

Посвящается Карен Паркер Лирс и Джексону Лирсу
Into be he myrth of lufe (в любви и радости)

Corpus adhuc Echo, non vox erat.

Плотью Эхо [в то время] была, не голосом только...¹

Овидий. Метаморфозы

¹ [Овидий 1983: 3.356].

Благодарности

Столь полно поблагодарить всех, кто помог мне создать эту книгу, как каждая и каждый того заслуживает, было бы невозможным подвигом языка. Конечно, подобные высказывания попадались мне в начале книг ранее. Но теперь я убеждена в истине этого опыта. И однако же я хотела бы назвать множество людей и институций в знак моей благодарности за их помощь и поддержку в процессе работы над этой книгой.

Среди учреждений, оказавших мне поддержку, я благодарю Национальный фонд имени Вудро Вильсона — за предоставление диссертационной стипендии по женским исследованиям в переломный для этого проекта момент. Грант на поездку от Корнеллского общества гуманитарных наук позволил мне отправиться в Британскую библиотеку и материально ознакомиться с рукописями, включая «Книгу Марджери Кемп», что в итоге способствовало как замыслу, так и духу этой книги. Настойчивы и бесстрашны в поисках материалов, необходимых мне для завершения исследований и написания книги, были сотрудники библиотек Корнеллского университета, Государственного университета Нью-Йорка в Освего и Университета Содружества Виргиния (особенно те, кто работали в межбиблиотечном фонде). Я благодарю их всех.

Я безмерно благодарна тем научным наставникам и коллегам, которые поверили в этот проект, помогли мне очертить его контуры и наполнить содержанием от начала до конца. Среди них особого признания заслуживают члены моего диссертационного совета Эндрю Гэллоуэй, Маша Раскольникова, Саманта Захер и Ника Сальвато, которые действительно сделали все возможное, поддерживая мой прогресс и продолжая оказывать мне поддержку еще долгое время после окончания аспирантуры. Я выражаю огромную благодарность Махиндеру Кингре из «Корнелл Юниверсити пресс»

за его руководство этой первой книгой и за то, что он нашел мне двух самых заинтересованных и проницательных читательниц, на которых я только смела надеяться, — Элеонору Джонсон и Фиону Сомерсет, которых я также хочу сердечно поблагодарить; их энтузиазм поистине делает мне честь. Многие другие ученые читали черновики книги и/или оказывали мне поддержку, освещая путь своими советами; в их числе — Сита Чаганти, Ребекка Дэвис, Сьюзен Крейн, Жюли Орлемански и Джереми Брэддок, не говоря уже обо всех замечательных преподавателях, которые проводили собеседования на работу, — независимо от того, получила я ли ее в итоге или нет. Я очень благодарна им всем.

Я также глубоко признательна за поддержку и помощь, оказанную мне множеством блестящих студентов, друзьями и членами моей семьи. Без них эта книга не была бы такой, какая она есть. Чуткое и заботливое отношение Питера ЛаБьера к абсурдностям языка сформировало этот проект таким образом, что он стал столь же важным, сколь и неизмеримым. Благородство и дружба Фионы Колл обогатили мои представления о языке, познании и опыте, предоставив мне утешение в Государственном университете Нью-Йорка и за его пределами. Хотя мне посчастливилось работать со многими крайне талантливыми студентами, Сейдж Чейз и Джеймс Боу заслуживают особого признания за их яркие и пытливые умы, прекрасный юмор и готовность вносить свой вклад в экспериментальную и порой даже странную учебную среду. Спокойная глубина Тима Берджа и его внимание к этическому взаимодействию языка, интериорности и действию в мире были бесценны, побудив меня по-настоящему понять и обозначить конечные ставки этой книги. Наконец, моя неизбывная благодарность Джексону Лирсу и Карен Паркер Лирс, Рейчел Лирс и всем другим существам, с которыми я провела годы моего становления, — конечно, многоголосому зверинцу, состоящему из собак, кошек, черепах, рыб, раков-отшельников и прочих — лучших мальчиков и ключевых грипов¹.

¹ В оригинале — «best boys and key grips», где *best boy* и *key grip* — термины из киноиндустрии: «best boy» — старший помощник осветителя или механика по оборудованию; «key grip» — главный механик, отвечающий за техническое оснащение съемки (штативы, краны, рельсы и др.). — *Прим. пер.*

Сокращения

CR	Chaucer Review
EETS	Early English Text Society
ELH	English Literary History
FZ	Fasciculi Zizaniorum
GL	Grammatici Latini ex Recensione Henrici Keilii
MED	Middle English Dictionary
MLR	Modern Language Review
ODNB	Oxford Dictionary of National Biography
OED	Oxford English Dictionary
PL	Patrologiae cursus completus: series Latina
SAC	Studies in the Age of Chaucer
ULS	Yearbook of Langland Studies

Транслитерирование

Во многих первоисточниках, из которых я привожу цитаты в этой книге, используются буквы древне- и среднеанглийского алфавита, такие как «торн» (thorn) (᠞, þ) [θ], «эт» (eth) (Ð, ð) [ð], «йоуг» (yogh) (ȝ, ȝ) [j или g] и «эш» (ash) (Æ, æ) [æ]. В некоторых, но не во всех случаях академические издания и научные источники, которыми я пользуюсь, транслитерируют их на современный лад как «th» (thorn и eth), «y» или «gh» (yogh) и «ae» (ash). Я при цитировании каждый раз следую за источником, принимая транслитерацию либо оставляя архаичные буквы на их местах.

Введение

Голос в средневековом звуковом ландшафте

Начало XV века. Пустой лист монашеского сборника частично заполнен какофоническим аллитерационным стихотворением о кузнецах и шуме их призвания¹. Анонимный поэт жалуется на подрывной грохот ночью работающих кузнецов в кузнице: «Черно-дымящиеся дымом кузнецы / До смерти доводят грохочущими ударами / Подобный шум ночной никто еще не слышал» («Swart smekeð smeþes smateryd wyth smoke / dryue me to deth wyth den of here dints / Swech noys on nyghtes ne herd men neuer»). Эти строки связывают оскверненный звуковой ландшафт с нечистыми телами: подобному тому, как сами кузнецы загрязнены копотью, тишина ночи запятнана грохотом их ударов. Действительно, кузнецы — это «мопсоносые гномы» (*sammed kongons*), «простецы»².

¹ Манускрипт XIII века хранится в Британской библиотеке в Лондоне (рукописи Арундела, ед. хр. 292). Транскрибирование и обзор в контекстах его социальных и литературных сред см. у Элизабет Солтер [Salter 1979: 194–215]. Моя датировка стихотворения и рукописи соответствует датировке Кэтрин Керби-Фултон [Kerby-Fulton 2013a: 40–41].

² Прилагательное *sammed* относилось к вздернутому носу, согласно одному из текстов по средневековой физиогномике (*sygnyffyith lecchery*), приведенному в соответствующей статье Словаря среднеанглийского языка (MED). Примечание, посвященное физиогномике, цит. по: [Metham 1916: 134–135]. Существительное *kongon*, которое, как считается, происходит от французского *changeling*, «подменыш» (т. е. нежелательный ребенок, оставленный феями в обмен на похищенного ими здорового ребенка), было обобщающим

Наконец, их физические и ментальные пороки обуславливают и бессвязные их голоса, которые никогда не будут переведены на понятный всем человеческий язык. В фразе, подчеркивающей их животную иррациональность, поэт рассказывает, что кузнецы «грызут, скребут и стонут вместе» («gnauen and gnacchen [and] gronys to gyder»). Их усилия выражаются редупликативными бессмысленными слогами: «Вот так, так-сяк, рвем-рычим...» («Lus bus, las das, rowtyn be rowe»). Подобные звуки — обозначающие рев[еть] (rowt[ing]) — глагол, применяемый к голосам животных³.

Полезно сравнить «Жалобу» — досаду и даже моральное возмущение поэта шумом кузнецов — с реакцией духовенства и мирян на другую производительницу шума, жившую приблизительно в то же время и в том же месте. В первые несколько десятилетий XV века плач и причитания Марджери Кемп вызывали похожий гнев по всей Восточной Англии и за ее пределами. Мистик, жена и паломница, Марджери была печально известна среди земляков и пилигримов-собратьев своими громкими проявлениями религиозной самоотверженности. В автобиографическом очерке мистических опытов Кемп вспоминает, когда ее впервые посетили плач и вопль. Во время паломничества на Голгофу ей было видение страстей Христовых:

...и было в ней столь великое сострадание и столь же великая боль при виде Его страстей, что она не была способна удержать себя от плача и вопля, хотя должна была за это

ругательным словом, но также относилось к людям с физическими или ментальными инвалидностями: карлику (dwarf) или простецу (simpleton). См. статью «congeon» в OED.

³ В MED приводится восемь значений глагола *routen*, некоторые из которых прямо связаны с не-человеческой вокализацией. Здесь я опираюсь на значение *routen* (1), означающее «реветь» / «рычать», которое иногда используется в составе фразы *routen and roren* и применяется при переводах латинского *tingere* (также «реветь» — или «мыть») в отношении быка или коровы. Также стоит отметить, что эта здесь строка из «Жалобы» используется в MED в качестве примера *routen* (4), «наносить удар, бить». Я не думаю, что эти два определения являются взаимоисключающими. Более того, поэт может использовать оба значения, а также другие, в поэтическом контексте. См. MED, «*routen*», (1) и (4).

и умереть. И это был первый плач, произведенный ею в каком бы то ни было созерцании; и этот способ плача срабатывал многие годы после того времени, несмотря на все то, что могли сделать ей другие; за это терпела она много презрения и упреков. Плач ее был столь громок и поразителен, что люди приходили в изумление куда более, чем если бы слышали его прежде и даже прежде, чем узнали его причину⁴.

Охваченная сочувствием к страданию Христа, Кемп взрывается «плачем и ревом» (*krying & roryng*). Как объясняется в отрывке, после первого опыта она неоднократно подвергается подобным приступам, что вызывает много «упреков» со стороны других людей, не понимающих ни причин, ни значения этих ее состояний.

Хотя приведенные здесь примеры кажутся довольно далекими друг от друга по своему контексту и жанру, — в первом случае мы имеем сатирическое описание определенной профессии, а во втором духовную автобиографию — здесь я хочу заострить внимание на их сходствах. Оба текста указывают на обеспокоенность шумом и бессвязной вокализацией, иллюстрируя осуждение последних как порочных, воплощенных форм самовыражения, ассоциированных с мирянами. Для поэта «Жалоб» такое мирское выражение не только ничего не сообщает, но и, более того, оно не-человечно. Как будет более подробно показано в главе 2, многие религиозные и литературные авторитеты, окружавшие Марджери Кемп, — как и многие ее соотечественники — считали ее плач и рев сбивчивыми выражениями женщины, которая слишком буквально относилась к телесному и материальному. Эти примеры — о кузнецах и Кемп — демон-

⁴ [Kempe 1940: 68]. & sche had so gret compassyon & so gret peyn to se owyr Lordys peyn þat sche myt not kepe hir-self fro krying & roryng þow sche xuld a be ded þerfor. And þis was þe fyrst cry þat euyr sche cryed in any contemplacyon. And þis maner of crying enduryd many zerys aftyr þis tyme for owt þat any man myt do, & þerfor sufferyd sche mych despite & mech reprefe. Þe cryeng was so lowed & so wondyrfyl þat it made þe pepyl astoynd les þan þei had herd it be-forn & er ellys þat þei knew þe cawse of þe crying.

стрируют различные способы, с помощью которых миряне позднесредневековой Англии, не обученные стандартным формам грамотности, самовыражались — и все эти способы были связаны с шумом и бессвязными звуками.

Обе работы подчеркивают презрение и ограничительный импульс, направленный на это мирское выражение; и однако же, как это ни парадоксально, также показывают, что средневековые мыслители осциллировали в этом производительном зазоре (slippage) между шумом и литературным творчеством, несмотря на беспокойство о когнитивных и социальных последствиях. Вопреки тому, что «Жалоба» направлена против шума, воспринимаемого поэтом в качестве разрушительного, бессмысленного и принадлежащего классу «скотских» (brutish) мирян, невозможно отрицать, что само стихотворение — в своем существовании и акустической новизне — зависит от этого шума. Его гипераллитерация не вписывается ни в какую известную поэтическую традицию Средневековья⁵. И несмотря на тревогу по поводу шума кузницы, поэт «Жалоб» наслаждается созданием собственного шума, повторяя бессмысленные слоги, которые лингвисты назвали бы редупликативным, или эхоическим, языком, до тех пор, пока те не растягиваются почти на всю ширину листа рукописи: «...tik tak hic hac tiket taket tyk tak lus bus las das, swych lyf þei ledyn» («...тик-так, хик-хак, тикет-такет, тык-так, лус-бус, лас-дас — вот так они живут»).

В конечном счете гипераллитерационное стихотворение «жалобщика», полное эхоических бессмысленных слогов, пародирует шум кузнецов и в то же самое время использует его как основу собственного творчества. Как я буду утверждать в главе 2, в книге Марджери Кемп ее грохочущий голос также берется за основу — но для собственного риторического орнамента и звуков, которые тот производит.

⁵ См. [Salter 1979: 204]. На с. 203–206 Солтер обсуждает, что «Жалоба» становится жанровые категории, полагая, что та имеет больше общего с «бурлескными стихотворениями и прозой XV века», а также с посвященной теме труда (особенно как части городской жизни) поэзией, подобной поэме о Петре Пахаре, чем с аллитерационной поэзией Западного Мидленда.

В самом общем смысле этого слова «Мир эха» настраивается на шум и голос, чтобы провести расследование, в каких исторических формах мы сталкиваемся с этим различием, и особенно — на неизвестных/малопонятных когнитивных или эмоциональных территориях. Рычание (rowt[ing]) кузнецов, «плач и вопль» (krying & roryng) Марджери Кемп, производство шума другими фигурами — все они показывают, что обозначение шума исторически маркировало инаковость и использовалось для маргинализации определенных способов бытия и знания. Бессвязные звуки и дефективные речевые практики — вой, ворчание, храп и многие другие — занимают важное место в книге. Но не менее важны способы, которыми в средневековых текстах описывается мирское использование языка в качестве шума: например, «щебечущее» звучание слухов, архитектурно вообразенное Джеффри Чосером в виде вращающегося плетеного дома, или «звяканье» Батской ткачихи, которое я рассматриваю в главах 4 и 5 соответственно. На протяжении всей своей книги я думаю о шуме в его самом широком смысле — как о внесемантическом переживании и выражении звука. Это позволяет изучать не только восприятие средневековыми мыслителями того, что сегодня мы зовем шумом, — будь то позвякивание уздечки или раскаты грома, — но и их острый интерес к тому, как обозначенный звук, и в особенности язык, может *переживаться как шум* вне точных, конкретных значений.

Это погружение в звуковой опыт, не связанный с точными значениями, а также рикошет идей и ассоциаций, порождаемых этим опытом, и есть мир эха, который я подразумеваю⁶. Средневековые писатели были знакомы с Эхо как с фигурой классической мифологии (хотя в средневековых переработках Овидия уделяется больше внимания Нарциссу, чем Эхо). Они также знали об акустическом феномене, который носит ее имя. В среднеанглий-

⁶ Фраза «Мир эха» — это оммаж экспериментальному альбому для виолончели (1986) Артура Рассела и аллюзия, целенаправленно сталкивающая средневековую и постсовременную (contemporary) эстетики таким образом, что подчеркивает различия между средневековым и современным (modern).

ском языке слово «эхо» использовалось в трех взаимосвязанных смыслах: оно отсылало к отзвуку, который мы и сегодня называем эхом; оно также обозначало лесть как форму «пустой» речи или набора звуков без содержания, апеллирующую к чьему-то низменному личному удовольствию; наконец, «эхо» стало олицетворением обоих этих смыслов слова. Тем или иным образом, пусть и в разной степени, все эти употребления подчеркивают устойчивую ассоциацию эха с погружением в сенсорный опыт и с принципом повторения или отклика.

Среднеанглийский перевод «Полихроникона» Ранульфа Хигдена, выполненный Джоном Тревизой, предлагает яркий пример в пассаже, который реактуализирует метафорическое сравнение звука и ряби в «Доме славы» Чосера; и то и другое начинается с фразы: «Каждый круг порождает другой» («Every sercle causynge other») [Chaucer 2008: 357, строка 796]⁷. Тревиза переводит описание Хигденом звукового ландшафта Аркадии, области в центральном Пелопоннесе: «...zif noyse of men oþer of trompes sowneþ in þe valley, þe stones answeren euerech oþer, and diuerse ecco sowneþ. Ecco is þe reboundynge of noyse» («...если в долине раздается шум — человеческий или трубный, — и камни отвечают друг другу, и раздаются разнообразные эхо. Эхо есть отражение звука») [Higden 1865, 1: 189]. Фрагмент описывает одухотворяющий мир эха, представленный здесь как процесс звучания и его повтора. Шум инструментов заставляет звуки «отражаться» (reboundynge) от скал и, в свою очередь, «отвечать» (answer[ing]) друг другу. Среднеанглийские ассоциации эха с сенсорным опытом/откликом пробивают себе дорогу как в буквальном, так и в метафорическом смысле к другим возможным употреблениям слова, сопровождаемым как положительными, так и негативными коннотациями. В значении пустой лести отклик, связанный с эхом, ассоциировался с сужающимся повторением, как, например,

⁷ Все последующие ссылки на работы Чосера будут цитироваться по тексту, приведенному в этом издании, с указанием номера строки, а при необходимости также и книги/фрагмента, если иной источник цитирования не указан.

в случае, когда Лидгейт⁸ называет лесь «Placebo [т. е. “I will please”, “я буду угождать”], / ffor sche kan maken an Eccho, / Answere euere agayn the same» («...поскольку та способна вызвать Эхо / что вечно отвечает тем же самым») [de Deguileville 1899: 598].

В то же время в других случаях отзывчивость эха раскрывается более сложным образом, как, например, в поразительном примере чосеровского «Рассказа студента». История терпеливой Гризельды и ее мужа-тирана Уолтера в самом своем основании согласовывает намерение, слово и действие. Уолтер еще до свадьбы с Гризельдой требует от нее обещания подчиняться ему во всем, а затем дважды испытывает ее, требуя, чтобы она отдала их детей на смерть. Гризельда держит слово, даже когда это требует невыносимых жертв. На протяжении всего рассказа Студент снова и снова ставит под вопрос смысл драконовских испытаний от Уолтера, к примеру, отмечая следующее: «...yvele it sit / To assaye a wyf whan that it is no need, / And putten hire in angwyssh and in drede...» [Chaucer 2008: IV, строки 460–462] («Ах, не довольно ль он ее пытал? / Но таковы мужья: к жене смиренной / Они безжалостны обыкновенно» [Чосер 2007: 470]). В конце их истории — чтобы подчеркнуть добродетель Гризельды — Студент отмечает, что жены должны следовать ее примеру не в «смирении» (*humylitee*) [Chaucer 2008: IV, строка 1143], а в стойкости перед лицом невзгод (*constan[ce] in adversitee* [Chaucer 2008: IV, строка 1146]), и заканчивает обращением к «благородным женам», называя среди них Батскую ткачиху. В отрывке, обычно трактуемом как сатирическая антифеминистская песня, завершающая рассказ Студента, оратор (идентифицируемый попеременно то как Студент, то как сам Чосер) призывает жен: «...смелей / Свое отстаивайте положение», добавляя: «Вам нимфа Эхо — образец: у ней / Всегда на все готово возраженье» [Чосер 2007: 488]. В этих строках ответ женщин показан как полный звук, лишенный содержания, и тем самым опровергаются предшествующие утвер-

⁸ Джон Лидгейт (ок. 1370–1451) — английский поэт, переводчик, хронист и агиограф, монах-бенедиктинец, автор «Троянской книги», «Осады Фив», «Жизнеописаний св. Эдмунда и св. Фремуна» и др. — *Прим. пер.*

ждения Студента о том, что женам не следует подражать смирению Гризельды. В этих строках, несомненно, присутствует ирония. Тем не менее, с учетом похвалы Студента за соответствие намерения и слов его настойчивого порицания драконовских испытаний Уолтера, строки также наводят на мысль о грехе, подразумеваемая, что отзывчивость эха может внести коррективы в тираническое злоупотребление властью.

Эта книга использует присущие эху иммерсивность и отзывчивость в качестве концептуальных точек сборки для изучения того, каким образом внесемантический опыт — который в рассматриваемых мною текстах часто связан со слушанием — порождал формы мирского знания вне установленных структур власти. Подчеркивая именно эти свойства эха, я нахожусь под влиянием области звуковедения и особенно работы Вейта Эрлманна о «резонансе», где последнее понято как важнейший принцип производства знания в Европе XVIII века и за ее пределами [Erlmann 2010]. Эрлманн обращается, в частности, к тому, как ранние авторы описывают механизм резонанса: вибрирующие струны инструмента заставляют другие струны вибрировать в резонанс, когда их перебирают или играют на них. При этом он показывает, сколь тесно идея резонанса была связана с ассоциациями и сочувствием, а значит, — фундаментальным образом — с чувствами; как ощущениями, так и эмоциями. В конечном счете, как показывает Эрлманн, слух играет решающую роль в производстве знаний, делая Просвещение (Enlightenment) также и «Просонией» (Ensoniment). В целом ряде научных, философских и литературных произведений XVIII века сенсорное восприятие работает вместе со способностями разума, опровергая дуалистический нарратив о научном прогрессе, который позиционируется как сдвиг от чувств к разуму и который столь часто связывается с Просвещением. Здесь я заимствую акценты Эрлманна на ассоциативных и симпатических свойствах звука и применяю их к самому языку, задавая вопрос о том, каким образом средневековые мыслители использовали звучание слов (и их резонансы), опираясь на чувство языка, чтобы достичь формы знания за его, языка, пределами.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru