

Александр Марков  
*Теоретико-литературные итоги  
первых пятнадцати лет XXI века*

SVMMVLA DE LITTERIS



Александр Марков

**Теоретико-литературные итоги  
первых пятнадцати лет XXI века**

«Издательские решения»

2015

## **Марков А. В.**

Теоретико-литературные итоги первых пятнадцати лет XXI века /  
А. В. Марков — «Издательские решения», 2015

Монография посвящена осмыслению необычных явлений новейшей литературы с точки зрения противоречий и зазоров фундаментальной классической традиции. В книге рассмотрены неувязки в классической традиции от Ренессанса до Просвещения и их значение для новых типов производства литературы. Литература рассматривается как способ утверждения мира вообще, и ищутся ключи к тому, что сейчас считается или не считается литературой. Изучаются особенности поэтической речи как самосознания новейшей литературы.

© Марков А. В., 2015

© Издательские решения, 2015

## Содержание

От автора	6
Введение	7
Глава 1. Механизмы поэтики: пересборка	8
1.1. Поэтика от «очищения страстей» к «очищению намерений»	8
1.2. Образ «расстроенной музыки»: недостаточность правил поэтики	10
1.3. Понятие «примера» в поэтике: как примеру стало невозможно подражать	13
Конец ознакомительного фрагмента.	14

**Теоретико-литературные итоги  
первых пятнадцати лет XXI века**

**SVMMLA DE LITTERIS**

**Александр Викторович Марков**

© Александр Викторович Марков, 2015

© Мария Сибилла Мериан, иллюстрации, 2015

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero.ru

## От автора

*...там отплясал ОПЯЗ похоронное шимми своё  
и нас окунули в холодное легкое чтение  
в правоучительное забытьё*

**В. Кривулин**

Сказав А [Марков 2014], решил сказать Б. Вопрос стоит: как возможно теоретическое знание, порождаемое не идеями, наблюдениями, интуицией, а текстом, буквой? В былые времена можно было соединить букву и идею: этому служили иллюстрации и описания, а также сами принципы распространения текстов, как «новинок». Всегда через сетку букв идея освещала происходящее. В век сетевого общения и цифровой обработки больших данных, встает вопрос о том, как возникают идеи в текстах, которые как будто из ничего появляются на экране.

Простое поддержание институций литературы может быть временным решением, но постоянно дает о себе знать вся эта временность: бестселлеры первых пятнадцати лет XXI века доказывают, сколь резко литература освобождается от былых институций. Современный мировой писатель может давать рядом строку Овидия и джаз из радио, и при этом сразу понятно, даже не читавшим Овидия и не слышавшим джаз, чем что выстраивается, где создается сюжет, где характер, где переживание, где понимание происходящего. Тонкая инженерия смыслов, строящая дома восьмисотстраничных романов, не нуждается в былом арбитраже вкуса, умеренность и вкус здесь в самом отношении к трепетной жизни.

Прежде я рассудил, как поэтики создают воображаемое, создавая иллюстрации, описания или примеры, в этой книге я изучаю, как они могут создать воображаемое, обходясь без создания иллюстраций и примеров. Поэтика – не только замысел, но и смысл литературы, не только ряд примеров и образцов, но и ряд программ, живущих собственной жизнью. Об этом книга.

Главная идея книги проста: влияние науки на литературу или искусства на литературу – это не влияние готовых знаний, которые надо только заимствовать, а напротив, влияние предельно неготовых знаний, которые и заставляют литературу быть живой вопреки ее собственным институциям. А главная тема, как перемены в понимании термина «акциденция» (привходящий признак), в диапазоне от «случайного» до «необходимого» меняли статус литературы и поэзии.

В издании сохранено авторское употребление прописных и строчных букв, и есть два-три примера авторской пунктуации. Благодарю Елену Сунцову как вдохновителя этой книги (с записок о стихах ее издательства и началась весной эта тема). Посвящаю книгу современникам, празднующим сегодня день рождения: Владимиру Георгиевичу Сорокину и Екатерине Леонидовне Марголис. Предварительные варианты некоторых разделов публиковались на порталах Gefter.ru и Syg. ma, большая часть разделов публикуется впервые.

*7 августа 2015 г.*

## Введение

Согласно Аристотелю, мыслить вещь мы можем только тогда, когда мы различаем сущность и приходящие признаки (акциденции). Но в литературе, как мы сами привыкли говорить, произведение живет собственной жизнью, разрешая своим признакам служить опознанию действий, а не неизменных вещей. Признаки приобретают ту степень свободы, которой не знает философия. При этом любое превращение признаков в инструменты, будь то создание математических формул, литературных штампов, национальных канонов или иллюстративных рядов, не привязывает их к готовым наборам сущностей, не расставляет их по полкам, но напротив, вносит *интенциональное* измерение «от случайности к возможности». Понимание того, как это происходит, как литература вдруг раскрывает все карты возможностей, откуда берутся бестселлеры, какие идеи учат читать – это ближайший итог первых пятнадцати лет XXI века. Наша книга требует предварительного знакомства читателя с основными терминами Аристотеля (энтелехия, чембытность {τὸ τί ἦν εἶναι}, предикация-категория) и Гуссерля (интенция, феномен, эйдетическое), равно как знания слов пайдейя и экзегеза.

## Глава 1. Механизмы поэтики: пересборка

### 1.1. Поэтика от «очищения страстей» к «очищению намерений»

Выражение *sincere affetto* может быть переведено на Английский как *sincere statement*, вроде бы без ущерба для смысла. С Русским языком сложнее. Новейший переводчик передает строку из сонета Аньоло Бронзино *O, stupor di natura, Angello eletto...*

Con puro core, e con sincere affetto

как

с любовью неизменной  
И чистым сердцем

Переводчики на Европейские языки оставляют слово «аффект» без изменений. Об «очищении аффектов» Европейская поэтика заговорила, когда так было передано выражение Аристотеля *κάθαρσις τῶν παθημάτων* – очищение страстей. С тех пор значение слова «аффект» расщепилось на два противоположных: бурная эмоция и безусловная преданность. Выражение *uomo di sincerità e di affetto* следует перевести вроде «искренний и пылкий», а приписка *con sincero rispetto e affetto* значит «с искренним почтением и преданностью».

Стихотворение представляет собой посвящение собственного дара величию Микеланджело, как совершенному мастеру. Мастерство может достичь совершенства, и это совершенное мастерство требует несомненной преданности мастеру. В такой топике мыслил Элиот, посвятивший учителю и редактору Эзре Паунду как «лучшему мастеру» («лучшему изготовителю») свою *Бесплодную землю*. Именно у Элиота, знатока средневековой и ренессансной лирики Т.-С. Элиота в «Литтл Гиддинг» из *Четырех квартетов*, мы находим строки, которые и раскрывают смысл строк Бронзино:

And what you thought you came for  
Is only a shell, a husk of meaning  
From which the purpose breaks only when it is  
fulfilled  
If at all

(То, ради чего, как ты думал, пришел – только раковина, оболочка смысла, из которой предназначение пробьется только когда она переполнится, если вообще переполнится)

Слово *husk* означает одновременно оболочку, шелуху и каркас: что нужно снимать, что снимает сама природа, когда время пришло. Сюжет получается интересный: (творческий) замысел оказывается лишь оболочкой для того, что человек имеет в виду, а намерение человека прорывается через эту оболочку, когда становится избыточным во всех смыслах. Вместо привычного нам конфликта между замыслом и воплощением здесь происходит наложение двух представлений о полноте: о смысле, заполняющем всю оболочку, и о цели, прорвавшейся через наше намерение.



Такие два представления о полноте всегда были в Европейской культуре. Одна полнота – это полнота власти, *plenitudo potestatis*, которая как раз заполняет всю оболочку вещей, чтобы в конце концов проявилось намерение. Другое представление о полноте – это *plenitudo* в качестве *πλήρωμα*, которая может вобрать в себя вещь как свое измерение; и тогда цель и оказывается возможностью осуществить полноту, происходящую из самой полноты, – свободную полноту, которая может осуществиться, а может и нет.

Чистое сердце оказывается как раз такой полнотой власти, караулящей собственное намерение (сердце всегда на страже), а «искренний аффект» – полнотой чувства, но не в смысле «переполняющих чувств», а в смысле внезапного открытия цели, данной при обете. Речь идет не об аффекте в каком-либо из привычных нам смыслов, а о полноте чувства, как доказательстве полноты высшего замысла. Но как возможна полнота чувства при неполноте творческих инструментов? Мостом оказывается нарочитый топос «расстроенного музыкального инструмента».

## 1.2. Образ «расстроенной музыки»: недостаточность правил поэтики

Значимость музыкальных тем для романтической литературы невозможно преуменьшить. Вместе с тем, при изучении «музыкальной» топики романтизма меньше всего обращают внимание, как изображены материальные носители музыки: музыкальные инструменты. Вниманию исследователей оказывается увлечено переживаниями, а не тем, как образы музыкальных инструментов создают саму ткань повествования о конфликтах. Хотя связать привычный романский конфликт с конфликтом вокруг искусства лучше всего позволяет изображение музыкальных инструментов, извне воспринимаемых по-разному: из расхождений восприятия и рождаются сюжетные расхождения, и конфликт как только инструменты начинают звучать.

Романтические изображения характеров или недостатков инструментов складываются в устойчивые линии, проходящие через разные произведения: устойчивость того или иного тописа, связанного с музыкальными инструментами, отражает в романтическом мире устойчивость характеров, которые и понимались как неизменные, как клеймо. Когда появился изменчивый характер, то как раз лучшим образом неизменного характера стал музыкальный инструмент, который может до бесконечности раскрываться в звучании, оставаясь при этом непреложной оболочкой, «штампом», характерной вещью с характерным звуком.

Важнейший мотив: комического звука, который одновременно вызывает комическую ситуацию. В комической ситуации всегда действуют неизменные маски-характеры, и этот мотив направлен на дискредитацию старого представления о характерах как «типах» и на внушение мысли об изменчивости героя. Комическая благополучная устойчивость характеров оказывается сразу дискредитирована как частная ситуация человеческого взаимодействия, в сравнении с более общим опытом познания и эстетического переживания.

Расшифруем эпизод из своеобразной романтической мениппеи Алоизиуса Бертрана *Гаспар из тьмы*. Речь о фрагменте (или стихотворении в прозе) «Виола да гамба»:

(...) Едва регент коснулся смычком гулкой виолы, как она ответила ему потешным урчанием, руладами и бульканьем, словно страдала расстройством желудка, нередким у персонажей Итальянской комедии.

Началось с того, что дуэнья Барбара кинулась с бранью на дурака Пьеро, потому что он, растяпа, выронил из рук шкатулку с париком господина Кассандра и рассыпал всю пудру по полу.

Бедный господин Кассандр нагнулся, чтобы подобрать парик, а тем временем Арлекин дал старику пинок в задницу; Коломбина смахнула слезинку, наплывшую от безудержного смеха, а набеленное мукою лицо Пьеро исказилось улыбкой, и рот у него вытянулся до самых ушей.

Но вскоре, когда взошла луна, Арлекин, у которого погасла свечка, стал просить своего друга Пьеро впустить его к себе и дать огонька; таким образом предателю удалось похитить девушку, а вместе с нею и ларчик старика. (...) (I, 7) [Бертран 1981, 76]

Сюжет фрагмента: расстроенный звук инструмента прямо напоминает о наиболее комическом в комедиях, о «расстройстве желудка», которое напрямую демобилизует героя, заставляя его думать вовсе не о ратных или любовных подвигах. Но далее пересказ сюжетов комедии дель арте – описание злоключений Пьеро. Злоключения Пьеро завершаются похищением у него Коломбины и ларца.

Сюжет сразу ставит нас в тупик: как именно связано звучание музыкального сопровождения с развитием сюжета? Почему хотя расстроенный инструмент напоминает о беспомощ-

ном положении героя, «расстройство желудка», мы видим не беспомощность героя, но агрессию против него? Наконец, почему сцены злоключений венчаются похищением: означает ли это, что мир устроен как-то совсем неправильно?

На первый вопрос ответить проще всего, если исходить из того, как романтизм понимал язык, как начальную музыку смысла, как то, что сразу становится инструментом по отношению к смыслу. Ранний, первобытный язык всегда сладостен: раз инструмент работает грубо и прямо, он не искажает начальные ряды смысла, он передает смысл со всей прямоотой. В повести Жерара де Нерваля *Октавия* сказано: «Она заговорила на языке, которого я ещё никогда не слышал. Это были звонкие гортанные слова, журчащие, полные очарования, без сомнения, какой-то первобытный язык, Еврейский или Сирийский, кто знает». Не просто чужой язык, в котором еще можно было бы узреть свое достоинство, но первобытный язык, грубый по определению, делается изящен.

Если язык сразу стал инструментом для смысла, и смысл уже звучит, то сама музыка оказывается неуместима ни для каких земных вещей, для всех этих инструментов освоения земного мира. Так возникает идея лебединой песни, подлинного звучания музыки как одновременно ее умирания и перехода в потустороннее состояние: что встречается, например, в *Ночных бдениях Бонавентуры*, загадочном манифесте романтизма. Первое Бдение заканчивается словами: «Музыка сродни умирающим, она первый сладостный звук из потусторонней дали, и муза пения – таинственная сестра, указующая на небо. Так почил Яков Бёме, уловив отдаленную музыку, которой не слышал никто, кроме умирающего».

Итак, расстроенный музыкальный инструмент указывает на изначальное, еще предшествующее языку расстройство мира вещей, мира человеческих дел, причем настолько сильное, что комические сюжеты, вроде сюжетов комедия дель арте, и будут некоторым собиранием мира, в виде своеобразного антракта, интермедии, почти лакановская ситуация [Badiou & Cassin 2010]. Описание интермедии, трагического зрелища, обернувшегося комедией – устойчивый романтический топос, обычный для многих романов, особенно готических, любящих описывать сцены городской жизни.

Но вопросы об агрессии и похищении не могут быть решены одним изучением романтических сюжетов и топосов. Нам удалось найти живописный сюжет, восходящий к классицизму, но идеально отвечающий на оба вопроса; как раз изображающий «доязыковую» ситуацию и притом полностью отвечающий духу так превозносимых романтиками интермедий, постоянно изображаемых в их романах площадных представлений в виде музыкальных сцен, комических и танцевальных одновременно. Это сюжет танцующих купидонов, получивший образцовое выражение в творчестве Франческо Альбани, знаменитого выпускника Академии Карраччи, равно успешно писавшего и духовные и фривольные сюжеты. Потом этот сюжет многократно воспроизводился на посуде, в ювелирных изделиях, гравюрах, и мог привлекать внимание и в романтическую эпоху как яркое наследие прошлого.

Купидоны ведут хоровод, взявшись за руки и держа при этом факелы, атрибут страсти [Daye 1998, 252], с соседних деревьев им аккомпанируют с флейтой и бубном два купидона поменьше, и наконец, алтарь, вокруг которого они ведут свой танец, увенчан композицией: два купидона поддерживают третьего с луком и стрелами. Два этих инструмента, флейта и бубен, обычны в романтической литературе, например, в образцовом готическом романе Анны Рэдклиф *Итальянец* (кн. 3, гл. 1) герои находят город не только по крикам на празднике, но по смешанному шуму криков и музыки, «ветер доносил звуки флейт и тамбурина». Иногда купидоны с музыкальными инструментами сидят слева на облаке, а справа на другом облаке Венера и купидон. Наконец, может не быть алтаря, тогда купидоны танцуют вокруг дерева, перед которое как перед алтарь снесено оружие. Слева на дальнем плане высокая гора, а справа – храм любви: любовь понимается как снисхождение к наслаждениям, а не как трудное восхождение. Происходит спуск вниз, а не подъем наверх, и это весьма значимо.

Игра сидя на деревьях тоже именно в романтизме стала пониматься не как действительный обычай, а как апофеоз фантастического. Такова интерпретация бурлесков Жака Калло (творчеством Жака Калло очень интересовался и А. Бертран), современника Альбани, как фантазийных, принадлежащая Э. Т. А. Гофману: у Калло «танец крестьян, где музыканты играют, сидя на деревьях, как птицы, являются в свете особого оригинального романтизма, который удивительно много говорит душе, склонной ко всему фантастическому». Получается, что склонность к фантастическому находит правильное завершение только в виде полноценного концерта, причем сыгранного музыкантами, рассеянными «как птицы». Романтизм, оспоривший подражание природе в старом смысле, как соревнование с ней, вынужден был признавать его только как подражание пластике, как пластичность, закрепляемую смелыми словесными сравнениями.

Понятая так пластичность позволила перекинуть мост от символического ряда не вполне ясных изображений к общему представлению эпохи, что даже катастрофа совершенно недолжного насилия может хорошо закончиться (раз пластика по определению заранее наделена некоей «гармонией»).

Образ танцующих купидонов – не простая галантная фриivolность: он восходит к описанию Похищения Прозерпины в *Метаморфозах* Овидия (V, 370–395). В некоторых версиях изображения есть и Прозерпина [Réveil 1830, 433]. У Овидия Венера жалуется, что она властна только над двумя из трех жребиев богов, над небом и землей, но не над подземным царством, и велит Амору поразить сердце Дита-Аида. Дит мигом похищает Прозерпину, собиравшую цветы и танцевавшую с подругами на лугу (танец девушек и сбор ими цветов – части одного мотива во всей античной поэзии). Тогда танец купидонов и есть исполнение этого сюжета: любовь, которая владела небом и землей, овладела и подземным царством; и сама земная твердь испытывает действие радостного танца.

Отчет Амора о выполненном плане и изображен на облаке: благодарность от Венеры, в рамках стандартных жестов отношения со слугой, комическим персонажем [McGee 1988, 238]. Прозерпина отождествлялась с созвездием Тельца, как раз того второго (по римскому счету) Месяца года, когда Венера торжествовала над Марсом (Апрель над Мартом, месяцем Марса). Такое торжество видим на знаменитых астрологических фресках в Палаццо Скифаноия, с анализа которых Аби Варбургом [Warburg 1912, 563–575] и началась вся наука о самостоятельном смысле образов – иконология. Поэтому танец купидонов можно понимать как вариант Апрельского танца, танца месяца Тельца, танца на цветущем лугу, как некоторый аналог Трех Граций на фреске *Апрель*. Поэтому перед нами торжество любви над войной: воинские доспехи повержены, и мир торжествует.

Все образы Бертрана обретают очевидный смысл: расстроенный инструмент, превращающий любую серьезную сцену в комедию и интермедию, ожидает перемены времен; такой перемены, чтобы музыка стала не потусторонней, а вновь земной. Перемена времен сопровождается насилием, торжеством Марса. Тогда как именно кража Персефоны-Коломбины, в пародийном ключе, и делает сцену не бессмысленной, а вполне осмысленной: торжествует Апрель любви, и интермедии, музыкальные антракты оказываются самым правильным исполнением музыкального замысла. Такая интерпретация позволяет уточнить степень влияния иконологических программ на схемы романтической фантазии и на романтическую концепцию музыки как одновременно самого жизненного и самого потустороннего искусства. Но само представление о схемах не просто как об «образах», но как о «программах», родилось в классицистской поэтике.

### **1.3. Понятие «примера» в поэтике: как примеру стало невозможно подражать**

Классицизм начался с поэтик, нам важны поэтики Скалигера (1541) и Фосса (1647), Г. Г. Шпет, впрочем, называл его Воссюс, так что можно и так. У Скалигера *exemplum* это фигура, и цель такого «примера» – подобрать к редкой строке еще более редкое определение. Цель – не литературные, а научные редкости. Пример опережает подражание; если подражание медленно, то пример позволяет сразу понять даже самые сложные фигуры.

Слова *specimen*, другое Латинское название образца-образчика, у Скалигера нет, есть *species* – но слово означает не жанр, а способ приготовления, как сделать сюжет трагедии насыщенным или напротив, вольным. Так античная говорила о грубых и мягких стилях, или «истолкованиях», грубым или мягким было содержание и впечатление разом; только в Новое время понятие «истолкование» оказалось заменено на «импликацию». Роды оказываются частью этих «жанров» как основных стилистических выразительных принципов, самых общих впечатлений.

Фосс, связав *exemplum* и фортуна, противопоставил *exemplum* энтимеме (логическому замыслу): замысел никогда не научится считаться с фортуной. Один и тот же *exemplum* может быть представлен в произведениях разного стиля, служа примером «прозы вообще» или поэзии «вообще». В античной риторике поэзия подражает прозе или проза поэзии, и в этом неожиданном подражании создаются новые произведения как образчики новых жанров; а описательный характер литературы позволяет свободно выбирать тему. В раннее Новое время, стремящееся к созданию канона произведений, нужно было остановить расходящиеся круги взаимных подражаний, ради однозначной репрезентации.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.