Rise of Fictionality // *The Novel*. Vol. 1: History, Geography, and Culture / Ed. by F. Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006. P. 336–363.
- Hühn P.* The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry // *Narrative*. 2014. Vol. 22. № 2. P. 155–168.
- Trilling L.* Sincerity and Authenticity. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.