



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-8-29>
<https://elibrary.ru/OIAXWT>
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Татьяна ВЕНЕДИКТОВА

УОЛТ УИТМЕН, ГАЛЕРИСТ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Аннотация: Распространение в середине XIX в. таких средств тиражирования образа, как литография и фотография, сообщают небывалый размах предпринимательству в визуальной сфере. Со стороны литераторов это вызывает реакции скептические, но иногда (пример тому — О.У. Холмс) и творчески заинтересованные. Природа эстетических инсайтов, рождавшихся в горниле коммерческих и технологических практик, рассматривается на примере поэтического эксперимента Уолта Уитмена. Искусство фотографии его интересовало с молодости — он часто и очень сознательно позировал для фотопортретов, превращая их тем самым в автопортреты. Издания «Листьев травы» почти все содержали фотографии автора, а работа Уитмена с формой, принципы построения им художественного мира тоже во многом подчинялись «фотографической логике». В статье анализируется стихотворение «Моя картинная галерея» в двух вариантах — раннем (середины 1850-х) и позднем (1881) — как плод пожизненных размышлений о взаимодействии между образом, миром и субъектом. Отношения эти внутренне драматичны: техническая воспроизводимость образа сообщает изображению небывалое жизнеподобие, но создает эффект «дереализации» или «виртуализации» реальности, дает ощущение власти над миром, но внушает «ужасное сомнение в кажимостях». Визуальный аналог техники «каталога», широко используемой в ранней поэзии Уитмена, — стремительная последовательность моментальных снимков и / или повелительно указующих жестов: зри, взглядишь, представь! В связи с этим обращают на себя внимание маникулы, которыми пестрят ранние записные книжки и рукописи поэта: этот значок (hand, printer's fist), широко используемый в современной Уитмену газетной рекламе, привлекает поэта тем, что коннотирует непосредственное, энергичное и напористое присутствие субъекта в тексте и такой же прямой контакт с миром и с читателем. В дальнейшем, однако, жест получает новое воплощение: на указующий перст присела, замерев на мгновение (и тем самым перетягивая на себя внимание), бабочка. Новый «визуальный бренд» отображает тенденцию к созерцательности, неопределенности, суггестивности в поэтике Уитмена.

Ключевые слова: поэзия США, Уолт Уитмен, О.У. Холмс, фотография, популярная визуальная культура XIX в., каталог, жест, маникула.

Информация об авторе: Татьяна Дмитриевна Венедиктова, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации), филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: tvenediktova@mail.ru.

Для цитирования: Венедиктова Т.Д. Уолт Уитмен, галерист в Нью-Йорке // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 8–29. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-8-29>.



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-8-29>

<https://elibrary.ru/OIAXWT>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Tatiana VENEDIKTOVA

WALT WHITMAN: GALLERIST IN NEW YORK

Abstract: In mid-XIX century mechanical reproduction of images through lithography and photography becomes increasingly available — it allows for visual entrepreneurship on a growing scale. In literary artists this trend causes skepticism but in some (like O.W. Holmes) it also inspires creative interest. That the interaction between commercial and technological practices could be productive of aesthetic insight is proved by Walt Whitman's poetic experiment. Whitman was fascinated by the art of photography – for a daguerreotype he would sit often, willingly and self-consciously, thus turning a portrait into an auto-portrait. Most of the editions of *Leaves of Grass* contain the author's images, while Whitman's form, the very principles his world-building imagination can be best understood through “photographic logic”. Two versions of the poem *My Picture Gallery* (the one dating back to mid-1850s and the one published in 1881) are being analyzed as instances of Whitman's lifelong reflection on how the image, the world and the human subject interact. This relationship is full of submerged drama: technical reproducibility makes the image strikingly lifelike but also contributes to the “derealization” or “virtualization” of the world — tends to empower the subject but also to disable one through “the terrible doubt of appearances”. The visual analogue of the “catalogue” technique, representative of Whitman's early manner, may be a sequence of snapshots and / or that of imperative pointing gestures: see, watch, imagine! *Manicules* are often used in Whitman's early manuscripts: this typographic sign (described as “hand” or “printer's fist”) is pervasive in newspaper advertising of the poet's time and of particular interest to him — most probably, because giving a sense of forceful, embodied presence, direct contact with the world and the reader alike. In later editions the gesture gets a different representation — a butterfly rests, distractively, upon the index finger using it as a momentary landing ground. This image — Whitman's newly chosen visual brand – is expressive of the contemplative attitude, indeterminacy and suggestiveness increasingly of import in his poetics.

Keywords: USA poetry, Walt Whitman, Oliver Wendell Holmes, photography, visual culture, catalogue, gesture, manicule.

Information about the author: Tatiana D. Venediktova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: tvenediktova@mail.ru.

For citation: Venediktova, Tatiana. “Walt Whitman: Gallerist in New York.” *Literature of the Americas*, no. 14 (2023): 8–29. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-14-8-29>.

Вопреки впечатлению, крепче всего сидящему в памяти читателя («Я... непостижимый и дикий, // Я испускаю мой варварский визг над крышами мира...»), Уолт Уитмен не был дитятей природы. Его воспитывал Нью-Йорк, как раз при его жизни превращавшийся из еще недавно колониального захолустья в мировой город. Характер новой среды определялся масштабным производством образов, их нарастающей вовлеченностью в процессы обмена; общедоступные площадки показа плодилось, стремительно перевооружаясь новейшими технологиями. В галереях выставлялись и продавались произведения живописи, а также сделанные с них куда более дешевые литографии — так, одним из самых успешных бизнесов века оказался нью-йоркский «Центральный склад дешевых и популярных отпечатков» (выразительно само название предприятия!) Карриера и Айвса. Специалисты по френологии и физиогномике зазывали в свои кабинеты, где любой желающий мог посредством таблиц, карт исследовать связь между собственным внешним и внутренним обликом. За внимание горожан состязались и музейные площадки, — среди них лидировал Американский музей Ф.Т. Барнума, который будоражил воображение публики редкостями (или подделками) со всего мира и одновременно выворачивал «внутри» экспозиций наружу посредством изобретательной и яркой рекламы. Немало было выставок, среди которых самой заметной оказалась Всемирная 1853 г., для нее был воздвигнут Хрустальный дворец, не уступавший знаменитому Лондонскому. В дополнение к театру и в предвосхищение пока не изобретенного кино публике предлагались также панорамы и диорамы: они кочевали из города в город и даже через океан, опять-таки предлагая недорогой «пакет» из платного развлечения и полезного знания. Основой зрелища было полотно, растянутое по стенам округлого помещения или прокручиваемое при помощи специального механизма перед глазами сидящей аудитории; оно могло изображать далекий город или страну, знаменитую битву, или природный катаклизм. Посетитель получал при этом ни с чем не сравнимое ощущение погруженности в искусственный, но и предельно, в деталях, жизнеподобный ландшафт, как бы в картину без рамы (еще и подвижную, благодаря меняющейся подсветке). Городское пространство разбухало от образов, за ними не надо было далеко ходить, поскольку они проникали и в домашние интерьеры: стереоскоп превратился в стандартное украшение гостиных среднего класса. Популярные иллюзионистские представления предлагали игру на исчезающе тонкой грани между просветительством и надуватель-

ством, дешевыми фокусами и чудесами науки. Превращения далекого в близкое и умозрительного в зримое впечатляли публику тем более, что техники производства ошеломляюще реалистичных иллюзий неустанно совершенствовались.

Молодым Уитменом слово «дагерротип» воспринималось как одно из «слов Современности», наряду с «демократическим словом» Еп-Массе, и в этих своих восторгах он был, конечно, не одинок. Собрат-репортер в материале о выставке 1853 г. пишет о быстро распространяющейся практике производства образов с неменьшим энтузиазмом:

Дитя ли начинает путь жизни или покидает впервые отеческий кров — на память, чтобы не тускнела, производится маленький образ. Принимает ли дочь на себя обязанности матроны, нисходит ли в могилу почтенный родитель — можно ли лучше сохранить живым воспоминание об этом? Уезжает ли сердечный друг или муж в Австралию или в Калифорнию, как им с возлюбленной не обменяться образами, привычно тешившими их взоры? Благодаря легкости, с какой можно произвести эти подобию, их верности и дешевизне они служат всегдашним залогом дружеских отношений, а огромное число практикующих новое искусство и зарабатывающим им на жизнь свидетельствует о том, как широко распространена в нашей стране любовь к картинкам, рисуемым светом [Schiller 1977: 88].

Предпринимательство в визуальной сфере, став исключительно выгодным, осуществлялось с нарастающим размахом, что вызывало со стороны художников реакции как скептические, так и творческие. Природа эстетических инсайтов, рождавшихся в горниле коммерческих и технологических практик, нас в данном случае как раз и интересует.

Всю жизнь Уитмен был одержим фотографированием и под старость утверждал: «Нет человека, которого фотографировали бы больше, чем меня»¹. Он принадлежал к первому в истории поколению людей, получивших возможность увидеть себя в разных возрастах и состояниях, и использовал эту возможность с редкой последовательностью. Обилие собственных фотообразов в иные моменты смущало

¹ Traubel, Horace. *With Walt Whitman in Camden*, vol. 2. New York: D. Appleton and Co., 1908: 45.

его самого: «Я встречаю нового Уолта Уитмена каждый день. Образы меня плавают и парят вокруг. Я не знаю, который из Уолтов Уитменов — я сам»². Картинки, все по-разному верные, в совокупности демонстрировали несовпадение субъекта с самим собой, и такую же дробность, фрагментарность, «необобщаемость» приобретала — на глазах — картина мира. Уитмен был участником этого процесса и наблюдал его не только с «потребительской» стороны: правда, сам он не владел искусством дагерротипирования, но для фотопортретов позировал часто и очень сознательно, превращая их тем самым в автопортреты. В конце жизни поэт думал даже собрать их в альбом, визуальную версию «Листьев травы», но эта идея так и не осуществилась. Впрочем, печатные издания книги почти все содержали фотографии, и работа Уитмена с формой, принципы построения им художественного мира тоже в чем-то подчинялись фотографической логике. На это указывает одна из анонимных авторецензий, сопровождавших в 1855 г. поэтический дебют: «Автор книги — Уолтер Уитмен, и сама она точно воспроизводит своего создателя. Его имя отсутствует на титуле, имеется, однако, поясной портрет. Содержание книги — как бы дагерротип его внутренней жизни, а на титуле представлено ее физическое воплощение» [Whitman 1984: 58]. «Физическое воплощение» здесь — гравюра с фотографии, сегодня кажется самой известной. Поэт на ней решительно и подчеркнuto непохож на поэта, скорее на матроса или чернорабочего. Он не восседает на фоне символических атрибутов классики (так было принято изображать литераторов), а стоит, подбоченясь и чуть склонив голову, рука в кармане штанов, глядя прямо в камеру (или в глаза читателю), с видом безмятежным, задумчивым и вызывающим одновременно. Если верить позднейшим воспоминаниям Уитмена, «воплощение» случилось как эпизод прогулки по Бродвею как-то летом 1854 г.:

Я шел, не торопясь, день был жаркий и одет я был примерно как сейчас. Дружок мой — Гэбриэл Харрисон (знаете его? ну да! мы с ним давно дружим) стоял в дверях своего заведения, глазел на прохожих и тут же меня приметил. «Старик, — зовет, — иди-ка сюда, старик, поднимись ко мне на минуту». Видит, что я колеблюсь, и стал звать настойчиво: «Да пойдем же, пойдем! Я смерть как хочу хоть что-нибудь сделать». И вот результат: этот портрет [Folsom 2005a: 6].

² Ibid.: 108.



Уолт Уитмен. Гравюра. Фронтиспис издания 1855 года.

Образ, возникший «от нечего делать», был потом воспроизведен как «программный» в первом и ряде позднейших изданий «Листьев травы». Он производит впечатление очень естественного, хотя, бесспорно, сыгран позирующим (к тому же над деталями потом еще потрудился гравер С. Холлиер) и в самой своей двойственности прекрасно передает специфику не только биографического, но и культурного момента, — встречи передового шоу-бизнеса и авангардной эстетики, которые «колдуют» сообща над пересозданием и переосмыслением картины мира.

Фотостудий вроде той, владельцем которой был упомянутый Гэбриэл Харрисон, на Бродвее к началу 1850-х было несколько десятков, а общее число их в Нью-Йорке перевалило за сотню. Эти заведения напрямую зависели от притока клиентов, включая «людей с улицы», поэтому приемная обычно обустраивалась как выставочное пространство: стены от пола до потолка увешивались уже готовыми фотоизображениями президентов, генералов, королей и королев, людей всех наций, возрастов и профессий. Впечатлившись пестрым собранием, всякий желающий мог пройти в соседнюю комнату и превратить себя тоже в черно-белый образ. Фотогалерея функционировала, таким образом, как аттракцион и как мануфактура: на изготовление дагерротипа уходило в 1840-х гг. около часа, но позже производственный поток существенно ускорился. Стоило удовольствие тогда же около двух долларов, хотя в заведениях не особенно заметных могло быть дешевле — 50 и даже 25 центов.

Превращение мира в картину вплоть до XIX в. предполагало мастерство, долго и трудно приобретаемое, — оно стоило дорого и оставалось привилегией немногих. По мере того как техника воспроизводства образов становилась общедоступной (до поры — только на уровне потребления и только в городской среде), в культуре

происходили сдвиги, отмечаемые современниками с нарастающим удивлением. Интересная попытка отрефлексировать этот процесс — эссе современника Уитмена О.У. Холмса «Стереоскоп и стереограф» (1859). Создается впечатление, пишет Холмс, что визуальные формы отслаиваются, отчуждаются от материального «субстрата», становясь дешевыми и «транспортабельными»; изобилие зримого мира втискивается в горизонт единоличного созерцания с немислимым ранее буквализмом. Продолжение этой тенденции в будущем внушает пишущему явный энтузиазм, к которому неявно, в намеке примешивается ужас: впереди маячит мир сугубо «формалистический», в котором коммерческо-информационный обмен, безусловно, восторжествует над инертной материальностью жизни.

Форма отныне чуждается материи. Материальность зримого объекта уже нужна, по сути, лишь как в средство получения формы. Если нужно рассмотреть объект, предоставьте нам несколько негативов, снятых с разных ракурсов, и более ничего не нужно. Самый объект можно, если угодно, уничтожить или сжечь. Придется, по-видимому, пожертвовать элементами роскоши в виде цвета, но форма и светотень делают свое дело, а цвет можно добавить или позаимствовать со временем прямо у самой природы.

Имеется только один Колизей или Пантеон, но сколько миллионов потенциальных негативов и миллиардов фотографических образов от них отслоилось со времен постройки! (Выразительна использованная здесь метафора, уподобляющая человеческий взгляд фотографическому схватыванию — формированию негатива и последующему тиражированию образа. — *Т.В.*) Большие массы материи всегда неподвижны и всегда дороги, форма же дешева и подвижна. Получив в свое распоряжение плоды творения, мы можем не заботиться более о твердой сердцевине. Уже очень скоро любой объект Природы и Искусства отслоит для нас свою поверхность. Люди будут охотиться за любопытными, прекрасными, выдающимися объектами, как охотятся за бизонами на юге Америки — исключительно ради шкур, бросая ни на что не годные туши. Уже скоро вследствие этого сформируется такое огромное собрание форм, что их придется классифицировать и упорядочивать в обширных библиотеках, как сейчас — книги. Наступит время, когда любой человек, желающий увидеть любой объект, естественный или искусственный, сможет отправиться в имперскую, национальную или городскую стереогра-

фическую библиотеку, и предъявить там запрос о шкуре или форме, как сейчас мы запрашиваем книгу в обычной библиотеке³.

Американскому наблюдателю из середины XIX в. мир видится как пространство масштабной игры или охоты, которая сулит головокружительно богатые трофеи, но несет в себе и немалые риски. Будущее обещает создание масштабной системы обмена, которая может и даже должна затмить, заместить современную экономику. Стереографические образы Холмс уподобляет кредитным бумагам: в качестве замещения материальной собственности они надежнее денег, будучи «отпечатаны самим солнцем для великого Банка Природы». В этом насквозь виртуализированном мире человеческие отношения не могут не измениться, а значит, должна измениться и вся социальная жизнь, политика, этика и эстетика.

В глазах большинства современников Уитмена и Холмса фотография — «карандаш природы», средство ее (природы) прямого отражения. В фотографическом образе как будто отсутствуют субъективное искажение, иллюзорность, избирательность, конвенциональность, символичность (заведомая скрепленность с определенным значением) — он отсылает напрямую к объекту-референту и потому не нуждается в толковании или переводе. Все эти свойства «век реализма» ценил высоко и превозносил неустанно. Но в рассуждениях Холмса мы слышим и осторожную двойственность интонации, которая прозвучит позже сильнее в фотоэссеистике С. Зонтаг: фотография, напишет она, в частности, «позволяет нам поверить, что мир более доступен, чем есть на самом деле»⁴. Фотография, будучи реалистична, располагает не столько к буквализму восприятия, сколько к рефлексии, к сосредоточению на промежутке между наблюдающим и наблюдаемым. Эту проблематику и Уитмен исследует по-своему; процесс исследования мы попробуем восстановить по оставшимся следам — на двух примерах.

Трансформация одного стихотворения

В записных книжках поэта, относящихся к началу 1850-х гг. (в это время «Листья травы» еще в проекте), имеется набросок поэмы,

³ Holmes, Oliver Wendell. "The Stereoscope and the Stereograph." *The Atlantic* 3, no. 20 (June 1859): 747.

⁴ Зонтаг С. В Платоновой пещере [Зонтаг 2013: 39].

который будет опубликован под условным названием *Pictures* только в 1925 г. Этот первый набросок свидетельствует о том, как рано Уитмен начинает экспериментировать с техникой поэтического «каталога»; таковой развернут на сотню строк с предшествующим им коротким зачином:

In a little house pictures I keep, many pictures hanging
suspended — It is not a fixed house,
It is round — it is but a few inches from one side of it to the other
side,
But behold! it has room enough — in it, hundreds and
thousands, — all the varieties;
— Here! do you know this? This is cicerone himself;
And here, see you, my own States — and here the world itself,
bowling through the air; rolling
And there, on the walls hanging, portraits of women and men...

В маленьком доме храню я картины, их много висит по
стенам, — но и сам дом подвижен,
Он округлый — всего несколько дюймов от одной стены до
другой,
Но смотрите! — в нем достанет места для сотен и тысяч
картин, — самых разных,
Вот — знаком он вам? Сам чичероне;
А здесь, видите, мои родные Штаты — а здесь весь мир, как
круглый шар летит в пространстве,
А там, на стенах, висят портреты женщин и мужчин...⁵

Далее строки начинают набегать друг на друга, как волны. Каждая называет что-то или кого-то, настойчиво приглашая увидеть: а вот здесь, глядите-ка... а там, смотрите... а есть еще... а вот здесь... а тут... видите?... Одно за другим перед читателем встают лица, местности, сцены из жизни, запечатленные в чьей-то памяти, или в неведомо чьей, или в памяти исторической. Эти образы по очереди, быстро сменяясь, претендуют на наше внимание. Их, однако, слишком много, да и располагаются они в голове-галерее без особого порядка. Эlemen-

⁵ Перевод цитат из этого стихотворения здесь и далее мой.

For all those have I in a round house hanging — such pictures have I — and
they are but little.

For wherever I have been, has afforded me superb pictures,
And whatever I have heard has given me perfect pictures,
And every hour of the day and night has given me copious pictures,
And every rod of land or sea affords me, as long as I live, inimitable
pictures.

Все они висят в моем округлом доме — картины, которыми
я владею, — и это далеко не все.
Все места, где я бывал, давали мне великолепные картины,
И все звуки, что я когда-либо слышал,
И каждый час дня и ночи давал мне картины в изобилии,
И любая мера пространства, на земле или в море, в любое мгновение
жизни — неподражаемые картины.

Здесь человеческое сознание уже вполне отчетливо уподобляется совершеннейшей из фотокамер и одновременно хранилищу бесконечного множества «снимков». Голова (возможно, отмыкаемая ключом френологической науки, которой Уитмен в молодости активно интересовался) — это и есть «округлый дом», она же — панорама или выставка дагерротипов. В июле 1846 г., еще будучи репортером газеты *Brooklyn Daily Eagle*, Уитмен так описал опыт посещения бродвейской фотогалереи: «Куда бы вы ни направили свой внимательный взгляд, вы не видите ничего, кроме человеческих лиц. Они заполняют все пространство, от пола до потолка — их сотни». Губы на лицах, глядящих со стен, сомкнуты, но глаза, «устремлены прямо на вас», и встреча взглядов вызывает ощущение ни с чем не сравнимое: «как будто пробегает заряд... между вашим сознанием и его или ее, чей образ передан с такой непостижимой точностью. И тут время и пространство вдруг оказываются отменены, мы соединяем подобие реальности с нею самую (we identify the semblance with the reality)»⁶. Чувство наивного изумления перед способностью слова не только обозначать нечто, но и устанавливать контакт, подобный электрическому, генерировать и наращивать поток энергии в интересующем пространстве — вот источник, из которого рождался

⁶ Whitman, Walt. "Visit to Plumbe's Galery." In *The Gathering of The Forces by Walt Whitman*, eds. Cleveland Rodgers, John Black, vol. 2. New York: G.P. Putnam's Sons, 1920: 113–117.

уитменовский каталог. «Дух торжествует над хаосом чисто энергетически» [Buell 1973: 173], — так описывает потенциальное действие каталога современный исследователь. Любовно-восхищенное внимание направляется последовательно, на каждую — любую! — частицу бытия: электричество духа пронизывает и побеждает объектную тяжесть изображаемого мира. В той мере, в какой «заряд» распространяется на читателя, и для него тоже инвентарный список может преобразиться в поэзию, бесформенная груда образов сложится в картину мира-космоса. Впрочем, чудо преображения может не состояться — даже в случае непредвзятого, сочувственного отношения: Генри Торо, познакомившись с поэзией Уитмена, выразил восхищение, но добавил скептически: «Он приводит меня в возвышенное состояние духа, к готовности видеть чудеса — мощно возбуждает, а потом грузит тысячей кирпичей» [Thoreau 1958: 444–445]. Можно предположить, что над природой таких «осечек» билась и мысль самого Уитмена.

Набросок поэмы, рассмотренный нами, интересен тем, что жил в сознании поэта почти три десятка лет, однако не публиковался им, будучи, по-видимому, предметом внутренних споров. В «Листья травы» он попал только в 1881 г. под названием «Моя картинная галерея» и в виде существенно трансформированном. Вот это стихотворение в переводе К. Чуковского, по полному изданию «Листьев...»:

В небольшом доме я развесил картины, это не дом, который
всегда остается в покое,
Он округл, в нем всего несколько дюймов от одной стены до
другой;
Но гляди-ка, в нем хватит места для всех зрелищ мира, для
памяти обо всем!
Вот сцены жизни, вот взятое смертью;
Ну а это кто, знаешь? Это сам провожатый,
Указующий своим воздетым перстом на сменяющиеся друг друга
картины.

(In a little house keep I pictures suspended, it is not a fix'd house,
It is round, it is only a few inches from one side to the other;
Yet behold, it has room for all the shows of the world, all memories!
Here the tableaus of life, and here the groupings of death;
Here, do you know this? this is cicerone himself,
With finger rais'd he points to the prodigal pictures.)

Можно спросить: что, собственно, изменилось? В процитированных шести строках изменения минимальны, но важно помнить, что они именно и только остались — от 115 исходных. На фоне общего роста «Листьев травы» от издания к изданию сокращение разительно, и к перерасстановке акцентов стоит присмотреться поближе.

Первые три строки по-прежнему воспринимаются как загадка. Что такое: пространство замкнутое, округлое, но не неподвижное, — приватное, но странноприимное, — тесное, но вмещающее в себя все образы и зрелища мира? Говорящий субъект по-прежнему выступает в роли владельца, хозяина или хранителя галереи и ориентирует посетителя в ее пространстве посредством дейктических жестов-указаний: “here... here... and here” (в переводе: «гляди-ка, ну а это...»). Но то, что было зачином к действию, становится основным действием, а «чичероне» (у Чуковского — «проводжатый») не открывает ряд посредников, осененных той или иной мерой «гениальности», а оставлен сам по себе в ударной позиции финала. В сущности, от него остается только жест, как от чеширского кота — улыбка: жест указания, тем более заметный, что он дублирует совершаемое речевое действие. Получается довольно странный конструктор: Я указываю на себя, указывающего на картины-образы, расположившиеся в пространстве моего сознания. Такого градуса саморефлексивности никак не ожидаешь от поэта, который возвел непосредственность в культ и неустанно напоминал себе и другим, что поэта должны интересовать не образы вещей, а сами вещи⁷.

Здесь в пору всерьез задуматься над словечком, которое Уитмен использовал, по-видимому, очень сознательно. Точное происхождение слова «чичероне» не установлено, но известно, что уже в первой половине XVIII столетия оно вошло в обиход английских аристократов, обыкновенно завершавших образование так называемы «Большим Путешествием» (Grand Tour). Слово произведено от имени римского оратора Марка Туллия Цицерона, то есть содержит аллюзию к многознанию и искусству речи. То и другое предполагалось в итальянских антиквариях, к услугам которых прибегали британские путешественники, интересуясь древностями, но не владея чужим для них языком. Первым употреблением слова в печати считается пассаж из «Диалогов о пользе древних медалей» (*Dialogues upon the Usefulness of Ancient*

⁷ Cp.: Poet! Beware lest your poems are made in the spirit that comes from the study of picture of things, [and not from] contact with real things themselves [Orvell 2014: 6].

Medals, 1719)⁸ Дж. Аддисона, где речь идет о знатоках античных монет и медалей, которым не составляет труда расшифровать любое изображение, например, опознать римского императора Коммода, капризной волей гравера облаченного в львиную шкуру и вооруженного дубиной, или идентифицировать скульптурный образ некоего лица даже в отсутствие у статуи носа, ушей и половины бороды. Аддисон, впрочем, тут же оговаривается: знаточество не всегда надежно, знатоки, пользуясь относительным невежеством адресатов, могут заниматься сочинительством хотя бы для того, чтобы не обнаружить собственного невежества. Это тем более относится к «уличным чичероне», которых можно нанять задешево на любой площади в Риме. Уважительность к авторитету толмачей-посредников соединялась, как нетрудно заметить, с иронической подозрительностью. Чичероне и похож чем-то на Цицерона, и далеко не Цицерон: чаще — всего лишь болтун, говорун, позер, потенциально и мошенник, изображающий знание, приписывающий себе то, чем не владеет.

Когда Сьюзен Зонтаг описывает функции фотографии в современном мире и отношение к ней, она представляет очень похожий комплекс достоинств и изъянов. Фотографическая деятельность «дает нам ощущение, что мы можем держать в голове целый мир» [Зонтаг 2013: 12], ставит нас в отношения с миром, которые ощущаются как знание и сила, совсем не обязательно являясь знанием и силой (“putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge — and, therefore, like power” [Sontag 1979: 4]). В фотографии Зонтаг чувствует тот «избыток фаустовской энергии» [Зонтаг 2013: 13], который еще раньше породил печать, а потом — все новые и новые средства технической воспроизводимости. Избыток этот ответственен за лучшее и худшее в современности, поскольку замах на тотальное овладение миром может ведь обернуться и разочарованием, жульничеством соразмерного масштаба.

Уитменовский каталог отлично передает ту расположенность к «приобретательству» (“consciousness in its acquisitive mood”), которую Зонтаг считает приметой современности. Каталог строился как быстрая последовательность указующих жестов, за которыми должен послушно следовать взгляд читателя⁹. Центральный субъект

⁸ Addison, Joseph. *The Miscellaneous Works: In Verse and Prose*, vol. 3. London: W. Strahan, 1777: 22.

⁹ Алан Пиз, анализируя язык телодвижений, о перстоуказующем жесте заметил, что он «является одним из наиболее раздражающих, используемых

сам себя представляет совершенным проводником энергии: любой объект он «проводит сквозь» себя (“I have instant conductors all over me... they seize every object and lead it harmlessly through me”) и сам то и дело преобразуется в кого-то или что-то иное, не умещается между башмаками и шляпой. В финальной строфе «Песни о себе» пестрый ястреб попрекает поэта дряхлеющей «болтовней» (gab), за чем следует жест предельного самоуничтожения и самовозвышения одновременно: слияние с грязью, из которой прорастает трава; отныне поэт говорит ее зелеными языками. Как нелеп и неуместен на этом фоне образ болтливового экскурсовода, навязчиво знакомящего нас с содержимым собственной головы! Очевидно, что тема взаимоотношения с образом субъекта, его (образ) творящего и интерпретирующего, пожизненно занимала Уитмена и трактовалась им с нарастающей двойственностью. Техническая воспроизводимость образа сообщала изображению небывалое жизнеподобие, но и создавала пугающий эффект «дереализации», «виртуализации» реальности, давала ощущение власти над миром, но и внушала «ужасное сомнение в кажимостях» (terrible doubt of appearances). У Уитмена пафос нередко граничит с комизмом, но в его опусах 1850-х гг. нот едко-самоироничного смирения мы не найдем. Эти самокритические ноты начинают звучать позже, и по мере того как они множатся и усиливаются, каталоги становятся реже, а потом исчезают совсем. Происходит ли это в силу естественного угасания витальной силы? Возможно. Но причина в данном случае не так интересна, как следствие: сдвиг в эстетической идеологии.

Трансформация одного жеста

Аристотель говорил: рука — инструмент всех инструментов. Определяя фотокамеру как «идеальное орудие сознания», Зонтаг использовала именно слово «рука» (ideal hand). Мы рассмотрим теперь уитменовские эксперименты с образом-изображением руки, способной по-разному осуществлять свои «орудийные» функции.

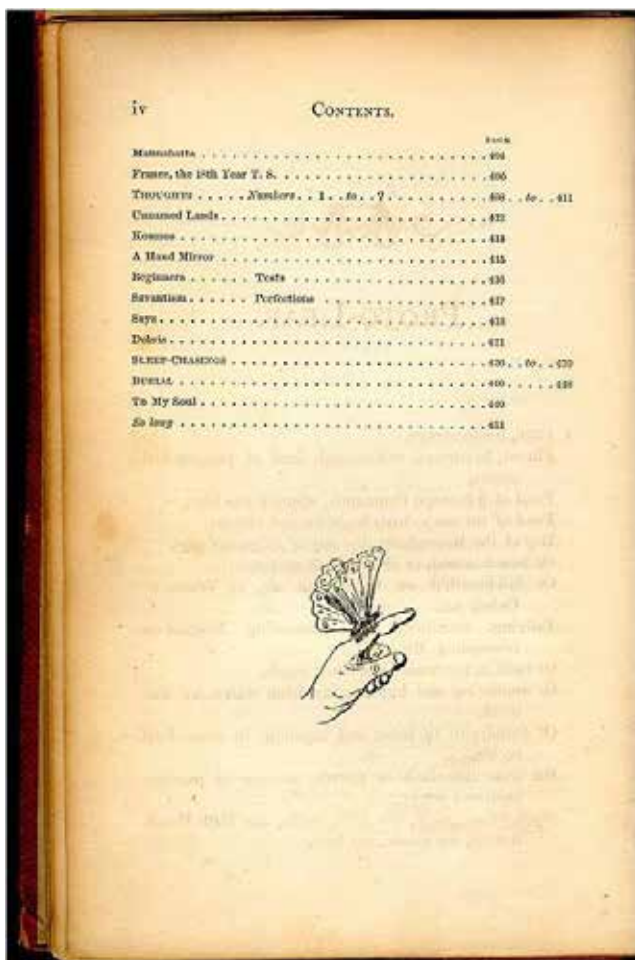
Жест указания настолько прост и нам привычен, что почти незамечаем. Он предшествует развитию речи и более сложных меха-

человеком в процессе речи, особенно если он совпадает по смыслу со сказанными словами): «пальцы сжаты в кулак, и вместе с выставленным указательным пальцем вся конфигурация становится похожей на своеобразную дубинку, с помощью которой человека принуждают к подчинению» [Пиз 2000: 31].

низмов социальной интеракции. Указывать мы учимся в первый год жизни, когда понимаем, как привлечь чье-то внимание к предмету, близкому или далекому. Жест одновременно и декларативен (указание на что-то), и императивен (я хочу этого), подразумевает выделение, сосредоточение внимания.

Значок, который называется маникулой (от лат. *maniculum* — маленькая рука), а в англоязычном обиходе — “hand”, “fist” или “printer’s fist”, Уитмен использовал часто — и в рукописном варианте (в записных книжках), и в печатном. Маникула выглядит обычно как рука, сжатая в кулак, с вытянутым указательным пальцем, который направлен на место в тексте, требующее особого внимания. Конвенция использования этих значков восходит к XII в., была распространена в первопечатных книгах и позже, вплоть до XVIII столетия, а в XIX активно эксплуатировалась в газетах и рекламе. Можно предположить, что для Уитмена-поэта использование маникул было не только данью привычке: он дорожил не только энергичной динамикой рисованного жеста, но и коннотацией телесного присутствия субъекта в тексте. Чтение для него — не бесплотный процесс, развертывающийся между глазом и мозгом, в нем весомо участвуют чувства, тело: книга — то, что человек берет в руки («Это не книга, камерадо! Касаясь ее, ты касаешься человека»).

Для нас интересно не само использование условного значка, а эксперименты с ним, начавшиеся с третьего (1860) издания «Листьев травы». Для него, в отличие от первых двух, нашлись издатели (бостонская фирма Тэйера и Элдриджа), готовые вложить деньги в дизайн и даже в рекламу книги, что давало автору возможность поэкспериментировать с ее обликом. Маникула использована в тексте трижды и во всех случаях выглядит как вариация стандартного значка — рука с вытянутым указательным пальцем, на пальце сидит бабочка. Бабочка неизбежно отвлекает внимание от того, на что направлен или может быть направлен указующий перст. Точнее говоря, фокус внимания двойится: мы не знаем, то ли следовать повелительному указанию, то ли любоваться препятствием, своевольно впорхнувшим в поле зрения. Палец, кстати, не направлен на какое-либо определенное место в тексте: в одном случае — на название первой из поэм «Прото-лист», в другом — на пустую страницу в конце книги, сразу вслед за прощальной поэмой “So Long!”. В этом интервале неопределенности читатель волен воображать свое, вплоть до «дописывания» книги уже после прощания с ее автором.



«Листья травы». Издание 1860 года.

Из четвертого (1867) и пятого (1871) изданий «Листьев травы» образ руки с бабочкой исчез, возможно, всего лишь по той причине, что они финансировались самим Уитменом, который вынужден был экономить на типографском оформлении. Однако весной 1877 г. поэт позирует У. Кертису Тейлору в филладельфийской фотостудии, и результатом является фотография, которую сам он любил и выделял больше других. Поэт изображен сидящим в профиль, ближайшая к зрителю рука спрятана в карман плотного темного кардигана, другая полувывытянута вперед, но не напряжена, а напротив, расслаблена,

указательный палец полусогнут, на нем сидит бабочка. На бабочку устремлен взгляд фотографируемого, за ним, естественно, следует и взгляд зрителя — в пространстве между глазом и рукой сфокусировано все наше внимание, тем более что лицо и большая часть головы скрыты бородой и шляпой. Эту фотографию Уитмен решил использовать в 1882 г. при публикации книги автобиографических зарисовок «Избранные дни», ее же прочил как фронтиспис «Предсмертного» издания (Deathbed edition) 1891 г. По поводу бабочки возникло курьезное разногласие, спровоцированное самим поэтом. Он утверждал не раз, что бабочка была настоящая, живая, добавляя, что к нему обыкновенно «тянутся птицы, бабочки и иные природные существа». Записав это высказывание пожилого поэта, историк Уильям Тэйер прокомментировал его скептически:

Невозможно, однако, объяснить, как же случилось, что бабочка пряталась в студии, поджидая момент, когда Уолт пойдет туда, чтобы себя запечатлеть и почему он облачился в такую плотную крутку в теплый день, когда бабочки порхали по лугам¹⁰.



У. Кертис Тейлор.
Портрет Уолта Уитмена.
Филадельфия. 1887.

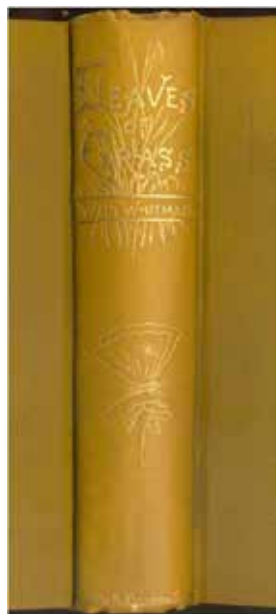
Разумеется, бабочка была картонная — заурядная часть студийного фотореквизита (пасхального; как выяснилось, когда она была случайно, уже в XX в. найдена среди бумаг Уитмена) [Folsom 2005b: 55–56]. Смысла настаивать на натуральности бабочки было немного, и так же маловато остроумия в натужной аллегории, уподоблении себя Франциску Ассизскому, а бабочки — психее, душе или вечной жизни. О склонности Уитмена к позерству много написано, но в данном случае, как кажется, не это важно. В использовании поэтом образа американский исследователь Э. Конрад усматривает экономическую

¹⁰ <https://whitmanarchive.org/multimedia/zzz.00046.html>

подоплеку — по сути это личный бренд [Conrad 2013], но нас в этом доморощенном бренде интересует его эстетическая функция.

В обновленном виде образ вынесен на переплет шестого (1888) издания «Листьев»: на обложке золотом вытеснена бабочка, сидящая на указательном пальце руки, который не вытянут и никуда не направлен, в точности как на фотографии 1877 г., лишь поддерживает бабочку, служит ей живым «пьедесталом». В этом авторском варианте маникулы не осталось ничего от напористой энергии «кулака», — скорее бережное замедление, замирание, чуткость к легчайшему соприкосновению. Нет и в помине мощного тока энергии, способного соединить все зрелища мира в единую цепь. Есть микро-контакт, укол-«пунктум», едва заметный, как щекотание кожи лапками крылатого насекомого. Бабочка и случайна / натуральна, и искусственна / символична — воплощенный парадокс преднамеренной непреднамеренности, опосредованной непосредственности, сочиненной естественности. Ее присутствие обозначает момент рождения смысла, который Ролан Барт много позже опишет словом *obtus*: смысл возникает не за счет семантики, а исключительно за счет суггестивного потенциала высказывания, и адресатом, в свою очередь, не осознается, а обнаруживает себя в слабо осознаваемой телесно-эмоциональной реакции, «резонансе». «Резонирует во мне то, что я узнаю через свое тело: нечто тонкое, едва уловимое пробуждает внезапно это тело, до тех пор дремавшее в рассудочном знании общей ситуации» [Барт 2015: 192]. С наличием резонанса Барт ассоциирует романность романа, поэтичность поэзии и эстетичность современного искусства в целом.

Уитменовская фотопоэтическая галерея — не пространство, где зрителю предъявляются образцы, нормы, иерархии ценностей. Это пространство возможных контактов и перемен, — те и другие поэт нащупывает совместно с читателем, расположенным к сотрудничеству. Роль «чичероне», то есть ратора, уверенно дающего ответы и направляющего адресата речи «дружеской рукой», была



«Листья травы».
Издание 1881 года.

опробована Уитменом в самом начале творческой карьеры, а потом не то чтобы отвергнута, скорее остранена иронически. Синтетический, словесно-жестовый, косвенно-коммуникативный акт, к которому читатель приобщается спонтанно, на уровне телесного сопереживания и скорее подражая действию, чем считывая готовый смысл, — вот что становится для Уитмена предметом преимущественного внимания и эксперимента в зрелые и поздние годы. Меняющаяся хореография творческого жеста отлично передает, между прочим, и смену приоритетов, происходящую в литературной культуре в целом, в условиях ее наводнения в XX в. «прямо-говорящими», безусловно реалистически, легко тиражируемыми образами.

ЛИТЕРАТУРА

Барт 2015 — *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

Зонтаг 2013 — *Зонтаг С.* О Фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

Пиз 2000 — *Пиз А.* Язык телодвижений. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000.

REFERENCES

Barthes 2015 — Barthes, Roland. *Fragmenty rechi vliublennogo* [*Fragments of a Lover Discourse*]. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 2015. (In Russ.)

Buell 1973 — Buell, Lawrence. *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1973.

Conrad 2013 — Conrad, E. C. *Walt Whitman Brand: "Leaves of Grass" and Literary Promotion, 1855–1892*. PhD diss. University of Iowa, 2013.

Thoreau 1958 — Thoreau, David Thoreau. *The Correspondence of Henry David Thoreau*. Edited by Walter Harding, Carl Bode. New York: New York University Press, 1958.

Folsom 2005 a — Folsom, Ed. “‘This Heart’s Geography’s Map’: The Photographs of Walt Whitman.” *The Virginia Quarterly Review* 81, no. 2 (Spring 2005): 96–113.

Folsom 2005 b — Folsom, Ed. *Whitman Making Books / Books Making Whitman: A Catalogue and Commentary*. Iowa City: Obermann Center for Advanced Studies, 2005.

Orvell 2014 — Orvell, Mile. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*. Chapel Hill, NJ: University of North Carolina Press, 2014.

Pease 2000 — Pease, Allan. *Iazyk telodvizhenii* [*Body Language*]. M.: EKS-MO-Press Publ., 2000. (In Russ.)

Schiller 1977 — Schiller, Dan. “Realism, Photography and Journalistic Objectivity in 19th Century America.” *Studies in Visual Communication* 4, no. 2 (Winter 1977): 86–98.

Sontag 2013 — Sontag, Susan. *O Fotografii* [*On Photography*]. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 2013. (In Russ.)

Sontag 1979 — Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin Books, 1979.

Whitman 1984 — Whitman, Walt. *Notebooks and Unpublished Prose*. Edited by Edward F. Grier. New York: New York University Press, 1984.

© 2023, Т.Д. Венедиктова

Дата поступления в редакцию: 23.02.2023

Дата одобрения рецензентами: 23.04.2023

Дата публикации: 25.06.2023

© 2023, Tatiana D. Venediktova

Received: 23 Feb. 2023

Approved after reviewing: 23 Apr. 2023

Date of publication: 25 Jun. 2023