МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ НЕУДАЧИ

Под общей редакцией
А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2011

УДК 80.01
ББК Ю812.29
Ф423

Феномен творческой неудачи / под общ. ред. [и с предисл.] А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. — 424 с.

Ф423

ISBN 978-5-7996-0641-1

В монографии анализируются причины и следствия художественной неудачи произведений, диалектика ее вне- и внутрилитературных факторов. Рассматриваются рецептивный и коммуникативный аспекты творческой неудачи, креативный потенциал «неуспешного» текста.

Книга адресована литературоведам и может быть интересна также философам, психологам и литературным критикам.

УДК 80.01
ББК Ю812.29

ISBN 978-5-7996-0641-1

© ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького», 2011

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРОВ

Наша книга создана по материалам исследований, обнародованных на научном междисциплинарном семинаре, состоявшемся 21 апреля 2010 г. в Уральском государственном университете им. А. М. Горького. Идея разработки проблемы творческой неудачи как проблемы очевидной, но до сих пор не поставленной специально, независимо от других теоретических и историко-литературных вопросов, возникла лет пять назад. Но мы никак не могли предположить, что этот аспект исследования литературы привлечет к себе внимание не только российских филологов и философов Екатеринбурга, Москвы, Санкт-Петербурга, Краснодара, Новосибирска, Барнаула, Нижнего Тагила, Челябинска, Томска, Казани, Кирова, но и зарубежных — из Чехии и Польши.

Семинар открывался нашим докладом, предлагающим основные векторы исследования обозначенного феномена и намечающим те концептуальные узлы, без решения которых невозможно осмысление самой его парадоксальной сути.

Прежде всего необходимо было определиться с объектом и предметом исследования, что влечет очерчивание границ понятия «творческая неудача», Поэтому введение нашей монографии посвящено лингвистическому анализу семантики лексемы «неудача» в соотнесенности с понятием «творческая неудача». Определение же того литературного материала, который является репрезентативным для избранного аспекта, сразу выявило всю непростоту феномена, столь часто употребляемого в литературном обиходе («это явная неудача!») и столь трудно поддающегося теоретическому осмыслению.

Понятие, в котором заложено отрицание, по определению несет в себе «минус-эстетику», когда высший идеал может быть преподнесен только в отрицательной форме как отступление от него или недостижение, и своеобразную отрицательную энергию, способную переходить в положительную, что заставляет предполагать, что в феномене творческой неудачи заложено креативное начало. Но об этом чуть позже.

Нас интересует неудача главным образом как результат действия. Но, безусловно, памятуя, что это результат творческой деятельности, необходимо дальнейшее сужение предмета исследования. И здесь можно

воспользоваться апофатической логикой, пытаясь определить, что не́ может и не́ должно стать предметом обсуждения, когда мы говорим о феномене творческой неудачи.

Прежде всего — графомания. С точки зрения эстетической графоманский текст не просто художественно беспомощен (как раз с сугубо профессиональной стороны он порой безупречен), а художественно шаблонен, вторичен, узнаваем своими расхожими штампами. Графомания — это, безусловно, болезнь, но болезнь высокая, как зависть Сальери. Писание для графомана — это страсть и власть, но не креативная деятельность.

Сложнее ситуация с так называемой средней литературой, с произведениями фоновых, третьесортных писателей, забытых и оставшихся только в истории литературы, но не в литературе. И здесь сразу же неизбежны вопросы и многочисленные «но», которые непременно возникают по ходу размышлений о феномене творческой неудачи. Фоновая литература — та основа, на которой стоит литература большая, магистральная. В отечественном литературоведении достаточно работ о творчестве писателей «небольшого, негромкого» таланта, но в данной монографии этот слой литературы не рассматривается.

Не менее сложна и противоречива ситуация с массовой литературой, которая была в России всегда, а сейчас вышла на авансцену литературного процесса, что чаще всего связывают с интенсивно развивающимися средствами массовой коммуникации, а также глобальной демократизацией культуры. Если элитарная культура так или иначе стремится к созданию новой техники письма, то массовая культура оперирует предельно простой, порой упрощенной до примитивности, отработанной предшествующей культурой техникой. Если в элитарной культуре преобладает установка на новое как основное условие ее существования, то массовая культура традиционна, консервативна, узнаваема. Она ориентирована на среднюю языковую семиотическую норму, на эстетическую прагматику, поскольку обращена к огромной аудитории, которая ждет «той сказки, которая уже была». И этот пласт литературы не только более всего читаем, следовательно, успешен (талантлив?), но все очевиднее и порой действеннее, нежели фундаментальная культура, влияет на формирование не только вкуса, но и вариантов этико-эстетических сценариев поведения современного человека. Более того, массовая литература, в отличие, скажем, от плохой, неталантливой, но идеологически выдержанной официальной литературы советской эпохи, не имеет права быть плохо, неталантливо сделанной. Она должна быть занимательной, «захваты-

вающей», поскольку главное условие ее существования — коммерческий успех: она должна быть покупаема, а деньги, вложенные в нее, должны приносить прибыль. Каково в этом случае соотношение понятий «успешный» и «талантливый»? По отношению к массовой литературе есть абсолютно четкий критерий — коммерческий успех. По отношению к феномену таланта и творческой удачи в большой литературе такого критерия нет. Напротив, литература и искусство изобилуют темами «непризнанного таланта», «непризнанного гения», с хорошо известным сюжетом дальнейшего признания и, как следствие, коммерческого успеха уже после смерти творца.

В рамках первой постановки проблемы, посвященной феномену творческой неудачи, нас главным образом интересовало творчество писателей, которые неоднократно доказали свою художественную состоятельность, стали или общепризнанными классиками литературы, или являлись неоспоримыми, ключевыми фигурами определенной литературной эпохи. И здесь, естественно, вновь возникает такой ассоциативный ряд, как «прозеванный гений», «забытый писатель», «непрочитанное, забытое произведение великого писателя», и в первую очередь — отдельная творческая неудача большого художника.

При таком ограничении материала было выделено четыре проблемных блока, связанных с возможностями исследования феномена творческой неудачи, обнаруживающих разные, но взаимосвязанные и взаимообусловленные пересечения и составивших основные разделы монографии: «Художественная неудача: причины и следствия»; «Творческая неудача: рецептивный и коммуникативный аспекты»; «Литературная рефлексия творческой неудачи»; «Креативный потенциал “неуспешного” текста».

В ходе работы был выявлен комплекс объективно-субъективных причин, могущих обусловить появление художественной неудачи. Прежде всего это фактор возраста писателя. Творческий путь художника отмечен двумя крайними хронологическими точками. Одна из них — «начало», «ученическое перо» — сопровождается нередко такими характеристиками, как подражательство, ученичество, слепое копирование, эпигонство, мучительный поиск своей индивидуальности. А. Платонов начал с книги стихов («Голубая книга») пролеткультовского толка, в которой невозможно ничего обнаружить от автора «Чевенгура» и «Счастливой Москвы». Юношеская трагедия Гоголя «Ганс Кюхельгартен» была признана литературоведами явно неудачной. Дебютный сборник стихов Некрасова «Мечты и звуки» критически оценила современная поэту критика.

Но одновременно нередки в истории литературы случаи, когда писатель или поэт входит в литературу сразу, «без разбега». Например, после первых публикаций М. Цветаевой все — от Гумилева до Волошина — буквально «выдохнули»: «В поэзию вошел чудо-поэт». За первую повесть «Бедные люди» друзья-литераторы окрестили Ф. М. Достоевского «новым Гоголем», с чем согласился влиятельнейший критик В. Г. Белинский. Возникает вопрос: можно ли пору ученичества характеризовать с точки зрения авторской неудачи? Со всей определенностью эта проблема встает по отношению ко второй — итоговой — точке творческого пути. О феномене «геронтологического письма» как явлении, может быть, самой горькой творческой неудачи весьма робко, но уже писали в связи с романами «Костер» К. Федина и «Пирамида» Л. Леонова, но не менее показательны жизненные пути Гете и Ахматовой, чья творческая мощь с годами ничуть не слабела.

Теснейшим образом с понятием художественной неудачи связано явление эмоционального, психологического, мировоззренческого творческого кризиса, который нередко фиксируется самим писателем, чаще в записных книжках и дневниках (например, в письме к В. П. Боткину от 26 ноября (8 декабря) 1863 г. И. С. Тургенев, отвечая на недоуменные вопросы по поводу своего нового произведения «Призраки», признавался, что эта повесть, по сути, отражение его душевного кризиса), но нередко и в самом творчестве: «ни дня без строчки друг мой точит, а у меня ни дней, ни строчек». Или — «И хвать писать — пропал запал!» у А. Т. Твардовского:

Пропал запал.
По всем приметам
Твой горький день вступил в права,
Все — звоном, запахом и цветом —
Нехороши тебе слова;
Недостоверны мысли, чувства,
Ты строго взвесил их — не те…
И все вокруг мертво и пусто,
И тошно в этой пустоте.

В читательских кругах, как, впрочем, и в профессиональных литературно-критических, это состояние, как и почти все, что связано с феноменологией творческой неудачи, определяется метафорически: «усталость пера», «сел в свою колею», «исписался» «тиражирование приемов без эстетического наращения», «убил свой талант», русский вариант — «пропил, промотал». Но, как правило, переживание и осознание кризиса с по-

следующим преодолением его выводят писателя на новую ступень художественного совершенства.

С безусловностью влияет на результаты творческой деятельности характер диалога художника со своим временем. Наиболее распространенный, вновь по-бытовому определяемый случай: писатель «пережил» свое время. Другая сторона этой же проблемы, маркированная не столько бегом времени, сколько желанием ему угодить, идти на выполнение его социального, идеологического заказа, приводит к тому, что «поэтика начинает мстить политике».

Еще один важный для нас аспект связан с онтологией текста. В чем можно увидеть наиболее очевидные проявления творческой неудачи в данном случае? В первую очередь — в несовершенстве формы, отсутствии органики, несоответствии формы содержанию, т. е. во всем, что относится к области художественной эстетики. Конкретные примеры свидетельствуют, что реализуется это в тексте прежде всего как избыточность или недостаточность формального воплощения мысли, излишняя, немотивированная публицистичность письма, эклектизм, неоправданный антиэстетизм.

При анализе рецептивного и коммуникативного аспектов творческой неудачи на первый план выходят субъективные факторы, связанные с восприятием и оценкой произведения как творчески несостоятельного. Важнейший из этих факторов — профессиональная рецепция. Не секрет, что оценка произведения или даже всего творчества писателя литературной критикой зависит от групповых интересов (расхождение в эстетических и идеологических позициях), а порой прямо определяется политической конъюнктурой. Часто бывает неожиданным и непредсказуемым читательское восприятие, зависящее от вкусов, пристрастий, порой подверженное моде и непременно меняющееся с течением времени. Отдельно стоит еще один вид рецепции (оценки), возможно, самый пристрастный — оценка собратьев по перу («У поэтов есть такой обычай — в круг сойдясь, оплевывать друг друга»). Рецептивный и коммуникативный аспекты исследования результатов творческой неудачи включают и качество перевода как удачной или неудачной рецепции чужого текста.

Несомненный интерес в гносеологическом и историко-функциональном анализе творческой неудачи представляют формы ее фиксации. Это могут быть вполне традиционные — опубликованные негативные оценки и суждения (статьи, рецензии, книги). Но не менее важно и стихийно складывающееся общественное мнение вокруг того или иного произведения, своеобразный общественно-бытовой имидж, где большую роль

играют слухи, молва, сплетни, скандалы (следы этого — в дневниках, письмах, ныне — в виртуальном пространстве Интернета). Тем не менее несомненно то, что рецептивная неудача реализует себя в неудаче коммуникации.

Литературная рефлексия творческой неудачи связана с творческой неудачей как предметом изображения в литературе: неудача творца, неудача героя, неудача читателя.

Задумывая семинар, а позднее — определяя логику и структуру монографии, мы вскоре пришли к пониманию внутренней конфликтности понятия «творческая неудача». «...Пораженье от победы ты сам не можешь отличить» — это строка неоднократно повторялась то в заголовке, то в эпиграфе, то в тексте докладов. Можно сказать, что она стала своеобразным лейтмотивом монографии. «Творческая неудача» — феномен и безусловно существующий, и в то же время противоречивый, поскольку творчество не бывает абсолютной неудачей: несовершенство письма может приобретать эстетические функции; рискованный эксперимент, «ломающий» текст и норму, может повлиять на будущие креативные поиски литературы. Время расставляет акценты и оценки, и самый «неудачный» и «неуспешный» текст может стать классическим.

Мы бесконечно благодарны нашим друзьям по научному сообществу, откликнувшимся на столь необычную идею, ученым, благодаря которым наша идея нашла свое воплощение в данной монографии.

А. В. Подчиненов, Т. А. Снигирева

ВВЕДЕНИЕ. СЕМАНТИКА ЛЕКСЕМЫ «НЕУДАЧА»

Чтобы понять сущность неудачи как явления, нужно прежде всего обратиться к семантике самого слова и определить его место в лексико-семантической системе.

Русское существительное *неудача* образовано префиксальным способом от мотивирующего существительного *удача*. Общее значение словообразовательного типа с приставками, подобными *не-*, — «отсутствие того или противоположность тому, что названо мотивирующим словом»[1]. Именно такое общее значение существительного *неудача* дано в словаре Даля: «противоп. *удача*; неуспехъ, несчастье, не таланъ»[2], его же фиксируют некоторые современные толковые словари, ср.: «Отсутствие удачи, неуспех»[3].

Сопоставим значение негативного деривата с семантикой мотиватора — существительного *удача*. Согласно словарям, у*дача* является однозначной лексемой и толкуется следующим образом: «совокупность благоприятных, способствующих успеху обстоятельств; счастливый случай, желательный исход дела; счастье, везенье»[4]. Комплексное толкование охватывает, на наш взгляд, различные семантические оттенки: удачей называют, во-первых, желаемый, планируемый субъектом р е з у л ь т а т какого-либо дела («желательный исход дела»); во-вторых, о б с т о я т е л ь с т в а, которые способствуют успешному завершению какого-либо процесса и получению желаемого результата («совокупность благоприятных, способствующих успеху обстоятельств»); в-третьих, неожиданное для субъекта п о л у ч е н и е / п р и о б р е т е н и е желаемого («счастливый случай, счастье, везенье»). Объединяющим все оттенки семантическим признаком является компонент р е з у л ь т а т и в н о с т и: субъект получает нечто желаемое. Но при этом указанные оттенки существенно различаются. Первые два оттенка включают в себя сему ‘целенаправленное действие’: субъект выполняет какое-

либо дело, имея определенную цель, которую он в результате достигает. В третьем оттенке признак ‘целенаправленная деятельность’ отсутствует, так как некоторый субъект теоретически, «в идеале», желает получить нечто, но не прилагает для этого никаких усилий, не выполняет никаких действий, тем не менее достигает желаемого. Как правило, полученное/приобретенное является неожиданным для субъекта и вместе с тем отвечает его желаниям.

Мотивированное существительное *неудача*, как представляется, обладает более узкой семантикой по сравнению со своим мотивирующим. Негативный дериват напрямую соотносится с одним оттенком значения производящего существительного: неудача есть результат какой-либо деятельности субъекта. Для семантики слова «неудача» значимыми являются компоненты результативности и целенаправленного действия, т. е. субъект имеет какую-либо цель и для ее достижения выполняет определенные действия, которые приводят к определенному результату, однако этот результат не отвечает поставленной цели. Ср. толкования, которые дают некоторые современные словари существительному *неудача*: «Неудачный, неблагоприятный исход какого-либо дела; крушение каких-либо замыслов, планов и т. п.»[5]; «Неудачей называют плохой, неблагоприятный результат какого-либо дела»[6].

Вместе с тем семантика *неудачи* имплицитно связана и с другими оттенками мотиватора *удача*. Так, связующей со вторым и третьим оттенками является сема ‘обстоятельства’, которая в лексеме *неудача* является потенциальной. Неблагоприятный результат целенаправленной деятельности субъекта может быть обусловлен не собственно его неверными действиями, а некоторыми внешними, не предусмотренными субъектом факторами, возникшими извне причинами. В синонимический ряд, включающий существительное *неудача,* входят единицы, в семантике которых указанный компонент эксплицирован, ср.: *незадача* — «неудачное стечение обстоятельств»[7]; *злоключение* — «несчастный случай»[8].

Обнаруживается семантическая связь деривата *неудача* с третьим оттенком мотивирующего слова *удача* также и через сему ‘неожиданный’. Лексема *удача* может употребляться как ретроспективно (положительный исход уже имел место к моменту речи), так и

проспективно (в ситуации прогнозирования будущего результата), тогда как лексема *неудача* употребляется только ретроспективно, потому что субъект, осуществляя свою деятельность, планировал совершенно иной исход дела, нежели оказалось в действительности. Ср.: *Все мои попытки наладить с ними дружеские отношения оканчивались* ***неудачей***.

Ситуация, окончившаяся неудачей, является незапланированной, следовательно, в семантике лексемы «неудача» присутствует имплицитный компонент — ‘неожиданный’. Синтагматика подтверждает наличие семы ‘незапланированный, неожиданный’: лексема «неудача» обычно сочетается с предикатами, в семантике которых есть компонент случайности: *постигла неудача*, *потерпеть неудачу*, *обернуться неудачей*. Ср. примеры из современной периодики: *И теперь горят желанием доказать* ***случайность*** *той неудачи*; *Новаторская это форма или традиционная, не суть важно: в любом случае автора* ***подстерегает*** *творческая неудача*; *Кто же* ***застрахован*** *от творческой неудачи...*; *В то же время театр — это не конвейер по производству одних шедевров,* ***случаются*** *во МХАТе и творческие неудачи*.

Признак «неожиданности» в семантике *неудачи* поддерживается также лексико-семантической парадигмой: *осечка*, *промах* — «неожиданная неудача в каком-л. деле»[9].

В сочетании с прилагательным *творческий* («связанный с процессом творчества, т. е. с деятельностью, направленной на создание культурных или материальных ценностей»[10]) — *творческая неудача* — актуализированными являются семантические компоненты ‘целенаправленная деятельность’, ‘незапланированный, неожиданный результат этой деятельности’, ‘обстоятельства, обусловившие результат, не отвечающий цели’. Именно эти семантические составляющие лексемы «неудача» намечают перспективу, направление исследования собственно феномена творческой неудачи.

---

[1] Грамматика русского языка / АН СССР. М., 1970. С. 149.

[2] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 2. М., 1994. С. 1401.

[3] См.: Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М., 1935—1940; *Ожегов С. И.*, *Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка / РАН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд. М., 1997.

[4] Словарь русского языка : в 4 т. / АН СССР ; под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981—1984. Т. 4. С. 465.

[5] Словарь русского языка. Т. 2. С. 487.

[6] Толковый словарь русского языка / под ред. Д. В. Дмитриева. М., 2003. С. 677.

[7] Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 1998. С. 622.

[8] Там же. С. 366.

[9] Словарь синонимов / под ред. А. П. Евгеньевой. Л., 1975. С. 293.

[10] Словарь русского языка. Т. 4. С. 345.

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ НЕУДАЧА: ПРИЧИНЫ И СЛЕДСТВИЯ

1.1. Избыточность как фактор творческой неудачи в романе А. Белого «Москва»

Роман А. Белого «Москва» был завершен в 1930 г., в начале сталинского режима, и не переиздавался до 1989 г., кануна краха советской системы[1]. В свое время роман резко критиковался, и прежде всего за формальную усложненность на фоне «гладкописи» соцреализма, только А. Воронский в статье «Мраморный гром» положительно оценил художественную изощренность писателя-символиста[2]. В постсоветскую эпоху роман стал предметом внимания литературоведов (в 1999 г. по материалам международной конференции 1995 г. в РГГУ был издан объемный том статей «Москва и "Москва" Андрея Белого»[3]), но не получил такого читательского признания, как роман «Петербург». Можно предположить, что именно концептуальная и формальная избыточности стали причиной рецептивной неудачи.

Сам автор следующим образом раскрыл содержание своего произведения: в первом томе, состоящем из двух частей, показано «разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний»[4], второй том «рисует предреволюционное разложение русского общества (осень и зима 1914-го года)»[5]. Интрига, по словам автора, весьма проста:

> Рассеянный чудак-профессор наталкивается на открытие огромной важности, лежащее в той сфере математики, которая соприкасается со сферой теоретической механики; из априорных выводов вы-

текает абстрактное пока что предположение, что открытие применяемо к технике, и в частности к военному делу, открывая возможность действовать лучам такой разрушительной силы, перед которыми не устоит никакая сила; разумеется, об этом пронюхали военные агенты «великих» держав: действуя через авантюриста Мандро, своего рода маркиза де Сада и Калиостро XX века, они окружают профессора шпионажем; Мандро плетет тонкую паутину вокруг профессора, который замечает слежку и проникается смутным ужасом, что патриархальные устои быта, вне которого он не мыслит себя — не защищают его и что стены его кабинета — дают течь.

Между тем Мандро, пойманный с поличным как немецкий шпион и как развратник, изнасиловавший собственную дочь свою, Лизашу, вынужден скрыться; припертый к стене, он решается на крайнее средство: силою вырвать у профессора все бумаги, относящиеся к открытию, чтобы их продать куда следует (с. 761).

Профессор Коробкин сходит с ума во время пытки (Мандро выжигает ему свечой глаз), но бумаг не выдает. Из сумасшедшего дома Коробкина забирает брат Никанор и поселяет у Тителева-Киерко — революционера-большевика, женатого на Лизаше-Леночке (дочери Мандро) и получившего партийное задание отобрать открытие в пользу рабочего класса. Кончается все взрывом динамита в доме, куда нагрянула полиция. Автор подчеркивает злободневное, конкретно-историческое содержание своего романа, изображающего Россию накануне «взрыва» — революции, положившей конец старой культуре.

Изображая слом русской истории, автор ломает и литературные традиции. Жанр «Москвы» С. И. Тимина определяет как субъективную эпопею[6], В. В. Полонский полагает, что перед нами антиэпопея, поскольку «космос» мироустройства не восстанавливается, хаос торжествует на всех уровнях текста — от композиционного и персонажного до лингвистического[7]. Яркая особенность повествовательного уровня в этом весьма объемном романе — метроритмизация (большинство исследователей отмечают доминанту анапеста, Ю. Б. Орлицкий, исходя из метрического образа названия, говорит о господстве ямба[8]); сам автор определял «Москву» как «огромную по размеру эпическую поэму», «поэму в стихах (анапест)» (с. 763).

Нельзя не отметить виртуозное мастерство А. Белого, с которым изображены самые разные социальные слои и культурные сферы России. Москва — опухоль, свалень грузов, и она обречена: «Густопселая жизнь: неотводное и безысходное горе; пространство — разбито, а время — исчерпано: прядает с домиками, точно с прелыми листьями — в бездну: табачного и серо-прелого цвета труха, — не Москва!» (с. 490). По соседству проживали в кривых переулочках на Арбате мещане (Неперепрев, Психопержицкая, Егор Гнидоедов, Непососько, Фелефокова и проч.) и либеральные профессоры (с едким сарказмом обрисован академик Задопятов):

> По вечерам здесь под лепет деревьев какое-то — «пл-пл-пл» — влеплено в ухо, как тление, —
> — как оплевание,
> как оскорбление, —
> — и как
> удары дубины по пыли!
> И ветер, — как вырыв песков сизо-сивых.
> Какое здесь все — деревянное, дрянное, пересерелое и перепрелое: перераздряпано и расшарпано; серые смеси навесов всех колеров — перепелиных и пепельных, — пялятся в пыли и валятся в плевелы, как перепоицы, —
> сизые, сивы,
> вшивые. —
> — валятся —
> в дизентерии и тифы! (с. 369).

Погромы, германский фронт, убийство Распутина, рабочие забастовки, а рядом, как пир над бездной, модный ресторан:

> Вот «Бар-Пэар»: с неграми!
> Тризна отчизне; брызнь света, брызнь струй: брызни жизни! Здесь — все: Зоя Ивис, Азалия Пах, офицеры, корнеты, кадеты из организаций Земгора: золотоочковые, лысые, брысые: дамы: не талии — змеи; лакеи и столики; пестрый орнамент просторной веранды; румыны кроваво-усатые, красноатласные: рындын-дын, рын-дын-дын-
> трр-ы-ын-
> — дын! (с. 453).

Стихия импровизации, фантастическая изобретательность, речевая игра — все это подчинено саркастическому освещению политических веяний, например: «…крепкое слово торговец Шинтошин сказал, собирая мещан; Депрезоров, Илкавин, Орловикова, Клититатина, Иван Кекадзе — составили патриотическое заявление, что мы, мол, в союз — «Михаила-архангела» вступим! Подвел Сидервишкин. И — ужас что: самую что ни на есть «Марсельезу» пропели, по третьему классу пройдясь. — третьеклассники: — Яков Каклев, Вака Баклев, Шура Уршев, Юра Буршев, Митя Витев, Витя Митев…» (с. 686).

Проницательно представлен приспособленец пан Ян Пшевжепанский: сторонник Милюкова и пораженец, он пристроится и при Керенском, и при большевиках: «бородка — “а-ля Николя-де”; под крепкою кепкою станет она — Ильичевкою. И, коммуноид, — занэпствует!» (с. 425). По контрасту — «миллионы» на фронте: «С далеких путей дергал поезд оттуда, где злою щетиной штыков лихошерстый простор опоясался, — где — за воздухом безрукий воздух, рукава раскидавши, Россию оплакивал» (591), «И — ррр: — батареями грохнуло в рожу распутинцу! И сквозь летящую бороду, рот разорвавшую, желтым и жестким закатом окалилась даль. <…> ... снег, как стекло, дребезжит, разбиваясь свистом, как взвизги разбитых дивизий под Минском и Пинском» (с. 588).

Авантюрист Мандро — дьявол, леопард, горилла, в конце концов — жалкая развалина. Ему вроде бы противопоставлен приятель профессора — шахматист, юморист, большевик Киерко-Тителев, но рот у него криво поджатый, сухой, на лбу морщинка, похожая на хвост скорпиона, он все суетится, высматривает, вынюхивает «открытие», у него «стальная душа». Он готов к диктатуре: «…большинство будет наше; противников, меньшевиков и эс-эров теперь же — и всем выраженьем лица сделал стойку, — учесть!» (с. 540). Киерко (он же — Цицерко-Пукиерко) требует бумаги с открытием у Коробкина, тот предпочитает уничтожить бумаги, понимая, что «мирный атом» будет использован с военными целями. Он говорит Киерко: «Хозяйство планеты, — скудеет: и ты, социалист и хозяйственник, завтра подпишешься под зарезаньем рабочим рабочего в равносвобод-

ной планете, чтобы миллиарды рабочих детенышей скудный последний кусочек не вырвали б у миллионов оставшихся…» (с. 667). Профессор готов «греть вселенную — сопротивлением!» (с. 668). В 1922 г. А. Белый писал в журнале «Красная новь»: «Отвращает меня всякий привкус партийности, действующей сознательно на "блага других"; здесь маленький действует под прикрытием великого "лозунга", т. е. под гипсовым бюстом какого-нибудь из "великих", "великое" — принципиально, зло, лживо, жестоко и подло»[9].

Как видим, А. Белый весьма проницательно оценивал происходящее, не питая иллюзий относительно большевистской политики. После того, как роман прошел Главлит, он сказал: «В «Масках» я играл с ВКП/б/ сложную партию игры; и эту партию я выиграл»[10]. Он выиграл у советской цензуры, выиграл у истории литературы (А. Белый верил, что «необычное сегодня может завтра войти в обиход»), но не выиграл у читательской аудитории, даже сегодняшней, знакомой, к примеру, с постмодернистской стихопрозой. Причина — концептуальная и формальная избыточность, присущая роману*.

Не только герои романа действуют в масках, но и сам автор скрывается под маской. М. Спивак показала неоднозначность эпиграфа к роману: «Открылась бездна — звезд полна» и посвящения: «Посвящаю памяти архангельского крестьянина Михаила Ломоносова». Если сразу опознаются тема русского народа (бездны-тьмы) и тема стилистических экспериментов (Ломоносов против Сумарокова), то антропософский смысл посвящения скрыт от обычного читателя, далекого от тонкостей учения Р. Штейнера и его взглядов на Россию. «Московское антропологическое общество» (1921), душой которого был А. Белый, по указанию самого Р. Штейнера носило имя Ломоносова, а современная эпоха осознавалась как битва Михаила (архангела) с Драконом (Ариманом). М. Спивак пишет: «Именно этот "штейнеровский", "михаилический" "лозунг жизни" со всей

* Подобно тому как четвертая симфония, «Кубок метелей», в которой мастерство контрапункта, лейтмотивов и ритмизации достигло небывалой изощренности, ознаменовала собой кризис жанра: непонятая даже единомышленниками, она стала последней симфонией А. Белого.

связанной с ним суммой подтекстов зашифровал Белый в посвящении к роману “Москва”»[11]. Переживание тела как космоса, идея восхождения к свету обусловили отнюдь не лучшие моменты романа, такие как сентиментальность в изображении сестры милосердия Серафимы или избыточность цвета в последних главах романа. Например: «…синева отдаленных домовых квадратов — совсем голубая; как в паре опаловом; розово-желтыми персиками проснежнел — красный дом; тот, вишневый, — вино; а этот, беленький, розовый воздух невидимый… березовый ствол, как коралл; — дом, — лимон, — апельсинный!» (с. 607). Такие симфонии цвета еще были уместны в юношеском «Золоте в лазури», но уж не в 1930 г. Неубедительно выглядит примирение профессора Коробкина с его мучителем Мандро, ставших братьями в духе (разумеется, оба они к этому моменту вполне сумасшедшие, что постоянно подчеркивается автором). Антропософские взгляды на Россию не оправдались и поэтому забылись (скорее, вспомнится читателю черносотенный «Союз Михаила архангела»), они избыточны для концепции романа как всякая идеологическая доктрина.

Но, конечно, главная причина рецептивной неудачи — рельефность словесного уровня, фактурность лексики, синтаксиса и ритмики. Автор неоднократно объяснялся по этому поводу, например: «…непонятность — не оттого, что непонятен автор, а оттого, что очки, т. е. специальный прибор для ношения на носу, не ведающий о назначении читатель… начинает нюхать, а не носить на носу»[12]. Однако даже весьма искушенные читатели отозвались о романе очень резко. Е. Замятин: «Особенно часто метризованная проза попадается у писателей малокультурных, начинающих. <…> Тем удивительней, что тот же недостаток мы видим у Белого. У него почти сплошь, беспросветно анапестированы целые романы. <…> Точно едешь в поезде: тра-та-таа, тра-та-та… дремлется. И тут уж нарушения метра — редкие — действуют так, как если б сосед уколол вас булавкой…»[13]. О. Мандельштам: «Андрей Белый, например, — болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышле-

ния. Захлебываясь в изощренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли. В результате, после мгновенного фейерверка, — куча щебня. Унылая картина разрушения, вместо полноты жизни, органической целости и деятельного равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Белого — неуважение к природе слова, беспощадная эксплуатация его ради своих мистических целей»[14]. Хотя некоторые исследователи (например, Х. Шталь-Швэтцер, Ю. Б. Орлицкий, М. Л. Гаспаров) видят семантическую оправданность ритмизации повествования в романе «Москва», однако нельзя не согласиться с тем, что она явно избыточна для эпического произведения. А. Белый нарушает законы литературных родов: ритмизация характерна для лирики, а она принципиально фрагментарна, лаконична, сконцентрирована на малом текстовом пространстве, которое воспринимается «сплошь», тогда как большая романная форма воспринимается по-другому: что-то проскальзывает, что-то выпускается из виду, что-то воспринимается крупным планом. Максимальная сосредоточенность читателя на словесном уровне в романе «Москва» ослабляет остроту восприятия образов хронотопических, в том числе портретных и событийных. Впрочем, автор разбил повествование на большое число маленьких главок и подглавок (от 12 до 29 в одной главе, всего 226, по подсчетам К. Р. Поповой[15]), каждая со своим названием, и такое подобие лирической фрагментарности также ослабляет сюжетные связи между эпизодами. Кроме того, ритм в стихе предполагает рядность (деление речи на ряды-строки) и периодичность (регулярное повторение рядов), что формирует «вертикальное» пространство стиха, парадигмальные отношения. В романе «Москва» повествование ведется в горизонтальном направлении, как и полагается в прозе, без деления на строки-стихи и их центрированного положения на странице, т. е. исчезает метрическая размерность (нельзя сказать, двух-, трех-, четырех- или пятистопный метр). Современные исследователи склонны считать прозу Белого, имеющую некоторые признаки стиха, но остающуюся прозой, неудачной. И. Б. Роднянская: «Странное и неестественное звучание ритмизованной прозы Андрея Белого можно объяснить,

в частности, следующим. Эта проза сплошь инверсивна, однако не метрична. Несмотря на ее ритмическую «регулярность» (упорядоченное чередование ударных и безударных слогов), звучащая речь не складывается из сопоставимых периодов-стихов, что составляет основной признак метра. Поскольку размер отсутствует, инверсии лишаются внешней мотивировки и производят впечатление нарочитых и надоедливых «орнаментальных» завитушек»[16]. С ней солидарен стиховед В. П. Москвин: «Ритмизованный роман Андрея Белого «Маски» вряд ли может быть признан вполне удачным ввиду монотонии трехдольного изотонического ритма, практически исключающего пиррихии и не прерываемого членением на стихи и строфы»[17].

Вместе с тем именно благодаря избыточности роман имел прогностическое значение и в плане историко-политическом, и в плане поэтики. Поскольку антропософское содержание вряд ли доступно современному читателю, на первый план выходит фабула, основанная, как подчеркивает Вяч. Вс. Иванов, на жанровых моделях массовой литературы (роман тайн, шпионский роман, научная фантастика)[18]. Открытие профессора Коробкина предвосхищает создание атомной бомбы. В реальности Отто Ган и Фриц Штрассман только в 1938 г. открыли цепную реакцию распада урана-235[19], тогда же разработка атомного оружия начата была в Германии Куртом Дибнером и Вальтером Герлахом. В СССР первое сообщение о возможности создания атомной бомбы появилось в «Правде» 13 октября 1941 г. (П. Капица), а разработка нового оружия началась в 1943 г. Андрей Белый уже в поэме «Первое свидание» (1921) писал: «…мир рвался в опытах Кюри атомной лопнувшею бомбой». Интересно, что хотя в поэме упоминается скорее всего Мария Склодовская-Кюри (вклад Пьера Кюри (ум. 1906) в физику атомного ядра существенно меньше), одними из главных участников истории создания атомной бомбы стали Ирен и Фредерик Жолио-Кюри, ее дочь и будущий зять.

Белый предсказал фашистские режимы, а сцена, где Мандро пытает Коробкина и тот сходит с ума, предвосхищает судьбу физика Л. Д. Ландау, подвергнутого после ареста в 1938 г. пыткам, позднее привлеченного к работе над военными задачами, которые он

по возможности саботировал. Можно упомянуть и судьбу А. Сахарова. Вяч. Вс. Иванов пишет: «Тема шпионажа за крупным открытием из шпионских романов переходит в плоскость судебных процессов, кончающихся смертными приговорами (супруги Розенберги) или бегством ученых, завербованных иностранными спецслужбами (Бруно Понтекорво)[20]. Можно также вспомнить судьбу физика Клауса Фукса[21] и роль известных немецких ученых, интернированных в СССР после победы над фашистской Германией (Густав Герц, Тиссен, Фольмер и др.)[22].

Избыточность словесного уровня повествования препятствует предметно-изобразительной и понятийной функции слова, но зато выявляет «интонационный жест» автора. Теория звукового жеста сформулирована А. Белым уже в статье «Жезл Аарона» (1917), в «Глоссалолии. Поэме о звуке» (1917) и в предисловии к сборнику «После разлуки. Берлинский песенник» (1922). А. Белый говорит о необходимости разбить метрический и строфический канон («корсет условностей»), чтобы добиться эффекта живого звукового жеста. Такая интонация негармонична; инверсии, паузы, обозначенные тире, а также фрагментацией строки на странице и доминирующие над единством строки, паронимические аттракции создают вихревой, нервный, ужасающе плотный интонационный рисунок. Можно вспомнить увлечение писателя аритмологией — учением о прерывных функциях, метаматематикой, разрабатываемой его отцом, профессором Н. В. Бугаевым. Как показывают исследования Л. Силард[23], Х. Каидзава[24], Х. Шталь-Швэтцер[25], интонация в трактовке А. Белого означает вовсе не речевую интонацию исполнения, а выражение интуитивной «звуко-мысли», «жест смысла», т. е. семантика ритма внесловесна, звуковая жестикуляция передает не логическую, а онтологическую или психофизиологическую информацию. «Аритмология» А. Белого выражает конец старой культурной эры, преодоление жесткой оппозиции объекта и субъекта, а следовательно, эпоса и лирики, звука и смысла. Высвобождение огромных внутрисловесных энергий, предпринятое А. Белым, явно предвосхищает неклассическую поэтику катастрофического XX столетия, в частности поэму в прозе Г. В. Иванова «Распад атома» (1939). Распад ранее неделимого — индивидуаль-

ного человеческого «я», распад всей прежней культуры в «мировое уродство» — переданы Г. В. Ивановым в особой фрагментарной форме повествования, где нет цельного событийного сюжета и единого субъекта сознания, а разворачивается цепная реакция «полумыслей-получувств»[26].

Роман «Москва» заканчивается взрывом:

> Так все, что любило, страдало и мыслило, что восемь месяцев автор словесным сплетеньем являл, вместе с автором, — взорвано: дым в небесах!
>
> Что осело, что — пырснью отвеялось? Кто — уцелел, кто — разорван?
>
> Читатель. —
>
> — пока: —
>
> — продолжение следует.

Однако продолжения не последовало. Андрей Белый остался е д и н с т в е н н ы м, уникальной фигурой в русской литературе. Однако, как говорил М. Бахтин, «избежать его влияния нельзя. <…> Белый на всех влияет, над всеми как рок висит, и уйти от этого рока никто не может»[27].

---

[1] См.: *Белый А.* Москва. М. : Сов. Россия, 1989.

[2] См.: *Воронский А.* Литературные портреты. Т. 1. М. : Федерация, 1928. С. 240.

[3] См.: Москва и «Москва» Андрея Белого : сб. ст. М. : Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 1999.

[4] *Белый А.* Москва. С. 768.

[5] Там же. С. 760. Далее ссылки на это издание даются по тексту в круглых скобках с указанием страницы.

[6] См.: *Тимина С. И.* Последний роман Андрея Белого // Белый А. Москва. С. 3.

[7] *Полонский В. В.* Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века : Динамика жанра: общие проблемы. Проза. М. : ИМЛИ РАН, 2009. С. 158.

[8] *Орлицкий Ю. Б.* «Анапестический» «Петербург» и «ямбическая» «Москва»? : (К вопросу о стиховом начале в романах А. Белого и его содержательной функции) // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 200.

[9] *Белый А.* Так говорит правда // Красная новь. 1922. № 2. С. 268.

[10] *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М. : Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2006. С. 229.

[11] Там же. С. 227.

[12] Цит. по: Там же. С. 210.

[13] Цит. по: *Шталь-Швэтцер Х.* Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 174.

[14] *Мандельштам О.* О природе слова // Мандельштам О. Соч. : в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 177.

[15] *Попова К. Р.* Символика выражения философемы Восток — Россия — Запад в прозе А. Белого (на материале романов «Петербург» и «Москва») : автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2005. С. 18.

[16] *Роднянская И. Б.* Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. М. : Просвещение, 1964. С. 208.

[17] *Москвин В. П.* Теоретические основы стиховедения. М. : Кн. дом «Либроком», 2009. С. 305.

[18] *Иванов Вяч. Вс.* Профессор Коробкин и профессор Бугаев : (к жанровой характеристике романа «Москва» Андрея Белого) // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 23.

[19] См. об этом: *Фриш О.*, *Уилер Дж*. Открытие деления ядер // Успехи физ. наук. 1968. Т. 96, вып. 4. С. 697—715.

[20] *Иванов Вяч. Вс.* Профессор Коробкин... С. 25.

[21] Сайт службы внешней разведки России. Персоналии. Клаус Фукс. URL : http://svr.gov.ru/history/fx.htm.

[22] См.: *Лесков С.* Бомба от советского барона: кто создавал советское атомное оружие [Электронный ресурс] // Известия науки. 2009. 27 авг. URL : http://www.inauka.ru/history/article94826/print.html

[23] *Силард Л.* Роман и математика // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 285.

[24] *Каидзава Х.* Идея прерывности Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 29—44.

[25] *Шталь-Швэтцер Х.* Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого. С. 161—199.

[26] См., в частности: *Федякин С. Р.* «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» // Литературовед. журн. 2008. № 22. С. 82—83.

[27] Запись лекций М. М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе / публ. С. Бочарова ; коммент. Л. Силард // Studia Slavica Hungarica. 1983. Т. 29. С. 230.

1.2. Неудачи Нарбута-поэта и Нарбута-редактора

Жизнь и творчество В. И. Нарбута были овеяны мрачными и загадочными легендами, порой фантастически искажавшими реальные факты. «Отрубленная» кисть левой руки, хромота, заикание, демоническая внешность, мелодично-корявые стихи, необычайным образом соединяющие в себе прекрасные и безобразные явления жизни, скандальные истории из области его издательской деятельности, неожиданный отход от стихов к административно-организационной работе и стремительный карьерный рост, неясные обстоятельства гибели — все это в сумме порождает образ падшего ангела-поэта, радостно и трагически принимающего этот мир.

Литературная и издательская судьба В. Нарбута отмечена целым рядом творческих неудач, связанных, с одной стороны, с деятельностью поэтов, «преодолевших символизм», с другой стороны, с активной попыткой В. Нарбута обрести свое место в формирующемся культурном ландшафте советской литературы.

На начальном этапе своего творчества Нарбут не пропускает ни малейшей возможности напечататься. Его стихи появляются в столичных журналах и газетах абсолютно разного художественного уровня и популярности. В 1909 г. поэт готовит к изданию книгу стихов, которая появится в начале 1910 г.[1] В литературной среде Петербурга дебютную книгу заметили, о чем свидетельствует почти десяток отзывов. Несмотря на отмеченные недочеты первой книги, неуклюжее обаяние поэзии Нарбута заставило критиков заговорить о нем как об оригинальном, подающем надежды поэте.

В это же время, войдя в студенческий «Кружок молодых», Нарбут увлекается редакторской работой, уделяя большое внимание организации университетского журнала «Gaudeamus». Нарбут взял на себя работу по определению состава авторов, который соответствовал бы идейно-эстетической позиции издания, и установлению контактов с ними.

Работа в «Gaudeamus»'е позволила Нарбуту проявить свои организаторские способности. Финансовые резервы издания были не-

велики: «весь “капитал”-то был что-то около 1000 рублей плюс типографский кредит…»[2]. Нарбут, приглашая писателей к сотрудничеству, сразу же предупреждал: «Гонорар — есть, хотя очень мизерный: стихи — строка — 15—20 к., проза — лист — 40—50 рублей»[3]. Несмотря на это, в журнале печатались произведения А. Блока, В. Брюсова, М. Волошина, С. Городецкого, Вяч. Иванова, М. Кузмина, Г. Чулкова…

Большое внимание было уделено и художественному оформлению «Gaudeamus»’а: он печатался «на меловой бумаге с тоновым клише и при тираже в 5—8 тысяч»[4]. Изящный вид издания соответствовал его эстетической позиции. Но погоня за «вечными идеалами» в условиях глубокого кризиса русского символизма превращает «Gaudeamus» просто в «эстетический студенческий журнал»[5].

Причины закрытия студенческого журнала «Gaudeamus» были не только идейные, но и финансовые. О неискушенности Нарбута в бухгалтерских делах (в дореволюционный период) исследователи его жизни и творчества говорили неоднократно[6]. Экономя подчас на авторских гонорарах, Нарбут стремился к масштабности и основательности издания. Такая же ситуация будет складываться и в организованном Нарбутом в 1920-е гг. ЗиФе. На это сетовал О. Мандельштам: «Самые договора Зифа являлись хитроумными юридическими ловушками… <…> Пораньше получить рукопись и попозже за нее заплатить — к этому сводилось все»[7].

Внимательное и щепетильное отношение к внешнему оформлению «Gaudeamus»’а затмевало реальные финансовые возможности. Дорогая бумага и типографские изыски требовали больших вложений. Судя по письмам Нарбута к авторам, для деловой переписки редакцией были заказаны особые листы с визитным оттиском журнала. Да и аренда помещения под контору, судя по адресу (Невский пр., 140/2), обходилась недешево. Таким образом, непродуманное ведение финансовых дел журнала привело Нарбута к первой издательской неудаче.

Войдя в «Цех поэтов» и объявив себя акмеистом, Нарбут ощущает на себе первые удары критики. Особое недовольство было связано с вызывающим антиэстетизмом Нарбута. Его новые стихи, опубликованные в цеховом журнале «Гиперборей», и особенно вы-

ход книги «Аллилуйя» были названы «жеребячьим выпадом», который совершил «грубый, нечистоплотный и нарочитый Нарбут»[8].

Книга действительно получилась весьма необычной не только по содержанию, но и по оформлению. Не случайно критик С. Адрианов назвал книгу Нарбута не просто оригинальной, но «оригинальничающей»: «Его “Аллилуйя” издана на серой бумаге, вроде той, на которой писали в XVIII и начале XIX века, отпечатана вся сплошь церковнославянским шрифтом с киноварными заглавными буквами из старопечатной псалтыри…»[9].

И само название, и благообразное оформление книги в церковнославянском стиле резко контрастируют с ее содержанием: «Персонажи 12 стихотворений сборника — многообразная нежить, уездное духовенство, пьянь, босячество и вымирающее дворянство. Мир книги наполнен копотью, отрыжкой угара, сальными обсосками, гнидами, соитьем в крапиве, коростой, рвотным маслом, случкой жеребцов, прелью, сладкой духотой, клаустрофобическим воем»[10].

В «Аллилуйе» Нарбуту удается развить одну из программных идей акмеистов, согласно которой необходимо реабилитировать отверженные темы и неэстетические, низкие образы: «Отныне безобразно только то, что безóбразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием»[11]. Необычайная по тематическому, сюжетно-образному и языковому оформлению, «Аллилуйя» в вызывающих и резких тонах должна была раскрыть перед читателем мир «во всей совокупности красот и безобразий»[12].

Основатели акмеизма в своих критических отзывах дали высокую оценку второй книге Нарбута и отметили в ней проявление истинно акмеистического духа. Гумилев говорит об ярком проявлении здесь вещного, реально ощутимого мира, который завораживает и покоряет эффектом своего присутствия, своей материальности: «И в каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления того же земляного злого ведовства, стихийные и чарующие новой и подлинной пленительностью безобразия»[13]. Городецкий увидел в книге «истинное противоядие против того вида эстетизма, который служит лишь прикрытием поэтического бессилия»[14].

Кроме отзывов Гумилева и Городецкого, позитивных рецензий на «Аллилуйю» не последовало. Воззрения критиков относитель-

но возмутительной и шокирующей книги Нарбута имели несколько вариантов.

Вариант первый — снисходительно упомянуть об издании и демонстративно бойкотировать недостойный анализа материал. В. Брюсов в поэтическом обзоре за 1911—1912 гг. указал лишь на необычное оформление книги Нарбута и на то, что «…у г. Нарбута в прошлом есть стихи гораздо более удачные, нежели его “Аллилуиа”»[15]. Подобной же оценкой ограничился и В. Ходасевич: «Хотелось бы умолчать о Владимире Нарбуте. Зачем было поэту, издавшему два года назад совсем недурной сборник, выступать теперь с двумя книжечками*, гораздо более непристойными, чем умными»[16].

Вариант второй — дать резкую, выразительно негативную оценку книге. Критик «Нового слова», по косточкам разбирая графический «выверт» «Аллилуйи», пеняет на трудности в прочтении старинного шрифта, а также на синтаксические и фонетические изыски Нарбута: «Сразу можно нажить судорогу в челюстях от таких стихов. <…> Терпит же бумага! И еще какая! Пушкин не печатался никогда на такой бумаге»[17]. В косвенной оценке «Аллилуйи» Саша Черный называет литературу такого рода «явлением патологического порядка», «кривляньем и вывертом или хитрорасчетливым новаторством во что бы то ни стало», а также желанием Нарбута выработать свой стиль, которому свойствен «тщательный подбор корявых, крокодиловых слов и образов»[18].

Вариант третий — раскритиковать поэта за лексическую грубость и синтаксический бурелом, за идейную бессодержательность, но при этом указать на то, что будущее молодого автора не так безнадежно. И. Игнатов упрекает Нарбута в эстетической ограниченности: «…главным образом на безобразии автор и останавливается. <…> Животная жизнь с ее запахами, вожделениями, аппетитами, изъянами, болезнями, со всей неодухотворенной материальностью брызжет из-под обложки…»[19] Но этот же критик, говоря об умении поэта писать «сочно, красками не смешанными, а цельными», указывает на выразительную мощь «непомерно развитой

---

* Под двумя книжечками подразумеваются книги «Аллилуйя» (1912) и «Любовь и любовь» (1913).

животности» стихов Нарбута: «…его образы ярки; отказать им в известной силе нельзя»[20].

В рецензии С. Адрианова также говорится о необычной насыщенной силе нарбутовского стиха, которая, однако, теряет свой удельный вес благодаря грубым словесным нагромождениям: «…Из всех этих ядреных простонародных речений и свободного сочетания предложений можно в самом деле выбрать нечто яркое и своеобразное, но у Нарбута часто получается тяжеловесная, маловразумительная путаница и примитивная грубость речи»[21]. Но, несмотря на достаточно жесткие замечания, окончательный вердикт этого отзыва звучит обнадеживающе: «Во всяком случае, у Нарбута бьется пульс настоящей одаренности, перед ним есть дорога, если только он способен на упорный труд и трезвую самокритику»[22].

Редакция журнала «Светлый луч» предлагает Нарбуту развиваться в направлении, близком стихам его первой книги, а также отказаться от пагубного влияния «Цеха»: «Не ходите в эти школы, поэт, они уже вас испортили; что же будет дальше? Ваш сборник под названием “Аллилуйя” ведь это… это какое-то шутовство, а не сборник. <…> Вы певец природы, помните это, у вас есть чисто художественные обороты и настроения; совершенствуйте же дар, данный вам Богом, и не будьте подпевалой, вернее, подмастерьем ни в каком “цехе поэтов”»[23].

Книга «Аллилуйя» несомненно потрясла литературную общественность и значительно повлияла на личную и творческую биографию Нарбута. Пророческой оказалась фраза В. Пяста из рецензии на первую книгу поэта: «Владимир Нарбут способен иногда “такое” сказать, что его прямо-таки попросят вон из салон-вагона»[24].

Согласно книжной летописи Управления по делам печати, «Аллилуйя» вышла в апреле 1912 г.[25] Но на прилавки издание так и не попало, поскольку согласно постановлению Санкт-Петербургского комитета по делам печати от 1 мая 1912 г. на книгу был наложен арест «с возбуждением судебного преследования по ст. 74 уг. ул. и ст. 1001 ул. о нак.»[26], а 18 сентября 1912 г. Петербургский окружной суд принял решение о привлечении Нарбута к ответственности. Поэт приговаривался к году заключения «за порнографию»[27]. В результате возникшего скандала и судебного разбирательства

Нарбут был исключен с 4-го курса Петербургского университета. На суд он не явился и вскоре с этнографической экспедицией, направляющейся в Абиссинию и Сомали, покинул Россию.

Формально данная история указывает на явную творческую неудачу Нарбута. Но сам автор воспринимает это именно как формальный неуспех: Нарбут не отрекается от созданной им книги и пытается спасти и распространить доступное ему количество экземпляров.

Выход книги «Аллилуйя», воспринятый как творческая неудача Нарбута, делает имя поэта скандально знаменитым и даже опальным. Благодаря вызванному книгой фурору, Нарбут снискал славу русского Бодлера*. Гонение на поэта не отменило специфический успех книги. Не случайно для молодого поколения подрастающих писателей Нарбут станет демонической фигурой, окутанной тайнами грозной романтики, «колченогим» поэтом (см. у В. Катаева в «Алмазный мой венец»). В данном случае творческий неуспех автора афиширует его имя в особом ракурсе, создавая тем самым интерес к нему как к табуированному явлению.

Неудачу с выпуском «Аллилуйи» нельзя соотнести с творческим кризисом поэта. Напротив, ее можно считать безусловным творческим прорывом автора. Именно в «Аллилуйе» он обретает свой индивидуальный поэтический голос, свое неповторимое мироощущение, проникающее в глубины реально ощутимой материи, овеянной метафизическим духом.

Речь здесь может идти о мировоззренческом неуспехе. Отмеченное Гумилевым стихийное и чарующее «земляное злое ведовство» книги было названо критиками «жеребячьим выпадом» «грубого и нечистоплотного» Нарбута. Поэту инкриминировали неуспех шокированные его антиэстетизмом критики, которые не могли или не хотели видеть в «Аллилуйе» «противоядие против эстетизма, который прикрывает творческое бессилие»[28].

Книгу «Аллилуйя», безусловно, можно считать элитарной книгой. На это указывают не только ее замысел и содержание, но и

---

* За книгу «Цветы Зла» (1857), по мнению судей — порнографическую и оскорбляющую религиозные чувства читателей, Бодлер подвергся судебному преследованию.

полиграфическое воплощение (перед читателем должно было предстать художественное тело, а не просто книжное издание). При этом, полагаясь на деловую хватку Нарбута как издателя (не всегда успешного, но всегда энергичного), можно отметить его стремление к коммерческому успеху. Именно это стремление к синтезу элитарного и коммерческого, возможно, и вызовет целую полосу последующих издательских неудач Нарбута.

Весной 1913 г., получив амнистию по случаю празднования трехсотлетия дома Романовых, Нарбут возвращается из Африки в Россию и выпускает необычную по форме и содержанию третью книгу стихов[29]. Книга «Любовь и любовь» состояла всего из двух стихотворений («Дурной» и «Вдовец») и была оформлена весьма странно: «Размер книги на ½ сантиметра больше спичечной коробки. Сквозь книгу деликатно пропущен шелковый зеленый шнурок, и вся она чрезвычайно похожа на “премии”, вкладываемые крупными кондитерскими в конфетные коробки в целях рекламы»[30]. В разгромной рецензии на нарбутовскую поэтическую миниатюру Саша Черный объясняет такой вид книги желанием автора «навязывать свою фамилию возможно большему числу людей»[31] с целью получения дешевой популярности.

На самом деле Нарбут стремился преодолеть возникшую в связи со скандалом вокруг «Аллилуйи» табуированность своего имени. Для этого он в обход цензуры делает попытку «хотя и мизерным тиражом, но все же выпустить в форме елочной игрушки (на игрушки тогда цензура не распространялась) так называемую “третью книгу стихов”»[32]. Полагаясь на африканские письма поэта редактору «Сельского вестника» Н. Н. Сергиевскому[33], можно предположить, что Нарбут во время своего вынужденного отсутствия пытался не утратить завоеванных им в поэтическом мире позиций. Для этого ему необходимо было печататься любым (даже «игрушечным») способом.

С возвращением Нарбута в литературные круги Петербурга связана еще одна его издательская неудача. В марте 1913 г. он становится редактором «Нового журнала для всех». Г. Иванов объясняет это тем, что «последний из издателей этого, ставшего убыточным, предприятия — предложил его Нарбуту»[34]. «Новый журнал для

всех», редактируемый до этого И. М. Розенфельдом, придерживался народнического направления и пользовался спросом у сельской интеллигенции. По словам Г. Иванова, «Нарбут поднес этим читателям, привыкшим к Чирикову и Муйжелю, собственные стихи во вкусе "Аллилуйя"…»[35] Нарбут действительно активно стал размещать на страницах журнала стихи товарищей по «Цеху поэтов», в том числе и свои собственные («Покойник», «Прокаженные в Хараре»). В результате на некоторое время журнал «превратился в близкое к акмеизму, или, точнее будет сказать, "Цеху поэтов", издание»[36].

Но уже в мае 1913 г. начались большие проблемы с выходом только что приобретенного «Нового журнала для всех», грозившие ему банкротством и закрытием. Выпустив всего лишь два номера (№ 4, 5), Нарбут вынужден был спешно продать права на издание журнала А. Л. Гарязину. Исследователи биографии поэта говорят о том, что Нарбут, «оказавшись неопытным финансистом, быстро истощил скудную редакционную кассу и не смог выполнить обязательств перед подписчиками»[37]. На неискушенность Нарбута в финансовых делах ссылаются также Р. Д. Тименчик, Т. Р. Нарбут и В. Н. Устиновский. По воспоминаниям Г. Иванова, читатели не получили обещанное бесплатное приложение к журналу.

На недовольство подписчиков во вступительной записке ссылается и новый редактор А. Гарязин: «Издание "Нового Журнала для Всех" перешло в мои руки — оно продано мне В. И. Нарбутом, который не имел сил и средств своевременно выпустить в свет ни одной книжки и удовлетворить подписчиков»[38]. По словам нового редактора, он «совершенно неожиданно» купил у Нарбута «право на издание с архивом и рукописями»[39] в начале июня 1913 г. за 6000 рублей. При этом Гарязину перешли и все долги журнала перед читателями. Объясняясь перед подписчиками, он утверждает, что «все подписные деньги за 1913 год оказались уже израсходованными моими предшественниками по изданию — г.г. Розенфельдом и Нарбутом и, конечно, мной не получены»[40].

Здесь необходимо учесть предприимчивость Нарбута и оценить его изворотливость, благодаря которой удалось одновременно продать убыточное издание и переложить долговые обязательства перед подписчиками на нового хозяина журнала.

Но эпизод с «удачной» продажей журнала неожиданным образом обернулся против самого Нарбута. Литературная общественность резко осудила поступок неудачливого редактора. Первой причиной скандала можно считать заявления Гарязина об элементарной непорядочности Нарбута, а также о «мании величия этого человека»[41]. Свою статью о расчетливом молодом человеке Гарязин называет «печальной повестью о Нарбуте, мало известном, скромно одаренном талантами, но очевидно ловком до беззастенчивости»[42]. Но не только «коммерческая» сделка подрывает авторитет Нарбута.

Второй причиной скандала можно считать тот факт, что Нарбут «продал как-никак "идейный и демократический" журнал Гарязину — члену Союза русского народа и другу Дубровина»[43]. Действительно, А. Л. Гарязин являлся участником «Союза русского народа», что могло способствовать резкой смене идейной направленности демократического «Нового журнала для всех». Виновником этого события автоматически становился Нарбут.

Согласно версии, утвердившейся в семье поэта, Нарбут «попадает в ловушку к черносотенным кругам», т. е. сам становится жертвой неких интриг, в результате чего «печатать его отказываются многие ранее расположенные к нему издатели, и он начинает ощущать все увеличивающиеся материальные затруднения»[44].

Издательская неудача сказалась и на положении поэта в литературной среде: после скандальной передачи «Нового журнала для всех» Гарязину имя Нарбута исчезает со страниц столичных газет и журналов. «По-видимому, под впечатлением общественного осуждения этого поступка Нарбут вскоре уехал на родину и, судя по его письмам Зенкевичу 1914—1916, был достаточно оторван от столичной жизни», — отмечает Р. Д. Тименчик[45].

Реабилитироваться в столице поэту так и не удалось. Негативная критика на «Любовь и любовь», а также шумная история с журналом сделали невозможным выход очередной книги Нарбута «Вий», которая, «хотя и была подготовлена к изданию на 1915 год, по-видимому, не вышла[46].

В начале 1914 г. Нарбут возвращается к себе на родину, где становится редактором-издателем еженедельной уездной газеты «Глуховский вестник». Одновременно поэт стремится выпустить

в Петербурге книгу стихов, которая могла бы обеспечить его возвращение в поэтические круги столицы и реабилитировать его как автора. Четвертая поэтическая книга В. Нарбута «Вий», так и не дошедшая до читателя, должна была, по-видимому, представить весь спектр художественных интересов опального автора. Поскольку эта книга попала в библиографический справочник А. К. Тарасенкова «Русские поэты XX века. 1900—1955», ее тираж, скорее всего, уже был набран и запущен в печать[47]. До сих пор ни один экземпляр книги «Вий» не обнаружен, а сведения о корпусе текстов для этого издания Нарбут не оставил. Неудачная попытка с изданием «Вия» оказалась для Нарбута последней возможностью в предреволюционный период опубликовать книгу стихов.

После переломных событий 1917 г. деятельность Нарбута, поддержавшего большевистские идеи, в основном связана со становлением советской печати. В 1918 г. по направлению партии он отправляется в Воронеж для организации там большевистской печати. Именно воронежский период жизни станет для Нарбута отправной точкой будущей издательской карьеры. В тяжелых условиях политической и экономической нестабильности в стране Нарбуту удается проделать колоссальную работу по утверждению в Воронеже новой советской печати. Он редактирует «Известия Воронежского губернского исполнительного комитета совета рабочих и крестьянских депутатов», где одновременно успевает вести воскресную «Литературную неделю», участвует в «Воронежском красном листке», в журнале «Вестник Воронежского округа путей сообщения», возглавляет губернский Союз советских журналистов.

В литературном плане самым важным достижением Нарбута в этот период станет организация в Воронеже одного из первых в Советской республике литературных журналов «Сирена», на страницах которого удавалось публиковать произведения А. Блока, В. Брюсова, А. Ахматовой, Б. Пастернака, А. Белого, Г. Чулкова, М. Зенкевича, О. Мандельштама, П. Орешина, С. Есенина, А. Мариенгофа, Р. Ивнева, В. Шершеневича, А. Ремизова, М. Пришвина, В. Шишкова, Б. Пильняка и др.

Нарбуту приходится решать и один из самых насущных вопросов, связанных с жесточайшим дефицитом бумаги для издания.

В октябре 1918 г. он едет в Москву и Петроград, где не только добивается поддержки у Горького и Луначарского, но и договаривается о проведении в Москве подписки на «Сирену». Всего Нарбуту удалось издать три весьма объемных книжки двухнедельника (№ 1 и № 2/3 в декабре 1918 г.; № 4/5 в январе 1919 г.), что по тем временам можно считать огромным достижением.

С весны 1919 г. Нарбут продолжает активную издательскую деятельность в Киеве: редактирует журналы «Солнце труда» и «Зори», создает и возглавляет редакцию журнала «Красный офицер», участвует в издании газеты «Коммунист», входит в состав редколлегии кружка пролетарских писателей, принимает участие в работе жюри конкурса на создание революционного гимна Украины.

В этот период, когда полоса творческих неудач сменяется явным успехом, Нарбут решает взять реванш за неудачный выход «Аллилуйи»: он работает над вторым изданием книги, предполагая выпустить запрещенный некогда сборник на русском и украинском языках (выйдет только русскоязычный вариант)[48]. Одновременно Нарбут готовит к изданию сборник стихов «Веретено»[49]. Но выход этой книги не состоялся, поскольку в сентябре 1919 г. Киев занимают войска Добровольческой армии Деникина. Тираж книги не был эвакуирован и, вероятно, погиб.

Во время эвакуации в Ростове-на-Дону Нарбут был арестован деникинскими контрразведчиками и под угрозой смерти подписал отказ от большевистской деятельности. Этот факт сыграет роковую роль в его судьбе: в 1928 г. этот «документ» будет обнаружен, низвергнув Нарбута с высоты партийного и издательского положения.

Нарбут был освобожден из тюрьмы конницей Думенко и, умолчав о подписанном им в деникинских застенках документе, официально вступает в партию и вновь возвращается к издательской деятельности. Вернувшись в освобожденный Киев, Нарбут занимается организацией советской печати на Украине. При этом он предпринимает попытки издать сборники своих новых, идейно-агитационных стихов[50]. Однако никаких следов этих сборников, кроме упоминания в библиографическом справочнике, до сих пор не обнаружено.

После освобождения Крыма в мае 1920 г. Нарбут получает пост заведующего ЮгРОСТА (южного отделения Всеукраинского бю-

ро Российского телеграфного агентства) в Одессе. Он объединяет подотделы агентства в единый информационный центр, инспектирование которого берет на себя, открывает в Крыму филиалы ЮгРОСТА, организует агитационно-политическую печать в Севастополе, а затем в Симферополе, Ялте и Евпатории.

Вокруг ЮгРОСТА Нарбуту удалось сплотить талантливую молодежь города — Э. Багрицкого, В. Катаева, Ю. Олешу, И. Ильфа, Е. Петрова. В. Инбер. Молодые писатели с благоговением и трепетом относились к своему начальнику и покровителю: «Он принадлежал к руководящей партийной головке города и в общественном отношении для нас, молодых беспартийных поэтов, был недосягаем, как звезда»[51]. Фигура известного поэта со «странной» биографией вызывала особый интерес: «Нарбут! Это имя знали молодые поэты — построчно и построфно — особенно: “Россия Разина и Ленина, Россия огненных столбов”»[52].

За время пребывания в Одессе (май 1920 — апрель 1921) Нарбут издает две книги своих стихов: «Плоть» и сборник новых стихов «В огненных столбах», навеянных бурной революционной действительностью.

Поэтический сборник «В огненных столбах» является попыткой Нарбута проникнуться духом мятежной эпохи. В новой книге поэт представляет революционный процесс становления свободного государства как тяжелый и длительный путь к мыслимому идеалу. Поэтому важным для автора становится мотив ветхозаветного исхода народа Израилева из египетского рабства к обетованной земле. Выбранный Нарбутом огненный столп аллегорически характеризует свойство сумеречной, темной эпохи. Форма же множественного времени (огненные столбы) представляет души светоносных людей, стремящихся вывести свой народ в светлое будущее. При этом данный образ имеет и трагическую окраску. По свидетельству К. Зелинского, поэт так объясняет название своей книги: «Нам всем гореть огненными столпами, — сказал он мне, — но какой ветер развеет наш пепел?»[53].

Отдавая дань традиционным тогда историческим параллелям между прежними и нынешними мятежными личностями, поэт на-

сыщает текст библейским пафосом. Освещенная огненными столбами «бесслезная и безответная» Россия ищет исхода в светлое Завтра, оставляя за собой труп «околевшего Вчера».

Но жестокая атмосфера гражданской войны безжалостно разрушает идиллический образ Завтра. Именно здесь, на сломе доброго и дорогого, и происходит ожесточение нарбутовского героя: разрушенный покой делает его безжалостным лихим рубакой:

Прощайте, завода трубы,
мелькай, степная тропа!
Я буду, рубака грубый,
раскраивать черепа[54].

С отчаянием он признает в себе накал мощной, циничной страсти: «Мое жестокое сердце, / не выдаст тебя, закал! / Смотри, глупыш-офицерик, / как пьяный навзничь упал…». Здесь все решает пуля и сабля: «Пропела тоненько пуля, / махнула сабля сплеча… / О теплая ночь июля, / широкий плащ палача!»[55]. Именно два эти образа в книге становятся постоянными атрибутами революционного времени — орудиями насилия и возмездия. И всю эту жуткую картину обрамляет образ крови, встречающийся почти в каждом стихотворении книги. Семантический спектр данного образа весьма широк: от гиперболически зловещих масштабов («небо кровью затекло») до политически «верных», но трагических воплощений («Дворянской кровию отяжелев, / густые не полощутся полотна»)[56].

Нарбут пытается понять тех творцов нового мира, у которых «в шинелях — вши, и в сердце — вера»[57]. Вот только безоговорочно принять их мировоззрение он не может. Об этом свидетельствует важнейший для всей книги мотив совести и личной вины за происходящее.

Несмотря на искреннее стремление соединить акмеистическую поэтику с лирикой социалистической направленности, Нарбут осознает назревающий творческий кризис. Попытку примерить на себе патриотический, агитационный стиль новой поэзии он воспринимает как измену своему уже сформировавшемуся миропониманию. Именно поэтому в книге «В огненных столбах» так остро ощущается «соитие чаяния с отчаянием»[58].

Отсюда становится понятным представленное Нарбутом в триптихе «Большевик» осознание себя поэтом-большевиком:

И, опершись на посох, как привык,
пред Вами тот же, тот же, — он один! —
Иуда, красногубый большевик,
грозовых дум девичьих господин[59].

По мнению В. Беспрозванного, «образ Иуды не только содержит вполне прозрачный намек на большевистскую карьеру самого Нарбута, начавшуюся после Октябрьской революции, но и дает этому намеку сложную эмоциональную окраску, акцентируя здесь тему предательства и подчеркивая его кроваво-инфернальный трагизм»[60].

Попытка Нарбута показать сложность духовных перипетий и жестоких реалий революционного времени потерпела двойную неудачу. Во-первых, поэт, несмотря на всю искренность своего порыва, не смог сродниться с языком новой эпохи, с ее революционно-идейной тематикой. Его постоянно выбивает из рамок формирующейся советской поэзии оптимистического призыва и лозунга.

Библейская тематика и не совсем понятная «широким массам» усложненная образность вкупе с циничным характером гражданской войны, переданным с реалистичной точностью, провоцируют вторую неудачу. Книга «В огненных столбах» была запрещена и, за исключением сигнальных и авторских экземпляров, уничтожена. Судя по сводному указателю спецхрана, она попала в список запрещенной литературы и при каждом пересмотре (1951, 1973, 1988) оставалась там: «Судя по тому, что сборник вошел в последний и очень небольшой список Главлита, вышедший в самом конце 1988 г., и освобожден в числе самых последних книг спецхрана (1993), отношение к нему было настороженным до самого конца перестройки»[61]. Советская цензура не простила Нарбуту такое «и впрямь… прекрасное, хотя и несколько мистическое изображение революции»[62].

После неудачи с книгой «В огненных столбах» Нарбут решает выйти к читателю со стихами, лишенными революционной патетики. Основная задача поэта — остановиться и с высоты прожитых лет оглянуться на прошлое, на свою судьбу.

В апреле 1921 г. Нарбут получает значительное повышение по службе: его переводят в Харьков (тогда — столица Украины) на должность заведующего УкРОСТА, которое он реорганизует в Радиотелеграфное агентство Украины (РАТАУ). Здесь Нарбут становится еще и редактором литературно-художественной газеты «Новый мир», печатается в журналах «Художественная жизнь», «Календарь искусств», газетах «Харьковский понедельник» и «Коммунист». Здесь же выходит сборник стихов Нарбута «Советская земля» (с циклами «Октябрь», «Чека», «Большевик») и книга «Александра Павловна».

1919—1920-е гг. стали для Нарбута временем «великого перелома» в его поэтическом сознании. После реализации своих стихов акмеистического периода («Плоть», 1920; «Аллилуйя», 1922) поэту необходимо было искать новое слово, которое соответствовало бы не только его мировосприятию и ожиданиям читателя, но и новой, неоднозначной действительности Советской России.

В следующую книгу («Казненный Серафим») Нарбут включает стихи, созданные им в 1916—1921 гг. Нарбут не датировал экземпляры книги и не оставил записей относительно работы над ней. Л. Чертков утверждает, что «Казненный Серафим» был собран Нарбутом в 1922 г. Сын поэта Р. Нарбут указывает на 1925 г., когда книга была предложена издательству «Круг». М. Зенкевич свидетельствует, что Нарбут передал ему рукопись книги в 1928 г. Можно считать, что стихи «Казненного Серафима» создавались Нарбутом с 1922 по 1925 г. Не принятые к печати, они, возможно, дорабатывались, и в 1928 г. Зенкевич получает окончательный вариант книги.

Композиция книги, «выстроенной как бы в автобиографическом сюжете»[63], представляет три раздела: «На рассвете праведником», «Казнь», «После казни». Стихи первого раздела связаны с воспоминаниями поэта о начальной поре жизни. Нарбут стремится предельно просто передать ощущения еще праведной души ребенка, познающего окружающий мир. Именно поэтому он так подробно и созерцательно рассматривает обыденные детали хуторского быта, запомнившиеся с детства.

Второй раздел («Казнь») связан с этапом взрослой жизни, который рассеивает безмятежное счастье. Упорядоченность и казенность

деловой жизни выводят героя на уровень автоматического расписания. В стихотворении «Телеграфист (На захолустной)» Нарбут представляет монотонное и механическое существование в образе действующего сухо и четко телеграфа («Скучная филантропия! И нет интереса»)[64]. «Линейная тоска»[65] деловой жизни отодвигает на второй план чувственное начало, подменяя его рабочей схемой, графиком. Вероятно, интенсивный ритм издательской жизни Нарбута «нейтрализует» прежние творческие порывы. Его натурфилософское поэтическое сознание уступает место «телеграфному» стилю агиток, лозунгов и директив. Жизнь, проходящая в лихорадочном темпе, становится казнью для живой души.

Кардинальное переустройство страны на идеологическом, культурном, бытовом уровнях аллегорически представлено в стихотворении «Белье»[66]. Стирка белья — это тщательная чистка судьбы, времени. От прошлого остается лишь грязная вода: «И глянцевеет емкий таз, / И погребальный весел мрамор»[67].

Комментируя это стихотворение непонятливым читателям, Нарбут пишет: «Через таз, мраморное мыло, пузыри, стрекозиную радугу, выкрутасы комаров-карамор — к мускулам, чистоте, труду»[68]. Но только в этом официальном комментарии Нарбут умалчивает об иронической стороне стиха, в котором радуга — символ коммунистического светлого будущего — предстает уже не в библейском, а в сниженном виде: «И в пузыре, что поднялся, / В той радуге, — мигает клизма».

Мотив казни, проходящий через второй раздел книги, Нарбут связывает с гибелью не только души, но и плоти. Неизбежность кары («Голову требует темная плаха») не страшит поэта, поскольку опыт смерти, прочувствованный еще в книге «Плоть», позволяет стоически воспринимать грядущую гибель: «Рухну ли насмерть, все будет знакомо»[69].

В заключительный раздел «Казненного Серафима» («После гибели») вынесено единственное стихотворение — «Встреча», в котором мотивы и образы книги сводятся в единое целое. Лихие события гражданской войны здесь упоминаются, но постепенно отступают на второй план. Поэту остается лишь за чаем в компании

«парового серафима» (самовара), напоминающего о потерянном рае, ждать падение Серафима небесного, казненного и низвергнутого.

«Серафимова забота» освещает творчество певца, чувствующего прочную, неразрывную связь со своим покровителем. Если образ пушкинского Серафима, восходящий к книге пророка Исаии (Ис. 6 : 1—7), лишь вестник высшей воли, то Серафим Нарбута неотторжим от судьбы поэта. Кризисная ситуация в духовном мире поэта отражается и на его покровителе. Поток созданных на потребу общества стихов-агиток ранит Серафима: «Сонное перо на теплых крыльях / снизу поотрепано»; «…под перьями у Серафима / Мозоль болит: конючит и конячит»[70]. Нетленные крылья высшего существа вдруг обретают свойства несовершенной плоти.

Отходя от музыки сфер к диктату общественно-политических нужд, поэт тем самым губит своего Серафима. Казненный за покровительство поэту Серафим низвергнут с небес. Об этой казни мы узнаем лишь по названию книги и по последним ее строкам: «… мы желчью печенега встречаем, / к нам падающего на лету!»[71].

В контексте книги просматривается и еще одна версия трактовки образа казненного Серафима, связанная напрямую с личностью поэта: тема творчества, развивающегося в условиях идейной несвободы, зависимости от конъюнктурной необходимости идти в ногу со временем определяют назревание глубокого кризиса в творческом сознании поэта.

Стремление Нарбута освободиться от «телеграфного» производства стихов, «бросить аппарат и взять гитару»[72] обретает в книге подчас слишком резкое звучание:

Вконец опротивели ямбы.
А ямами разве уйдешь?
И что — дифирамб?
Я к херам бы
Хирама* и хилый галдеж![73]

---

* Отрицание Хирама, архитектора, построившего дворец царя Соломона, звучит как скрытый вызов творческому акту, восхваляющему какую бы то ни было власть.

В результате сам поэт, надорвавший свои крылья вдохновения, становится подобен падшему Серафиму. Не случайно В. Катаеву, знакомому с поэтом по общей работе в Одессе, Нарбут всем своим образом напомнил «не то смертельно раненного гладиатора, не то падшего ангела с прекрасным демоническим лицом…»: «Может быть, он действительно был падшим ангелом, свалившимся к нам с неба в черном пепле сгоревших крыл. Он был мелкопоместный демон, отверженный богом революции. Но его душа тяготела к этому богу. Он хотел и не мог искупить какой-то свой тайный грех, за который его уже один раз покарали отсечением руки, но он чувствовал, что рано или поздно за этой карой последует другая, еще более страшная, последняя»[74].

После подготовки «Казненного Серафима» к печати до настоящего («административного») падения Нарбута оставалось еще три года. Но уже в первой половине 1920-х гг. поэту открывается явная несовместимость его стихов со вкусами советского читателя. Из всей книги он напечатает в периодике лишь три стихотворения. После публикации стихотворения «Белье» поэту придется растолковывать его по просьбам читателей[75]. Сделает это он весьма сухо и с некоторой долей сдержанного раздражения, после чего его муза умолкнет фактически на 10 лет. Непонимание «широкими массами» поэзии Нарбута, тот факт, что читатель новой формации не прочитывает его новые произведения и обращается к автору за разъяснениями, говорит о коммуникативной неудаче Нарбута.

Действительно, желание Нарбута открыть новую страницу своей творческой биографии книгой «Казненный Серафим» обернулось неудачей. Поэт не нашел общего языка с новой читательской публикой и осознал ненужность своего искусства широким читательским массам.

Стихи «Казненного Серафима» весьма трудны для прочтения, поскольку строятся на сложных ассоциативных образных цепочках и причудливой грамматике. Выражаясь языком самой книги, поэт бьет «шаром по ямам (гип да гоп!) шарад»[76]. Вероятно, он и сам понимал, что зашел в некий тупик преусложненности, где невозможно чудо творческого преображения, где ему уже «Не кувыркнуться вещею кавуркой»[77].

Тем не менее Нарбут не стремится приспособиться к патетике советского поэтического языка. Такой идейной перестройке творческого самосознания он предпочтет молчание. Кроме того, открывшиеся перед Нарбутом перспективы партийной работы вовлекут его в интенсивный процесс формирования системы новой советской печати.

Активная агитационная и издательская деятельность на Украине и в Москве не прошла незамеченной: в 1924 г. Нарбут получает назначение в агитпропотдел ЦК партии на должность заместителя заведующего отделом печати ЦК РКП(б). Всю энергию Нарбут вкладывает в свое детище — издательство «Земля и фабрика».

В результате полного погружения в дела печати происходит столкновение Нарбута-руководителя и Нарбута-поэта. Активный политический деятель, признающий победу пролетарского искусства, не уживается с творческой личностью, не желающей сдавать свои прежние эстетические позиции. Это и приводит Нарбута к глубокому мировоззренческому кризису, разрешившемуся казнью своего Серафима, своей музы.

Творческое молчание Нарбута вызывает неоднократные возгласы недоумения среди поэтов. Так, Н. Асеев уже в 1922 г. выражает желание вновь зримо ощутить напор живого нарбутовского слова: «Чтобы кровь текла, а не стихи — / С Нарбута отрубленной руки...»[78] В 1926 г. М. Зенкевич напишет в «Отходной из стихов»:

Свершу самоубийство, если я
На миг поверю, что с тобой
Расстаться можно так, поэзия,
Как сделал Нарбут и Рембо![79]

Общественную трактовку отхода Нарбута от стихов озвучил в 1924 г. И. Лежнев: «И трижды прав Вл. Нарбут, несомненно один из интереснейших поэтов нашего времени, что, посвятив себя политической работе, он отсек художественную, — и стихов сейчас не пишет “принципиально”. Работа его в Ц.К.Р.К.П. совершенно отчетлива, ясна, прямолинейна, рациональна до конца. Поэтическое же творчество по самой природе своей иррационально, и “совместительство” было бы вредно для обоих призваний»[80].

Поиск внутренней гармонии в смутное время литературных и политических баталий осознается Нарбутом как действие не только сложное, но и весьма опасное. Порой среди противоборствующих сторон не было победителя: оба противника терпели поражение. Это подтверждает конфликт между Воронским (исключен из партии в 1927, расстрелян в 1937) и Нарбутом (исключен из партии в 1928, расстрелян в 1938). Такая же ситуация представлена в стихотворении «Перепелиный ток».

На токовище во время поединка перепела попадают в силки. В пылу боя они, ослепленные соперничеством, не замечают опасности. Нарбут мастерски передает ощущение застигнутой врасплох птицы, при этом проецируя его на себя: «Сам-то я в прорву лечу, дрожа, / Слыша, как обнажает шея стержень / Под черенком ножа»[81]. Несмотря на то, что муза не часто посещает Нарбута, поэтическое, пророческое ощущение действительности не покидает его. Уже в 1933 г. в первой редакции «Перепелиного тока» звучит предчувствие собственной гибели:

Вот, обессилев, завязли в тенетах
Головы схваченных забияк,
Расквитавшихся волею и плотью
За нее, как и я...[82].

Но никакая корректировка стихов не поможет поэту. Вероятно, Нарбут чувствовал это. Пытаясь пробудить в себе искреннее, живое, свободное от идеологических установок слово, он понимал, что тем самым ставит себя на грань риска и, возможно, самоуничтожения: «Мне не чернилом, — кровью из артерий / Писать стихи, как на себя донос!»[83].

Поглощенный партийной и литературно-организаторской деятельностью, Нарбут поневоле втягивается в течение сложного и неоднозначного социально-политического процесса, что и приведет поэта к падению с высоты административной системы.

Отставка Нарбута спровоцировала его обращение к жанру научной поэзии, что привело поэта к неудачной попытке творческого возрождения: «Перегруженность физиологизмом, тенденции к подмене социальных явлений биологическими говорят о том, что

подлинной мировоззренческой перестройки Н<арбут> не произвел»[84]. Но эта творческая неудача говорит о подлинности его поэтической натуры, не сумевшей приспособиться к штамповке нужных для государственной системы стихов. И все же в поздних стихах Нарбута заметна попытка выхода из кризиса и предощущение творческого прорыва, осуществиться которому помешают трагические реалии суровой исторической эпохи.

Феномен творческих неудач В. Нарбута был спровоцирован стремлением поэта и издателя обрести специфическую, не согласующуюся с читательскими ожиданиями нишу. Брутальность его музы уникальна и узнаваема, но при этом она создает в критическом и читательском мире некую неподготовленность к ее восприятию. Творческую неудачу, как в мировоззренческом, так и в художественном аспектах, в данном случае нельзя считать проигрышем поэта, поскольку эхо нарбутовской поэтики все-таки наложило особый отпечаток на развитие русской поэтической мысли XX в. Возможно, шлейф творческих неудач как раз и выявляет специфику неординарной лирики Нарбута, перемещая его в число поэтов второго ряда, где его фигура выглядит весьма органично, дополняя и обогащая культурный фон эпохи.

---

[1] *Нарбут В.* Стихи. Кн. 1. СПб. : Дракон, 1910.

[2] *Нарбут В.* О Блоке. Клочки воспоминаний // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 1. С. 2.

[3] *Нарбут В.* Письмо к Гиппиусу Василию Васильевичу от 12 февраля 1911 г. // ИРЛИ. Ф. 47 (Архив Вас. В. Гиппиуса). Оп. 3. Ед. хр. 45. Л. 2.

[4] *Нарбут В.* О Блоке. Клочки воспоминаний. С. 2.

[5] *Иванов Г. В.* Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3 : Мемуары. Литературная критика. М. : Согласие, 1993. С. 651.

[6] См., например: *Нарбут Т. Р.*, *Устиновский В. Н.* Владимир Нарбут // Ново-Басманная, 19. М. : Худож. лит., 1990. С. 318; *Чертков Л.* Судьба Владимира Нарбута // Избр. стихотворения / В. Нарбут ; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Л. Черткова. Paris : La presse Libre, 1983. С. 10.

[7] М*андельштам О. Э.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4. М. : Арт-Бизнес-Центр, 1997. С. 108.

[8] *Рославлев А.* Бумажные цветы // Воскрес. вечер. газ. 1912. 12 авг. (№ 18). С. 3.

[9] *Адрианов С.* Критические наброски // Вестн. Европы. 1912. № 7. С. 351.

[10] *Тименчик Р. Д.* [*Нарбут В.*] // Русские писатели, 1800—1917 : биограф. слов. Т. 4 : М. — П. / гл. ред. П. А. Николаев. М. : Бол. Рос. энцикл., 1999. С. 228. (Русские писатели 11—20 вв.).

[11] *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 48.

[12] Там же.

[13] *Гумилев Н.* В. Кульчинский, К. Большаков, А. Диесперов, В. Нарбут, Л. Зилов // Гумилев Н. С. Золотое сердце России. Кишинев : Лит. артистикэ, 1990. С. 602.

[14] [*Городецкий С.*] Владимир Нарбут. Аллилуйа. Стихи : с портретом автора работы М. Чемберс-Билибиной / изд. Цеха поэтов. СПб., 1912 // Гиперборей. Ежемесячник стихов и критики. — Репринт. воспроизв. [второго номера журн.] изд. 1912 г. Л. : ВТПО «Киноцентр», 1990. С. 27

[15] *Брюсов В. Я.* Среди стихов, 1894—1924 : манифесты, статьи, рецензии. М. : Сов. писатель, 1990. С. 369.

[16] *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник : избранное. М. : Сов. писатель, 1991. С. 483.

[17] *Чуносов М.* [*Ясинский И.*] Новые книги. Владимир Нарбут. «Аллилуйя». «Цех поэтов». СПб., 1912 // Нов. слово. 1912. № 12. С. 157.

[18] *Саша Черный.* Собрание сочинений : в 5 т. Т. 3. М. : Эллис Лак, 1996. С. 361—362.

[19] *Игнатов И.* Новые поэты. «Акмеисты», «адамисты», «эго-футуристы» // Русские ведомости. 1913. 6 апр. (№ 80). С. 3.

[20] Там же.

[21] *Адрианов С.* Критические наброски // Вестн. Европы. 1912. № 7. С. 351.

[22] Там же. С. 352.

[23] Светлый луч. 1912. № 8. С. 2.

[24] *Пяст Вл.* По поводу последней поэзии. Гл. 6 // Gaudeamus. 1911. № 5. С. 9.

[25] Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1912. № 19 (12 мая). С. 14.

[26] Там же. № 21 (26 мая). С. 38.

[27] *Чертков Л.* Судьба Владимира Нарбута // *Нарбут В.* Избранные стихотворения. С. 9.

[28] [*Городецкий С.*] Владимир Нарбут. Аллилуйа. Стихи... С. 27.

[29] *Нарбут В.* Любовь и любовь : 3-я книга стихов. СПб. : Наш век, 1913.

[30] *Саша Черный.* Указ. соч. С. 361—362.

[31] Там же. С. 362.

[32] *Нарбут Т. Р.*, *Устиновский В. Н.* Указ. соч. С. 318.

[33] ИРЛИ. Ф. 123. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 6.

[34] *Иванов Г. В.* Указ. соч. С. 114.

[35] Там же. С. 115.

[36] *Лекманов О. А.* Русская литература XX века: журнальные и газетные «ключи». М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 2005. С. 17.

[37] *Чертков Л.* Судьба Владимира Нарбута // Нарбут В. Избр. стихотворения. С. 10.

[38] *Гарязин А.* К переходу журнала // Нов. журн. для всех. 1913. № 6 (июнь). Стб. 3.

[39] Там же.

[40] Там же.

[41] Там же.

[42] Там же. Стб. 5.

[43] *Иванов Г. В.* Указ. соч. С. 116. (А. И. Дубровин (1855—1918) — основатель и председатель Главного совета национал-патриотической организации черносотенцев «Союз русского народа»).

[44] *Нарбут Т. Р.*, *Устиновский В. Н.* Указ. соч. С. 318.

[45] *Тименчик Р. Д.* [*О Нарбуте*] // Русские писатели, 1800—1917. Т. 4. С. 229.

[46] *Нарбут Т. Р.*, *Устиновский В. П.* Указ. соч. С. 318.

[47] *Нарбут В.* Вий. СПб. : Наш век, 1915.

[48] *Нарбут В.* Аллилуиа. 2-е изд. [Одесса], 1922. 32 с.

[49] *Нарбут В.* Веретено. Киев, 1919.

[50] *Нарбут В.* Красноармейские стихи. Ростов н/Д: Изд-во Политотдела Н-ской армии, 1920; *Нарбут В.* Стихи о войне. Полтава, 1920.

[51] *Катаев В.* Алмазный мой венец // Катаев В. Уже написан Вертер. М. : Панорама, 1992. С. 212.

[52] *Озеров Л.* О Владимире Нарбуте // Простор. 1988. № 3. С. 157.

[53] *Зелинский К. Л.* На рубеже двух эпох. Литературные встречи, 1917—1920. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1962. С. 17.

[54] *Нарбут В.* Стихотворения / вступ. ст., сост. и примеч. Н. Бялосинский и Н. Панченко. М. : Современник, 1990. С. 212.

[55] Там же.

[56] Там же. С. 204, 223.

[57] Там же. С. 204.

[58] *Бялосинская Н.*, *Панченко Н.* Косой дождь // Там же. С. 34.

[59] *Нарбут В.* Стихотворения. С. 220.

[60] *Беспрозванный В.* Анна Ахматова — Владимир Нарбут: к проблеме литературного диалога [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/document/536633.html.

[61] *Блюм А. В.* Запрещенные книги русских писателей и литературоведов, 1917—1991. [Электронный ресурс] : индекс советской цензуры с комментариями. URL: http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/blium/ilp/?id=409.

[62] *Катаев В.* Алмазный мой венец. С. 213.

[63] См.: *Бялосинская Н.*, *Панченко Н.* Косой дождь. С. 37.
[64] *Нарбут В.* Стихотворение. С. 237.
[65] Там же. С. 251.
[66] Там же. С. 250.
[67] Там же.
[68] *Нарбут В.* Белье. Комментарий // Календарь искусств (Харьков). 1923. № 4. С. 10.
[69] *Нарбут В.* Стихотворение. С. 248.
[70] Там же. С. 231, 239.
[71] Там же. С. 256.
[72] Там же. С. 237.
[73] Там же. С. 253.
[74] *Катаев В.* Алмазный мой венец. С. 212, 215—216.
[75] *Нарбут В.* Белье. Комментарий. С. 10.
[76] *Нарбут В.* Стихотворение. С. 245.
[77] Там же. С. 242.
[78] *Асеев Н.* «Нынче утром певшее железо…» // Красная новь. 1922. № 4. С. 23.
[79] *Зенкевич М. А.* Сказочная эра : Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / сост., подгот. текстов, примеч., краткая биохроника С. Е. Зенкевича ; вступ. ст. Л. А. Озерова. М. : Школа-Пресс, 1994. С. 190.
[80] *Лежнев И.* Где же новая литература? // Россия. 1924. № 1. С. 187.
[81] *Нарбут В.* Стихотворение. С. 265.
[82] *Нарбут В.* Перепелиный ток // Новый мир. 1933. № 6. С. 43.
[83] *Нарбут В.* Стихотворение. С. 357.
[84] *З.-М.* [*Захаров-Мэнский Н.*] Нарбут // Лит. энцикл. : в 11 т. Т. 7 / Ком. Акад. ; НИИ лит. и искусства. М. : ОГИЗ РСФСР : Сов. энцикл., 1934. Стб. 588—589.

1.3. Стилистические маркеры творческой неудачи (на материале романа Ч. Айтматова «Плаха»)

Филолог за точным разъяснением слова обращается к словарю: так, в словаре Ожегова слово «неудача» объясняется лаконично — как «отсутствие удачи, неуспех»; в свою очередь, понятие «успех» означает «общественное признание», «хорошие результаты

в работе», оборот «с успехом» — «легко, успешно, без затруднений»[1]. Если так, то тех современных писателей, которые известны широкой публике и являются, как принято сейчас говорить, медийными лицами, книги которых издаются большими тиражами, например Б. Акунин, С. Минаев, Т. Устинова, Д. Донцова, можно считать творчески успешными.

В попытке разобраться, что входит в понятие творческой неудачи, нужно осознавать аспекты этой проблемы. Неудача с точки зрения автора, неудача в оценке читателя, неудача в историко-диахроническом аспекте — это разные стороны вопроса и имеют разные критерии оценки. В связи с этим вспоминается ряд известных литературных историй, связанных с именами великих писателей. С. С. Хоружий в известной статье «“Улисс” в русском зеркале» пишет о том, что в процессе работы над экспериментальным, слово- и мифотворческим романом «Поминки по Финнегану» гениальный Дж. Джойс был уверен в понимании и заинтересованности читательской публики, и если к неодобрительной реакции современной ему критики писатель был готов, то непонимание ближайшего окружения («фабрики Джойса» — Эзры Паунда, мисс Уивер, брата Станни) стало для него ударом. И во время работы и после Джойс даже предпринимал попытки объяснить свое произведение, писал ключи-разъяснения, издал сборник комментирующих статей от лица своего героя, где старался передать публике авторский взгляд на свою вещь. И все же даже соратники Джойса по писательскому ремеслу не приняли роман, а С. Беккет, У. К. Уильямс и другие авторы выступили со сборником критических эссе. Почитатель таланта Джойса Герберт Уэллс также не смог понять эстетику последнего романа Джойса, который и Владимир Набоков считал неудавшимся и со свойственной ему желчностью окрестил «не книгой, а остывшим пудингом». Впрочем, в своих лекциях по зарубежной литературе Набоков и роман «Улисс» назвал «слегка переоцененным».

Известна трагическими коллизиями история признания романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». И даже сегодняшний критик оценивает нобелевский роман Пастернака как неудачу: Борис Парамонов назвал свое выступление в Стэнфорде на международном симпозиуме «The Life of Boris Pasternak’s “Doctor Zhivago”» «“Док-

тор Живаго": провал как триумф»: «В предлагаемом рассуждении я исхожу из того, что "Доктор Живаго" — неудача Пастернака. Этому противоречит, во-первых, мировой успех романа, во-вторых, чрезвычайно высокая авторская оценка этого сочинения. Пастернак, как известно, заявлял не раз, что все сделанное им в течение долгой и плодотворной поэтической жизни — ничто по сравнению с романом, считал "Доктора Живаго" вершинным своим достижением. Успех на Западе и во всем мире мог только укрепить его в такой самооценке. Между тем в России, тогда еще Советском Союзе, мнение о неудаче Пастернака в этом его эпическом опыте было не менее распространенным, чем всеобщий восторг зарубежных читателей, из которых едва ли не один Набоков сохранил потребную трезвость суждения (какие бы мотивы ни стояли за его сдержанностью). Роман разочаровал русских читателей — тех, конечно, которым он был доступен. Пожалуй, наиболее резко высказалась Ахматова, сказавшая, что "Доктор Живаго" наполовину написан "Ольгой" (Ивинской). <…> Единственное оправдание пастернаковскому роману в глазах культурных русских, точнее, советских читателей — его антисоветская, антирежимная настроенность, "Нет", сказанное большевистской истории. На этом кредите "Доктор Живаго" как-то мог продержаться в советские годы, а в ранней перестройке явиться сенсацией — хотя это была сенсация не столько пастернаковская, сколько горбачевская. Но сейчас считать это шедевром нельзя. Это не значит, что "Доктор Живаго" утратил интерес как предмет специально-научных, литературоведческих исследований; скорее наоборот: анатому — чтоб не сказать гробокопателю — много удобнее работать с неживым материалом»[2].

Схожее мнение высказывает о романе и «простой» читатель, высказавшийся на одном из интернет-форумов: «Как поэт Пастернак действительно велик (с некоторой поправкой на девальвацию этого термина), а как прозаик он всегда будет чтением на любителя, и когда открываешь этот кирпич, первое, что приходит в голову: "Не читал и вряд ли прочту когда-нибудь до конца, но осуждаю…". В нашем быстром веке читать стоит только такие книги, в которых есть художественные открытия (Платонов, Кафка), где каждое слово на вес золота, а "Доктор Живаго" не из этих. Если бы

его не раскрутили в свое время всякие “голоса Америки”, чему сам свидетель (давно живу), да не Нобелевская премия, которую литераторам дают, как правило, по политическим мотивам, — мало кто о нем сейчас вспоминал бы. А впрочем, мир его праху — поэт и вправду был отменный»[3].

Подобных историко-литературных фактов можно вспомнить достаточно много, начиная от критики Белинским «Повестей Белкина» Пушкина и до романов Саши Соколова. Сегодняшний малоподготовленный читатель может не принимать стихотворений Хлебникова, но с интересом обсуждать романы Александры Марининой. Проблема творческой неудачи напрямую соотносится с проблемами рецептивными, которые, в свою очередь, связаны с наличием культурного опыта, его качеством и количеством. Известный литературный деятель, поэт, критик, переводчик и профессиональный филолог Дмитрий Кузьмин в интервью программе «Нейтральная территория. Позиция 201», рассуждая о современном литературном процессе, сказал: «Для того, чтобы знать истинную цену тому или иному явлению, надо знать, как устроена ситуация в целом, в каком контексте это явление существует. Невозможно это понять само из себя. Это иллюзия, что ты можешь понять… во-первых, просто понять какой-то текст сам из себя, а во-вторых, понять его масштаб и величину из него самого. <…> А на самом деле как? Ты сопоставляешь его все равно с каким-то твоим опытом — читательским, речевым, таким, сяким… Все равно есть какой-то контекст. Но полнота и адекватность этого контекста могут сильно различаться. И если ты, грубо говоря, читал прежде пять книжек, и шестая показалась тебе прекрасной, то это означает одно. Если ты прочел до этого пять тысяч книг, и пять тысяч первая показалась тебе прекрасной, это означает нечто совсем другое. Причем это, конечно, не только количественный параметр, но и качественный»[4].

Итак, известно определенное количество произведений, признанных филологическим сообществом в качестве знаковых явлений мировой литературы, но воспринимаемых читателями как сложные и непонятные. В трудных или спорных случаях логично обращаться к специалисту-эксперту, тому профессионалу, который знает и понимает природу, истоки явления, морфологию. И хотя литера-

тура связана с эмоционально-индивидуальной сферой, все же филолог может установить критерии творческой удачи и неудачи, т. е. возможна попытка филологического изучения проблемы феномена творческой неудачи.

Итак, что же такое творческая неудача? Характеристики этого явления теоретически не осмыслены, поэтика не исследована, таким образом, неизвестно, какие эстетические маркеры могут позволить филологу квалифицировать то или иное произведение как неудачное.

Эти проблемные вопросы предполагают серьезную исследовательскую работу, и решение их возможно только при накоплении необходимого эмпирического опыта. Материалом, например, для нашего анализа было выбрано произведение широко известное, в свое время подробно обсуждавшееся в критике, в школьной и вузовской практике, получившее в целом одобрительные отзывы, — это роман Чингиза Айтматова «Плаха». Настоящее исследование представляет собой попытку определить, обозначить стилистические маркеры творческой неудачи на основе анализа романа Айтматова.

Рассуждения о художественном «промахе» не могут умалять писательских заслуг и таланта Ч. Айтматова; кроме того, перечитывая роман, получаешь большое удовольствие от всех известных его достоинств.

Исследователь творчества Чингиза Айтматова М. С. Мискина в своем диссертационном исследовании «Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова»[5] пишет о том, что творчество Айтматова с самого начала получило высокую оценку современников; в пятидесятые и шестидесятые годы своими ранними повестями, принесшими ему мировую славу, Айтматов органично вливается в когорту традиционалистов-экологов. По мнению исследователя, в этот период талант прозаика развивался и вбирал достижения так называемой «деревенской прозы».

До конца жизненного и творческого пути произведения Айтматова вызывали множество рецензий и отзывов на страницах самых популярных журналов, в 1972 г. был проведен опрос, который показал, насколько высоко современники оценивали творчество

писателя. В 1970-е гг. появились исследования (монографии П. Глинкина, В. Воронова, В. Левченко), основывающиеся на анализе рассказов и повестей Айтматова и освещающие как художественный мир в целом, так и частные проблемы творчества Айтматова — философскую проблематику, психологизм, проблемы поэтики и стиля, взаимосвязь литератур, художественного перевода, философско-эстетические взгляды писателя.

Советские литературоведы указывали на вклад Айтматова в развитие жанра повести. А. Исенов, в частности, писал о том, что писатель «создал в киргизской литературе жанр социально-психологической повести»[6], Т. Давыдова подчеркивала, что «мощный талант Чингиза Айтматова обогатил киргизскую повесть, раздвинул ее жанровые рамки и возможности, прировняв их к возможностям романа. <...> Его поиски и открытия были подхвачены и разработаны (конечно, по-своему) идущим вслед за ним поколением писателей. Не случайно в советской критике появился новый термин “Школа Айтматова”»[7]. В 1976 г. А. Сайфулаев, отметив большой вклад писателя в развитие киргизской литературы, подчеркнул, что он «положил начало целому потоку “лирической прозы” в современной литературе народов СССР»[8].

Действительно, этнический киргиз Айтматов замечательно воспринял лучшие традиции русской классической, в том числе лирической, прозы: ее описательность, пейзажность, любовь к детали, ритмико-интонационное построение фразы, которая орнаментирована тропами, инверсивными конструкциями, звукописью.

На начальном этапе осмысления творчества Айтматова писатели, литературоведы и критики отмечали, что его проза стала подлинным образцом мастерства, внесла весомый вклад в развитие советской многонациональной литературы, обогатила ее в процессе межлитературного взаимодействия и взаимовлияния. Айтматов продемонстрировал качества своей прозы в лучших произведениях, многие из которых относятся все же к первому периоду его творчества: «Прощай, Гульсары», «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря» и др. Писатель и сам в одном из интервью называл 1960—1980-е гг. лучшим тридцатилетием, наиболее продуктивным периодом, вершиной своего творческого движения.

Проза Айтматова лирична, ритмико-мелодически украшена, насыщена тропами, фольклорными образами и мотивами, поэтично озаглавлена. Синтаксические «узоры», как, например, в повести «Белый пароход», демонстрируют мастерское владение стилем: «Кругом снежные хребты, а посреди гор, поросших зеленым лесом, насколько глаз хватает море плещется. Ходят белые волны по синей воде, ветры гонят их издали, угоняют вдаль. Где начало Иссык-Куля, где конец — не узнать. С одного края солнце восходит, а на другом еще ночь»[9].

Начало романа «Плаха» продолжает лучшие традиции русской пейзажной и анималистической прозы:

> Вслед за коротким, легким, как детское дыхание, дневным потеплением на обращенных к солнцу горных склонах погода вскоре неуловимо изменилась — заветрило с ледников, и уже закрадывались по ущельям всюду проникающие резкие ранние сумерки, несущие за собой холодную сизость предстоящей снежной ночи.
>
> Снега было много вокруг. На всем протяжении Прииссыккульского кряжа горы были завалены метельным свеем, прокатившимся по этим местам пару дней тому назад, как полыхнувший вдруг по прихоти своевольной стихии пожар. Жутко, что тут разыгралось — в метельной кромешности исчезли горы, исчезло небо, исчез весь прежний видимый мир. Потом все стихло, и погода прояснилась. С тех пор, с умиротворением снежного шторма, скованные великими заносами горы стояли в цепенеющей и отстранившейся ото всего на свете стылой тишине[10].

Работая со сложными лексическими пластами (*расшибаясь*, *маялось*, *заветрило*), Айтматов демонстрирует тонкое проникновение в природу другого, не близкой этнической группы языка, что, очевидно, было возможно в эпоху тесного общественно-политического, культурного и прочего сближения народов, населяющих СССР. Теперь тема этнических писателей, пишущих на русском языке, определилась как специальная филологическая проблема.

Роман «Плаха» дает образцы стиля, напоминающие прозу Л. Толстого и И. Бунина. Речь идет об особого качества п р е д л о ж е н и я х - п е р и о д а х, которыми называется гармоническая по форме,

сложная синтаксическая конструкция, характеризующаяся особой ритмичностью и упорядоченностью частей, а также исключительной полнотой и завершенностью содержания. Приведенный ниже пример является наиболее частотной разновидностью периода — это сложноподчиненное предложение с однородным придаточным, которое стоит вначале:

> Когда антилопы-сайгаки, обитавшие с незапамятных времен в саванных степях, поросших вечно сухостойным саксаульником, древнейшие, как само время, из парнокопытных, когда эти неутомимые в беге горбоносые стадные животные с широченными ноздрями-трубами, пропускающими воздух через легкие с такой же энергией, как киты сквозь ус — потоки океана, и потому наделенные способностью бежать без передышки с восхода и до заката солнца, — так вот когда они приходили в движение, преследуемые извечными и неразлучными с ними волками, когда одно спугнутое стадо увлекало в панике соседнее, а то и другое и третье и когда в это поголовное бегство включались встречные великие и малые стада, когда мчались сайгаки по Моюнкумам — по взгорьям, по равнинам, по пескам, как обрушившийся на землю потоп, земля убегала вспять и гудела под ногами так, как гудит она под градовым ливнем в летнюю пору, и воздух наполнялся вихрящимся духом движения, кремнистой пылью и искрами, летящими из-под копыт, запахом стадного пота, запахом безумного состязания не на жизнь, а на смерть, и волки, пластаясь на бегу, шли следом и рядом, пытаясь направить стада сайгаков в свои волчьи засады, где ждали их среди саксаула матерые резчики, — то звери, которые бросались из засады на загривок стремительно пробегающей жертвы и, катясь кубарем вместе с ней, успевали перекусить горло, пустить кровь и снова кинуться в погоню; но сайгаки каким-то образом часто распознавали, где ждут их волчьи засады, и успевали пронестись стороной, а облава с нового круга возобновлялась с еще большей яростью и скоростью, и все они, гонимые и преследующие, — одно звено жестокого бытия — выкладывались в беге, как в предсмертной агонии, сжигая свою кровь, чтобы жить и чтобы выжить, и разве что только сам бог мог остановить и тех и других, гонимых и гонителей, ибо речь шла о жизни и смерти жаждущих здравствовать тварей, ибо те волки, что не выдерживали такого бешеного темпа, те, что не родились состязаться в борьбе за существование — в беге-борьбе, — те волки валились с ног и оста-

вались издыхать в пыли, поднятой удаляющейся, как буря, погоней, а если и оставались в живых, уходили прочь в другие края, где промышляли разбоем в безобидных овечьих отарах, которые даже не пытались спасаться бегством, правда, там была своя опасность, самая страшная из всех возможных опасностей, — там, при стадах, находились люди, боги овец и они же овечьи рабы, те, кто сами живут, но не дают выживать другим, особенно тем, кто не зависит от них, а волен быть свободным...[11]

Необычное синтаксическое построение, изобилующее однородными членами предложения, эпитетами, уточняющими конструкциями создает особый неторопливо-повествовательный ритмико-интонационный рисунок.

Романное творчество Айтматова с момента публикации было воспринято критикой неоднозначно: спорили, например, относительно особенностей композиции первого романа «И дольше века длится день» («Буранный полустанок»). С выходом в 1986 г. романа «Плаха» в «Литературной газете» развернулась дискуссия «Парадоксы романа “Плаха”». Подобное обсуждение «Плахи» шло и на страницах таких журналов, как «Октябрь» и «Литературное обозрение». Исследователь творчества Айтматова Георгий Гачев писал о непривычном типе художественности, другие исследователи высказывали мысль, что полифоничный по своей образной природе, философской концепции роман требует не монологических рассуждений о его достоинствах или недостатках, а диалогического сопряжения разных взглядов, дискуссионного столкновения точек зрения. В процессе дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Вопросы литературы»[12], были освещены проблемы, которые в своих формулировках отражают идею настоящего исследования и касаются художественной целостности, убедительности и, как следствие, проблемы творческой неудачи Айтматова в романе «Плаха». Участники дискуссии задавали, например, вопрос о главных героях: почему ни один из них не проходит через весь роман. Н. Анастасьев заметил, что роман расслаивается на различные, слабо скрепленные меж собою пласты, и поэтому в центр критической полемики выдвинулся наиболее существенный вопрос: состоялся ли роман как

художественное целое, связываются ли в конце концов воедино все эти разнородные проблемно-тематические линии?

Создание и публикация романа Айтматова «Плаха» относится к тому сложному периоду в истории нашей страны и русской литературы, когда происходил аксиологический слом, переоценка роли и значения исторических событий, литературных фактов. Андеграундная, неподцензурная литература еще не вышла к широкому читателю, в официальный культурный контекст, журнальные публикации только еще ликвидировали бреши литературной истории, поэтому хрестоматийно известные сегодня произведения («Пожар» В. Распутина, «Плаха» Ч. Айтматова, «Печальный детектив» В. Астафьева), озвучив табуированные темы, стали знаковыми, представляющими перестроечные процессы в социуме и культуре.

Сегодня эти книги в свою очередь подвергаются переоценке. Проиллюстрировать мнение современной критики можно дискуссией на страницах журнала «Знамя» о произведениях, опубликованных в период «журнального бума» на рубеже 1980—1990-х гг.[13] В дискуссии участвовали известные ученые-филологи и критики: Марина Абашева, Александр Агеев, Лев Аннинский, Александр Архангельский, Евгений Ермолин, Дарья Маркова, Андрей Немзер, Евгений Попов, Бенедикт Сарнов, Евгений Сидоров, Михаил Эдельштейн. Приведем некоторые наиболее важные для нашей темы высказывания.

Марина Абашева считает, что книги В. Дудинцева, А. Рыбакова, С. Каледина, В. Войновича, В. Астафьева, В. Белова, А. Кабакова, как и некоторые другие, оказались в центре читательского внимания вследствие не столько эстетической, сколько социальной актуальности, хотя это не означает, что они вовсе не имели художественной ценности. «У кого-то из их авторов есть произведения художественно более сильные: “Привычное дело” и “Плотницкие рассказы” у Белова, “Пастух и пастушка” и “Прокляты и убиты” у Астафьева. Представляется все же, что художественная ценность — более надежный гарант долговечности культурного продукта; в конечном счете тонкие распутинские рассказы вернее останутся в литературе, чем его “Пожар”, и “Привычное дело” Василия Белова помнится лучше, чем “Все впереди”»[14].

Александр Архангельский утверждает, что «Все впереди» Белова, «Пожар» Распутина «откровенно плохи. Плохи не идеями, а тем, что торопливые, картонные, неживые. “Невозвращенца” вообще обсуждать нечего; по литературному уровню это аналог теперешнего “Духlessa” Сергея Минаева. С той разницей, что Минаев так и не станет большим писателем, а Кабаков — стал. За что ему виват и низкий поклон. Так что из всего предложенного списка остается один Астафьев с “Печальным детективом”. Живая неровная вещь. Но ведь Астафьев всегда так писал — неровно, нервно, открываясь навстречу непредсказуемой, незавершенной жизни»[15].

Евгений Ермолин говорит о том, что споры о «Плахе» Айтматова в основном сводились лишь к тому, «актуально ли вообще верить в Бога и полезно ли заниматься богоискательством, довольно, кстати, невнятным у писателя и его героев. Именно эта, не самая глубокая книга, судя по всему, оказалась вровень с тогдашним состоянием духовных ожиданий и чаяний, причем в самом простом ее понимании: как начальный класс веры»[16].

Но и сегодня возможен возврат к прежнему, на наш взгляд, завышенно-пафосному отношению к роману Айтматова, какое продемонстрировано, например, в кандидатском исследовании Х. Н. Темаевой «Духовно-нравственный и художественный мир Чингиза Айтматова и его мотивы в северокавказской прозе»: «Изменения, произошедшие за последние два десятилетия на постсоветском пространстве, ставшие возможными во многом благодаря формированию в обществе иного морально-нравственного климата, делают произведения Ч. Айтматова сегодня даже более актуальными, чем в ту эпоху, когда они были написаны»[17].

Еще в 1995 г. было высказано мнение, что Айтматов изменил своим традициям, в контексте которых ему удавалось творить вершинное[18]. Резкое и многими оспариваемое суждение, но очевидно, что когда Айтматов в романе «Плаха» изображает природный мир — здесь он в своей стихии, знает и понимает природные законы и особенности: «На панические вопли Акбары в нору просунулся ее волк — Ташчайнар, находившийся с тех пор, как волчица затяжелела, большей частью не в логове, а в затишке среди зарослей»[19]. Подробно, даже любовно Айтматов описывает повадки волков, их

облик. О таком Айтматове критики пишут: «Видимо, здесь сказались отзвуки ментальности кочевой культуры и знания профессионального зоотехника»[20].

Известно внимание к роману школьной и вузовской практик, а также хвалебные и даже панегирические отзывы в школьных сочинениях, в то же время можно встретить неоднозначную оценку романа, как правило, незаинтересованных в школьной отметке читателей, которые, признавая достоинства истории волков, негативно отзываются о той части, где описана история Авдия Калистратова. На страницах интернет-форума «Клуб любителей аудиокниг» было высказано следующее мнение: «Часть про Калистратова — нудятина и фантазмы. Судя по описанию действия анаши у Айтматова — это какой-то злостный ЛСД и героин в одном флаконе. Вторая часть, непосредственно про Акбару — более живая и динамичная. Чабана жалко, волчицу жалко, всех жалко»[21].

Мнение обычного читателя не всегда осмысленно, но роман «Плаха» нацелен не на специфическую, а на широкую аудиторию, чье суждение могло интересовать писателя.

С точкой зрения неподготовленного читателя солидаризируется известный филолог, профессор МГУ С. И. Кормилов, который в статье о национальной идентичности литературы высказал следующее мнение: «Ч. Айтматов и в русскоязычных произведениях остается прежде всего киргизом. А вот образ русского, православного человека Авдия Калистратова в «Плахе» Айтматову явно не удался, как не удался и отвлеченно-общечеловеческий образ Иисуса Христа»[22].

Действительно, в одном из главных персонажей романа вычурно претенциозно все — имя, речь, поведение. Имя-обозначение акцентировано символическое: фамилия от *Калистрат* (формы крестильного имени *Евстрат*, в просторечии *Елистрат*), в переводе с греческого означает «добрый воин», *Авдий* — четвертый в ряду 12 малых библейских пророков, от древнееврейского — «служитель Бога» или «служащий Богу». И, несмотря на то, что герой был изгнан из семинарии, жизнь его, по замыслу автора, — это, безусловно, путь праведника, но поступки его на движении по этому пути наивны, нелепы и не приносят никаких реальных результатов. Ал-

люзия же «Авдий — Христос» сюжетно и идейно перегружает роман, который выиграл бы, если бы Айтматов ограничился только историей, связанной с волками, т. е. этнографическим материалом.

Евангельские образы и мотивы также вызывают неоднозначную реакцию читателей и критиков. В целом оправдывая евангельские сцены романа, Е. А. Первушина пишет «“евангельские” эпизоды в книге, мягко говоря, изумили читателей. Обращение к сцене диалога Христа и Понтия Пилата после того, как эту сцену уже дал М. Булгаков в любимом всеми “Мастере...”, многими расценивалось как кощунственная бестактность Ч. Айтматова. К тому же раньше он всегда был вдохновляем национальной художественной традицией, достаточно далекой от образов христианской культуры. А Христос в “Плахе”, с одной стороны, так не похож на полюбившихся нам прежних, национально колоритных айтматовских героев. А с другой — обличительные монологи этого Христа настолько далеки от какой бы то ни было стилизации “под евангельского” Иисуса, что трудно удержаться от упрека писателю в том, что он взялся за материал незнакомый и чужой для себя. Но не будем здесь обвинять автора — художественный поиск писателя, тем более такого писателя, уже явление культуры. И “Плаха” — явление»[23]. Е. А. Первушина считает отказ от стилизации в описании Христа принципиальным и знаменательным. В качестве аргумента художественной целостности романа исследователь указывает общую деталь во внешнем облике Христа и волчицы Акбары — прозрачно-синие глаза, «хотя образы Иисуса Христа и волчицы Акбары восходят к совершенно различным и даже разнородным мифологическим и религиозным традициям»[24] («А если бы кто-нибудь увидел Акбару вблизи, его бы поразили ее прозрачно-синие глаза — редчайший, а возможно, единственный в своем роде случай», Понтий Пилат видит, как Христос поднимает на него «...прозрачно-синие глаза, поразившие того силой и сосредоточенностью мысли — будто Иисуса и не ждало на горе то неминуемое»). По мысли Е. А. Первушиной, «образ прозрачной синевы глаз Иисуса и волчицы приобретает силу поэтического лейтмотива в завершении этого образного ряда — в описании озера Иссык-Куль, образа «синего чуда среди гор», своеобразного символа вечного обновления жизни»[25]. Оспари-

вая эту мысль, заметим, что даже если в этом цветообозначении есть задумка автора, то она кажется натужной, а может быть, даже кощунственной для христианского миропонимания.

Исследователь проблем сюжетосложения русского романа XX в. А. В. Касьянов считает, что эпизод, в котором Авдий теряет сознание и в обморочном сновидении проживает последние часы земной жизни Иисуса Христа, вводится в роман не как фон для его истории, которая могла бы быть композиционно завершенной и без введения евангельских аллюзий, а как сюжетно-самостоятельный «случай с чудаком галилейским». «Случившееся “однажды” перерастает рамки своей единичности и бесконечно повторяется в нескончаемых воспоминаниях, возрастает до уровня вечной памяти (“все забудется в веках, но только не этот день”) и снова, и снова повторяется в судьбах тех, “кто не смог… поступиться парой фраз”. Сама сцена в вагоне товарного поезда и ее фигуранты ассоциативно воспроизводят суд, бичевание и распятие Христа. Поэтому следующее за ней обморочное видение Авдия сводит воедино исторически-конкретное и вечное»[26].

Тем не менее ходульны, т. е. высокопарны и неестественны, отдельные сцены романа, как, например, касающиеся жизнеописания Авдия: в частности, разговор Авдия с Виктором Городецким о причинах, по которым герой хочет бросить семинарию.

Главарь гонцов Гришан ведет длинную пафосную полемику с Авдием, и их мировоззренческое противостояние выглядит смешно и нелепо в данной сюжетной ситуации:

> — Потрясающе! — перебил его Гришан. — С какой же стати ты берешь на себя право вмешиваться в нашу жизнь? В конце концов, каждый волен распоряжаться своей судьбой сам. Да я тебя впервые в жизни вижу, да кто ты есть такой, чтобы печься обо мне и других, будто тебе даны какие-то полномочия свыше. Уволь! И не испытывай судьбу. Если ты чокнутый, иди с богом, а мы как-нибудь обойдемся без тебя. Понял?!
>
> — Но я не обойдусь! Ты требуешь полномочий — так вот, мандатов мне никто не выдавал. Правота и сознание долга — вот мои полномочия, а ты волен считаться или не считаться с ними. Но я неукоснительно их выполняю. Вот ты заявил, что вправе сам решать свою

судьбу. Звучит прекрасно. Но не бывает изолированных судеб, нет отделяющей судьбу от судьбы грани, кроме рождения и смерти. А между рождением и смертью мы все переплетены, как нити в пряже. Ведь ты, Гришан, и те, кто оказался под твоей властью, сейчас ради своей корысти несете из этих степей вместе с анашой несчастье и беду другим. Соблазном мимолетным вы вовлекаете людей в свой круг — круг отчаяния и падения[27].

Прямолинейно морализаторской выглядит вставная новелла, а точнее, баллада про рассказ не запомнившегося Авдию грузинского писателя «Шестеро и седьмой», подробный пересказ которой занимает несколько страниц текста.

Высокопарна и неестественна речь Авдия: «Я родился, когда силы сомнения взяли верх, порождая, в свою очередь, новые сомнения, и я продукт этого процесса, преданный анафеме одной стороной и не принятый со всеми моими сложностями другой стороной. Ну что ж, на таких, как я, история отыгрывается, отводит душу...»[28]

Повествовательная речевая зона в той части, которая описывает историю Авдия, характеризуется теми же особенностями — цветистостью и выспренностью конструкций:

И опять Авдию вспомнились те летние дни, вспомнился конец эпопеи гонцов. И в который раз в этой связи возвращался Авдий Каллистратов к размышлениям о раскаянии. И чем больше думал, тем больше убеждался, что раскаяние — понятие, возрастающее по мере жизненного опыта, *величина совести* (здесь и далее в цитатах курсив мой. — *Т. С.*), величина *благоприобретенная*, воспитывающаяся, культивирующаяся человеческим разумом. Никому, кроме человека, не дано раскаиваться. Раскаяние — это вечная и *неизбывная забота* человеческого духа о самом себе. Из этого вытекает, что любое наказание — за проступок ли, за преступление — должно вызвать в душе наказуемого раскаяние, иначе это равносильно наказанию зверя[29].

Понятно, что подобные философские отступления-рассуждения — это авторская трибуна, которую писатель себе обеспечил как непосредственно в образе Авдия Каллистратова, так и в повество-

вательных комментариях, сопровождающих жизнеописание героя. В романе 2006 г. «Когда падают горы (Вечная невеста)», главному герою, так же, как и Авдий, не приспособленному к современной жизни журналисту с необычным именем Арсен Саманчин, автор вновь доверяет выражение своих философско-публицистических мыслей.

Лексико-риторическая составляющая призвана отражать пафос авторских переживаний сложности и трагичности того состояния общества, в которое наша страна вошла в перестроечный период. Но глаз читателя «спотыкается» на клишированных выражениях, речевых штампах, инородных в художественном произведении, общая поэтика которого тяготеет к лирическому началу. Лингвисты уже обращались к изучению речевых штампов в текстах художественных произведений Т. Толстой, В. Аксенова, В. Войновича. Ученые находят объяснение появлению речевых штампов в произведениях современных авторов, считая, что штампы в прозе В. Войновича отражают дух эпохи и колорит исторического времени, в произведениях В. Аксенова становятся основой для языковой игры[30].

Отмечая недостаточную исследованность этого языкового феномена, отсутствие общепринятой типологии и трудноразличимость границ клише и штампов, исследователи называют такие признаки, как стабильность состава, раздельнооформленность компонентов, воспроизводимость по традиции, а в качестве одного из категориальных признаков — чрезмерную употребительность единиц в небольшом по объему тексте[31]. По мнению исследователей феномена речевых штампов, штампы отличаются от клише неудачным использованием выразительных средств языка.

Пожалуй, отмеченными признаками — частотностью и неудачным использованием выразительных средств языка — отмечена стилистика романа «Плаха».

В примере, процитированном выше, был выделен такой штамп, как *неизбывная забота*, не нужно было специального труда, чтобы обнаружить множество подобных примеров из разных частей романа «Плаха»: «*Дурной фарс грозил обернуться судом линча*. ...*На-*

стал неотвратимый час расплаты, час возмездия. ...И так и еще раз в *порочной круговерти убиений*. …И не исключено, что тот снизошел бы, проявил великодушие и остановил бы *смертоубийство*, но Авдий так *и не разомкнул рта*, и, прочертив его головой кровавый след по настилу, они поволокли его к самому проему вагона, и здесь, в дверях, *произошла еще одна, последняя, схватка*. …Авдию Каллистратову стоило немалой выдержки не реагировать на все *вопиющие подробности*, поскольку он поставил себе задачу — постичь природу этих явлений, затягивающих в свои *тенета* все новых и новых молодых людей. ...Хотел остановить *колоссальную машину истребления*, разогнавшуюся на просторах моюнкумской саванны, — эту *всесокрушающую механизированную силу*...»

Выделенное не является, на наш взгляд, примером абстрактно-философской лексики, характерной для философского романа; скорее, это стилистический диссонанс, который и может являться маркером эстетической неудачи. И в то же время стилистически уместно, логично и оправданно появление в речи героев обсценной лексики, которую Айтматов, одним из первых открывая тему наркомании и наркоторговли в официальной литературе того времени, ввел в языковую структуру романа.

Обобщая вышесказанное, попытаемся смоделировать на материале романа Айтматова «Плаха» те художественные маркеры текста, которые могут быть оценены как неудачные:

1) стилистическая неровность частей одного произведения;
2) высокопарность, вычурный пафос языковых конструкций;
3) речевые клише;
4) акцентированное морализаторство;
5) ходульность сюжетных линий;
6) перегруженность сюжетных и идейных коллизий.

Из рецензии на последний роман Айтматова «Когда падают горы» («Вечная невеста»): «Роман «можно было бы упрекнуть в излишней публицистичности и злоупотреблении мелодраматическими эффектами — но многомудрый автор умело уравновешивает самые рассудочные и рискованные с точки зрения хорошего вкуса

пассажи картинами памирских отрогов и описаниями яростной любви снежных барсов»[32].

---

[1] *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. Изд. 11-е / под ред. Н. Ю. Шведовой. М. : Рус. яз., 1975. С. 377, 772.

[2] *Парамонов Б.* «Доктор Живаго»: провал как триумф : к пятидесятилетию романа // Рус. жизнь. 2007. № 15, 23 нояб. [Электронный ресурс]. URL : http://www.rulife.ru.

[3] [Высказывание на интернет-форуме]. URL : http://fictionbook.ru/author/pasternak_boris_leonidovich/doktor_jivago/.

[4] *Беседа Д.* Кузьмина с Л. Костюковым в передаче «Нейтральная территория. Позиция 201» [Электронный ресурс]. URL : http://www.polit.ru/analytics/2009/11/30/nt201_kuzmin.html.

[5] *Мискина М. С.* Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова : дис. … канд. филол. наук. Томск, 2004.

[6] *Исенов А.* Психологизм современной прозы : на материалах творчества Айтматова. Алма-Ата, 1985. С. 4.

[7] *Давыдова Т.* Современная киргизская повесть. Фрунзе, 1989. С. 7.

[8] *Сайфулаев А.* Проблема взаимодействия литератур. Душанбе, 1976. С. 66.

[9] *Айтматов Ч.* Белый пароход // Айтматов Ч. Белый пароход : повесть; И дольше века длится день…; Плаха : романы / вступ. ст. В. Огнева. М. : Худож. лит., 1988. С. 49.

[10] *Айтматов Ч.* Плаха // Там же. С. 414.

[11] Там же.

[12] Жизнь. Искусство. Критика. Обсуждаем роман Чингиза Айтматова «Плаха» // Вопр. лит. 1987. № 3. С. 3—82.

[13] Чтение на вырост // Знамя. 2007. № 11. С. 166 —179.

[14] Там же. С. 167.

[15] Там же. С. 171.

[16] Там же. С. 172.

[17] *Темаева Х. Н.* Духовно-нравственный и художественный мир Чингиза Айтматова и его мотивы в северокавказской прозе : автореф. дис. … канд. филол. наук. Майкоп, 2010. С. 7.

[18] *Бондаренко В.* Чингиз, не помнящий родства // Наш современник. 1995. № 4. С. 138—146.

[19] *Айтматов Ч.* Плаха. С. 416.

[20] *Койчуев Б.* «Вечная невеста». Рецензия на еще не опубликованный роман Ч. Айтматова [Электронный ресурс]. URL : http://www.centrasia.ru/newsA.php?s=1145171160.

[21] По страницам интернет-форума «Клуб любителей аудиокниг». URL : http://abook-club.ru/forum/index.php?showtopic=6237&st=0&#entry66605

[22] *Кормилов С. И.* Своеобразие русской литературы и проблема ее национальной идентичности // Известия ЮФУ Филологические науки. 2007. № 1—2. С. 11.

[23] *Первушина Е. А.* О евангельских мотивах в романе Чингиза Айтматова «Плаха» [Электронный ресурс]. URL : http://vladivostok.com/speaking_in_tongues/pervushina1.htm.

[24] Там же.

[25] Там же.

[26] *Касьянов А. В.* Библейские мотивы и образы в сюжетостроении русского романа XX в. : автореф. дис. … канд. филол. наук. Пермь, 2007. С. 10.

[27] *Айтматов Ч.* Плаха. С. 523.

[28] Там же. С. 466.

[29] Там же. С. 598.

[30] *Гринкевич Е. В.* Речевые штампы: динамика их экспрессивности : автореф. дис. … канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2007. С. 10.

[31] Там же. С. 20—21.

[32] *Визель М.* Когда падают горы (Вечная невеста). [Рецензия. 24 ноября 2006] [Электронный ресурс]. URL : http://www.timeout.ru/books/event/48280.

1.4. Антиэстетика романа В. П. Астафьева «Печальный детектив»

Критик А. Ланщиков после публикации романа В. П. Астафьева «Печальный детектив» (1982—1985) заметил, что вся современная литература поделилась на «до» и «после» «Печального детектива». Другой рецензент романа, А. Адамович, увидел новизну произведения в концентрации в нем «художественной и вообще правды», и это явилось, по словам критика, «действительно новым», соответствующим «критической ситуации в мире»[1]. Главный вопрос в романе, который автор задает себе и читателю: «Что же с нами происходит»? Именно поэтому Астафьеву важно высказать всю правду, какой бы жестокой она ни была, о «болевых точках» современной жизни.

Проясняя замысел произведения, автор заметил: «Ни в одной стране, ни в одном веке не жил еще и не работал ни один художник

в таких трагических обстоятельствах, в такое трагическое время, в какое живем и работаем мы, стоя на краю пропасти. <…> Вероятно, в какой-то, думаю, очень незначительной мере мне удалось задуматься над современной жизнью. С помощью близких к современности (хотя бы по части сжатости материала) средств прикоснуться к болевым точкам нашей жизни»[2]. Эта творческая задача и ее последовательное решение приводят автора к созданию в романе антиэстетической реальности. Возможно, писатель осознанно избирает этот путь, веря в то, что его публицистически резкое, рожденное болью слово как никакое другое дойдет до читателя. Стремление к «правде жизни» и «концентрация» этой правды привели к тому, что натурализм в изображении современности, субъективность авторской позиции и публицистическая стилевая стихия вызвали антиэстетический эффект.

В тексте «Печального детектива» есть авторское отступление о правде:

> Правда — самое естественное состояние человека, ее не выкрикнуть, не выстонать, не выплакать, хотя в любом крике, в любом стоне, песне, плаче она стонет, плачет, смеется, умирает и рождается, и даже когда ты привычно лжешь себе или другим — это тоже правда, и самый страшный убийца, вор, мордоворот, неумный начальник, хитрый и коварный командир — все-все это правда, порой неудобная, отвратительная. <…> Постижение правды есть высочайшая цель человеческой жизни, и на пути к ней человек создает, не может не создать ту правду, которая станет его лестницей, его путеводной звездой к высшему свету и созидающему разуму[3].

Небольшой по объему, «Печальный детектив» состоит из девяти глав. Создававшийся по «романной форме»[4], он лишь условно может быть отнесен к жанру романа. По-видимому, поэтому в процессе работы над произведением Астафьев ищет разные уточняющие определения: «случайный роман», «маленький роман», «странный роман»[5], однако в окончательном варианте отказывается от них. В основу сюжета положена история жизни главного героя, Леонида Сошнина, в прошлом оперуполномоченного, в настоящем начинаю-

щего писателя. События в романе происходят в городе Вейске, получившем свое название от речки Вейки. Вейск — это один из ликов современной России. Этот город характеризуется в тексте как «гнилой угол России»[6] и олицетворяет собой жизнь русской провинции. Он насыщается символическим смыслом и раскрывается в романе как образ современного мира.

В первой главе воссоздается подробная панорама Вейска. «…Сверху лило, хлюпало всюду, текло, вода бежала не ручьями, не речками, как-то бесцветно, сплошно, плоско, неорганизованно: лежала, кружилась, переливалась из лужи в лужу, из щели в щель. Всюду обнажился прикрытый было мусор: бумага, окурки, раскисшие коробки, трепыхающийся на ветру целлофан»[7]. Эта безрадостная картина родного для Леонида Сошнина города дополняется «космическим» обобщением, создающим определенный эмоциональный настрой: «…Все так же текло, плыло, сочилось мозглой пустотой по земле, по небу, и не было конца серому свету, серой земле, серой тоске»[8].

Автор с дотошностью очеркиста описывает облик города с его учреждениями и достопримечательностями: областное Управление внутренних дел, типография, рынок, пединститут; железнодорожный поселок со станцией, Домом культуры и больницей; бывший монастырь, с «обветшалыми, но нетленными башенками»[9], ставший школой-интернатом; стадион, возникший на месте «патриаршего пруда, с карасями, кувшинками, лилиями и могучими деревами вокруг» («Борясь с мракобесием сановных, исторически себя изживших церковников, деревья свалили, воду вместе с карасями засыпали шлаком и землей, вынутой из-под фундамента новостроек…»)[10].

И остальной мир Вейску не указ. Здесь, как в «гнилом углу России», свои нравы и порядки: «…Да город-то Вейск находится совсем в другом конце Земли, в Японии солнце всходит, в вейской стороне заходит…»[11]. В замкнутом мире Вейска все друг друга знают. «Здесь жизнь идет по кругу, по тесному»[12]. Автор подробно воспроизводит детали быта и уклада жизни Вейска, будь то поселок при железнодорожной станции, живущий по своим законам, или же город в целом. Неотъемлемой приметой Вейска является ры-

ночное пьяное существо «по прозванию Урна». «За беззубый, черный и грязный рот получила прозвище, уже и не женщина, какое-то обособленное существо со слепой, полубезумной тягой к пьянству и безобразиям. Была у нее семья, муж, дети <…> ...все пропила, все потеряла, сделалась позорной достопримечательностью города Вейска»[13]. Утратившая не только имя собственное, но и человеческий облик, Урна становится неким символом этого города. Ее прозвище, как и собачья кличка другого астафьевского героя, Дамки («Царь-рыба»), — это знак вырождения и распада в обществе, свидетельство его болезни.

В описании обитателей Вейска, их привычек и образа жизни, преступлений, с которыми по роду деятельности приходится иметь дело Леониду Сошнину, автор использует натуралистические подробности. О «любителях побеседовать» в «укромном уголке под прелой лестницей» старого дома говорится: «Свинячили под лестницей, блевали, дрались, иные и спали здесь, прижавшись к ржавой батарее…»[14] В романе приводится множество фактов совершаемых преступлений, свидетельствующих о деградации общества, о полном вырождении человека. Среди этих фактов — убийства («молодец-мясник» заколол «мимоходом трех человек»[15]; пьяный парень, вчерашний пэтэушник, зверски убил молодую женщину на шестом месяце беременности), преступления, совершаемые родителями против детей. В тексте приводится одна из историй о том, как родители доводят до смерти своего четвертого ребенка (когда же «соседка по бараку не выдержала, решила покормить ребенка кашей, залезла в окно, но кормить уже было некого — ребенка доедали черви»[16].

Замкнутый в своем убогом существовании, крайних социально-психологических проявлениях и человеческих типажах провинциальный мир в изображении В. П. Астафьева национально очерчен и выписан. В качестве стержневой в романе предстает проблема русского характера, или «приближенно к литературе и возвышенно говоря, русской души»[17]. «…Отчего русские люди извечно жалостливы к арестантам и зачастую равнодушны к себе, к соседу. <…> Готовы порой последний кусок отдать осужденному, костолому и кровопускателю… и ненавидеть соквартиранта за то, что он

забывает выключить свет в туалете[18]. «Вольно, куражливо, удобно живется преступнику средь такого добросердечного народа, и давно ему так в России живется»[19]. Леонид Сошнин, получивший на милицейской службе инвалидность, в сорок два года осваивает новое для себя ремесло — писательство, занимается самообразованием. Поэтому в круг его чтения входят и такие философы, как Ницше и Достоевский. Герой романа размышляет: «Ницше и Достоевский почти достали до гнилой утробы человечишки, до того места, где преет, зреет, набирается вони и отращивает клыки спрятавшийся под покровом тонкой человеческой кожи и модных одежд самый жуткий, сам себя пожирающий зверь. А на Руси Великой зверь в человеческом облике бывает не просто зверем, но звериной, и рождается он чаще всего покорностью нашей, безответственностью, безалаберностью...»[20]. Эти слова перекликаются с бунинскими о «жесточайшем равнодушии к народу» из его знаменитой книги «Окаянные дни»: «Откуда это равнодушие? Между прочим, и от ужасно присущей нам беспечности, легкомысленности, непривычки и нежелания быть серьезными в самые серьезные моменты»[21]. В осмыслении проблемы русского характера Астафьев выступает продолжателем традиций Бунина. Задавшись целью разгадать «страшные загадки русской души», Бунин раскрывает национальный характер в его многоликости и противоречивости. «…Во что же можно верить теперь, когда раскрылась такая несказанно страшная правда о человеке?»[22], — восклицает повествователь в «Окаянных днях». Противоречия национального характера, русской души представляются автору повести «Деревня» неразрешимыми и трагическими. «Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, “шаткость”, как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: “из нас, как из древа, — и дубина, и икона”, — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергий Радонежский или Емелька Пугачев»[23].

Послереволюционная Россия оценивается Буниным как «мир поголовного хама и зверя». «У нас особая психика, о которой будут потом сто лет писать, — иронизирует он в дневнике. — Да мне-то какое утешение от этого?» И провидчески, в контексте астафьевско-

го романа, замечает: «Будет жить и через сто лет все такая же человеческая тварь, — теперь-то я уж знаю ей цену!»[24].

Астафьев, как и Бунин, пристрастен и публицистичен. По поводу одного из почти рядовых происшествий города Вейска автор восклицает: «Это вот что? Все тот же, в умиление всех ввергающий, пространственный русский характер? Или недоразумение, излом природы, нездоровое, негативное явление»[25].

В «Печальном детективе» воспроизводится «уголовная хроника» города Вейска с преступлениями, многие из которых совершаются не по злому умыслу, а по глупости, разгильдяйству, дикости. «Преступления против мира и добра совершаются давно… Беззаконие и закон… воссоединились»[26].

В тексте однажды Леонид Сошнин называется «героем-детективом»[27]. Скорее всего именно этот смысл автор вкладывает в название произведения, на что указывает и первоначальный вариант его: «Печальный детектив и одинокая монашка». Однако в усеченном виде и в контексте произведения его заглавие содержит в себе и оценочный смысл, поскольку реальная жизнь со своими перипетиями, убогостью и дикостью интересов, ограниченностью и пустотой существования, крайними проявлениями несовершенства человеческой природы оказывается более «изобретательной» на сюжетные «ловушки» и неожиданные ходы, чем детективный жанр литературы. И противостоит реальная история города Вейска с бывшим оперуполномоченным Леонидом Сошниным вымышленному детективному сюжету именно как п е ч а л ь н а я.

Обратившись к порокам человеческого существования, Астафьев касается проблемы добра и зла: его герой размышляет над тем, «почему не от своих учителей, а у Ницше, Достоевского и прочих давно опочивших… надо узнавать о природе зла»[28]. Миссия Леонида Сошнина, по выражению жены Лерки, «побеждать зло, утверждать добро»[29]. На страницах романа упоминается «книга с пророческим названием» — «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, что представляется важным в художественном раскрытии «полукриминального» обыденного существования провинции, исследовании психологических мотивов преступлений и их изображе-

нии. Астафьев близок к бунинской трактовке природы преступности («Уголовная антропология выделяет преступников случайных: это случайно совершившие преступление, “люди, чуждые антисоциальных инстинктов”. Но совершенно другое, говорит она, преступники “инстинктивные”. Эти всегда как дети, как животные, и главнейший их признак, коренная черта — жажда разрушения, антисоциальность»[30]).

Публицистическая языковая стихия организует повествование в романе «Печальный детектив», проявляясь в тексте многообразно: в очерковой насыщенности реальными событиями и фактами, в документальной точности их изложения, в остроте проблематики и недвусмысленности выражения авторской позиции — резкой, ироничной; в пространных отступлениях, связанных с «болевыми точками» современной жизни. Пример одного из них:

> А кто рожден для милиции, для воинского дела? Не будь зла в миру и людей, его производящих, ни те ни другие не понадобились бы. Веки вечные вся милиция, полиция, таможенники и прочая, прочая существуют человеческим недоразумением. По здравому разуму уже давно на земле не должно быть ни оружия, ни военных людей, ни насилия. Наличие их уже просто опасно для жизни, лишено всякого здравого смысла. А между тем чудовищное оружие достигло катастрофического количества и военная людь во всем мире не убывает, а прибывает, но ведь предназначение и тех, кто надели военную форму, военный мундир, было, как и у всех людей, — рожать, пахать, сеять, жать, создавать[31].

При всей своей публицистической заостренности книга В. П. Астафьева дает неоднозначное изображение народа. Антитетичность как характерное свойство художественного мышления писателя реализуется и в романе «Печальный детектив», поскольку преступному миру автор противопоставляет народные характеры с присущей им цельностью мировосприятия, трудолюбием, внутренним тактом и добротой (тетя Липа, тетя Граня, старец Аристарх Капустин, Лавря-казак, дядя Паша и др.). Это тоже русские люди со свойственными им особыми чертами. Все они по-своему привлекательны, воплощая разные грани народного характера. Так, тетя

Граня с яркими, черными глазами «являлась родней всех угнетенных и осиротевших возле железной дороги народов, нуждающихся в догляде, участии и трудоустройстве»[32]. В ней сочетаются самопожертвование и «давнее согласие на страдание» и всепрощение[33].

После публикации «Печального детектива» Астафьева справедливо упрекали в том, что он сгустил краски и очернил народ, что публицистическая стилевая стихия разрушает эстетическую целостность текста. Творческая неудача автора связана с тем, что, обратившись в романе к столь «неэстетичному» материалу и нагнетая его, он в своем воздействии на читателя избирает метод «шоковой терапии».

---

[1] *Адамович А.* Урок правды // Лит. газ. 1986. № 12, 19 марта. С. 5.

[2] *Астафьев В.* В этой книге странно все // Сов. Россия. 1987. 19 июля. С. 4.

[3] *Астафьев В. П.* Печальный детектив // Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. М., 1991. С. 502.

[4] См.: *Астафьев В.* В этой книге странно все. С. 4.

[5] Там же.

[6] *Астафьев В. П.* Печальный детектив. С. 425.

[7] Там же. С. 423.

[8] Там же. С. 425.

[9] Там же. С. 430.

[10] Там же. С. 459.

[11] Там же. С. 453.

[12] Там же. С. 439.

[13] Там же. С. 424.

[14] Там же. С. 443.

[15] Там же. С. 441.

[16] Там же. С. 449.

[17] Там же. С. 440.

[18] Там же.

[19] Там же.

[20] Там же. С. 452.

[21] *Бунин И. А.* Окаянные дни. М., 1991. С. 63.

[22] Там же. С. 62.

[23] Там же.

[24] Там же. С. 60.

[25] *Астафьев В. П.* Печальный детектив. С. 453.

[26] Там же.

[27] Там же. С. 469.
[28] Там же. С. 453.
[29] Там же. С. 494.
[30] Там же. С. 165.
[31] Там же. С. 449.
[32] Там же. С. 433.
[33] Там же. С. 438.

1.5. Публицистика в художественном тексте (творческие просчеты А. Солженицына и В. Астафьева)

Задача осмысления творческих просчетов и неудач требует корректности при обращении к художественному опыту как писателей прошлого, так и наших современников. Особенно трудным представляется решение подобной задачи на примере произведений писателей, недавно ушедших из жизни. Среди них такие яркие личности, как А. И. Солженицын и В. П. Астафьев. Оба безусловно талантливые художники, много сделавшие для отечественной литературы, оба воспринимаются читателями как люди с повышенным чувством гражданского долга, крайне остро переживающие беды, выпавшие на долю их многострадальной родины.

У этих писателей достаточно много общего в подходе к современной действительности, в реакции на падение нравственности, на бездуховность сограждан, в стремлении к введению в литературу народного языка и включению в художественную прозу прямого публицистического слова.

На примере ряда художественных произведений Солженицына и Астафьева рассмотрим вопрос о том, насколько публицистические вкрапления, отнюдь не усиливая художественный текст, мешают читательскому восприятию и воспринимаются как творческий просчет автора, неудача.

1.5.1. Цикл миниатюр А. И. Солженицына

Главная особенность малой формы в творчестве Солженицына, о чем не раз писали исследователи, — словесная, содержательная и смысловая п л о т н о с т ь. Обратимся к циклам миниатюр, которым автор дал название «Крохотки». Они отражают круг самых заветных мыслей писателя о жизни, природе, Родине. Все миниатюры объединены личностью автора, его взглядами на мир. Среди «крохоток» есть художественно яркие, выделяющиеся точностью образов, выверенностью каждой фразы, и в то же время — сбивающиеся на прямые публицистические обвинительные характеристики.

Первый цикл «Крохоток» (1958—1960) состоит из 17, второй (1996—1997) — из 9 миниатюр. Рассмотрим сначала ранние «Крохотки». Диапазон объектов, оказавшихся в центре изображения, достаточно широк: от могилы поэта до колхозного рюкзака, от лесного озера до старого ведра. Достаточно трудно выявить какую-то закономерность в отборе тем, но сгруппировать миниатюры по мотивам все-таки можно: отношение к жизни, жажда жизни («Дыхание», «Утенок», «Вязовое бревно», «Шарик»); мир природы («Отражение в воде», «Гроза в горах»); личные впечатления, связанные с потрясениями красотой, талантом, воспоминаниями («Город на Неве», «На родине Есенина», «Старое ведро»); противостояние человеческого и официозного миров («Озеро Сегден», «Прах поэта», «Город на Неве», «Путешествуя вдоль Оки»); новое, чуждое мироотношение («Способ движения», «Приступая ко дню», «Мы-то не умрем»). Уже в выборе мотивов предполагаются разные творческие задачи — создание ярких неповторимых образов или отражение непримиримых, несовместимых взглядов и подходов.

Писатель не случайно выбрал название для своих рассказов-миниатюр: он действительно работает на очень малом пространстве. Пространство это замкнуто: крохотный садик среди клеток-домов («Дыхание»); озеро, замкнутое не только стражами порядка, но и лесом («Озеро Сегден»); уголок двора («Утенок», «Шарик»); ко́злы, на которых пилят бревно («Вязовое бревно»); остатки бывшего блиндажа («Старое ведро»); переполненный пригородный автобус.

Автору удается создать впечатление фокусного увеличения, остальное пространство как бы отодвинуть: «Замкнутая вода. Замкнутый лес. Озеро в небо смотрит. Небо — в озеро. И есть ли еще что на земле — неведомо, поверх леса — не видно»[1]. В других случаях фокусируется не только малое пространство, но и особо яркие, впечатляющие мгновения.

Интересен предметный мир в «Крохотках». Порой автор поэтизирует чисто функциональные вещи, например колхозный рюкзак. Важную роль в создании картины всегда играют детали. Не случайно и у других авторов Солженицын всегда подчеркивал умение использовать отдельные штрихи, детали обстановки, портрета, жеста. Во многих «крохотках» роль значащей детали играет подчеркнутая малость объекта наблюдения (заблудившийся во дворе беспомощный утенок), видимая невзрачность, бросовость предмета (проржавелое ведро, вызвавшее воспоминания о войне).

Один из ведущих принципов изображения — противопоставление взглядов, восприятий, отношений. Так, потрясает несомненная красота города на Неве, но никуда не уйти от сознания, что стоит этот дивный город «на костях»: «чуждое нам — и наше самое славное великолепие». Несочетаемость предметов, материала может служить усилением образности: каменная стена монастыря достроена досчаным забором с колючей проволокой. Дополняют картину «вышки, пугала гадкие». И венчает все последняя деталь — плакат «За мир между народами» («Прах поэта», с. 302).

Как в кинематографе, соотносится дальний и ближний планы. Издали — радуют взгляд «взбежавшие на пригорки, взошедшие на холмы, царевнами белыми и красными вышедшие к реке храмы». А вблизи — потрясающая унынием картина: «Кресты сшиблены или скривлены, ободранный купол зияет остовом поржавелых ребер, растет бурьян на крыше» («Путешествуя вдоль Оки», с. 310).

Порой несовместимость, противостояние нагнетаются автором: не один, не два, а несколько подчеркнутых наблюдений предшествуют тому главному, ради которого и написан рассказ. Так, в деревнях на родине Есенина «садов нет. Нет близко и леса. Хилые палисадники. Кой-где грубо-яркие цветные наличники. Свинья зачуханная посреди улицы чешется о водопроводную колонку. На хилый

курятник похожа магазинная будка». И в родном доме поэта — полное отсутствие уюта, нет даже слабого намека на поэтичность. Тем сильнее звучит признание: «Какой же слиток таланта метнул творец сюда, в эту избу, в это сердце деревенского драчливого парня, чтобы тот, потрясенный, нашел столько для красоты — у печи, в хлеву, на гумне, за околицей, — красоты, которую тысячу лет топчут и не замечают?» («На родине Есенина», с. 307).

Тот же принцип и в миниатюре «Путешествуя вдоль Оки». Сначала авторская позиция, исполненная глубокой ответственности, понимания значения истории, культуры: «В эти камни, в колоколенки эти наши предки вложили все свое лучшее, все свое понимание жизни». Этому противостоит не возражение, опровержение или еще какая-либо оппозиция, а нарочито грубая реплика-возглас, создающая контрастное впечатление: «Ковыряй, Витька, долбай, не жалей. Кино будет в шесть, танцы в восемь» (с. 311). На этой несовместимости и держится создаваемый художественный образ, эффект его восприятия.

Чем дальше разведены позиции, подходы, тем сильнее ожидаемое впечатление. Природное, естественное (каким бы малым и беззащитным ни было, хотя бы тем же малюсеньким утенком) — сильнее и значимее любых достижений прогресса: «Мы на Венеру скоро полетим», а все равно не сможем «в колбе составить» подобного утенка («Утенок», с. 301).

Обобщается как авторская позиция, так и противостоящая ей. В миниатюре «Мы-то не умрем» сначала звучит авторский голос — об отношении современных людей к кладбищам, к смерти. Специфика жанра не допускает растянутости повествования, раздумчивости в авторских размышлениях. Вместо нее — обобщенный образ-формула о цене, отданной за сегодняшнюю жизнь: «В трех войнах теряли мы мужей, сыновей, женихов». В той же фразе звучит от лица обобщенного обывателя отказ от памяти, связи, ответственности: «Пропадите, постылые, под деревянной крашеной тумбой, не мешайте нам жить!» (с. 309). Фраза, вынесенная в заглавие, использована и в финале: «Мы-то ведь никогда не умрем». В ней и скрыта авторская издевка, оценка, приговор.

Солженицын, безусловно, умеет увидеть в единичном обобщенный смысл, умеет найти неожиданный ракурс для изображения, максимально сгустить краски, сфокусировать взгляд, акцентировать впечатление.

Однако ряд образов «Крохоток» воспринимаются как слишком тенденциозные, прямолинейные. Таков в рассказе «Способ двигаться» выпад против машин: «…вот это безобразнейшее из творений Земли, на резиновых быстрых лапах, с мертвыми стеклянными глазами, тупым ребристым рылом, горбатое железным ящиком. Оно не проржет о радости степи, о запахах трав, о любви к кобылице или к хозяину. Оно постоянно скрежещет железом и плюет, плюет фиолетовым вонючим дымом» (с. 305). Рассказ «Приступая ко дню» построен на противопоставлении служения телу заботе о душе, утренней зарядки — молитве.

В «Крохотках» 1990-х гг. (второй цикл) повторились некоторые образы из мира природы (дерево, гроза, утро), образ церкви и вообще мотив веры, размышления об отношении к Родине. Тема Родины не могла не возникнуть после вынужденного разрыва с ней и столь выстраданного возвращения. Естественно и включение мотива старения, подведения жизненных итогов.

Ряд миниатюр подкупают силой ощущения жизни, каждого ее мига — не только исключительных мгновений, как гроза в первом цикле, но именно обыкновенных. Сердечная болезнь заставляет по-особому воспринимать каждый день, каждый час жизни: «Каждое утро — какое благо!» («Завеса», с. 611). Да и сама старость дается не как «наказание Божие», но «благодать со своими теплыми красками» («Старение», с. 609).

Из уже знакомых по первому циклу повторился принцип сопоставления мира природы и жизни человека. В ранних миниатюрах — жажда жизни на примере муравьев, спиленного бревна. Во втором цикле в том же ключе дан образ лиственницы («Лиственница»). Он строится в форме диалога. Вопросы, не предполагающие возражения, — о совсем не мягкой сердцевине, о «неподымности» для сплава. Завершается этот ряд вопросов, как и раньше, выходом к человеку: «Ведь и люди такие есть» (с. 605).

И гроза в позднем варианте тоже дана несколько иначе, через образ дерева, в которое ударила молния: «Так и нас, иного, когда уже постигает удар кары-совести, то — через все нутро напрострел, и черезо всю жизнь вдоль» («Молния», с. 606). Сопоставлений и противопоставлений в поздних «Крохотках» еще больше. Теперь заметно больше сравнений исторического плана. Старая история — и нынешняя, в прошлом противостояние народа и власти — и в наше время тоже: «И как избавиться от сравнения: провидческая тревога народная — лишь досадная помеха трону и непробивной боярщине, что четыреста лет назад, что теперь» («Колокол Углича», с. 607).

Пожалуй, еще очевиднее в новом цикле, насколько прямая публицистика не работает на художественный образ, а упрощает его. Так, выделяется публицистической остротой рассказ «Позор». Речь идет о мучительном, болезненном ощущении позора за свою Родину: «В чьих она равнодушных или скользких руках, безмысло или корыстно правящих ее жизнь» (с. 609). Не утешает и взгляд вглубь истории: «Листаешь, листаешь глубь нашей истории, ищешь ободрения в образцах. Но и знаешь неумолимую истину: бывало, и вовсе гибли народы земные. Это — бывало…». На этот раз выручает не сосредоточенность взгляда, а расширение пространства. Во время поездки по России, в дальних ее краях и областях довелось увидеть «и чистоту помыслов, и неубитый поиск, и живых щедродушных родных людей» (с. 610). Почему такое противопоставление? Чем аргументируется, что «там» — ощущение позора, а «здесь» — надежды? На чем держится эта оппозиция, как подкрепляется? Ни в исторических параллелях-противопоставлениях, ни в современных зарисовках образного подкрепления публицистических выпадов нет.

1.5.2. Короткие рассказы Астафьева

У Астафьева тоже есть свои «крохотки» — цикл «Затеси» (1961—1978). К жанру рассказа Астафьев обращался чаще всего, и даже большая книга «Царь-рыба» названа «повествованием в новеллах».

Пожалуй, главная особенность таланта Астафьева в его удивительном чувстве природы, в умении увидеть, услышать, словом изобразить жизнь зверей (больших и маленьких), жизнь дерева, самой малой травинки. Он живет с обнаженным сердцем и слухом в мире природы: «Мы внушаем себе, будто управляем природой и что пожелаем, то и сделаем с нею. Но обман этот удается до тех пор, пока не останешься с тайгою с глазу на глаз, пока не побудешь с нею и не поврачуешься ею, тогда только вонъмешь ее могуществу, почувствуешь ее космическую пространственность и величие»[2].

Удивительное чувство доверия к природе и дает эффект сопричастности, соприродности, внутренней свободы и раскованности: «В такие минуты остаешься как бы один на один с природою и с чуть боязной тайной радостью ощутишь: можно и нужно наконец-то довериться всему, что есть вокруг, и незаметно для себя отмякнешь, словно лист или травинка под росою…»[3].

Рассказы Астафьева интересны по настроениям, то тревожным, то удивительно спокойным: «И снова тихая умиротворенность кормящей матери-земли, привычно, в труде, прожитый день, привычные сумерки, наползающие из-за холмов, привычные дали, объятые покоем»[4].

Обращают на себя внимание неожиданные картинки, краски, движения, ощущения: «Ящеркой пробежало легкое пламя и юркнуло за горы. По хлебам, на мгновение освещенным, покатилась легкая дрожь, и они сделались совсем недвижны, склонились покорно, будто ждали, что их погладят, как гладят ершистых детей, ввечеру усталых и ласковых»[5].

Автор дает возможность вместе с ним пережить минуты, когда все в природе замирает и открывается тайное, неведомое: «И потому, может быть, в те часы, когда по небу ходят сполохи, перестают охотиться звери друг за другом, лосиха и лосенок замирают с недожеванным листом на губах, замолкают птицы, а человек крещеный осеняет себя, землю, небо трепетным троеперстьем, и некрещеный тоже благоговейно, как я сейчас, останавливается середь поля, охваченный тревожным и сладостным волнением»[6].

Нет сомнения, что перед нами произведения большого художника, мастера, органический талант которого подчиняет читателя, убеждает не логическими выкладками, но чутьем, умением видеть внутренний смысл окружающего мира, способностью осветить и озвучить молчаливые леса, кажущиеся пустыми поля.

В своих коротких рассказах Астафьев практически не отвлекается на публицистические рассуждения. Однако в больших рассказах таких вставок довольно много. Сюжет размывается, в нем теряется художественный стержень, поскольку акцент делается на авторских размышлениях о современном мире, о современных людях. Рассуждения эти в силу своей обобщенности не задевают, не затрагивают душу. К примеру, рассказ о рыбаке («Слепой рыбак»), о внезапно нахлынувших воспоминаниях детства прерывается таким пассажем: «Что с нами стало?! Кто и за что вверг нас в пучину зла и бед? Кто погасил свет добра в нашей душе? Кто задул лампаду нашего сознания, опрокинул его в темную, беспробудную яму, и мы шаримся в ней, ищем дно, опору и какой-то путеводный свет будущего»[7].

В рассказе «Светопреставление» дается опять предельно обобщенная характеристика современных писателей, оппозиционно настроенных против столь же обобщенно-отвлеченного образа критиков — теоретиков литературы: «Мы, современные сочинители, и без того озадачили и раздражили теоретиков литературы и ученых людей, клюющих крупку на полях отечественной словесности. Они рубахи друг на дружке пластают, споря: нужен или не нужен сюжет в современном художественном произведении?» (с. 209).

Собственный сюжет писатель готов «гнать» по образцу «современного театра»: «гонят, гонят и когда, все в мыле, остановятся, то ни артисты, ни зрители понять уж не могут: куда, кого и зачем гнали?» (с. 219).

В рассказах достаточно часто включаются моменты из жизни автора. К примеру, о домах творчества, где почему-то всегда доставались неудобные комнаты с плохим видом; об эпизодах службы в армии, о ранениях. К сожалению, эти вкрапления, автобиографические штрихи не работают на сюжет, не допол-

няют характеристики персонажей и ситуаций. Часто они просто переключают разговор на обобщенные обвинения любой власти и любых чиновников. Пример из рассказа «Тень рыбы»: «Всю жизнь пугает власть то изобилием, то гладом и тюрьмою, инстанции грозятся из Союза писателей исключить, напарники — зверем, ладно, хоть жена разводом никогда не пугала, некогда ей потому что было» (с. 685).

Упрощенно дается и характеристика современной интеллигенции, ее взглядов, позиции: «Ведь она, наша интеллигенция, какие рассуждения имеет: без горячительного народ общаться разучился, спивается, порядок на производстве и в обществе качнулся. Сколько алкашей! Сколько человеческих трагедий! А как на семье и на детях пьянство отражается? Но в заключение томный такой, полуленивый, как бы против воли следующий зов: “Мамочка! Что у нас там? А-а, на рябинке? На лимоне? На березовой почке? Х-х-хэ, по науке пьем!”...» (с. 702).

Не лучший, на наш взгляд, публицистический «ход» найден и для характеристики современной деревни, ее «эволюции»: «Происходило неслыханное и невиданное в мире отчуждение людей от родной земли, от отеческого угла. Оседлое крестьянское поголовье превращалось в городское скопище, в людское стадо, в пролетарья, которому ничего уже не жалко: ни земли, ни себя, ни родителей, ни детей своих, ни соседей, ни друзей, ни настоящего, ни будущего родной планеты» (с. 761); «В деревне этому народу было так плохо, что убогая городская житуха казалась ему благом… И уж раем, местом обетованным, желанной пристанью казалось место в городе, плавающем в грязи, в саже, в дыму, да еще в таком, как Красноярск, окруженном промышленной заразой…» (с. 765).

Чуть подробнее остановлюсь на рассказе «Пионер — всем пример», публицистический характер которого заметен уже в названии. Этот пионерский лозунг разоблачительную функцию, может быть, и выполняет, но вряд ли удачен как заглавие повествования о непростой судьбе героя, прошедшего и фронт, и лагерь, и массу других испытаний.

Слишком облегченно представляет писатель путь героя. «Без особой надсады» (с. 423) одолел он лагерный срок в пятнадцать лет;

«Усердно и прибыльно» (с. 429) сотворял роман за романом, некоторые аж по тысяче страниц. И на всех участках свой деятельности этот «человек с ружьем» — всегда победитель — и пионеров пугнет и заставит бороться с ими же спровоцированным пожаром, и эскорт современного депутата остановит.

Представляется, что происходит подмена задачи художественного изображения публицистической демонстрацией неблагополучия сначала старого, а потом нового режима: «Научились же в Стране Советов жить граждане Страны Советов, более никто, никакой народ не сумел бы выжить при том режиме, который сами же совтрудящиеся и создали. Но они вот живут и даже радуются — по праздникам» (с. 418).

Центральный сюжетный эпизод с пионерами-экологами дан тоже как публицистический выпад против системы. Живых пионеров в тексте нет — есть знамя, есть звуки барабана и горна, палатка и костерчик. Автор-повествователь мысленно задает вопрос, почему-то адресованный пионерам и «хвастливо гомонящим» кремлевским вождям: «От кого и что защищать-то?» (с. 442).

После отступления об исчезнувших раках герой внезапно засыпает и столь же внезапно просыпается, чтобы увидеть уже горящую деревню и поспешно уходящих пионеров. Ни психологических, ни каких-либо других мотивировок слов, действий просто нет. Не воспринимается правдоподобным жест мальчика, факелом поджигающего дом, как и последующее бегство во главе с вожатыми. Ни в деталях, ни в целом не прорисованная, эта картина венчается очередным публицистическим заявлением о гибели России: «Кинута Россия, спозаброшена, гори она из конца в конец, никому дела до нее нет» (с. 445—446).

Безусловно, интересно задуман характер лагерного друга главного героя отца Никодима. Однако в последнем эпизоде, где он вновь становится действующим лицом, он сам и окружающие говорят высоким стилем, непременно обобщая «судьбу отринутых, спозаброшенных» и слишком уж пафосно возвышая «достославного христианина».

Как отдельный сюжет в рассказ включена жизнь библиотеки и ее работников. Среди этих неустроенных женщин и нашел глав-

ный герой свою верную подругу жизни. К сожалению, и в этих эпизодах тенденциозность задачи снимает неоднозначность оценок: «Здесь, в здоровом, сплоченном коллективе, трудились в большинстве своем престарелые девы, мученицы матери-одиночки, какие-то взвинченные интеллектуалки, которые неусыпно заботились о том, чтоб их библиотека не отставала от передовой мысли и достижений прогресса» (с. 431).

Эпизод встречи главного героя с бывшим пионером, а теперь депутатом — пожалуй, самый слабый в тексте рассказа. Связь с прошлым выглядит абсолютно натянутой, поскольку нигде раньше не звучала фамилия мальчика-поджигателя, не было никакой информации о его отце. Не понятно, сколько времени прошло между этими встречами и как вообще могло произойти «узнавание». Но, видимо, автору это не так важно, а вот стандартную внешность «нового русского» и в одежде, и в манере держаться он передал.

Отдельные примеры творческих просчетов могут восприниматься как случайность. В то же время, если включение публицистических рассуждений, сопоставлений становится очевидной тенденцией и в рамках текста повторяется неоднократно, имеет смысл говорить об отходе писателя от художественного изображения, о творческой неудаче, даже если речь идет о неудаче Мастера.

---

[1] *Солженицын А.* Озеро Сегден // Солженицын А. Один день Ивана Денисовича. М., 2006. С. 301. Далее ссылки на цитаты из «Крохоток» приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках за текстом.

[2] *Астафьев В.* Царь-рыба // Астафьев В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 4. М., 1981. С. 59.

[3] Там же. С. 7.

[4] Там же. С. 415 («Звезды и елочки»).

[5] Там же. С. 423 («Хлебозары»).

[6] Там же. С. 424.

[7] *Астафьев В.* Слепой рыбак // Астафьев В. Светопреставление : рассказы. М., 2003. С. 248. Далее цитаты из рассказов Астафьева приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках за текстом.

1.6. Попытка романа («Номер Один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской и «Испуг» В. Маканина)

В свете проблемы, вынесенной в заглавие подраздела, мы обратимся к двум относительно недавним произведениям широко известных современных авторов — Людмилы Петрушевской и Владимира Маканина. Провозглашенные классиками русской литературы, удостоенные авторитетнейших премий, опытные писатели сознательно пошли на риск и… потерпели творческую неудачу, о чем свидетельствуют отзывы критиков и читателей. Приведем некоторые из самых мягких. Б. Кузьминский о книге Петрушевской: «Реакция литературного сообщества на книгу, судя по красноречиво скудным публикациям и по откровенным разговорам в кулуарах, беспрецедентно кислая»[1]. А. Агеев о книге В. Маканина: «Испытав недоумение и раздражение, очень хочется признать “Испуг” досадным недоразумением. И успокоиться на том. С кем не бывает? И гении не всегда оказывались на высоте»[2].

Обе книги позиционируются авторами как романы. Для современной литературы в целом характерна жанровая игра, гибридизация жанров. В эпической форме становится все более очевидным ослабление сюжетной линии, смещение пространственно-временных планов и точек зрения. Наблюдается кризис крупной формы в целом, происходит расщепление романа, актуализация архаических жанров. Рассмотрим произведения Л. Петрушевской и В. Маканина в двух весьма актуальных ракурсах: 1) с точки зрения кризиса жанрового мышления и 2) в аспекте выбора индивидуальной писательской стратегии.

1.6.1. Мистический триллер, или Апокалипсис нашего времени

С момента появления на книжных прилавках роман Л. Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» (2004)

вызвал весьма противоречивые отклики. Михаил Золотоносов пророчил книге статус главного литературного события года и гарантировал одну или две престижные премии[3]. Иную судьбу предрек роману Борис Кузьминский: «“Номеру Один”... наверняка не снискать ни хоровых дифирамбов, ни весомых наград»[4]. Критика на роман Петрушевской представлено весьма широко — как сдержанно-аналитическая (А. Латынина, Т. Москвина, Т. Прохорова, Д. Маркова, Г. Ребель), так и откровенно негативная (Д. Бавильский, Б. Кузьминский, П. Фаворов). Наиболее развернутую аргументацию своего неприятия очередного эксперимента писательницы дал А. Немзер в статье «Дикая животная сказка».

Критик полагает, что под видом романа читателю преподносится авантюрно-мистическая история, сводимая к сюжету волшебной сказки: нарушение запрета — испытания в стране мертвых — разрешение трудной задачи — воскресение. Автор стремится донести до читателя свое слово о нашем одичавшем мире и его неуклонном движении к своему концу, вернее, падении в архаику, в первобытность. Вымышленный северный народ энтти у Петрушевской символизирует не только спившуюся, терзаемую бандитами и бизнесменами Россию, но и все человечество: «Голый человек на голой земле, ведомый могучим инстинктом сохранения рода». Экспериментируя с жанром, утверждает Немзер, Петрушевская создает свой собственный миф — «авторский, искусственный, замаскированный под роман». Заканчивается статья следующей резолюцией: «Я не могу назвать “новую” книгу Петрушевской иначе, как, используя ее же оборот, еще одной “дикой животной сказкой”»[5].

Не подлежит сомнению тот факт, что «Номер Один» — действительно опыт Петрушевской в новом жанре, авторский жанрово-стилевой эксперимент. Здесь в предельно сгущенном виде, в концентрации, достигающей критической величины, предстает парадоксальная манера писательницы. Мифологическое начало, прежде обнаруживавшее себя аллюзивно, ономастически, в романе демонстративно подчеркивается, обнажается. Постмодернистский дискурс нарочито выдвигается на первый план. Повествование напоминает шизоидный бред, герои романа находятся в состоянии транса, гипноза, метемпсихоза. Так ли это неожиданно?

Вряд ли можно считать откровением для читателя мысль о том, что главным регулятором поведения персонажей большинства произведений Петрушевской оказывались деструктивные импульсы, «разбомбление жизни» – бессознательное в человеческой психике. Уже в цикле рассказов «В садах других возможностей» бессознательное трактуется писательницей как сфера, связывающая человека с миром мертвых, посредством которого в тело индивида вселяются души его предков. Новизна романа «Номер Один…» в том, что он демонстрирует максимально утрированное сочетание физиологии с мистикой. Ученый-этнограф везет большой выкуп за похищенного во время экспедиции своего коллегу. В дороге его грабят, убивают, и его душа переселяется в тело убийцы. Основу содержание этого мистического триллера составляет изображение парадоксального сосуществования души ученого-этнографа Номера Один и тела его убийцы, бандита и наркомана Валеры. Причем материально-телесное начало в романе неизбежно побеждает духовное; душа гуманиста, пребывая в теле преступника, очень скоро освобождается от интеллектуальных комплексов и нравственных механизмов.

Критики единодушны в том, что в романе стираются границы между игровой и неигровой реальностью. Криминальный сюжет развивается по законам компьютерной игры. Главный герой Номер Один, согласно веянию времени, хочет заработать денег на изобретенной им компьютерной игре «В садах других возможностей», в основе сюжета которой лежит мотив хождения в мир мертвых, в ады всех конфессий. Сам же герой получает ад одной из них — по правилам, установленным шаманом северного народа энтти.

Автор-экспериментатор демонстративно отказывается от психологической мотивации поступков героев, соединяет абсолютно не стыкующиеся сюжеты и жанры, намеренно обнажая швы между ними. Как справедливо полагает Т. Прохорова, Петрушевская обыгрывает проверенные модели массовой культуры: использует детективную интригу, приемы «криминального чтива», фэнтези, чернушно-социального романа[6]. Однако штампы массовой литературы, кажущиеся некоторым критикам знаком вторичности, выступают не как приемы, а как объекты изображения. Здесь мы нахо-

дим и шаманов, и нижний мир, и компьютерные игры, и переселение душ, и бандитские разборки, и наркотики. Но все эти атрибуты криминально-развлекательной литературы в книге Петрушевской погружены в густую и вязкую художественную материю, предельно насыщенную бытовой и уголовной чернухой[7].

Сюрреалистический элемент в романе «Номер Один…» цементирует его художественный мир, преобразуя характерный для Петрушевской бытовой («чернушный») пласт, сообщая ему онтологическое измерение и апокалипсический масштаб. Сдвиг в нарочитую условность обнажает трагедийное и инфернальное, скрытое за привычным и житейским. Петрушевская безжалостно разрушает любые иллюзии, обнажая грубую правду жизни и раскрывая перед читателем роковое несовершенство человеческой природы. Боль, ужас, разочарование предстают неизменными константами человеческого бытия.

«Болезненная жуть романа Людмилы Петрушевской затягивает, завораживает, словно ночное пение мамота. Только после этого очень хочется почитать что-нибудь другое — как проснуться после кошмара», — признается Д. Маркова[8]. И с ней трудно не согласиться. Однако необходимо затронуть и другой аспект феномена творческой неудачи.

Историкам литературы XX в., как и поклонникам таланта Петрушевской, хорошо известно, что писательнице слишком долго чинили препоны в советское время (между временем написания рассказов и их публикацией пролегло почти 20 лет); слишком назойливо эксплуатировали ее имя в эпоху перестройки (приклеивали ярлыки — «шоковая», «натуралистическая», «чернушная»). В конце концов ее провозгласили классиком и оставили в минувшей эпохе. Однако жанрово-стилевые поиски 1990-х гг. (назовем, к примеру, «Карамзин деревенский дневник», «Глюк», «Возможность мениппеи», «Морские помойные рассказы») свидетельствуют о том, что Петрушевская бесстрашно стремится нащупать новую манеру. Она не уходит от изображения убогого быта, мелких склок и свинцовых мерзостей, но в ее произведения мощно вторгается условность, гротеск, фантастика, миф.

Между тем «свой» читатель сходит со сцены, а новый читает совсем другие книги... Тогда Петрушевская смело вторгается на чужое пространство постмодернистского романа. Вовсе не случайно Немзер бросает писательнице упрек в стремлении «переплюнуть пелевиных-сорокиных». А многие из его коллег по цеху в сюжете романа «Номер Один» обнаруживают явные параллели с романами «Лед» и «Путь Бро» В. Сорокина[9].

Некогда Татьяна Касаткина точно подметила, что Петрушевская «сильно проигрывает при попытке писать откровенные параболы», в то время как ее «житейские» рассказы — настоящие притчи. «Петрушевская ничего не конструирует, — пишет Касаткина. — У нее просто особое устройство глаза, я бы рискнула сказать, изъян зрения. Примерно тем же изъяном страдал Гоголь... Разнообразные постмодернистские игры и попытки реконструкции чернухи по народным образцам не имеют никакого значения и абсолютно не страшны рядом с этим реальным изъяном, который порождает большого художника и именно поэтому обладает всей силой воздействия на читателя»[10].

1.6.2. Игра в поддавки, или Новый Декамерон

Издательство «Гелиос» анонсировало выход романа В. Маканина «Испуг» зазывно и провокационно: «Асимметричный ответ набоковской «Лолите». Газета «Метро» мгновенно отреагировала: «Прикольный старикан, кочующий по постелям особ, годящихся ему во внучки, вызывает сочувствие, симпатию, доверие и, наконец, неподдельный интерес. Читателя ждет несколько интригующих ночей». «Решительной неудачей» назвал публикации Маканина А. Немзер[11]. А. Агеев увидел возможность прочтения «Испуга» как «дешевой, хотя и со специфическим душком, эротики»[12]. О. и В. Новиковы парировали: «Прорабатывать сатира и нимфу на профсоюзном собрании бесполезно», гедонизм героя Маканина есть «возможное утешение, которое осталось уходящему поколению»[13]. Скандальный резонанс книге был обеспечен. Но что это: только ли коммерческий ход издательства или сознательная писательская стратегия?

В одном из интервью на вопрос корреспондента, есть ли искушение писать «для публики», В. С. Маканин уклончиво отвечает: «Так получилось. Внешне». Живой классик сетует на то, что читательские запросы сегодня упрощены, огрублены, сведены к самым простым и понятным потребностям в сильных, грубых и непосредственных ощущениях. Форма взаимодействия писателя с читателем сегодня представляется Маканину как «бартер в чистом виде. Дашь на дашь»: «Читатель хочет, чтобы его “трахнули” или “пристрелили”, — пожалуйста. На первых же страницах — пожалуйста. Писатель сделает, как ты хочешь. Но зато и сам выскажется от души»[14].

В другом интервью читаем: «Я когда-то совпадал со временем. Было модно меня читать. Печатали... Любили... Но все в жизни проходит — прошло и это. Я пережил без особых, к счастью, страданий. Меня веселит прочтение моего нового романа: Маканин, мол, спятил, помешался на молоденьких девочках»[15]. Считается, что писателю проще брать для своих текстов известные обстоятельства, нередко из собственной жизни. Так возникает обычная путаница — отождествление автора с героем. Писатель жалуется и негодует на прессу, вряд ли не сознавая того, что именно скандал есть наиболее эффективная реклама и книге, и ее автору.

«Новый провокационный» (как гласит эта самая реклама) роман В. Маканина «Испуг» (2006) правильнее было бы назвать циклом эротических новелл. Высвобождение телесности, сюжеты посрамления мужа-рогоносца, мотив ошибки, фрагментарность композиции отсылают к роману Боккаччо. Фрагменты будущего романа Маканин печатал в «Новом мире» в течение пяти лет — с 2001-го по 2006-й. Сначала журнальные публикации шли с отсылками к складывающемуся циклу «Высокая-высокая луна», но уже в 2006 г. рассказы «Нимфа», «Старики и Белый дом», «Старость, пятая кнопка» печатались как главы из романа, выход которого лишь немного опоздал к сентябрьской книжной ярмарке. В новой книге легко угадываются аллюзии на широко известные произведения Маканина — «Голоса», «Утрата», «Отставший», «Кавказский пленный», «Нешумные» и, конечно, на роман «Андеграунд, или Герой нашего времени».

На превосходно выполненной обложке книги — картина Адольфа Бугро «Нимфы и сатир». Тексту романа предпосланы два эпиграфа: один — из каталога художественной выставки (об известной картине Жана Антуана Ватто «Сатир и испуганная нимфа»), второй — из газетного очерка о стариках, наблюдавших за обстрелом Белого дома в октябре 1993 г.

Двенадцать новелл цикла объединены образом главного героя-повествователя. Пенсионер Петр Петрович Алабин, в полнолуние страдающий бессонницей и одержимый любовной страстью, подглядывает за молодыми особами. Луна возбуждает его, вдохновляет на любовные подвиги. Кто такой Алабин? Племянник Олежка с солдатской прямотой именует своего влюбчивого дядю «старым козлом», «шизоидом» и Лукой Мудищевым. С Козлодоевым Алабина уравнивает эпиграф к «Моим воровским ночам». Другие образные идентификации не менее ироничны: «сытый бухарский кот», «блистательный (и лишь чуть пошловатый) малаховский Казанова»[16].

С одной стороны, Петр Петрович Алабин — авторский протагонист, ироничный психолог, знаток Юнга и Бодрийяра, живописи и литературы, стремящийся объяснить себя и мир через сложные метафоры культуры. С другой стороны, он просто старый человек, который лунными ночами испытывает приступы радости бытия. Чуткий ко всем проявлениям красоты, одинокий старик избирает себе в подружки луну и ведет с нею долгие беседы.

Поместив своего Петра Петровича с его добровольного согласия в психиатрическую клинику, автор ставит диагноз: «неадекватен». Маканинскому герою, иронически именующему себя сатир-мэном (от «сатир»), медицинский диагноз только на руку. Лунными летними ночами он бродит по своему дачному поселку, время от времени пробираясь в соседские дома, любуется спящими женщинами и активно их соблазняет. Впрочем, может быть, это женщины соблазняют его. В качестве исторического доказательства автор направляет внимание читателя на ту самую картину Бугро, что вынесена на обложку книги. Здесь старенький сатир, как и в древнем мифе, пытается соблазнить нимф. Однако вглядитесь-ка, настаивает Маканин, он гораздо больше испуган, нежели сами нимфы. Уж

скорее они вдохновлены предстоящим поединком, они горят вожделением...

Издательская реплика про «асимметричный ответ» набоковской «Лолите» придумана очень умно. Тема преступной любви к нимфеткам неизменно популярна. «Лолита» — испытанный, твердый бренд. Однако несовершеннолетних девиц маканинский герой не растлевает. Герою-любовнику за семьдесят, при этом ни одна из женщин ему не отказывает: на кого Луна, ночь и сон действуют, кто из жалости, кто из безысходности, а кто просто поддается зову природы. Старческая гиперсексуальность дачника Петра Петровича Алабина шокирует читателя. Однако совершенно очевидно, что для Маканина одержимость молодыми женщинами не патология, а норма. Интрига как раз и состоит в той жажде любви, которая, вопреки обстоятельствам и возрасту, не затухает никогда.

В одном из интервью Маканин признается: «Я понимал, что риск изрядный, но меня охватила жажда дела, жажда лепки образа, которого еще не было. Это образ старика, который живет как молодой. Литература не занималась этим делом, меня охватил ужасный экстаз, когда я понял, что топчу совершенно нехоженую землю. Все, что было, даже в западной литературе, это оправдание старика — перед закатом солнца жениться на молодой. В русской литературе есть старик Карамазов, но, безусловно, считается, что он занимается не своим чувством по сравнению с молодыми. Я рассматриваю это как данность Богом: способность любить в старом возрасте не как ущерб, не как какой-то изъян, который проигрывает рядом с молодыми, а напротив, как нечто сильное и мощное»[17]. Любовь — величина, равная жизни и смерти. Она дается всем, в то время как качество любви — вещь сугубо индивидуальная, как талант.

Изначальный импульс этой книги был очень грустным. Ровесники писателя один за одним уходят из жизни. Это люди, которые ездили на целину, участвовали в социалистических преобразованиях, освоении Сибири и Крайнего Севера. Вспомним одного из героев повести «Гражданин убегающий» (1978) семидесятилетнего «хлопотуна и подвижника» по имени Аполлинарьич. Романтик образца 30-х гг., эпохи «большевиков пустыни и весны», он влюб-

лен производственной страстью в женщину по имени Сибирь и живет в своем собственном временном измерении, единица которого — количество выкопанных колодцев, а конечная цель и смысл жизни выражаются космическим лозунгом: «Копай. Планета ждет!»

У сегодняшнего семидесятилетнего героя ничего не осталось, он одинок, беден, ничего не нажил. «Если посмотреть шире, — размышляет писатель, — наше поколение было задумано с размахом. Не было перебито революцией, 37-ым годом или, скажем, войной. Первое небитое поколение. Но зато нам досталась драма ухода. После энергичной и много обещавшей жизни нищенская старость: пенсия ничтожная... истощившееся здоровье... блеклость былых идеалов. Наше поколение доживает неудовлетворенным, непонятым, недоговорившим: жизнь ушла, а былой порыв зачем-то остался!»[18]. Этот порыв проявляется в неодолимой жажде любви.

Раскрывая свой замысел, писатель признается: «У меня импульс был такой. Мой друг, математик, покончил с собой в этой ситуации, а его антипод, тоже мой друг, занялся бессмысленным поиском, случайным поиском женщины, дабы не сделать того, что сделал тот. Сначала я думал, что это будет сравнительный роман-жизнеописание. А потом я подумал, что как уходить из жизни, это сейчас все понимают, нечего мне это делать, а альтернативный вариант меня заинтересовал»[19].

Другими словами, авторская мысль такова: состарившееся, но сохранившее порыв поколение противостоит молодому, но уже лишившемуся силы, страсти и вкуса жизни. Им, сегодняшним молодым — искалеченному в «горячей точке» внучатному племяннику Олежке, дочери известного политика, прекрасной наркоманке Даше жизнь без допинга, без наркоты не в кайф! Племянник Алабина, прошедший Чечню, вдохновляется только под грохот проходящих танков, и в своем мужском бессилии бессознательно стремится назад, в утробу. Дашу влечет к Белому дому не судьба России, а наркозависимость.

Активная старость, по Маканину, есть форма сопротивления бессмыслице жизни. Нет ничего, что так же мощно противостоит ожиданию неизбежной смерти, как любовь. Это единственное, что вытесняет последний страх. Маканин написал роман о русских стариках, об их боли, об их жизни, но еще о любви и красоте. Эпиграф

из Поля Валери оформлен как реплика в затяжном споре: «Человек думает и рассказывает о красоте. В конце-то концов!..».

Подводя итог, подчеркнем, что в новых рыночных условиях писатель поставлен перед необходимостью выработки индивидуальной стратегии взаимоотношения с читателем и издателем. Игра в поддавки всегда сопряжена с определенным риском. Но самое главное, думается, в том, что всякий значительный художник время от времени испытывает острую потребность в преодолении инерции стиля, собственной манеры видеть и писать, ему жизненно необходимо «переворачивать стило»! А результаты художественных экспериментов непредсказуемы.

---

[1] *Кузьминский Б.* Пупсы; петроглифы [Электронный ресурс]. URL : http://www.culture/russ.ru/literature/20040528-pr.html.

[2] *Агеев А.* Гражданин убегающий : о романе Владимира Маканина «Испуг» // Новый мир. 2007. № 5.

[3] См.: *Золотоносов М.* [О книге Петрушевской] // Моск. новости. 2004. 9 апр.

[4] *Кузьминский Б.* Пупсы; петроглифы.

[5] *Немзер* А. Дикая животная сказка [Электронный ресурс]. URL : http://www.ruthenia.ru/nemzer/petrushevskaja.html.

[6] См.: *Прохорова Т.* Как сделан первый роман Людмилы Петрушевской // Вопр. лит. 2008. № 1.

[7] *Ребель Г.* Людмила Петрушевская: Время смерть? [Электронный ресурс]. URL : http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/print_115#b1.

[8] *Маркова Д.* Будьте как дети? // Знамя. 2005. № 3. С. 217.

[9] См.: *Лесин Е.* Чучуны и покойнички [Электронный ресурс]. URL : http://exlibris.ng.ru/lit/2004-05-13/4_petrushevskay.html.

[10] *Касаткина Т.* «Но страшно мне: изменишь облик ты…» // Новый мир. 1996. № 4. С. 218.

[11] *Немзер А.* Полное олунение : О повести Владимира Маканина «Коса — пока роса») [Электронный ресурс]. URL : http://www.ruthenia.ru/nemzer/makanin-kosa.html.

[12] *Агеев А.* Гражданин убегающий : о романе Владимира Маканина «Испуг» [Электронный ресурс]. URL : http://www.litkarta.ru/dossier/ageev-o-makanine/view_print/.

[13] *Новикова О.*, Новиков В. Сладострастие потеснило сердечность. Или нет? // Звезда. 2007. № 3. С. 206—207.

[14] Интервью А. Солнцевой с писателем В. Маканиным // Время новостей. 2000. № 148. 17 окт.

[15] Цит. по: *Чаплыгина М.* «Опасно писать про любовь и смерть» (интервью с писателем) [Электронный ресурс]. URL : http://geleos.ru/?key=art&art_id=134.

[16] *Маканин В.* Испуг : роман. М. : Гелеос, 2006. С. 24.

[17] Цит. по: *Чаплыгина М.* «Опасно писать про любовь и смерть».

[18] Там же.

[19] Интервью с писателем В. Маканиным в «Российской газете» [Электронный ресурс]. URL : http/www.rg.ru/2008/06/05/makanin.html.

1.7. Поэтика творческой неудачи в романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки»

Парадоксальность ситуации, сложившейся вокруг произведения В. Аксенова, заключается в том, что роман, ставший лауреатом «Русского Букера» в 2004 г., сразу же вызвал множество дискуссий и был объявлен не только не самым лучшим аксеновским романом, но и не лучшим романом в шорт-листе*. Проблемное поле дискуссий составили в основном жанровая и языковая авторские стратегии, причем в обсуждении и того и другого вопроса принимал участие и сам В. Аксенов (достаточно назвать его интервью с И. Барметовой, И. Шайтановым, М. Елиферовой и др.). Так, формулу И. Барметовой «игра в роман» В. Аксенов прокомментировал следующим образом: «Вот именно — просто повествование, сочинительство. Никаких заранее приготовленных идей, планов, интересовало лишь, что получится с этим материалом в результате моей конструктивной такой деятельности. И это был главный кайф работы. Я не знал, что будет на следующей или через десять страниц»[1]. В интервью с И. Шайтановым автор в числе многих вопросов вы-

* Напомним, что его составили произведения О. Зайончковского («Сергеев и городок»), А. Курчаткина («Солнце сияло»), М. Петровой («Валторна Шилклопера»), Л. Петрушевской («Номер один, или В садах других возможностей») и А. Слаповского («Качество жизни»).

сказал свое отношение к языку романа: «…я старался насытить этот роман архаикой, но она модернизируется. Иногда и просто жаргонные выражения я употребляю, добавляя к ним некое объяснение: “как говорят сейчас в артиллерийских войсках” или что-то в таком духе. <…> Сплошной стилизации в тексте романа нет»[2].

В обоих случаях авторские определения (но не оценки) во многом совпадают с позициями критической и литературоведческой рецепции аксеновского романа. В ее рамках можно вычленить по крайней мере три основных вектора: первый из них панегирический, складывающийся в основном вокруг интервью с В. Аксеновым, второй, самый частотный — демонстративно разоблачительный, а третий предполагает попытку осмысления «несообразностей» романа. Круг «претензий», предъявляемых роману, включает в себя спекулятивность материала*, диспропорцию интеллектуальной и авантюрной сторон романа, неясность авторского позиционирования, определяющая в конечном итоге мозаичность языковой стратегии.

В то же время роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки» вполне укладывается в общую логику развития творчества В. Аксенова, предполагающую неизменные эксперименты в области формотворчества, и вполне соотносим с тенденциями его позднего творчества, где весьма значимую роль играет установка на реализацию постмодернистской художественности. Если рассматривать аксеновский роман в контексте этой последний тенденции, то она заявляет о себе как на содержательном, так и на формальном уровне: вполне очевидна концептуальная связь аксеновского текста с постмодернистской концепцией истории и с концепцией национального, не

---

* При этом сам автор стремился отмежеваться от этого обвинения: так, на вопрос И. Барметовой о том, возможно ли говорить о теме андрогинности в контексте «заигрывания с читателем», В. Аксенов ответил: «Нет, нет и нет! Мне тоже приходило на ум, что могут подумать о некой спекуляции. Но надо все время иметь в виду — это женственный век. С одной стороны, он приносит либерализм и терпимость, а с другой — вот такие странные ситуации, курьезные даже. Соединение полов, когда мужчины носили драгоценности, завивались, пудрились, даже солдаты отращивали длинные косы, заплетали, салом намазывали — и вот так сражались...» (цит. по: *Барметова И.* Облискурация Аксенова).

менее очевидна авторская установка на репрезентацию постмодернистского варианта художественной целостности.

В свете этой установки предельная эклектичность всех уровней текста является вполне допустимой. Можно предположить, что причиной «творческой неудачи» в данном случае могла послужить определенная диспропорция открытых форм репрезентации авторского сознания в тексте, связанного еще и неизменной ориентацией на обнажение приема. В этом смысле трудно согласиться с мнением С. Гедройца, упрекающего В. Аксенова в упоении приемом и отсутствии мысли. Представляется, что ситуация складывается прямо противоположным образом: любая попытка писателя одновременно реализовать и постмодернистскую художественность, и привычный для него уровень концептуализации заканчивается своеобразным художественным проигрышем. Это достаточно любопытный феномен, если учесть специфику русской постмодернистской парадигмы, в некоторых случаях предполагающей ограничение тотальной деконструкции, примером чего может выступать творчество В. Пелевина.

Однако в пелевинских произведениях сама концепция является отражением постмодернистского сознания, тогда как в «Вольтерьянцах и вольтерьянках» подобное соответствие отсутствует. Причем речь идет не об идейном комплексе, реализуемом в аксеновском романе (он-то как раз вполне четко соотнесен с постмодернистскими построениями), скорее речь об авторском самоощущении. В контексте очень интересными оказываются размышления М. Елиферовой о «маскарадности» аксеновского романа. Рассматривая специфику «искусственного» языка и определяя его функциональную нагрузку, она отмечает:

> Язык «Вольтерьянцев» передает не букву, а дух эпохи, не словесный ее портрет, а сам характер мышления, текучего, мятущегося, чего-то ищущего, запутавшегося в антиномиях, скрывающего под маской игры смертную тоску по истинному человечеству. Вместо бахтинического карнавала — маскарад. Разница принципиальна. Карнавал в его современном постмодернистском изводе — всеобщее сомнение и всеобщая буффонада, игровое ниспровержение ценностей:

сбросим! сбросим! Маскарад несравненно более печален; его преходящесть осознается много острее, потому что участник маскарада всегда помнит о том, что под маской — лицо, живое и настоящее, чаще всего страдающее. Маскарадное сознание (особенно присущее эпохе рококо) в корне отличается от карнавального своей болезненной раздвоенностью. В нем нет ничего от бесшабашного синкретизма. Смена масок, костюмов, мнений, манер, потоком струящаяся сквозь роман Аксенова, — попытка зацепиться за что-то, найти наконец соответствие между маской и лицом, укрепиться в подходящих формах бытия, которые ускользают меж пальцев и оказываются ирреальными. Игра — лишь средство забыться, попытка сделать несерьезными вопросы, которые мучат всерьез: в теории — дискуссия о гендерной проблематике (неожиданно близкая современному читателю), на практике — две трансвеститки с наклеенными усами, предоставляющие неограниченные по разнообразию куртуазные забавы. Но практика — и разоблачение теории, редукция ее к абсурду и пошлости[3].

На первый взгляд В. Аксенов подвергает все формы авторского присутствия игровому декодированию, что вполне соответствует постмодернистскому типу художественности. К подобным вариантам игрового декодирования можно отнести игру с жанровой стратегией «старинного романа», продекларированной в авторской номинации, игру с русской утопической традицией, восходящей к просветительским утопиям М. М. Хераскова, М. М. Щербатова, и т. д. Вместе с тем усвоение жанровой логики историософского романа и специфическое для В. Аксенова акцентирование собственной авторской позиции требуют восстановления иерархичности в системе точек зрения. В «Вольтерьянцах и вольтерьянках» появляется два варианта обыгрывания позиции вненаходимости.

Первый вариант обыгрывается на авторском уровне и реализуется в декларируемой живописной рамочности в самом начале романа:

— В самом начале сего повествования хочу обратиться к вам, персоны читающего сословия… Ранняя весна, судари мои, глубокий морозный закат. Вслед за фразой развивается неподвижная кар-

тина прибалтийского простора. <…> Теперь пора сказать, что не все так пронзительно застыло в этой весенней темной картине, освещенной лишь огромным бледно-зеленым небом с чеканным серпиком апреля. Есть тут две фигуры, пребывающие в бешеном движении, ног у них не сочтешь, видно только, как вдребезги разбиваются замерзающие вдоль дороги лужи. <…> А чего ж так гнать-то, естьли ехать еще столь далече, и чему такая прыть может споспешествовать? <…> Авторский произвол, однако, не находит пока никакого резону для спешки, за исключением вчерашних довольно-таки куртуазных и в равной степени ридикюльных обстоятельств[4].

Второй вариант обозначается в финале и связывается с реконструкцией традиционного для постмодернистского текста взгляда «из-за смерти», представляющего собой разговор Вольтера и Миши Земскова в загробном мире. Причем этот последний вариант также начинает фиксировать авторскую позицию вненаходимости, учитывая контакт героя с персонификациями делезовских построений: в финале Земсков оказывается собеседником Древа Познания как культурной символизации Вольтера и скирды, символизирующей ризоматическую природу «русскости», которая до этого была репрезентирована Екатериной II.

Внешне обнажение авторского присутствия не нарушает логики постмодернистского варианта художественности, однако, во-первых, В. Аксенов отказывается от самой ситуации перекодирования позиции авторской вненаходимости, практически напрямую ее транслируя, а во-вторых, сама игровая стихия аксеновского текста не является тотальной. Если использовать парафраз бартовского тезиса, то возникает впечатление, что В. Аксенов только делает вид, что его «текст играет», причем эта иллюзия не становится предметом авторской рефлексии. Возникает внутренний разрыв между утверждаемой автором постмодернистской художественностью, выражаемой попыткой сохранить впечатление самоценности игры, и неизменно существующим концептуальным обоснованием всех вариантов игрового перекодирования. Иными словами, авторская интенция вступает в резкое противоречие с избираемым вариантом художественности.

Концептуальным обоснованием игры становится в романе утверждение «маскарада истории», мотивирующего авторскую игру на жанровом и сюжетном уровнях. Жанровое обозначение «Вольтерьянцев и вольтерьянок» как «старинного романа» открыто манифестирует авторскую установку на костюмный характер истории. Использование сюжетной модели «Трех мушкетеров» А. Дюма также выступает буквальной реализацией «секретственных машкерадов». Кроме того, «маскарадность» начинает определять образный и языковой уровни романа, и в этом случае мотивацией «маскарадности» выступает абсолютизация стереотипных примет XVIII в., воспринятого как культурный феномен. «Маскарадность» заявляет о себе как на уровне бытового этикета, так и на политическом уровне (женский век русской монархии). Своеобразной формой игрового переосмысления маскарада как культурной приметы эпохи может служить специфика гендерного позиционирования героев в «Вольтерьянцах и вольтерьянках». Исходной точкой вычленения данной проблемы становится вариант исторического допущения, в качестве которого выступает встреча Вольтера и Екатерины II на острове Оттец, Екатерина II появляется здесь в роли своего полномочного посланника барона Федора Августовича Фон-Фигина. При этом трансформация гендерных ролей в отношении Екатерины и Вольтера имеет смысл, вписываясь в контекст соотношения концептов «Россия» и «Запад», которые персонифицируются данными героями. Рокировка маскулинизации Запада и феминизации России необходима еще и в контексте переосмысления «русскости», смыслообразующей доминантой которого у В. Аксенова начинает выступать концепт рыцарства.

Однако наличие концептуально выстроенного авторского плана сочетается в «Вольтерьянцах и вольтерьянках» с попыткой В. Аксенова сделать вид, что он «играет» со всеми этими уровнями вне какой бы то ни было четко выстроенной авторской концепции. Происходит несколько дисгармоничное столкновение уровня концептуализации с уровнем художественных стратегий. Формой выражения якобы самодостаточной игры становится «умножение приема». Так, трансформация гендерного позиционирования в романе

удваивается благодаря оформлению пары Екатерина — Михаил Земсков, причем в данном случае гендерное перекодирование выполняет исключительно орнаментальную функцию, подтверждением чего выступают отношения Земскова с молодыми унтерами Марфушиным и Упрямцевым.

Еще одним свидетельством, подтверждающим условность авторской игры, могут служить размышления Ольги и Владимира Новиковых о проблеме андрогинности в современной литературе, которая не может быть сведена лишь к вопросу авторского гендерного позиционирования, а рассматривается как «способность чувствовать сразу и по-мужски и по-женски», расширяющая «эмоциональную сферу человека». Комментируя образ Фон-Фигина, критики отмечают: «“Вольтерьянцы и вольтерьянки” поначалу завлекли нетривиальным замыслом: мифическая встреча Екатерины Второй с Вольтером обещала именно андрогинное соединение. Но императрица, переодетая в мужское платье, тут же перестала быть женщиной. Получился не андро-гин, а некий андро-андр»[5]. В какой-то степени несостоявшаяся андрогинность образа является результатом исключительной концептуальной заданности гендерной игры, не находящей адекватной художественной реализации.

Эклектичность в реконструкции языка эпохи еще более обнажает условный характер авторской игры. Языковой коллаж лишь формально соотнесен с обыгрыванием контекста эпохи (установлением новой языковой нормы), фактически же он становится одним из способов репрезентации постмодернистской концепции истории. Однако в этом своем качестве языковой коллаж воспринимается как избыточный прием, дублирующий многократно утверждаемую концепцию децентрированного, фрагментарного исторического времени, и, как следствие этого, вновь обнажается преимущественно орнаментальная функция языкового коллажа.

Таким образом, «Вольтерьянцы и вольтерьянки» становятся очень наглядным негативным примером освоения «чужого» художественного языка, формальность его исполнения вызывает неизменное впечатление «орнаментальности», которое и фиксируется в большинстве отзывов о романе. Выраженная авторская концепту-

альность противопоставляется в аксеновском тексте трансляции постмодернистского художественного языка.

---

[1] *Барметова И.* Облискурация Аксенова [Электронный ресурс]. URL : http://magazines.russ.ru/october/ok/galereya.html (дата обращения: 25. 12. 2010).

[2] Роман ли то, что я пишу? : отчет о Букеровской конференции // Вопр. лит. 2005. № 2. С. 4—40.

[3] *Елиферова М.* По ту сторону прекрасного : (о романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки») // Октябрь. 2004. № 12. С. 183—185.

[4] *Аксенов В.* Вольтерьянцы и вольтерьянки. М. : Изографус : Эксмо, 2005. 560 с.

[5] *Новикова О.*, *Новиков В.* Андрогин: женственность и мужественность против бабства и мужланства // Звезда. 2008. № 1. С. 230—234.

2. ТВОРЧЕСКАЯ НЕУДАЧА: РЕЦЕПТИВНЫЙ И КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ

2.1. Творчество Г. Р. Державина в восприятии автора и критических оценках XVIII — XX вв.

От чего зависит интерес читателей к творчеству поэта? Почему одно и то же произведение может считаться в одну эпоху шедевром, а в другую даже не удостаиваться внимания критики? Почему сам автор далеко не всегда объективен в оценке своих произведений, считая порой заслуживающими внимания те свои творения, которые будут забыты потомками, и, наоборот, считая «безделками» то, что окажет неоценимое влияние на литературный процесс? Писательская «близорукость» и субъективность, идеологическая пропаганда, исследовательские приоритеты, царящая в обществе «мода» и прочие обстоятельства — все становится фактором, влияющим на читательскую и критическую оценку творчества того или иного писателя.

Творчество Гаврилы Романовича Державина, являясь объектом читательского внимания, литературно-критических работ и литературоведческих исследований уже более двух веков, не избежало, пожалуй, ни одного из названных факторов. В разные эпохи по-разному оценивались те или иные произведения писателя, да и сам автор не был хладнокровным и объективным судьей своих творений. Поэтому история функционирования державинских текстов в русской культуре и история авторской, читательской и исследовательской интерпретации творчества этого очень «неровного» в реа-

лизации своего художественного таланта поэта может быть серьезным материалом для оформления выводов о феномене творческой неудачи.

Безусловно, задача скрупулезного историко-функционального исследования многочисленных фактов читательского и критического восприятия творчества такого крупного писателя, как Державин, не может быть решена в рамках отдельного раздела, поэтому выделим лишь некоторые наиболее яркие, на наш взгляд, оценки.

Первые отзывы о державинских произведениях давали друзья поэта — молодые петербургские литераторы Н. А. Львов, М. Н. Муравьев, В. В. Капнист, И. И. Хемницер, И. И. Дмитриев, поддерживавшие склонность уже сравнительно немолодого сочинителя, стремившегося проявить свою индивидуальность в стихотворстве. Именно они увидели незаурядность его таланта, почувствовали новаторский характер его стихов, порой критиковали его за нестройность слога и ритма, пытались править тексты, хотя советам их Державин, к счастью, далеко не всегда следовал. Слава Державина как поэта утверждается благодаря высокой оценке его «Фелицы» самой императрицей, наградившей воспевшего ее лирика золотой табакеркой, усыпанной бриллиантами, и приблизившей его ко двору.

Восторженные отклики на стихи Державина зазвучали со всех сторон. Слава певца великой императрицы в период царствования Екатерины была необычайной. Державина называли российским Пиндаром, ему подражали, его переводили на иностранные языки. Положительно отзывались о Державине практически все литераторы конца XVIII — начала XIX в. независимо от поэтических вкусов и пристрастий.

Сам Державин, осознавая свое первенство на поэтическом Парнасе того времени, также пытался дать оценку своему творчеству. В 1795 г. он пишет стихотворение «Памятник», являющееся вольным переложением горацианской оды. Среди своих заслуг поэт выделяет следующие:

Что первым я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить[1].

Как видим, из всех своих творений достойными бессмертия автор называет «Фелицу» и другие оды, посвященные Екатерине, а также философскую оду «Бог». Это те произведения, которые были сразу же оценены современниками: за «Фелицу» Державин был пожалован самой императрицей, а ода «Бог» пользовалась успехом даже за рубежом, была переведена на многие языки. Автор в качестве своих открытий подчеркивает введение в высокую поэзию «забавного слога», что привело к разрушению строгой иерархической жанровой системы классицизма и способствовало постепенному преодолению риторичности, характерной для поэзии XVIII в. Еще одно важное качество, выделенное автором, — это любовь к истине.

В другом переложении Горация — стихотворении «Лебедь» (1804) — Державин вновь стремится оценить свой вклад в поэзию и называет уже другие качества, которые оценят потомки:

Вот тот летит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил
И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил[2].

Эти строки, по мысли Д. Д. Благого, окрашены «в яркие гуманистические тона» и во многом предваряют гуманистическую лирику Пушкина[3]. В период создания «Лебедя» Державин выпустил сборник своих «Анакреонтических песен», в которых подчеркивал свой отказ от «громкой» торжественной лиры и обращение к темам воспевания простых человеческих радостей, и поэтому на первый план в оценке собственного творчества выдвигаются стихи «легкие», способные помочь читателю обрести гармонию с окружающим миром. Вновь звучит мысль о безусловной искренности поэтической лиры Державина, говорящей «языком сердца».

В последние годы жизни отношение самого поэта к тем произведениям, которые прославили его как «певца Фелицы», меняется. С. Т. Аксаков, описывая свое общение с Державиным в 1815 г., вспоминает, что стареющий гений совсем не хотел слушать свои оды,

написанные при Екатерине и, прослушав некоторые из них, с улыбкой говаривал: «Ну да, это недурно, есть огонь, да ведь все пустяки; все это так, около себя, и важного значения для потомства не имеет; все это скоро забудут; но мои трагедии, но мои антологические пиесы будут оценены и будут жить»[4].

Таким образом, на протяжении творческого пути сам Державин меняет мнение о своей поэзии: вначале выделяя в качестве стихов, заслуживающих бессмертие, свои оды, посвященные монархине и громким победам славной Екатерининской эпохи, поэт впоследствии считает их обреченными на забвение. Достойными же бессмертия он видит свои анакреонтические стихи, трагедии и героические оперы, которые даже при его жизни не ставились на сцене (за исключением «Ирода и Мариамны») из-за трудности языкового оформления и слабой разработанности драматического действия. Следует сказать, что драматургическое творчество Державина так и не получило известности: не пользовалось оно успехом при жизни великого лирика («Литературная молодежь над трагедиями смеялась, а самого Державина считала пережившим свою славу и талант»[5]), не было оценено и в последующие эпохи.

В то же время сам Аксаков абсолютно не соглашается с выводами Державина, отмечая слабость его драм: «Дарования драматического Державин решительно не имел; у него не было разговора — все была песнь; но, увы, он думал, что его имеет; часто он говорил мне с неуважением о своих одах и жалел, что в самом начале своего литературного поприща не посвятил себя исключительно трагедии и вообще драме»[6]. Так же скептически отзывался Аксаков и об «эротической поэзии» (анакреонтике) позднего Державина: «Он написал в этом роде много стихотворений, вероятно, втрое более, чем их напечатано; все они, лишенные огня, замененного иногда нескромностью картин, производили неприятное впечатление»[7]. Из сочинений поэта, достойных славы великого гения, автор воспоминаний выделяет «На смерть князя Мещерского» и «Водопад».

В целом современники поэта не очень лестно отзывались о его позднем творчестве, называя его «развалинами Державина», а из произведений екатерининского времени выделяли в первую очередь оды, посвященные монархине, победно-патриотические оды

и «Водопад». В истории русской поэзии за Державиным, как уже отмечалось, закрепилась слава певца Фелицы, а другие аспекты его творчества не считались заслуживающими внимания.

После смерти Г. Р. Державина вплоть до 1830-х гг. о певце Фелицы было принято отзываться только с восторженными похвалами. Культ Державина особо поддерживался романтиками, утверждавшими мысль о необыкновенности и неповторимости державинского гения. П. А. Вяземский, Н. А. Полевой, П. А. Плетнев, А. А. Бестужев и другие романтики связывали с именем Державина начало новой эпохи в русской поэзии и настаивали на том, чтобы выделить фигуру этого самобытного «исполина» из ряда литераторов XVIII в. как особое, исключительное явление в истории русской литературы. Применяя в оценках Державина огромное количество метафор, которые, казалось бы, неуместны для объективной характеристики поэта, романтики тем не менее способствовали оформлению весьма важной идеи о невозможности рационального постижения загадочного феномена, называемого т а й н о й Д е р ж а в и н а: «Тайну Державина они стремились понять через нечто подобное ей, но более доступное — природу, что естественно вело к метафоризации их мышления»[8]. «Лучезарнейшим светилом» нашей поэзии величает Державина П. А. Вяземский[9], поэтом вдохновенным, неподражаемым, вызывающим изумление современников и потомков, обладающим слогом «неуловимым, как молния» и «роскошным, как природа» называет «певца водопада, Фелицы и Бога» А. А. Бестужев-Марлинский[10]. Н. Полевой, выделяя фигуру Державина из ряда всех других поэтов, считает главным достоинством державинской лиры с а м о б ы т н о с т ь, р о д с т в е н н о с т ь р у с с к о м у д у х у, или национальность: «Не певец Фелицы, не сочинитель только оды “Бог” является нам в Державине, но истинный представитель гения России, дикого, неоконченного, неразвитого, но — могучего, как земля русская, крепкого, как душа русская, богатого, как язык русский!»[11]. Восхищаясь в целом поэзией Державина, Н. Полевой готов восхищаться и ошибками поэта, которые сами по себе — тоже выражение духа национального: Державин «увлекся вначале другими, впал во все тогдашние ошибки и недостатки: переводил Горация и Овидия, не понимая духа древних;

надувал торжественную трубу; искал правил у Тредиаковского и Баттё — так ошибался он в поэзии своей. Еще важнее была ошибка в жизни»[12]. Автор очерка ставит Державину в вину то, что тот, несмотря на такой самородный талант, постоянно изменяет своему поэтическому гению, удаляясь от поэзии и стремясь к государственной службе, к которой, по сути дела, не был расположен. В этом — единственный упрек критика гению. Н. Полевой не считает нужным пренебрегать даже последними сочинениями Державина, которые в сравнении со стихами, писанными в Екатерининскую эпоху, конечно, проигрывают, но тем не менее «сила слова, опытность, роскошь подробностей их изумительны»[13].

Восторженные отклики в романтическом духе звучат и в ранних статьях В. Г. Белинского о Державине («Литературные мечтания», 1834). Белинский, продолжая мысль о русскости Державина, называет его п о э т о м н а р о д н ы м, его первые отзывы о Державине исполнены той же метафоричности, какую позволяли себе романтики, и неустанного восхищения могучим талантом «русского чародея», «от дыхания которого тают снега и расцветают розы» и который даже сам для себя остается «неразгаданной загадкой»[14].

Романтическое восприятие личности и творчества Державина не отрицает наличия у поэта слабых, неудачных стихов, но все эти слабые стихи признаются важными для воссоздания «поэтической летописи внутренней жизни»[15] гения, поэтому романтики настаивают на полном издании его сочинений, без отбора так называемых «хороших» стихов.

На этом фоне исключительным выглядит высказывание А. С. Пушкина, который в 1825 г. в письме, адресованном неизменному почитателю державинского таланта А. А. Дельвигу, пишет: «По твоем отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, он не может выдержать и строфы. <…> Что ж в нем: мысли, картины и движения истинно поэтические. <…> У Державина должно сохранить будет од восемь да

несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом»[16]. Стиль пушкинского отзыва весьма резкий, хотя автор письма, несмотря ни на что, называет своего предшественника гением и выделяет достоинства поэзии Державина: «мысли, картины и движения истинно поэтические». Одно из важнейших наблюдений А. С. Пушкина — вынесение на первый план обличительных произведений Державина, за которым к тому времени закрепилась в основном слава «певца Фелицы». Только в отзывах поэтов-декабристов звучала мысль об истинной гражданственности державинской лиры: так, К. Ф. Рылеев в думе «Державин» называл поэта XVIII в. певцом истины и народных благ. И для Пушкина значимым является то, что Державин — «бич вельмож», о чем говорится в «Послании к цензору» (1822). Несмотря на остроту пушкинского высказывания, адресованного А. А. Дельвигу, не следует упускать из виду в целом высокую оценку Пушкиным «отца» русских поэтов. Так, на вопрос-замечание А. А. Бестужева, отчего у нас нет гениев и мало талантов, Пушкин отвечал: «Во-первых, у нас есть Державин и Крылов»[17].

Пушкин своей неоднозначной оценкой предвосхитил в значительной мере дальнейшее развитие критической мысли о Державине, что было точно замечено Д. Д. Благим[18]. Так, по мнению В. Г. Белинского, высказываемому в работах 1840-х гг., произведения Державина с эстетической точки зрения не представляются истинно поэтическими. Основная характеристика державинских творений сводится к следующему: «невыдержанность в целом и частностях, преобладание дидактики, сбивающейся на резонерство, отсутствие художественности в отделке, смесь риторики с поэзиею, проблески гениальности с непостижимыми странностями»[19]. В то же время В. Г. Белинский подчеркивает, что значение этого «богатыря поэзии по своему природному таланту», несмотря на художественную невыдержанность его произведений, невозможно переоценить, так как Державин «был первым живым глаголом юной русской поэзии»[20] и благодаря ему русская поэзия сделала первый шаг к переходу от риторики к жизни.

Противоречивость державинского таланта отмечает и Н. В. Гоголь в очерке «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенности» (1846). Под пером Гоголя поэзия Державина предстает как нечто величественное и родственное слову Божьему, нечто возвышающееся над всем обыкновенным — громоздкое, исполинское, парящее, крупное, даже в чем-то дикое. Стремясь быть объективным, Гоголь отмечает и недостатки державинского таланта, который мог творить высокую поэзию только по вдохновению, но как только вдохновение вдруг оставляет его, тогда все обращается «в неряшество и безобразие», и стихотворение — «точный труп, оставленный душою»[21].

Как видим, в первой половине XIX в. полемика вокруг творчества Державина не угасает, все настойчивей звучит мысль о полном издании сочинений поэта, и в середине 1859 г. в печати появляется сообщение Я. К. Грота о начале работы над академическим изданием сочинений ведущего поэта конца XVIII в. Однако, как убедительно показал В. А. Западов, сама идея издания представить Державина как образец единодушия с властью и высшего проявления гражданственности (в официальном понимании этого слова) провоцирует искажение облика поэта как со стороны консерваторов и либералов, так и со стороны революционно настроенных демократических кругов. Удобная правительству легенда о верноподданничестве великих поэтов прошлого позволяет официальной критике использовать имя Державина в борьбе с революционными демократами. Происходит «процесс насильственного превращения Державина в махрового реакционера и безоговорочного поклонника Екатерины II»[22], что в результате приводит критиков революционного лагеря, не обладающих достаточной информацией о жизни и творчестве поэтов XVIII в., к полному неприятию не только планируемого Гротом издания, но и самого Державина: «Сознательно игнорируя исторический принцип оценки явлений прошлого, провозглашенный В. Г. Белинским, все они подошли к Державину с меркой 1860-х гг. — меркой, для правильной оценки Державина (как и любого поэта XVIII века), безусловно, неприемлемой и неподходящей»[23]. В то же время позиция критиков консервативно-либерального лагеря, культивирующих миф о поэте как верном служителе

трона и отечества, также не соответствовала исторической реальности. Таким образом, Державин оказался в центре идейной борьбы 1860-х гг., и то, что еще поэты-декабристы воспевали его как почитателя добродетели, певца истины и народных благ, а А. С. Пушкин высоко ценил сатирический талант Державина, «бича вельмож», было в то время забыто.

Вышедшее в 1864—1883 гг. 9-томное собрание сочинений Державина с обширными комментариями, объяснительными примечаниями и подробной биографией поэта, написанной Я. К. Гротом, своей фундаментальностью надолго приостановило критическую и исследовательскую деятельность по изучению творчества ведущего поэта конца XVIII в. После бурной полемики вокруг гротовского издания возникает длительная пауза, своеобразное забвение имени Державина, продолжавшееся несколько десятилетий. В учебных пособиях перепечатываются статьи В. Г. Белинского, Я. К. Грота и других исследователей, где повторяются в основном идеи, высказанные критикой 1840—1860-х гг., далекие от романтической идеализации личности Державина и его творчества. Так, в «Истории русской литературы А. Н. Пыпина» закрепляется мысль В. Г. Белинского, высказанная в его поздних статьях, о том, что поэзия Державина «сохраняет за собою только исторический интерес» и Державину «недоставало многого, чтобы он мог назваться и действительно быть национальным поэтом»[24].

Новая волна интереса к Державину отмечается в 1910-е гг. Как верно замечает В. Н. Крылов, это объясняется созвучностью Державина художественному сознанию постсимволистской эпохи с ее вниманием к живописной стороне образа и стремлением к реабилитации частной жизни человека и окружающего его мира[25]. Р. В. Иванов-Разумник, издавая избранные произведения Державина в 1911 г., во вступительной статье отмечает те стороны державинского таланта, которые ранее не выделялись. Так, он считает важным достижением Державина, дающим ему право на бессмертие, о т к р ы т и е т е м ы ч е л о в е к а не в абстрактном смысле, а в е г о и н д и в и д у а л ь н о м б ы т и и. Благодаря Державину впервые в русской поэзии предстал перед читателем «человек, каждая отдельная индивидуальность, каждая наслаждающаяся и стра-

дающая реальная человеческая личность, заранее обреченная на смерть и ищущая спасения от смерти. <…> Трагедия личного человека впервые с такой остротой вырисовывается в русской литературе»[26]. Еще одна заслуга Державина как поэта — не просто реализм картин, о чем говорилось и ранее, но особая внешняя форма этих картин, смелость образов, которая дает толчок зрению и чувству читателей, «своего рода импрессионистическая манера письма». Таким образом, культура модернизма открывает такие стороны таланта Державина, как экзистенциальное мировосприятие и импрессионизм картин и образов.

Поэты различных модернистских направлений воскресили лиру Державина в своей поэзии. Идея поэтического вдохновения, сквозная в лирике Державина, не оставляет равнодушными символистов, стремящихся к интуитивному познанию мира; живописная природа поэтического таланта Державина, его любовь к контрастам и бытовым образам не может не восхищать футуристов, внимание к «вещному» миру привлекает акмеистов. Державинскую одическую традицию продолжает В. Брюсов, разнообразные поэтические эксперименты с жанрами, ритмами, словом возрождаются в поэзии В. Маяковского и В. Хлебникова.

В 1916 г., к столетию со дня смерти Державина поэт и историк литературы В. Ф. Ходасевич пишет статью, в которой полемизирует с противоречивыми оценками творчества ведущего поэта конца XVIII в., высказанными В. Г. Белинским. Констатируя факт незаслуженного забвения «русского Анакреонта», Ходасевич называет Державина «первым лириком России». Так, он оспаривает мысль Белинского о том, что «оды Державина не имеют ничего общего с лирическою поэзией». И если Белинский утверждал, что в творчестве Державина, непосредственно предшествовавшем Пушкину, проявлялись «проблески художественности», то для Ходасевича Пушкин стал продолжателем «державинской», народной, реалистической, исповедальной традиции в поэзии[27]. Глубокой национальной основой объясняется интерес В. Ф. Ходасевича к личности Державина и в последующее время, в русском зарубежье, где был написан биографический роман «Державин» (1931).

Реабилитировать имя Державина, чья поэзия была объявлена В. Г. Белинским непоэтичной, стремятся и другие критики 1910-х гг. Б. М. Эйхенбаум в том же 1916 г. писал: «Наука наша была к Державину невнимательна, несправедлива — не от злого умысла, а от бессилия. Она билась над тем, что есть в Державине не поэтического, обусловленного временем, а сверхвременные, т. е. настоящие, поэтические ценности ускользали из рук… я думаю, что на нашем поколении лежит долг — изменить направление, установившееся в нашей истории литературы»[28].

В противовес повернувшемуся наконец к Державину дореволюционному литературоведению, советская филологическая наука отнеслась к творчеству поэта совсем неоднозначно, особенно в первые годы ее становления. В советскую эпоху в нашем литературоведении поначалу преобладает социологический подход, который впоследствии сменяется идеей народности, от ученых требуется применение так называемой марксистской методологической концепции, а многие писатели, чье творчество трудно соотнести с понятием народности, вообще оказываются за рамками исследовательского внимания. Если учесть тот факт, что в критической полемике 1850—1860-х гг. имя Державина стало средством борьбы против демократического писательского лагеря, его честная государственная служба, близость к императорскому двору, хвалебная поэзия в честь монархов приветствовались и пропагандировались как пример «хорошего» писателя, не вступающего в противостояние с властью, то закономерным окажется отсутствие объективности в подходе к личности и творчеству Державина в советском литературоведении, в особенности в первые десятилетия. Так, в 1933 г. в «Литературном наследстве» появилась статья Д. П. Мирского «О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII века», где утверждалось: «Признание ценности Державина не должно заслонять его полной враждебности», а дворянская по преимуществу литература XVIII в. «не может рассчитывать на возрождение, она сохраняет свой интерес только как часть огромного архива прошлого»[29].

В том же 1933 г. выходит сборник избранных стихотворений Державина, где автор вступительной статьи И. А. Виноградов подчеркивает типично дворянский характер творчества поэта. В статье

критически оценивается идейное содержание произведений Державина, в которых выделяется две ведущие содержательные линии: 1) общественно-политическая концепция, во всем поддерживающая просвещенный абсолютизм и дворянские интересы, и 2) житейски-философские воззрения, отразившиеся в поэтизации земных радостей и умеренных наслаждений. Подходя к идейной стороне державинской поэзии с критической точки зрения, заведомо снижая ее содержательные и этические достоинства, И. А. Виноградов одновременно подчеркивает яркие особенности художественного новаторства Державина. Вывод критика, выделившего богатые возможности предметно-изобразительного подхода к изображению действительности, характерного для Державина, закономерен для того времени: пролетарский писатель должен «бороться» с писателем другого класса, «исправлять» его, используя его достижения в отражении таких черт действительности, которые не были им раскрыты. «И с этой точки зрения Державин такой противник, преодоление которого может обогатить творческую практику нашей поэзии»[30].

В утверждении «враждебности» Державина пролетарскому искусству явно слышатся отголоски идей революционно-демократической критики 1860-х гг. В связи с этим первым шагом, который необходимо было сделать русским ученым, понимающим важность изучения творчества Державина, явилось стремление реабилитировать его имя, развенчав утвердившуюся еще в XIX в. и лишенную реальной основы легенду о его враждебности демократическому лагерю и народу. Недаром один из параграфов в главе «Державин» учебника Г. А. Гуковского 1939 г. имеет заголовок «Державин — поэт-гражданин», и здесь подчеркиваются те самые качества личности и творчества Державина, которые ценили революционные романтики и Пушкин.

Советская филологическая наука, обращаясь к поэзии Державина, утверждает новые подходы к его наследию. В первую очередь развиваются идеи В. Г. Белинского об истинной народности державинской поэзии, а также ее историческом значении в преодолении русской литературой свойственной ей риторичности и переходе к изображению «живой» жизни. Так подчеркивается неразрывная

связь между Державиным и реалистической литературой XIX в., и творчество Державина оказывается важным звеном в литературном процессе переходного периода рубежа XVIII—XIX вв. Особое внимание уделяется сатирической стороне державинского наследия, которая до революции оставалась практически неизученной.

Создавая концепцию творчества Державина, приемлемую для советской идеологии, исследователи иногда впадают в крайности, утверждая, например, что «ничего сословного нет в человеческом идеале, созданном Державиным и воплощенном образно в героеавторе его поэзии, независимо от реакционных политических высказываний его од». При этом создается новая легенда о поэте Державине, который, «пусть бессознательно для него как человека», был «рупором лучших освободительных идей его времени»[31]. Или, в связи с принятой вслед за В. Г. Белинским пушкинской концепцией истории русской литературы, Державин рассматривается как предтеча Пушкина, и творчество его в таком восприятии лишается самостоятельного значения. Так, Д. Д. Благой утверждает: «Державин явился непосредственным предшественником не только Карамзина, но и Батюшкова, Жуковского, наконец — и это самое главное — Пушкина»[32], хотя он же в другой работе говорит о том, что «даже и величайший Пушкин не реализовал всех возможностей, заключенных в поэзии Державина, не охватил всей широты державинского поэтического искусства. Этим объясняется то, что даже и после Пушкина поэзия Державина продолжала оказывать непосредственное воздействие на ряд позднейших явлений нашей литературы»[33]. Также странными могут показаться некоторые выводы советских исследователей о духовной поэзии Державина и его религиозных представлениях, что вполне объясняется преобладавшими тогда в идеологии атеистическими и материалистическими представлениями. Тем не менее постепенно имя Державина занимает достойное место в истории русской литературы, к творчеству его проявляется заметный интерес, о чем свидетельствуют многочисленные издания: кроме книги Д. Д. Благого (1944), вышли исследовательские монографии А. В. Западова (1958), В. А. Западова (1965), И. З. Сермана (1967), а также художественные произведения: роман Ю. О. Домбровского «Державин», беллетризованная биография О. Н. Михай-

лова «Державин», повесть П. Паламарчука «Един Державин». Утверждается исторический подход к творчеству поэта XVIII в., что позволяет уйти от лишенной объективности оценки его поэзии с позиций реалистического искусства, основы которого были заложены, по общему мнению, в Пушкинскую эпоху (хотя это мнение в последнее время подвергается серьезному пересмотру).

Постсоветская эпоха вносит новые коррективы в изучение творчества Державина. Объектом исследовательского интереса становятся те произведения, которые ранее не считались достойными внимания из-за их низкого художественного уровня (автобиографические «Записки», драматургические произведения, прозаические и теоретические работы), с новых позиций рассматриваются духовные стихотворения и религиозные воззрения поэта, на первый план выдвигается антропологическая проблематика творчества Державина. И самое главное, современное литературоведение отказалось от заведомо ложного деления державинского творчества на собственно поэзию и «непоэзию», на истинно художественные и нехудожественные строки, что дает возможность представить целостный анализ художественного мира поэта, дать системную характеристику всего корпуса его произведений.

Итак, мы видим, что на протяжении двухсотлетней истории изучения творчества Державина отношение к его литературному наследию и к самому поэту постоянно менялось, да и сам поэт ценил в своем творчестве то одни, то другие произведения. Для XIX в. в большинстве своем поэзия этого крупнейшего поэта остается лишь прекрасной иллюстрацией к блестящему веку Екатерины. Поэты и критики начала XX в. стремятся реабилитировать творения этого художника, подчеркнуть не только их историческую, но и художественную значимость. Советский период отмечается новым отношением к Державину, который поначалу объявляется дворянским поэтом, интересы которого далеки от интересов народа. Постепенно односторонность подхода преодолевается, и творчество Державина начинает оцениваться с исторической точки зрения. Предметом критического интереса в советскую эпоху становятся торжественные оды поэта, прославляющие фигуру могучего рос-

са, сатирически представляющие жизнь екатерининских вельмож и обличающие несправедливость правящих сословий. Этот интерес вполне закономерен, так как эти темы идеологически близки политике коммунистической партии, стоящей тогда у власти.

Интересно то, что ни век критического реализма, ни век социалистического реализма не проявили должного интереса к державинской анакреонтике, так как в эти периоды не отмечается должного внимания к частной жизни каждого отдельного человека. Непродолжительный подъем интереса к этой стороне художественного наследия ведущего поэта конца XVIII столетия выявляется в эпоху расцвета модернизма, и только с середины 80-х гг. XX в. антропологическая проблематика поэзии Державина, в том числе и его особая концепция человека, начинает изучаться системно и всесторонне. В это же время, в связи с отказом от атеизма как государственной идеологии, начинают объективно оцениваться духовные произведения Державина.

Выделенные факты позволяют утверждать, что оценка поэтических «удач» и «неудач» какого-либо автора во многом зависит от состояния общества, от его идеологической направленности, от тех «концепций», которые по каким-либо причинам выходят на первый план или просто оказываются «модными». Сам Державин в своей теоретической работе «Рассуждения о лирической поэзии, или об оде» высказывал мысль о существовании индивидуального вкуса каждого читателя и никогда не отзывался резко критически по поводу чужих произведений, даже если в этих произведениях выражались чуждые ему взгляды. Наверное, этот принцип «индивидуального» вкуса в чем-то предваряет современное учение о герменевтике, о разности внутренней готовности каждого отдельного читателя, критика или общества в целом к восприятию того или иного автора и его произведений. Как нам кажется, стоит согласиться с романтиками, утверждавшими, что даже так называемые ошибки и творческие неудачи «певца Фелицы» являются необходимой составной частью его художественного наследия, важной для понимания такой яркой и незаурядной личности, как Державин, а также для осознания его многогранного творчества.

[1] *Державин Г. Р.* Стихотворения. М. : Гослитиздат, 1958. С. 166.

[2] Там же. С. 227.

[3] *Благой Д. Д.* Гаврила Романович Державин // Державин Г. Р. Стихотворения Л. : Сов. писатель, 1957. С. 41.

[4] *Аксаков С. Т.* Знакомство с Державиным // Аксаков С. Т. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. М. : Гослитиздат, 1955. С. 325—326.

[5] *Серман И. З.* Державин. Л. : Просвещение, 1967. С. 108.

[6] *Аксаков С. Т.* Знакомство с Державиным. С. 324.

[7] Там же. С. 326.

[8] *Сафиуллин Я.* Державин в оценке романтиков // Г. Державин: история и современность. Казань : Изд-во Казан. гос. ун-та, 1993. С. 124.

[9] *Вяземский П. А.* О Державине // Вяземский П. А. Соч. : в 2 т. Т. 2 : Литературно-критические статьи. М. : Худож. лит., 1982. С. 7.

[10] *Бестужев-Марлинский А. А.* Взгляд на старую и новую словесность в России // Бестужев-Марлинский А. А. Соч. : в 2 т. Т. 2 : Повести. Рассказы. Очерки. Стихотворения. Статьи. Письма. М. : Гослитиздат, 1958. С. 526.

[11] *Полевой Н. А.* Очерки русской литературы. Ч. 1. СПб., 1839. С. 91.

[12] Там же. С. 49.

[13] Там же. С. 62.

[14] *Белинский В. Г.* Собрание сочинений : в 9 т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1976. С. 73—74.

[15] *Полевой Н. А.* Очерки русской литературы. С. 70.

[16] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 17 т. Т. 13. М. : Воскресенье, 1996. С. 181—182.

[17] Там же. С. 178.

[18] См.: *Благой Д. Д.* Пушкин и русская литература XVIII века // Благой Д. Д. Литература и действительность : вопросы теории и истории литературы. М. : Гослитиздат, 1959. С. 220.

[19] *Белинский В. Г.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 23.

[20] Там же. С. 73.

[21] *Гоголь Н. В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. М. : Гослитиздат, 1959. С. 165.

[22] *Западов В. А.* Поэзия Г. Р. Державина 1777—1790 годов (нерешенные вопросы биографии и поэтики) : автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1968. С. 5.

[23] *Западов В. А.* Текстология и идеология (борьба вокруг литературного наследия Г. Р. Державина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 4. Л., 1980. С. 117.

[24] История русской литературы А. Н. Пыпина. Т. 4. 2-е изд. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1903. С. 90.

[25] *Крылов В. Н.* Державин и художественное сознание 1910-х годов : (по материалам критики русского постсимволизма) // Державин глазами XXI века. Казань, 2004. С. 101.

[26] *Иванов-Разумник Р. В.* [Вступительная статья] // Г. Р. Державин. Стихотворения. СПб., 1911. С. V—VI.

[27] *Чернова Г. С.* В. Г. Белинский и В. Ф. Ходасевич о Г. Р. Державине // Творчество Г. Р. Державина: проблемы изучения и преподавания. Тамбов : Изд-во ТГПИ, 1993. С. 120.

[28] *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу : сб. ст. Л., 1924. С. 5.

[29] *Мирский Д. П.* О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII века // Лит. наследство. Т. 9/10. М. ; Л., 1933. С. 509.

[30] *Виноградов И. А.* О творчестве Державина // Державин Г. Р. Стихотворения. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 43.

[31] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века : учебник / вступ. ст. А. Зорина. Репринт. изд. 1939 г. М. : Аспект Пресс, 2003. С. 360.

[32] *Благой Д. Д.* Гаврила Романович Державин // Державин Г. Р. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957. С. 6.

[33] *Благой Д. Д.* Державин. М. : ОГИЗ, 1944. С. 83.

2.2. Творческая неудача читателя-писателя: Чехов vs Суворин

Творческая удача / неудача как таковая, имеющая непосредственное закрепление в тексте, не существует. Произведение спокойно довлеет себе самому, в общем-то не нуждаясь ни в ком. Творческая удача или неудача носит рецептивно-социологический характер: она сосредоточена не в тексте, а в сознании читающего, слушающего, понимающего. Иначе говоря, творческая неудача всегда есть реакция воспринимающего субъекта (или субъектов), и потому она релятивна и изменчива. То, что одному кажется слабой вещью, другому может представляться почти шедевром; то, что в одно время признавалось за бессмыслицу и абсурд, со временем может наполниться глубоким содержанием. Вспомним в этой связи, например, историю чеховской «Чайки». Одна из причин творческих неудач писателей заключается в том, что они о п е р е ж а ю т э с т е т и ч е с к о е с о з н а н и е с в о е г о в р е м е н и. Александр

Чехов писал Антону в связи с провалом его «Чайки» на сцене Александринского театра: «Не твоя вина, что ты ушел дальше века»[1]. Такие творческие неудачи можно назвать временными, мнимыми. Кроме того, следует различать реакцию массового читателя и реакцию наиболее прозорливых и квалифицированных читателей, современников автора, к числу которых, безусловно, относятся коллеги-писатели. Особость их рецепции заключается в том, что они воспринимают чужое художественное произведение сквозь призму собственного литературного опыта. Вольно или невольно в их сознании живет мысль о том, как они сами написали бы про то же, что и их коллега.

Один из аспектов творческой неудачи связан с проблемой неадекватности восприятия художественного произведения вследствие изменения содержания в ходе бытования его в «большом времени». Иначе говоря, важно различать творческую неудачу в синхроническом и диахроническом аспектах. В одном случае произведение рассматривается на фоне современной ему действительности, вписанным в парадигму актуальных проблем, которые ставит эпоха, в другом случае — преимущественно вне ее, во вневременном плане. При этом определяющим оказывается именно диахронический аспект. Это то, что по сути и есть «пройти испытание временем». Порой в силу разных причин складываются ситуации, когда отдельное произведение или часть творчества, даже все творчество писателя могут оказаться «закрытыми» для современников. Но и в этом случае вопрос об удаче или неудаче не отменяется. Произведения М. А. Булгакова пришли к массовому читателю спустя более полувека после написания, но это не помешало им занять достойное место среди отечественной литературной классики. Творчество С. Д. Кржижановского было практически неизвестно современникам. За всю свою жизнь писатель издал лишь одну тоненькую книжечку. Но качество его прозы таково, что когда-нибудь он будет несомненно признан классиком отечественной литературы.

Говоря о творческой удаче/неудаче в синхроническом аспекте, подчеркнем, что зачастую успех у читателей обеспечен апеллированием автора к злободневным проблемам, что достигается сочета-

нием художественного и публицистического дискурсов. Основной тезис, который мы попытаемся обосновать далее, заключается в следующем: творческая удача/неудача может быть объяснена последовательным различением/неразличением художественного и публицистического дискурсов.

Публицистичность (как явная, так и скрытая) художественного текста — явление обоюдоострое. С одной стороны, она, будучи синонимом актуальности, приносит читательский успех, а с другой — чревата кратковременностью его. Любой читатель со стажем может припомнить не одно произведение, которое, только выйдя из печати, читалось взахлеб, а по прошествии какого-то времени представлялось уже неинтересным, так что, перечитывая его, невольно возникал вопрос о причинах его былой славы. Конечно, на этот довод можно возразить, приведя в качестве контраргумента такие нестареющие художественно-публицистичные шедевры русской классики, как «Бесы» Достоевского или «Анну Каренину» Толстого. Однако стоит заметить, что произведение, живущее в «большом времени», меняет значимость публицистического и художественного начал. Первое со временем «выветривается» или по крайней мере истончается, второе же, напротив, усиливается и крепнет.

Какие причины обусловливают публицистический компонент в художественном тексте? Прежде всего — практика публикации произведений в газетно-журнальных изданиях, по своей природе настроенных на современность и актуальность. Вторая причина — публицистический опыт писателя.

Суть различий между Чеховым и Сувориным заключается в их понимании природы и сущности искусства. Оба автора выступали в разных ипостасях. Если говорить о Чехове, то для него приоритетом было художественное творчество, тогда как для Суворина оно стояло на втором плане, а на первом была журналистика. Владелец «Нового времени» и великий писатель конца XIX в. пристрастно и внимательно читали произведения друг друга. Известно, что письма Чехова, адресованные петербургскому коллеге, чрезвычайно ценны с точки зрения содержащегося в них самоанализа, а также анализа творчества коллеги. Однако не менее интересен и анализ произведений Чехова Сувориным. Это вдвойне

трудная задача. Трудность ее обусловлена тем, что большинство писем Суворина к Чехову до нас не дошли, поэтому исследователь стоит перед проблемой реконструкции содержания переписки двух адресатов по одному из ее компонентов. Итак, мы имеем письма Суворина к Чехову лишь в отраженном виде — в отзывах и реакциях на них Чехова. Проблема реконструкции делает некоторые полученные выводы не абсолютными, а скорее гипотетичными.

Интересно разобрать с точки зрения творческой удачи или неудачи драму Суворина «Татьяна Репина» (1888), которая писалась параллельно с чеховским «Ивановым». При этом Чехов был поверенным в делах Суворина по постановке «Татьяны Репиной» в Москве, а Суворин — по постановке «Иванова» в Петербурге. Общие интересы и заботы, сходство ситуации, в которой оказались авторы, сблизили их. Заметно активизировалась и переписка. Суворин был завзятый театрал, Чехов высоко ценил его художественное чутье: «[Суворин] представляет из себя воплощенную чуткость. Это большой человек. В искусстве он изображает из себя то же самое, что сеттер в охоте на бекасов, т. е. работает чертовским чутьем и всегда горит страстью. Он плохой теоретик, наук не проходил, многого не знает, во всем он самоучка — отсюда его чисто собачья неиспорченность и цельность, отсюда и самостоятельность взгляда»[2].

Если сравнить «Татьяну Репину» с «Ивановым» с точки зрения дискурсивных практик двух авторов, то легко заметить их существенное различие. Владелец «Нового времени», который в течение не одного десятилетия вел в газете свою колонку, став одним из первых в русской журналистике колумнистов, не мог не быть «зараженным» злободневностью. По сути, его рассказы, повести, пьесы есть не что иное, как художественное дополнение к его публицистике, иллюстрация в беллетристической форме тех или иных проблем современности. Отсюда прямое выражение авторской позиции, отсюда же использование прямого слова, почти открытая прототипичность образов.

Следствием смешения публицистического и художественного типов письма было и то, что Суворин художественной литературе придавал не свойственные ей функции. Одна из них —

решение проблемы или хотя бы приближение к решению. Отвечая на критический разбор Сувориным рассказа «Огни», Чехов писал: «Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не подвигают и не решают вопроса о пессимизме. Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о Боге или пессимизме. Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (П, т. 2, с. 280).

Блуждание между двумя типами дискурсов только на поверхностный взгляд представляется простой проблемой. М. М. Бахтин в своих записях оставил заметку, которая дает возможность стратегического осмысления указанного феномена: «Журналист — прежде всего современник. Он обязан им быть. Он живет в сфере вопросов, которые могут быть разрешены в современности (или, во всяком случае, в близком времени). Он участвует в диалоге, который может быть кончен и даже завершен, может перейти в дело, может стать эмпирической силой. <…> Вступая в область журналистики Достоевского, мы наблюдаем резкое сужение горизонта, исчезает всемирность его романов, хотя проблемы личной жизни героев сменяются проблемами общественными, политическими. Герои жили и действовали (и мыслили) перед лицом всего мира (перед землею и небом). Последние вопросы, рождаясь в их маленькой личной и бытовой жизни, размыкали их жизнь, приобщали к “жизни Божеско-всемирной”»[3]. Задача художника заключается в том, чтобы, оставаясь человеком своего времени, одновременно возвыситься над ним, увидеть современные проблемы с высоты «Божеско-всемирной жизни».

Суворин же всегда оставался современником, поэтому он хотел видеть в чеховских произведениях не только «решение проблем», но и специфическую активность автора. Пожалуй, Чехов реализовал все это, но не в беллетристике, а в своих письмах к Алексею Сергеевичу. Для Суворина автор находится не «над» произведением, не во всем произведении и не «вне» его (принципиальная вненаходимость автора — по Бахтину), а в отдельных фразах, в вы-

сказываниях героев-протагонистов. С этими мерками Суворин подходил и к Чехову, игнорируя известное высказывание Пушкина, что художника надо судить по законам, им самим над собой признанным. Суворин же судил Чехова по своим законам. В ответ Чехов писал: «Если Вам подают кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. <…> Где Вы нашли публицистику? Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в происхождении и проч.?» (П, т. 3, с. 266). Ясно, что Чехов понял манеру чтения Суворина. Очевидно, если бы автор «Татьяны Репиной» писал «Скучную историю», то он отдал бы некоторые свои мысли профессору Николаю Степановичу. И высказывания героя были бы «на злобу дня», т. е. в той или иной мере публицистичными. Чехов отмечал привычку Суворина «глядеть на все оком публициста. Старый солдат, о чем бы он ни говорил, всегда сведет речь на войну, так и Вы всегда сводите на публицистику» (П, т. 3, с. 70). Сам Чехов принципиально отказывался быть в беллетристике современником-публицистом. Приоритет художественного дискурса был для него неоспорим.

В «Татьяне Репиной», по мнению Чехова, герои «не говорят, а фельетонизируют и философствуют» (П, т. 2, с. 281). В художественном же произведении, как считает автор «Скучной истории», должно быть другое: онтологическая подоплека действительности должна раскрываться через болтовню, кажущиеся пустыми разговоры. Поэтому далее в письме Чехов продолжает: «… и не было бы заметно отсутствие пошлого языка и пошлых мелких движений, коими должны изобиловать современные драма и комедия и коих в Вашей «Татьяне» нет совсем. <…> Недостатки Вашей пьесы непоправимы, потому что они органические» (П, т. 2, с. 281). В связи со сказанным в сознании всплывает известная чеховская фраза, выражающая его художественное кредо: «Люди обедают, только обедают, носят пиджаки, а в это время…». Чехов полемизирует с Сувориным по поводу его драмы не только прямо, в письме, но и опосредованно, в одноактном этюде, который предназначался только

для Суворина. По прошествии двух месяцев после премьеры «Татьяны Репиной», состоявшейся в Малом театре, Чехов посылает оппоненту свой вариант окончания пьесы, который охарактеризован им как «очень дешевый и бесполезный подарок» (П, т. 3, с. 171). Этот этюд является «как бы шестым действием»[4] в отношении пьесы Суворина.

Если Суворин даже в художественном творчестве оставался публицистом, то Чехов принципиально разграничивал и разводил публицистический и художественный дискурсы. В беллетристике Чехов был принципиальный стилизатор, использовавший в качестве диалогизующего фона произведения других авторов. С. Е. Смирновой-Чикиной доказано, что Чехов для своего «бесполезного подарка» Суворину использовал произведение «Около брака» популярной французской писательницы, графини Габриэль де Мартель де Жанвиль, писавшей под псевдонимом *Жип* (Gip)[5]. Труднее согласиться с другим выводом исследовательницы — с тем, что у Чехова «получилась остроумная пародия на суворинскую “Татьяну Репину”»[6]. Пародия, в силу своей жанровой природы, требует узнавания пародируемого произведения. Для этого оно должно быть достаточно известным, популярным, во всяком случае — считываемым. Чехов прибегает к произведению массовой литературы и при этом вовсе не предполагает, что Суворин будет искать стилизуемый образец. Поэтому «Татьяна Репина» Чехова не пародия, а родственная, но не тождественная ей п а р о д и й н а я с т и л и з а ц и я, причем достаточно приглушенная. «Засурдиненность» ее объясняется тем, что она не должна производить впечатления полемики с кем-либо. Текст писательницы Жип взят Чеховым лишь в качестве «грунтовки» для художественного полотна. В этом, на наш взгляд, проявляется сущностная природа творчества Чехова. В подавляющем большинстве случаев он создает свои картины не на «чистом холсте», а на «закрашенном» другими художниками-писателями. В отличие от живописца, писатель может брать не одно, а несколько чужих «полотен», трансформировать их (сокращать, акцентировать отдельные фрагменты, приглушать другие и т. д.). Одним словом, то, что в современной филологии получило название и н т е р т е к с т а, было в природе художественного мировидения Чехова.

Философствование и «фельетонизирование» Суворина в «Татьяне Репиной» обусловлено не только содержанием пьесы, но и типом слова, использованным в ней. Это прямое одноинтонационное слово. Наиболее адекватной формой, где этот тип слова был бы уместен, по мнению Чехова, является классическая стихотворная драма: «Вообразите, что Ваша “Татьяна” написана стихами, и тогда увидите, что ее недостатки получат иную физиономию. Если бы она была написана в стихах, то никто бы не заметил, что все действующие лица говорят одним и тем же языком, никто не упрекнул бы Ваших героев в том, что они не говорят, а философствуют и фельетонизируют — все это в стихотворной, классической форме сливается с общим фоном, как дым с воздухом, — и не было бы заметно отсутствие пошлого языка и пошлых, мелких движений, коими должны изобиловать современные драма и комедия и коих в Вашей “Татьяне” нет совсем» (П, т. 2, с. 281).

Целеполагание Чехова в «Татьяне Репиной» не сводилось к пародированию пьесы Суворина или к продолжению сюжета ее. Думается, что Чехов в своем одноактном этюде, представляющем «вариацию на тему» произведения коллеги, выходит за рамки этих задач. Главная цель была другая — дать Суворину образец, а главное — образ языка драмы, которую, как и прозу, должно писать двуинтонационным преломленным словом*. Это понятие в языке Чехова обозначается словом «литературность». Совмещение публицистического и художественного дискурсов Чехову представлялось трудно осуществимым. Об этом он писал Суворину в связи с критикой рассказа «Воры»: «Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» (П, т. 4, с. 54).

Преодолеть себя, свои устоявшиеся представления о «художестве и проповеди» Суворин так и не сумел. Спустя столетие мы имеем возможность сравнить результаты. В свое время «Татьяна Репина»

---

* См. показательное замечание Чехова Суворину: «Я прочел снова Вашу пьесу. В ней очень много хорошего и оригинального, чего раньше не было в драм<атической> литературе, и много нехорошего (напр<имер>, язык)» (П, т. 3, с. 98).

Суворина пользовалась огромной популярностью, признавалась безусловной творческой удачей. Ее ставили как в столицах, так и в провинции. В заглавной роли выступали М. Г. Савина и М. Н. Ермолова. Сегодня она прочно забыта и представляет интерес преимущественно для исследователей. Чехов же стал самым репертуарным драматургом не только в России, но и в мире.

Одна из примет конца XIX в. — обострившийся интерес к проблеме пола. Напомню, что свою магистерскую диссертацию Чехов собирался назвать «История полового авторитета». В письме к брату Александру он писал в апреле 1883 г.: «Я разрабатываю теперь и в будущем разрабатывать буду один маленький вопрос: женский» (П, т. 1, с. 63). Так и не написав диссертации, Чехов накопленные наблюдения использовал в разных беллетристических произведениях, в частности при создании образа врача, сведущего в области женских болезней.

В 1880—1890-х гг. появилось множество работ в области медицины, философии, образования по вопросу пола. Спустя некоторое время концентрированным, ярким и глубоким выражением этой проблемы станет теория и практика Зигмунда Фрейда.

Диалог Чехова с Сувориным и его адептами по женской проблеме был начат едва ли не в апреле 1886 г., когда в журнале «Осколки» Чехов опубликовал юмореску «О женщинах». Тогда же в «Новом времени» рекламировалась новая книга К. А. Скальковского «О женщинах». И. Ю. Твердохлебов убедительно доказывает, что Чехов знал эту книгу и создал «стилевую пародию» на нее, назвав ее столь же незамысловато[7]. Стоит напомнить, что дебют Чехова в «Новом времени» состоялся за два месяца до выхода этой миниатюры: 15 февраля 1886 г. на страницах газеты был опубликован рассказ писателя «Панихида». Таким образом, сотрудничество Чехова с изданием Суворина и им самим изначально было осложнено полемикой, и полемика эта касалась множества проблем, в том числе и модной проблемы пола.

Суворина можно назвать русским фрейдистом до Фрейда. Он, как в недалеком будущем великий австриец, был склонен выводить из проблемы пола очень многое. В дневнике Суворина есть

показательная запись, сделанная им в сентябре 1893 г., после посещения в Париже Альфонса Доде: «У Доде атаксия, трясутся руки, голова. <Это все его жена>. Говорят, что жена его болезненно страстная и что она довела до этого»[8]. В романе Суворина «В конце века. Любовь»[9] герой по фамилии Видалин (Чехов писал ее, меняя одну букву и раскрывая тем самым ее внутреннюю форму — *Виталин*) воспринимает все вокруг с точки зрения сексуальности. Заглавие этого романа показательно. У Суворина оно написано кириллицей. Если первое словосочетание передать латиницей (*Fin du Siecle*), то оно обретает добавочный терминологический смысл. В нем проявляется акцент на завершенности очередного ц и к л а российской действительности.

Начиная с весны 1889 г. Чехов и Суворин все чаще обсуждают в письмах новинки французской литературы. Сначала это «Ученик» Поля Бурже, потом «После развода» Альфонса Доде. Первое произведение Чехов достаточно детально анализирует в письме, а о втором отзовется коротко и резко: «Новая повесть Додэ, “После развода”, дает три превосходных женских лица, но лицемерна, по крайней мере в своем финале. Если бы против развода вооружился раскольник или араб, то я это понимаю, но Додэ в роли нравоучителя, требующего, чтобы супруги, которые опротивели друг другу, не расходились, — ужасно комичен. Французам надоели голые девки, так вот теперь из гастрономических видов захотелось моралью побаловаться» (П, т. 5, с. 42). Вскоре после этого письма, через два месяца, Чехов прочитает роман «В конце века. Любовь», который поневоле должен был проецироваться на те вещи, которые обсуждались с Сувориным совсем недавно. Чехов явно читал произведение петербургского коллеги сквозь оптику современной французской литературы, т. е. глазами стилизатора. То, что выпадает из общего колорита, Чехов оценил критично: «…Ваша повесть мне чрезвычайно понравилась. <…> В ней очень много свежего, нового и чертова пропасть умения. Первая часть, до появления Мурина, показалась мне замечательной по оригинальности, и я чуть не заревел от ужаса, когда явился церковник Мурин и своим целомудрием, никому не нужным и не интересным, заслонил и затуманил образ грешной, но единственной в нашей литературе Вари» (П, т. 5, с. 89).

Вообще, понимание греха и добродетели у Чехова было совершенно оригинальным для русской литературы позапрошлого века. Греховность связывалась писателем не только со страданиями человека, но и с его внутренней свободой, способностью пойти наперекор общему мнению, возвыситься над ним. Поэтому в том же письме Суворину Чехов рассуждает о Мурине как о творческой неудаче Суворина: «…целомудренный Мурин не колоритен, да и не верит ему читатель, так как он ничего еще не испытал и не имеет истинного представления о грехе, а стало быть, и о страдании. Легко тому рассуждать о целомудрии, кто ни разу еще не спал с женщиной! Запойный пьяница, толкующий о пользе трезвости, заслуживает больше доверия, чем приличный молодой человек, который во всю свою жизнь не пил ничего, кроме молока и лимонада. Моралисты-теоретики до такой степени раздражают меня и мою греховность, что, пиши я Вашу повесть, то взял бы и заставил Мурина употребить горничную» (П, т. 5, с. 90). Творческая неудача Суворина в данном случае может быть объяснена уже не столько языком, сколько авторской позицией.

Ответная реакция Суворина на критику Чехова неизвестна. Стоит отметить, что переписка Чехова и Суворина — это во многом продолжение их разговоров и дискуссий, о содержании которых можно лишь с той или иной мерой достоверности строить догадки. Но совершенно очевидно, что приватность и внутренняя свобода каждого из собеседников позволяли им касаться самых острых и интимных проблем, в том числе и вопросов пола.

Различия между Сувориным и Чеховым выражались в понимании ими движения жизни и истории. Чехов, замечая развитие жизни, вместе с тем видел и антиномичную ей константность. Это касалось модных рассуждений о наступлении «нервного века», развращении нравов. Полемизируя с автором «В конце века», Чехов писал: «Вы пишете, что в последнее время “девочки стали столь откровенно развратны”. Ах, не будьте Жителем! Если они и развратны, то время тут положительно ни при чем. Прежде развратнее даже были, ибо сей разврат как бы узаконивался. Вспомните Екатерину, которая хотела женить Мамонова на 13-летней девочке. Пушкин

в своем “Станционном смотрителе” целуется взасос с 14-летней девочкой, а героини Шекспира все в возрасте от 14 до 16 лет. И не столько уж у Вас случаев, чтобы делать обобщения. Кстати о девочках...» (П, т. 4, с. 236). Далее, видимо М. П. Чеховой, густо зачеркнуто 14 строк. Видимо, Чехов написал что-то, что опиралось на его собственный опыт, и это «нечто», вымаранное сестрой, должно было оспорить мнение Суворина о «девочках».

Полемика с Сувориным, инициированная его романом, рассеяна по всей переписке Чехова. По завершении «Черного монаха» Чехов получает от оппонента из Петербурга отзыв на него, который нам неизвестен. Однако есть чеховский «отзыв на отзыв». Начинается он непривычно, без обращений и вступлений. «Потребуйте 1 и 2 №№ “Врача”», — пишет Чехов Суворину, – и прочтите там “К вопросу о половых сношениях”. Статья написана каким-то благодушным человеком, не подписавшим своей фамилии “вследствие весьма законного и справедливого требования жены”. Это в Вашем вкусе, т. е. в статье Вы найдете несколько любезных Вам мыслей. Тут речь идет о той печати, какую кладут на молодость и человеческий гений половые сношения. Вы, создавший девицу, которая поблекла и потухла после совокупления, должны послать этому благодушному автору воздушный поцелуй» (П, т. 5, с. 264—265). В статье «благодушного автора» Чехов сразу же разглядел невольного союзника Суворина. Обоих отличает пансексуальность мировидения. Аноним в журнале «Врач» утверждал, что «гигиена, этика, экономика и все условия социальной жизни находятся в довольно тесной связи с настоящим вопросом»[10].

В письмах Суворину Чехов то и дело муссирует тему мужской силы или бессилия. По этому вопросу они тоже расходятся. Не без сарказма Чехов напишет в связи с обсуждением «Доктора Паскаля» Э. Золя: «Все мыслители в 40 лет были уже импотентами, а дикари в 90 лет держат по 90 жен» (П, т. 5, с. 244). В другом письме Суворину Чехов пишет о Левитане: «Это лучший русский пейзажист, но, представьте, уже нет молодости. Пишет уже не молодо, а бравурно. Я думаю, что его истаскали бабы. Эти милые создания дают любовь, а берут у мужчины немного: только молодость. Пей-

заж невозможно писать без пафоса, без восторга, а восторг невозможен, когда человек обожрался. Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую: употреблял бы раз в год и ел бы раз в день» (П, т. 6, с. 15). Кстати сказать, это не пустые слова. Мемуаристы свидетельствуют, что Чехов, хоть и не был художником-пейзажистом, но в моменты активной творческой работы переходил на режим почти постника.

Проблема пола для «предфрейдиста» Суворина — это явный или потаенный двигатель человеческих отношений и вместе с тем та лакмусовая бумажка, которая проявляет характер времени. Для Чехова же — извечная и по сути своей неизменная проблема. Человек по своей природе всегда был и остается человеком, которому ничто человеческое не чуждо. Своеобразным итогом многолетнего диалога с Сувориным по данному вопросу стало высказывание из письма Чехова Суворину зимой 1900 г., в котором он прямо выразил свой взгляд: «Половая сфера, конечно, играет важную роль на сем свете, но ведь не все от нее зависит, далеко не все; и далеко не везде она имеет решающее значение» (П, т. 9, с. 23).

Один из итогов полемики с Сувориным по вопросам пола и любви представлен в рассказе Чехова «Володя большой и Володя маленький». В данном случае мы имеем дело с безусловной творческой удачей писателя. В этой ситуации оба читателя-писателя раскрывают себя, обсуждая произведение третьего автора, находящегося за пределами их непосредственного наблюдения.

В течение 1893 г. в «Новостях и биржевой газете», «Сыне отечества», «Вестнике иностранной литературы», «Наблюдателе» и «Северном вестнике» были опубликованы переводы романа Э. Золя «Доктор Паскаль», завершающего цикл «Ругон-Маккары». Выпускается роман и четырьмя отдельными изданиями в том числе и издательством А. С . Суворина[11]. Есть основания полагать, что Чехов прочел роман либо в книжном варианте издательства Суворина, либо в «Северном вестнике», с редакцией которого в это время он еще поддерживал связь. Последнее представляется более вероятным, поскольку сведений о посылке романа Сувориным Чехову нет, журнал же в Мелихове, где писался рассказ, получали. На роман

Золя Чехов откликнулся в письмах Суворину: сначала 24 августа 1893 г., затем 11 ноября того же года. Думается, это связано с тем, что публикация «Доктора Паскаля» завершилась в октябрьской книжке «Северного вестника». Если в письмах Чехова Суворину мы находим прямой отклик писателя на роман Золя, то в анализируемом рассказе — имплицитный, связанный с искусством пародийной стилизации.

На первый взгляд в «Володе большом…» нет и малейших следов полемики с кем-либо. Однако по тексту рассказа разбросаны детали и подробности, придающие рассказу едва заметный колорит «французистости». Последнее слово взято нами из словаря самого Чехова, который связывал с ним целый мотивный комплекс, связанный в первую очередь с половой любовью. Перечислим наиболее явные детали. Извинение Володи маленького передано на французском языке: «Pardon, je ne suis pas seul» (т. 8, с. 216). Повествователь замечает, что Володю и Софью Львовну «вместе учили танцевать и говорить по-французски». Латиницей передается и давно обрусевшее «mersi», пять раз употреблено выражение «par depit», т. е. «с досады». Известная по «Трем сестрам» странная «тарарабумбия» пришла туда как творческая вариация из «Володи большого…». Это транскрипция «припева известной французской песенки — своеобразного гимна парижского полусвета конца XIX века» (т. 8, с. 488). Все это, конечно, мелочи, каждую из которых можно объяснить и с позиции бытового правдоподобия. Однако нельзя не заметить, что подбор деталей у Чехова всегда имеет знаковый смысл. Детали и подробности создают определенно заряженное ассоциативно-смысловое поле, в пространстве которого у них появляется добавочное изобразительно-выразительное значение.

Обращает на себя внимание и фривольность рассказа, показавшаяся некоторым современникам Чехова излишней. Недаром редакция «Русских ведомостей» решила «поправить» его. В этой связи Чехов писал В. А. Гольцеву: «Ах, мой рассказ в “Русских ведомостях» постригли так усердно, что с волосами отрезали и голову. Целомудрие чисто детское, а трусость изумительная. Выкинь они несколько строк — куда бы ни шло, а то ведь отмахнули середку, отгрызли конец, и так облинял мой рассказ, что даже тошно. Ну,

допустим, что он циничен, но тогда не следовало его вовсе печатать, или же было бы справедливо сказать хоть слово автору, или списаться с автором, тем более ведь, что рассказ не попал в рождеств<енский> номер, а был отложен на неопределенное время» (П, т. 5, с. 256). Несмотря на то, что в газете рассказ появился в урезанном виде, при переиздании его в сборнике «Повести и рассказы»[12] Чехов не поспешил восстановить его в полном объеме. При подготовке собрания сочинений писатель пошел еще дальше и произвел небольшие сокращения и без того «неполного» текста.

«Володя большой…» задумывался Чеховым как рождественский рассказ, праздничность которого связана с потаенной травестийностью, игровым началом. Так что «цинизм» рассказа шел не прямо от автора, а был следствием преломления им чужих творческих интенций для решения своих художественных задач. Обвинения в «цинизме» были для Чехова внове. В 1886 г. в «Новом времени» была опубликована его «Тина». Критика посчитала, что это рассказ «не без пикантности». Более жесткая оценка была высказана приятельницей А. П. Чехова, М. В. Киселёвой, сравнившей рассказ не больше не меньше, как с изображением «навозной кучи» (т. 5, с. 660). Творческая неудача данных читателей объясняется тем, что они не смогли спроецировать произведение на нужный диалогизующий фон. Много лет спустя была раскрыта генетическая связь рассказа «Тина» с романом модного и популярного в конце века французского писателя Жана Ришпена «Клейкая»[13].

Чехов при создании «циничных» произведений рассчитывает не только на знание определенных текстов, но и на сложившиеся апперцептивные стереотипы. Многие читатели того времени воспринимали «клубничность» как одну из ярких примет литературной продукции французских натуралистов. В. В. Билибин замечал по этому поводу: «Почитайте Золя, начнет описывать модный магазин, у него там мужские кальсоны хотят совокупляться с женскими рубашками. Тем не менее за многое я “натуралистов-французов” уважаю. Только, кажется, они нарочно, чтобы угодить вкусу почтеннейшей публики, непременно пришьют — кстати ли, не кста-

ти — “картинку”*. Точно подать платят»[14]. Не менее показательно, что напишет Чехов о самом Билибине в одном из писем: «Он хороший фельетонист, его слабость — французисто-водевильный, иногда даже б<лядоватый> тон» (П, т. 3, с. 191—192)**. Конец фразы про тон парадоксальным образом подходит и к рассказу «Володя большой…». Однако вновь нужно задаться принципиально важным вопросом о том, от кого идет это «французисто-водевильное» начало: непосредственно от автора или от преломляющей среды? Очевидно, что редакция «Русских ведомостей», сократившая «неприличные места», видела проблему непосредственно в авторе и в его позиции. Мы же считаем, что «Володя большой…» написан стилизатором, а потому необходимо его связывать с фоново-диалогическим произведением, каковым, по нашему мнению, является «Доктор Паскаль» Э. Золя.

Фабульный костяк рассказа Чехова и романа Золя составляет любовный треугольник. Персонажи «Доктора Паскаля» являются своего рода «зеркалами» для героев Чехова. Паскалю соответствует Ягич, Клотильде — Софья Львовна, Рамону — Володя Салимович. В чем же проявляется близость этих столь непохожих на первый взгляд героев? Начнем с частности — возраста героев, который обладает у Чехова не только предметным, но и литературно-символическим значением. Персонажи Чехова — почти ровесники героев Золя. Рамону и Володе Салимовичу — по 30 лет. Незначительное расхождение есть в возрасте Клотильды и Софьи Львовны, которая

---

* Ср. с критикой пьесы И. Л. Щеглова «Дачный муж» А. Н. Плещеевым в письме Чехову: «Этот любовник, поступающий в лакеи к мужу, — что-то совершенно французское» (см.: Письма Плещеева к Чехову // Лит. наследство. Т. 68. М. : Изд-во АН СССР, 1960. С. 334).

** Можно говорить о «французском коде» у Чехова, связанном не только с определенным кругом проблем, но и с формами авторского отношения к ним. См. письмо Чехова Суворину по поводу той же пьесы И. Л. Щеглова: «“Дачный муж” провалился, и Жан Щеглов обратился в тень. Пьеса написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянуто, грубовато и пахнет проституцией. В пьесе нет женственности, нет легкомыслия, нет ни жены, ни мужа, ни Павловска, ни музыки, ни соли, ни воздуха; я видел на сцене сарай и мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только смеяться, и смеяться не иначе как по-французски» (П, т. 3, с. 8).

младше своей литературной предшественницы на два года (первой 25 лет, второй — 23). У Чехова есть свой «художественный календарь», в котором каждый возраст имеет свою семантику, свой мотивный комплекс. Многие героини Чехова выведены в возрасте именно двадцати трех лет. Это «попрыгунья» Ольга Ивановна (т. 8, с. 9), Варя Шелестова (т. 8, с. 314), сестра Мисюсь, Лида Волчанинова (т. 9, с. 181), живущая «в родном углу» Вера Кардина (т. 9, с. 313), «невеста» Надя Шумина (т. 10, с. 202). Даже в юмореске «Женщина с точки зрения пьяницы» этот возраст отмечен как один из переходных — от «токайского» к «шампанскому» (т. 3, с. 240). Все двадцатитрехлетние героини стоят на перепутье, прощаются с надеждами молодости и переходят к осознанию суровых реалий жизни. В эту парадигму героинь вписывается и Софья Львовна из «Володи большого…».

Самым интересным и продуктивным оказывается сравнение возрастов Паскаля и полковника Ягича. Первому 60 лет, второму — 54. Чеховский герой омоложен неспроста: автор намеренно хотел приблизить его к личности самого Золя, которому в конце 1893 г. как раз шел пятьдесят четвертый год. Образ Ягича из рассказа Чехова двунаправлен: с одной стороны, он обращен в сторону заглавного героя романа «Доктор Паскаль», а с другой — в сторону автора этого романа. Смысл такого сближения в том, что Чехов почувствовал прототипический характер Паскаля по отношению к Золя. В манере писателей-натуралистов было следовать «дагерротипному» принципу отражения действительности, списывая образы со знакомых им людей. В «Володе большом…» пародийно стилизуется манера создания образов писателями-натуралистами. Если Ягич является полемическим продолжением Паскаля, а тот, в свою очередь, во многом авторский протагонист в романе Золя, то логично связать между собой всех трех участников эстетического события воедино, как систему из трех зеркал. Признав, что Ягич, помимо прочего, еще и опосредованное отражение Золя, допустимо и на французского писателя перенести некоторые характеристики чеховского героя. Так, полковничье звание Ягича можно истолковать не только прямо, но и в травестийном ключе. Золя — это тоже «полковник», но только литературно-условный, подобно тому, как Гюго

признавался когда-то молодым Чеховым «генералом от французской литературы» (т. 16, с. 9).

Следование Чехова за романом Золя не было однолинейным. Иногда те или иные мотивы «Володи большого…» воспринимаются как переосмысление романных. Так, например, на вопрос Паскаля, почему Клотильда выбрала его, «такого старого, старого, как мир», следует удивленный ее ответ: «Ты стар? О нет, ты молод, моложе меня»[15]. В рассказе сходной по смыслу оказывается внутренняя речь Софьи Львовны, пытающейся убедить себя в верности своего шага: «Право, теперь старики в тысячу раз интереснее молодых, и похоже на то, как будто старость и молодость поменялись своими ролями. Полковник старше ее отца на два года, но может ли это обстоятельство иметь какое-нибудь значение, если, говоря по совести, жизненной силы, бодрости и свежести в нем неизмеримо больше, чем в ней самой, хотя ей только двадцать три года» (т. 8, с. 214). Для автора мысли его героини — очевидный самообман, который со временем неизбежно развеивается. Уже вскоре Софья Львовна подумает о своем замужестве как о непоправимой ошибке, «но теперь беды не поправишь».

Любовь молодых к старикам, по мнению Чехова, есть нечто противоречащее законам природы. Когда осенью 1889 г. писатель завершил «Скучную историю», то некоторые читатели, в том числе и чета Суворины, высказали предположение, что Катя просто влюблена в старого профессора[16]. Ответ Чехова на этот домысел был на редкость резок: «При той наклонности, какая существует даже у очень хороших людей, к сплетне, ничто не гарантировано от нечистых подозрений. Таков мой ответ на Ваш вопрос относительно неверно понимаемых отношений Кати к профессору, — пишет он А. Н. Плещееву. — Уж коли отвыкли от веры в дружбу, в уважение, в безграничную любовь, какая существует у людей вне половой сферы, то хоть бы мне не приписывали дурных вкусов. Ведь если б Катя была влюблена в полуживого старика, то, согласитесь, это было бы половым извращением, курьезом, который мог бы интересовать только психиатра, да и только как неважный и доверия не заслуживающий анекдот. Будь только одно это половое извращение, стоило бы тогда писать повесть?» (П, с. 3, с. 269—270).

Когда через четыре года после «Скучной истории» вышел «Доктор Паскаль», то читатели могли найти у Золя как раз то, от чего Чехов наотрез отказывался. В романе живописалась любовь молодой девушки к шестидесятилетнему старику. Можно предположить, что тот же Суворин, который был на 25 лет старше своей второй жены, воспринял это как вполне нормальное явление и как подтверждение своей правоты в давнем споре с Чеховым. В письме от 24 августа 1893 г. Чехов многозначительно замечает: «…взялся за “Паскаля”, который Вам так понравился» (П, т. 5, с. 229). К тому времени Чехов наверняка прочел в «Новом времени» апологетическую по содержанию рецензию на роман Ф. Булгакова, в которой говорилось: «Страсть старости идет против законов не только природы, но и общества. <…> Но Золя посчастливилось справиться с этой предательской темой. Изображение того, как развивалась любовь между Паскалем и Клотильдой, описание идиллического счастья… быть может, наилучшее из того, что писал Золя»[17]. С позицией сотрудника газеты, очевидно, был солидарен и Суворин.

Чехов же не изменил взгляда на проблему «возраста любви» со времени «Скучной истории». После прочтения романа Золя, примерно за месяц до публикации «Володи большого…», он раскроет суть своей позиции в письме Суворину: «Судя по человечности, дурного мало, что Паскаль спал с девицей — это его личное дело; но дурно, что Зола похвалил Клотильду за то, что она спала с Паскалем, и дурно, что это извращение он называет любовью», — так пишет Чехов об авторской позиции в романе и противопоставляет ей свое видение: «Когда у меня ночью бывает понос, то я кладу себе на живот кошку, которая греет меня, как компресс. Клотильда или Ависага — это та же кошка, греющая царя Давида (в романе Золя Клотильда сравнивается с библейской героиней. — *А. К.*). Ее земной удел — греть старца, и больше ничего. Эка завидная доля! <…> Она человек, личность, она молода и, естественно, хочет молодости, и надо быть, извините, французом, чтобы во имя черт знает чего делать из нее грелку для седовласого купидона с жилистыми, петушьими ногами. Мне обидно, что Клотильду употреблял Паскаль, а не кто-нибудь другой помоложе и крепче; старый царь Да-

вид, изнемогающий в объятиях молодой девушки, — это дыня, которую уже хватил осенний утренник, но она все еще думает созреть; всякому овощу свое время» (П, т. 5, с. 214).

Однако это острое и саркастическое рассуждение, судя по всему, не переубедило Суворина в его взглядах на возраст любви, ибо через две недели, в следующем письме оппоненту Чехов еще раз повторял сказанное, только в иной форме. Автор «Володи большого…» настаивал на необходимости различать в художественном произведении позиции автора и героев, Суворин же, видимо, упирал на физиологический аспект взаимоотношений любовников: «Что Клотильде самой нравилось спать с Паскалем, что Матрена или Мария таяла от блаженства в объятиях Мацепы, удивительного мало и, по честности судя, это, может быть, и хорошо; но великому писателю и мыслителю («полковнику». — *А. К.*) радоваться тут нечему и незачем было притягивать за хвост расслабленного царя Давида и греющую Ависагу» (П, т. 5, с. 250). Острие полемики здесь направлено против объектного подхода к человеку, который в данной ситуации превращается в функцию, в «грелку для седовласого купидона». В «Володе большом…» Чехов дал выход своей «обиде» на Золя и заставил отдаться свою «Клотильду», т. е. Софью Львовну, именно тому, кто «помоложе и крепче», — Володе маленькому, исправляя тем самым произвол романиста логикой жизни.

В важнейших онтологических вопросах взгляды издателя «Нового времени» и рецензента романа Золя в газете, Суворина, совпадали со взглядами Золя. Суворин не мог не почувствовать в Золя авторитетного союзника в споре с Чеховым, который, в свою очередь, наверное, распознал причину заинтересованности собеседника «Доктором Паскалем» и дал в письмах развернутую критику романа. Поэтому есть все основания считать, что ближайшим полемическим адресом в «Володе большом…» был не далекий Золя, а его русские адепты. Так что различие мировидений двух писателей, а также различное понимание природы литературного творчества отразилось в оценках ими романа Золя «Доктор Паскаль». То, что один признавал относительной творческой неудачей, то для другого было несомненным литературным достижением.

В год написания «Володи большого…» Чехов как бы в шутку обронил две фразы в письме Суворину: «Цель моего приезда в Петербург: следить за Вами и m-me Мережковской, в которую Вы влюблены. Этот роман меня очень интересует» (П, т. 5, с. 251). Здесь скрыта очередная чеховская мистификация, отсылающая все к тому же «Доктору Паскалю». Чехов не столько жизнь переносит на литературу, сколько литературу — на жизнь, в этом одно из существенных отличий Чехова не только от Суворина, но и вообще от всей «артели» писателей конца века. Чехов намекает на распределение ролей по романной модели. Суворин видится им в роли доктора Паскаля, с которым, кстати сказать, Суворин был почти ровесник: в 1893 г. ему исполнилось 60 лет. Зинаиде Николаевне надлежит отдать роль Клотильды, а Рамона — Мережковскому. Схема может показаться неточной и приблизительной, ведь Суворин не был доктором, да и не дядя Гиппиус, которая была замужем не за ним, а за «Рамоном». Однако этот пример дает возможность понять особенности мышления стилизатора, обращающегося с чужими персонажными схемами достаточно вольно. Вспомним совет Чехова Лидии Авиловой сделать героя ее произведения, студента, «чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню офицером что ли…» (П, т. 4, с. 359). Чехову была видна условность и относительность литературных фабул, образов, которые можно творчески репродуцировать, варьировать, сливать воедино или, напротив, разделять, смело переворачивать и выворачивать наизнанку.

В дневнике И. Л. Щеглова в записи от 22 июля 1904 г. (т. е. после смерти Чехова) передается оценка А. С. Сувориным своего протеже: «Аудиенция у генерала А. С. Суворина. <…> А. С. о Чехове: “Певец среднего сословия! Никогда большим писателем не был и не будет…” Видимо, А. С. начинает остывать»[18]. Мемуаристам следует доверять с осторожностью, потому что они не всегда учитывают контекст, в котором прозвучало высказывание, ситуацию разговора, не помнят или не передают существенные для понимания невербальные компоненты говорящего (мимику, жесты, интонацию) и т. д. По тону и духу чувствуется, что Иван Леонтьевич солидарен со своим собеседником в отношении оценки Чехова.

Им обоим автор «Володи большого…» кажется переоцененным. Конечно, это не истина, а лишь одна из точечных субъективных правд о Чехове, выраженных в определенную минуту. Можно привести и другие воспоминания другого современника, который передает, с какой болью Суворин встречал поезд с телом любимого им Чехова. Для нас здесь важно то, что спор Суворина с Чеховым вышел за временные рамки жизни писателя. Он приобрел принципиальный характер полемики о природе и законах художественного творчества. Симптоматична оценка Сувориным Чехова: «певец среднего сословия». Алексей Сергеевич по-прежнему связывает высшие достижения литературы не со средним сословием, а с высшим — дворянским*. Подтекстно предполагается и ряд требований, не соблюденных Чеховым: так и не написал романа, нет очевидной постановки крупных философских проблем, которые должны если не решаться, то хотя бы обсуждаться крупными незаурядными личностями, и т. д. Для нас это свидетельство мемуариста важно как симптом, свидетельское показание того, что Суворин так и не сумел в полной мере перестроиться, остался в своем времени, в рамках своего мировидения и миропонимания.

Время все расставило по своим местам: творческие неудачи Чехова со временем стали осознаваться не просто как рядовые удачи, а как революционные новации, и наоборот, творческие удачи его авторитетного современника, выдающегося издателя и публициста, стали фактом литературной истории, лишний раз доказывающим важность четкого определения онтологических и аксиологических основ художественного творчества.

---

[1] Письма А. П.Чехову его брата Александра Чехова. М. : Соцэкгиз. 1939. С. 334.

[2] *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. М. : Наука, 1974—1982. Т. 2. М., 1975. С. 297. Далее это издание цитируется с указанием в скобках тома и страниц. Серия писем отмечена буквой «П».

---

* Чехов изначально уловил характер «оптики», сквозь которую Суворин читал чужие и собственные произведения: «Вы больше склонны к творчеству строгому, воспитанному в Вас частым чтением классических образцов и любовью к ним» (П, т. 2, с. 281).

[3] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. С. 376—377.

[4] См.: *Смирнова-Чикина Е. С.* «Татьяна Репина» Антона Чехова // В творческой лаборатории Чехова. М. : Наука, 1974. С. 110.

[5] См.: Там же. С. 113—116.

[6] Там же. С. 117.

[7] *Твердохлёбов И. Ю.* Чехов и «Новое время» Суворина : (Эпизод 1886 года. Рассказ «О женщинах») // Чехов и его время. М. : Наука, 1977. С. 288.

[8] Дневник Сергея Александровича Суворина / текстол. расшифр. Н. А. Роскиной; подгот. текста Д. Рейфилда, О. Е. Макаровой. L. : The Garnet Press; М. : Независ. газ., 1999. С. 180.

[9] *Суворин А. С.* В конце века. Любовь : роман. СПб. : Изд-во А. С. Суворина, 1893.

[10] *Б.а.* К вопросу о половых сношениях // Врач. 1894. № 1. С. 8.

[11] *Лещинская Г. И.* Эмиль Золя : библиогр. указ. рус. перевод. и крит. лит. на рус. яз., 1865—1974. М., 1975. С. 35—36.

[12] *Чехов А. П.* Повести и рассказы. М., 1894. 2-е изд. М., 1898.

[13] См.: *Смирнов М. М.* Рассказ А. П. Чехова «Тина» и роман Жана Ришпена «Клейкая» // Филол. науки. 1984. № 1.

[14] РГБ. Отд. Рукописей. Ф. 331. К. 36. Ед. хр. 75б.

[15] *Зола Э.* Доктор Паскаль // Север. вестн. 1893. № 8. С.148. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием номера журнала и страницы.

[16] Письма Плещеева к Чехову // Лит. наследство. Т. 68. М., 1960. С. 353.

[17] *Булгаков Ф.* Зола — оптимист // Нов. время. 1893. № 6262, 5 авг.

[18] Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Лит. наследство. Т. 68. М. : Изд-во АН СССР, 1960. С. 485.

2.3. Феномен непонимания: Г. Газданов и критика русского зарубежья

Современной России Г. Газданов стал известен лишь в начале 1990-х гг., но сразу же вызвал интерес как автор оригинальный, стоящий особняком среди других писателей русского зарубежья. «Загадка Г. Газданова», «мистерия, таинство писателя», «неразгаданный Г. Газданов» — такие определения появились в первых же

отзывах. Это свидетельствует о том, что творчество Г. Газданова требует особого подхода, «разгадки» и понимания. В современном литературоведении идет активная работа, посвященная изучению творческого наследия писателя. В 2009 г. вышло в свет пятитомное собрание сочинений (вслед за изданным в конце 90-х гг. трехтомником), что свидетельствует о все возрастающем интересе к писателю, о том, что Г. Газданова все-таки пытаются понять и оценить в современной России. В ином ключе складывались отношения писателя и современной ему критики русского зарубежья. Как выразился С. Р. Федякин, сразу после публикации «Вечера у Клэр» «начинается долгий "роман" писателя с критикой»[1]. Обозрев все, что было сказано о Г. Газданове на протяжении его творческого пути, можно сделать вывод об единстве оценок критиков и выразить их одной фразой Г. Адамовича: «Газданов писать умеет, но о чем писать — не знает»[2]. Оценка критиками творчества писателя была двойственной: Г. Газданова очень хвалили за стиль, но сильно ругали за содержание. В этом смысле показательны два отзыва о рассказе «Бомбей». Известно, что жена Руднева, одного из редакторов «Современных записок», прочитав рассказ, воскликнула: «Да когда же Газданов успел побывать в Индии?!», — настолько стиль и язык произведения показались живыми, свежими, убедительными[3]. Однако В. Ходасевич назвал «Бомбей» «чудесно написанным рассказом о том, чего не стоило рассказывать»[4]. На долгие годы между критиками и писателем встала стена непонимания.

Первый же роман Г. Газданова «Вечер у Клэр» вызвал немалый интерес. Отзывы были в основном положительные. На книгу откликнулись Г. Адамович, Б. Зайцев, М. Слоним, Н. Оцуп и многие другие. Критики хвалили молодого писателя и даже если отмечали недостатки, то высказывали надежду, что в будущем автор вырастет и отточит свое мастерство. М. Осоргин писал: «Сейчас вышла первая книга Газданова — роман "Вечер у Клэр". В первой книге редкий писатель не автобиографичен: прежде чем перейти к чистому художественному вымыслу, нужно расквитаться с собственным багажом. Поэтому первая книга не делает писателем,— она может оказаться лишь "счастливой случайностью". Но возможнос-

ти в ней уже даны — и я считаю (охотно рискуя напрасным увлечением), что художественные возможности Гайто Газданова исключительны»[5]. Как следствие подобных отзывов вокруг писателя возник эффект отложенных надежд, ожидания чего-то большего. Однако после выхода в свет второго романа Г. Газданова «История одного путешествия» критика испытала разочарование и разразилась отрицательными рецензиями. Г. Адамович писал: «Книга закрыта, и хочется спросить себя, автора, героев рассказанной истории: что это? Зачем мне все это надо было знать? Что мне роман дал, кроме какой-то легкой, летучей грусти, беспричинной и безотчетной?»[6]. Схожую рецензию оставил и В. Вейдле: «…рассказанное словами не стоит самих слов… образы, возникающие из них, лучше тех других образов, более сложных и обширных, которые рождаются книгой в целом или ее отдельными частями и главами. Повествование никуда не ведет; у действующих лиц нет никакой судьбы; их жизни могут быть продолжены в любом направлении — и на любой срок; у книги нет другого единства, кроме тона, вкуса, стиля ее автора»[7]. Пожалуй, именно отсюда берет начало феномен непонимания между Г. Газдановым и современными ему критиками, которые и не пытались понять автора, а сам писатель как будто не слышал их и всегда оставался верен себе.

Современным литературоведам очевидно, что причины упреков в адрес Г. Газданова кроются в его новаторстве. Он явно не похож ни на кого: ни на русских классиков, ни на западноевропейских писателей (хотя в своем творчестве Гайто Газданов не исключал вовсе опору на те и другие литературные традиции). И все-таки он создает с в о ю л и т е р а т у р у, в которой кроется «загадка» Г. Газданова, и проницательный читатель легко может ее разгадать. Как точно заметил С. Никоненко, один из современных исследователей творчества писателя, «все недостатки прозы Газданова, обнаруженные критиками, объясняются тем, что критики исходят из норм и критериев, характерных для XIX века. Непривычность и новизна вызывает у них отторжение, неприятие…Критики понимают, что Газданов чем-то отличается от других писателей… но они не могут никак найти ему место в строю других писателей,

причислить его к какой-либо школе, какому-нибудь направлению, и это их удручает»[8].

Итак, в упрек автору «Истории одного путешествия» ставили бессюжетность, бесконфликтность его произведения, отсутствие четкой композиции, внутреннюю пустоту, бессмысленность, отсутствие единства книги. Однако если вникнуть в роман, то станет ясно, что все это в книге есть, только переведено Г. Газдановым в плоскость внутреннего мира героя. Следует учитывать, что у писателя в условиях эмиграции сформировался экзистенциальный тип сознания, поэтому в центре его произведений не внешние явления и события, а внутренний мир человека, переживания, мысли, чувства. Для Г. Газданова отдельный человек — это целая вселенная, его душа — высшая ценность. Следить за «движениями души», исполненными для писателя музыки и поэзии, — вот истинный смысл творчества. В «Истории одного путешествия» он выступает тонким психологом, искусно создавая рисунок человеческих переживаний. Принимая это во внимание, можно легко определить сюжет и основной конфликт произведения. Итак, сюжет романа представляет собой экзистенциальное путешествие главного героя, Володи Рогачева, его «движение души» с целью понять «еще одну, последнюю вещь». В основе сюжета лежит конфликт, тоже внутренний: Володя ищет и не может найти настоящий смысл жизни, его преследует «мечта о незнакомой женщине», т. е. о настоящей любви, которую он никак не может встретить. «И опять — диван, папироса, далекая и слегка головокружительная мечта о незнакомой женщине, — даже не мечта, а чувство, даже не чувство, а предчувствие, говорил себе Володя, и опять все, что было, исчезает, уходит, ушло, а есть только медленный дым от папиросы и смутные звуки в страшной и сверкающей дали…Сколько он ни вспоминал, ни в чем и никогда он не находил оправдавшихся ожиданий, он не знал ни одной “незнакомой женщины”»[9]. Кажется, что в Париже он уже близок к этому, но в итоге испытывает разочарование. Где и как обрести подлинные ценности и подлинный смысл существования? Это основные вопросы романа. Кроме того, в книге можно определить и основные элементы сюжета. Поскольку сюжет романа разворачи-

вается в плоскости внутреннего мира главного героя, то и завязка, кульминация и развязка — это главным образом не внешние события, а внутренние, душевные, хотя они, конечно, имеют и внешнее выражение. Так, завязка внешне представляет собой приезд Володи к брату в Париж, где он «предполагал уже обосноваться надолго», но, по сути, это надежды героя на обретение счастья в Париже, на встречу с «незнакомой женщиной», на постижение истины. Кульминацией романа можно назвать душевное состояние Володи, которое охватило его после письма Аглаи, где она сообщила о прекращении их отношений: Володю как будто накрыло «тающее облако грусти», его «постоянная печаль стала сильнее и прозрачнее»[10]. Он испытал сильное разочарование от того, что парижские надежды и мечты не осуществились. В его душе началось новое экзистенциальное движение, духовная работа, поиск выхода из этой ситуации. Развязкой является внезапно пришедшее к Володе решение уехать из Парижа, «странствовать»: «И тогда, проезжая мимо бесшумно бегущих навстречу деревьев, Володя явно почувствовал — в одну необъяснимую секунду, — что этот период его жизни кончен, кончено еще одно путешествие»[11].

Критики неоднократно упрекали Г. Газданова в отсутствии четкой композиции в романах, в том числе и в «Истории одного путешествия». Книга действительно может показаться нестройной, а некоторые эпизоды и герои случайными, ненужными. Но если вникнуть в суть романа, станет ясно, что это не так. Творческое сознание Г. Газданова тяготело к философии экзистенциализма, писатель воспринимал жизнь как явление алогичное, порой абсурдное, не поддающееся разумному объяснению. Он не пытался выстроить роман по плану, его задачей было изобразить путь животрепещущей человеческой души. Если перефразировать и уточнить выражение Г. Адамовича о том, что Г. Газданов «описывал все попадающее ему под руку»[12], можно сказать, что Г. Газданов описывал все, что п о п а д а л о в д у ш у г е р о я. Как раз в этом заключается и единство книги, и ее внутренний смысл: экзистенциальное движение души героя — объединяющее начало романа, который Г. Газданов не случайно назвал «Историей одного путешествия».

На протяжении всего довоенного периода творчества Г. Газданова критика высказывалась о его произведениях примерно в том же ключе, однако после выхода в свет романа «Ночные дороги» добавилось еще одно обвинение — в равнодушии к своим героям. А. Слизской писал: «Отказать автору нельзя ни в находчивости, ни в наблюдательности, портреты и зарисовки проституток, алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны. Удивляет нечто другое: Газданов с пристальным, холодным и брезгливым вниманием наблюдает этот своеобразный мир, но ни сострадания, ни сочувствия к своим героям не может, вернее, не хочет вызвать в душе читателя»[13]. Кроме того, критик называл автора «нарциссом» и обвинял в самолюбовании и желании отгородиться от мира ночного Парижа, который сам же и описывает. Обвинение А. Слизского кажется спорным. Вряд ли «Ночные дороги» можно назвать холодным зеркалом. В целом, Г. Газданов действительно изображает мрачный, отталкивающий мир парижского дна, к которому не испытывает ничего, кроме «жалости и отвращения», но в этом он видел свою художественную задачу — изобразить парижское дно таким, каким оно есть в реальности. Не случайно книга во многом документальна, и в этом ее преимущество: Г. Газданов досконально изучил городскую «изнанку» за двадцать четыре года работы ночным таксистом. Такое близкое знакомство писателя с ночным Парижем удивило даже самих французов и заставило, по их собственному признанию, посмотреть на Париж другими глазами. Важно еще и другое: автор все-таки разглядел в этом «зловещем» ночном Париже проблески человечности и не остался к ним равнодушным. Например, особым теплом и сочувствием пронизан образ бывшей проститутки Жанны Ральди. «Мне было жаль Ральди, у меня не хватало жестокости говорить с ней так, как мне хотелось, то есть со всей откровенностью. Но все же я расспрашивал ее, она рассказывала мне свою жизнь, которая вся состояла из грубейших ошибок и непонятных увлечений, что казалось удивительно при ее необычном, особенно для женщин ее круга, уме»[14]. Главный герой (почти неотличимый от автора) относится к Ральди с сочувствием, пытается ей помочь, насколько это в его силах, искренне скорбит,

когда она умирает. Автор верит, что жизнь Ральди могла сложиться по-другому, пойти по «приличному» сценарию, если бы не сила обстоятельств и судьбы. Кроме того, гуманизм ощущается и в авторском отношении к Платону — одному из обитателей ночного Парижа, алкоголику. «Это был милый и вежливый человек; он был довольно образован, он знал два иностранных языка, литературу…»[15] Автор не скрывает своего сожаления о том, что судьба забросила Платона в ночной Париж, с невыносимой атмосферой которого он справиться не в силах и поэтому безостановочно пьет, изображает его приятным и умным собеседником, наделяет живой душой. Важно, что Г. Газданов изобразил Платона человеком, оказавшимся на самом дне, но не разучившимся ценить и любить жизнь: «Каждое утро я благодарю Господа за то, что он создал мир, в котором мы живем»[16].

Упреки критика А. Слизского в «нарциссизме» — явное преувеличение. Естественно, что автор не отождествляет себя с обитателями городского дна, но он и не пытается специально подняться над ними, отгородиться, наоборот, он настойчиво называет себя частью ночного Парижа. Можно сказать, что автор — это и наблюдатель, и участник описываемых событий одновременно: участник, которому присуще «бескорыстное любопытство», наблюдатель, находящийся внутри наблюдаемого. К тому же повествователь неоднократно и намеренно подчеркивает свою причастность к этой жизни, свое личное пребывание в изнаночном Париже, свое личное знакомство с обитателями городского дна. Писатель не скрывает, что «мрачная поэзия человеческого падения» оставила след в его душе навсегда: «…как бы мне ни пришлось жить и что бы ни сулила судьба, всегда позади меня, как сожженный и мертвый мир, как темные развалины рухнувших зданий, будет стоять неподвижным и безмолвным напоминанием этот чужой город далекой и чужой страны»[17].

В послевоенный период творчества Г. Газданова критики нашли бы в романах писателя то, чего требовали: стройную композицию, сюжет, конфликт. Поздние романы («Призрак Александра Вольфа», «Пилигримы», «Пробуждение») созданы по канонам классического романа. Однако эти произведения остались современ-

ной писателю критикой почти незамеченными. Можно лишь привести отзыв Г. Аронсона на «Призрак Александра Вольфа», в котором критик все-таки нашел, в чем упрекнуть Г. Газданова: «Очень много внимания уделено Газдановым отступлениям, как художественного, так и философско-психологического характера, только условно и отдаленно связанным с центральной магистралью рассказа. Порой возникающие почти вне основного текста повествования эпизодические фигуры и сцены (парижский гангстер «курчавый Пьеро») гораздо лучше и убедительнее, чем возлюбленная героя Елена Николаевна, черты которой, по-видимому, даже для автора оказались погружены в дымку тумана»[18]. Однако представляется, что перед Г. Газдановым не стояла художественная задача изобразить Елену Николаевну со всей ясностью. Поскольку, как всегда, у Г. Газданова все повествование подчинено внутреннему миру главного героя, то и остальные персонажи преподносятся через его восприятие. «Черты Елены Николаевны погружены в дымку тумана» потому, что сам герой не знал ее до конца. Их отношения возникли внезапно, быстро, у них не было времени узнать друг друга, и сами они к этому не очень стремились, поэтому «за много недель герой узнал о ней чуть больше, чем в первые дни»[19]. К тому же подобная неторопливость в стремлении лучше узнать свою возлюбленную объясняется и особенностями психологии героя: «Я знал, однако, по длительному опыту, что для меня очарование или притягательность женщины существовали только до тех пор, пока в ней оставалось нечто неизвестное, какое-то неведомое пространство, которое давало бы мне возможность — или иллюзию — все вновь и вновь создавать ее образ, представляя ее себе такой, какой я хотел бы ее видеть, и, наверное, не такой, какой она была в действительности»[20]. Можно сказать, что критик А. Слизской, как и остальные, не учел важную особенность прозы Г. Газданова: главная ценность для писателя — это внутренний мир героя, а не объективная окружающая действительность, и в повествование попадает то, что попадает в душу герою, и изображается так, как это воспринимает герой.

Г. Газданов устами своего лирического героя из последнего законченного романа «Эвелина и ее друзья» сказал: «Я пришел

к тому выводу, что единственное, ради чего стоит жить, это движение наших чувств, по сравнению с которым все рассуждения о смысле существования и поиски так называемой философской истины кажутся бледными и неубедительными»[21]. В течение творческой жизни писателя могла меняться форма его романов, «но не менялось только одно — это непрерывное и медленное движение ощущений и мыслей»[22], полное поэзии и музыки — того, что, к сожалению, не смогли оценить современные Г. Газданову критики.

---

[1] *Федякин С. Р.* Газданов // Лит. рус. зарубежья, 1920—40 гг. Вып. 2. М., 1999. С. 219.

[2] Цит. по: Там же. С. 219—220.

[3] Цит. по: *Никоненко С.* Дороги Гайто Газданова // Газданов Г. Призрак Александра Вольфа. М. : Худож. лит., 1990. С. 15.

[4] Цит. по: *Федякин С. Р.* Газданов. С. 221.

[5] Цит. по: Там же. С. 218.

[6] Цит. по: *Газданов Г.* Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1. М. : Согласие, 1996. С. 678.

[7] Цит. по: Там же. С. 679.

[8] *Никоненко С.* Гайто Газданов: проблема понимания [Электронный ресурс]. URL : http://www.hrono.ru/statii/2001/gazdan06.html.

[9] *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 198.

[10] Там же. С. 211.

[11] Там же. С. 254.

[12] Цит. по: *Мартынов А.* Литературно-философские проблемы русской эмиграции. М. : Посев, 2005. С. 106.

[13] Цит. по: *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 544.

[14] Там же. С 567.

[15] Там же. С. 590.

[16] Там же. С. 616.

[17] Цит. по: *Мартынов А.* Литературно-философские проблемы русской эмиграции. С. 107—108.

[18] *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 134.

[19] Там же. С. 145.

[20] Там же. С. 567.

[21] Там же. С. 589.

[22] Там же. С. 613.

2.4. Созидая неудачу: к оценке творчества Ю. К. Олеши

Ю. К. Олеша — один из самых загадочных русских писателей XX в. Оценка его творчества менялась от полюса всесоюзной славы к почти полному забвению. С регулярной периодичностью вокруг имени этого художника с новой силой возникает острая полемика: исследователи видят в нем то сдавшегося интеллигента[1], то «хорошего плохого»[2] нерусского писателя[3]. Работы И. П. Вдовиной, В. В. Бадикова, В. И. Бурдина, Е. И. Розановой, В. А. Морозовой, М. О. Чудаковой, И. Г. Панченко, В. О. Перцова, О. Г. Шитаревой, С. Р. Федякина, И. В. Саморуковой, И. Н. Арзамасцевой, В. В. Гудковой и других определили Ю. К. Олешу как мастера литературы, вписав его творчество в ряд непреходящих культурных ценностей. Однако, несмотря на неослабевающий интерес к идейно-эстетическим исканиям писателя, ни личность художника, ни его произведения не объясняются никакой из исследовательских концепций с исчерпывающей однозначностью.

Самым сложным и спорным вопросом, манящим мнимой простотой ответа, является молчание Ю. К. Олеши. Период плодотворной работы и писательской удачи укладывается, по сути, в пятилетие: с 1927 г., прославившего автора публикацией в «Красной Нови» романа «Зависть», до 1931 г., ознаменованного постановкой В. Мейерхольдом «Списка благодеяний». В это время написаны «Три толстяка» (в 1928 г. роман, в 1929-м — пьеса), «Заговор чувств» (1929), «Легенда» (1927), «Мой знакомый» (1929), «Альдебаран» (1931), «Кое-что из секретных записей попутчика Занда» (авторская дата в рукописи — «1931 г., декабрь. Москва»[4] и сборник рассказов «Вишневая косточка» (1931), включающий произведения 1927—1930 гг.: «Любовь» (1928), «Цепь» (1929), «Лиомпа» (1927), «Человеческий материал» (1929), «В цирке» (1929), «Записки писателя» (1930), «Я смотрю в прошлое» (1929), «Пророк» (1929), «Вишневая косточка» (1929).

После рокового 1931 г. произведений становится не только меньше, но и качество их совершенно меняется: «Разговор в пар-

ке» (1933), «Стадион в Одессе» (1936), «Первое мая» (1936), «Наташа» (1936), «Комсорг» (1936), «Три рассказа» (1) «Эжен Даби», 2) «Полет», 3) «Летом», 1936), «Зрелища» (1937), «Мы в центре города» (1937), «Туркмен» (1944), «Зеркальце» (1945), «Воспоминание» (1947), «Иволга» (1947), «Друзья» (1949). В эволюции повествовательной манеры обнаруживается новый тип рассказа, что позволяет разделять произведения на периоды до 1931 г. и после. В жанровом отношении это в основном документальные рассказы, уже не будет ни романов, ни сказок. Попытка обращения к драматическому жанру также не увенчается успехом: начатые пьесы, например «Черный человек» (1932), останутся незавершенными. Будут еще написаны статьи и воспоминания, но и они не превысят объема страниц, созданных автором в пору творческого расцвета.

В биографии Ю. К. Олеши оппозиционны два этапа: период пятилетней плодотворной работы против последующего почти тридцатилетнего молчания. Конечно, такое деление условно: отдельные фрагменты не вписываются в общую хронологическую канву. Например, авторская дата на неполностью сохранившемся машинописном тексте «Трех толстяков» — «28 января 1924 г.» и «Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей», произнесенная в 1934 г., позволяют раздвинуть границы творческой плодовитости Ю. К. Олеши. Здесь можно увидеть авторскую мистификацию, поддерживающую имидж работающего писателя, что особенно ярко проявилось в бытовом поведении Ю. К. Олеши этого времени. Не случайно он сохранял при себе писательскую атрибутику: «При нем всегда были папиросы, разодранный коробок спичек и рядом потертый, почти золотистого цвета, некогда коричневый портфель»[5]. Однако даже десятилетие художественного слова не снимает оппозиционности последующих годов.

Критики и литературоведы пытались объяснить столь «странное поведение» после 1931 г. социальными причинами, связанными с усиливавшимся в это время давлением власти[6]. Другие, оставляя без внимания «недостаток» тридцатилетнего отсутствия слова, занимались исследованием поэтики, языка, стиля ранних произведений короля метафор[7]. Работы последних лет[8] открывают новые пути прочтения текстов Ю. К. Олеши.

Попытка осмыслить наследие автора «Зависти» с позиций фрейдизма[9] предлагает еще один ключ к разгадке тайны уникальной личности Ю. К. Олеши. Так, появление тридцатилетнего молчания писателя может оказаться вполне закономерным.

Рассматривая ряд причин, заставивших художника слова сделать свой выбор в пользу писательского «небытия», следует подчеркнуть, что социально-идеологический аспект этого вопроса не может быть исключен. Ю. К. Олеше были известны репрессии, которым подверглись в том числе и близкие друзья писателя. Но слишком просто в его выступлениях в печати[10] видеть сублимацию страха, деформацию души и любовь к Большому Брату[11]. Безосновательно понимать Ю. К. Олешу и как отступника от вечных ценностей, испуганного капитулянта, предателя идеалов[12].

Не совсем правомерна также попытка увидеть упорное противостояние террору в урывочном обращении к дневникам в плохое для письменных откровений время: «В болезненных самоописаниях Олеши сквозит невроз эпохи. Это не просто детские страхи, заявляющие о себе в не менее страшной взрослой жизни. Нервные расстройства, почти безумие Мандельштама, Зощенко и Булгакова, знаки распада сознания в вещах Хармса, Олейникова и прочих обэриутов, — по-видимому, связаны не столько с личными, “отдельными” душевными травмами каждого из них, сколько с всеобъемлющим ужасом тридцатых, да и двух последующих десятилетий»[13].

Эпоха, без сомнения, нашла отражение в письменных и устных текстах Ю. К. Олеши. Однако художник никогда не стремился противопоставить себя новому миру. Напротив, в «Речи на I Всесоюзном съезде советских писателей», определившей перелом в его творчестве, Ю. К. Олеша заявляет о слиянии с социалистическим обществом, о своей нужности молодым людям и молодым девушкам, воплотителям нравственной стороны коммунизма. И не было страха в этой почти горьковской идее, что «[п]исатель должен быть воспитателем и учителем»[14].

В театрализованных заявлениях Ю. К. Олеши о личном праве на отчаяние[15] и участии в террористическом акте против Сталина[16] нет простого ответа о прямой связи между отношением к власти и молчанием писателя. Феномен «неудачи» Ю. К. Олеши не уклады-

вается в формулу, высказанную Сталину М. А. Булгаковым в письме от 30 мая 1931 г.: «Нет такого писателя, чтобы он замолчал. Если замолчал, значит, был не настоящий. А если настоящий замолчал — погибнет».

Молчание Ю. К. Олеши поднимает вопрос о том, можно ли считать литературой созданное им после 1931 г. В своих дневниках писатель признается в русской слабости: «Литература окончилась в 1931 году… Я пристрастился к алкоголю»[17]. Винопитие в жизни и творчестве Ю. К. Олеши является темой отдельного исследования. Однако, принимая во внимание художественные особенности дневниковых записей, нельзя отнестись к авторскому признанию лишь как к банальной констатации факта биографии.

Алкоголизм становится еще и способом особой игры, литературной мистификации под маской алкоголика. Столь пристальное внимание к собственному заболеванию было обусловлено и личной душевной драмой. Ю. К. Олеша говорил о своей безотчетной любви к одной даме: «“Я из-за тебя пить стал”, — сказал я ей. — “А тебе бы только выпить”, — отвечала она»[18].

Ненормальность как «свобода от нормы» обозначает выбор писателем стратегии юродствующего. Заболевание открывает художнику дверь в специализированное лечебное заведения, которое кажется ему миром покоя и благоденствия. Б. Ямпольский вспоминает, как Ю. К. Олеша рассказывал о посещении лечебницы для душевнобольных: «Потом он мне рассказывал о Соловьевке удивительно точно и тонко, как привезли его и он быстро и привычно вошел, словно в своей дом, где все уже было знакомо и стояло на своих обычных местах, и люди были очень хорошие, очень честные и порядочные, доброжелательные, и как они прелестно его встретили, и как хорошо он с ними разговаривал. Это был рассказ о кусочке рая, благоразумном уголке в этом нелепом и тревожном, подлом мире»[19]. Узнаваемое поведение акцентирует сделанность прекрасного сюжета для будущей книги мемуаристов.

Место «пития», временное пространство общего пользования с высоким названием «Националь», притягивало Ю. К. Олешу. Здесь он мог свободно разыгрывать свои роли, не ожидая вмешательства со стороны знакомых, спешивших подправить расстроившуюся

жизнь. Официантка ресторана относилась к писателю как к простому завсегдатаю. Он был хозяином застолий, королем «пьяных» бесед, сам называл себя «князем «Националя». В то время, как в жизни страны развернулась «бурная деятельность», Ю. К. Олеша просиживал целые дни за столиком в кафе: «Друзья приходили и уходили. Час завтрака сменялся часом обеда, а он все сидел…»[20].

Позиция наблюдателя предполагает выход за рамки общего темпа жизни. Поэтому Ю. К. Олеша идет в питейное заведение не столько для того, чтобы выпить, сколько для того, чтобы созерцать: «писатель наблюдает себя, спивающегося, опускающегося. Он в ужасе от своего безволия, расценивает алкоголизм как нечто презираемое, достойное бесспорного осуждения»[21]. Он сам первая жертва собственной алкогольной теории: «когда работаешь — не пить и когда пьешь — не работать»[22]. Но это не мешает Ю. К. Олеше сочинять новые шутки и проверять на молодых литераторах «чрезвычайно занимательный эффект» от сочетания таких напитков, как коньяк и кефир.

Ю. К. Олеша переворачивает каузальные связи, на самом деле оказывается, что не «подлый» мир заставлял художника отказаться от слова. Молчание было выбрано осознанно еще в момент, когда писатель находился в зените своей славы. В. Каверин вспоминает о разговоре с Ю. К. Олешей: «Еще лет за шесть до съезда, когда мы впервые встретились у Мейерхольда, я спросил его, что он станет писать после “Зависти”, которая была, с моей точки зрения, счастливым началом. Он выразительно присвистнул и махнул своей короткой рукой. “Так Вы думали, что “Зависть” — это начало? Это — конец”», — сказал он. Его речь на съезде была прямым подтверждением этого приговора»[23].

Ю. К. Олеша будто моделировал трагедию художника. В пути к счастливому будущему бытовое поведение писателя позволяет современникам называть его новым Диогеном, советским дервишем и т. п. Таким образом, молчание объясняется еще и философией нищеты Ю. К. Олеши[24], определяющей, что «бедность» художника устанавливает его особый статус избранного.

Апробированный в «Зависти» образ смешного, похожего на Ч. Чаплина, маленького и толстенького пророка И. Бабичева был

перенесен в реальность (ср. авторские заявления о том, что жизнь после «Зависти» — доказательство автобиографичности образа Кавалерова). В пути от литературы к быту Ю. К. Олеша ориентируется на религиозный — не только европейский, но и буддийский — контекст. Отказ от материальных благ сопрягается с необходимостью опоэтизированного русской литературой страдания. «Созидая» неудачу, Ю. К. Олеша предвосхищал страдания ожиданием, что его распнут.

Мессианство писателей не было открытием XX в. Ю. К. Олеша здесь опирался на литературные образцы предшествующей эпохи. В этом аспекте значимыми фигурами для него были Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский. Особое отношение установилось и к А. М. Горькому. В своих художественно-документальных дневниках Ю. К. Олеша обращается к неудачам классиков.

Феномены безмолвия и молчания издавна занимали особое место в русской культуре: «…запрет на внешнюю речь, т. е. словопроизнесение, вовсе не предполагает запрета на внутреннюю "умозрительную" речь, т. е. на собеседование человека с Богом или высшими духовными сферами, а значит, "словесность" как мыслесловесный дар не только не устраняются этим запретом, но, напротив, предполагаются как основа духовного развития личности»[25]. При этом чрезмерная болтливость понимается как человекоугодничество. Удивительно, что в XX в. Ю. К. Олеша отказывается от «священного» слова писателя ради развлечения случайных соседей по столику. Молчание может быть понято в совершаемых писателем прямо противоположных действиях: с одной стороны, как отказ от слова ради сохранения себя, развития духа, накопления сил, а с другой — как полная растрата таланта, пустяковый размен.

В любом случае такой путь «в народ» определяет в фигуре писателя тип революционера, способного выйти за рамки условного и, как гимнаст Тибул, покинуть искусственный мир[26]. Идеология оказывается несостоятельной, так как художник стремится и выходит за ее пределы. Пренебрежение ярким писательским дарованием в период создания монументальной литературы на уровне советской культуры могло быть прочитано как социальный вызов. Не появляется оппозиции «за» — «против», но подрывается сама

основа социалистического строительства. Однако цель такого демонстративного поведения не предполагает деструкцию мира, напротив, должно произойти новое откровение.

Парадоксально лишенный слова глашатай истины определяет карнавализацию советской действительности. Главные темы Ю. К. Олеши с его гротескной концепцией тела и ситуацией праздника, сопряженные с массовостью в реальности, выставками достижений народного хозяйства и т. п., открывают в писателе манипулятора священнодейства, который в зеркале реальности увидел своего двойника, играющего архиважную шутовскую роль (ср. тему двойника в революции).

В то же время «неудача» писателя обусловливалась не только игрой. Без сомнения, в основе молчания писателя лежит личная душевная трагедия. Показателен здесь тот факт, что чем меньше Ю. К. Олеша публиковался, тем маниакальнее становилось желание что-либо писать. З. Фрейд считал, что в основе жизни лежат два влечения — сексуальное (инстинкт жизни) и влечение к смерти (идея сохранения вида через повторяемость). В склонности Ю. К. Олеши записывать «на чем попало» свои мысли можно увидеть попытку отодвинуть смерть[27]. «В этой готовности все писать, лишь бы писать, лишь бы рисовать, — последний взрыв самолюбия, жизненной силы, надежды, отрицание смерти»[28]. Одновременно это и констатация, диагностирование болезни, связанной с творчеством[29].

Изначально у короля метафор был особый взгляд на писание. Само отношение к рукописям, которые не горят, меняет значение написанного: «…идет по улице, держа под мышкой одну или две старые папки для бумаг, небрежные папки, без тесемок или с развязанными тесемками. Из папок вытарчивали бумаги… он их терял». Без сожаления Ю. К. Олеша говорит об этом: «Ничего не пропадает! А если и пропадает, туда ему и дорога»[30]. Жизнь у всех на виду организовывала и особые отношения к своему творению (ср. пренебрежение к печатанию своих рукописей у позднего И. Э. Бабеля).

Для многих писателей важна интимность создания собственных текстов. Например, М. М. Пришвин 28 февраля 1944 г. вспоми-

нает о том, как редактор «Русских ведомостей» попросил написать рассказ: «“Хорошо, — ответил я, — сегодня поеду в деревню и там напишу…” — “Да почему же уезжать? Садитесь вот тут и напишите…” А я и представить себе не мог, чтобы взяться и вот *здесь* написать. И так вся моя литературная деятельность проходит где-то там, в углу, в одиночестве… трудно…»[31]. Очевидно, что само предложение редактора и удивление писателя предполагали, что в массе своей художники пишут легко и открыто.

Ю. К. Олеша в период славы творил демонстративно. «Я любил исподтишка наблюдать за Олешей, когда он работал. Делал вид, что читаю книгу, а сам нет-нет да посматривал на него. Олеша сидел за письменным столом у широкого окна, порой бросая взгляд на платаны бульвара и далее — на синюю бухту и стоящие на рейде корабли. Красивым жестом отводил Юрий Карлович руку с дымящейся папиросой, с царственной небрежностью сбрасывал пепел прямо на паркет, как-то по-особенному вкусно выпускал дым. Писал он чернилами, самой обыкновенной ученической ручкой. Я однажды спросил его: почему он не приобретет себе самопишущую ручку? Олеша ответил мне, что ему нравится процесс макания пера в чернильницу»[32]. Так и один из главных «молчальников» эпохи И. Э. Бабель наотрез отказывался от печатной машинки. Для него был важен «рукотворный» процесс т я ж е л о й р а б о т ы над рукописью.

Для Ю. К. Олеши на первый план выходит красота, свидетельствующая о значимости писания: «Работал Олеша много, всегда. Исписывал страницы острым почерком, большими буквами, сильно нажимая пером на бумагу. Иногда, написав на одном листе две-три строки, бросал его и брал другой. Писем писать не любил»[33]. Он писал даже когда в этом необходимости не было: например, Л. Никулин, живший в другом подъезде того же дома и часто встречавший соседа Ю. К. Олешу, получил открытку, посланную из одной квартиры в другую.

Создавая иллюзию труда, Ю. К. Олеша часами просиживал за письменным столом, испытывал удовольствие от работы, а в итоге ничего не сделал и спился: «…больше года работал над инсценировкой… хотя инсценировки так и не сделал, тем не менее могу

быть доволен тем, что делал»[34]. И современники отмечают эту особенность творческой работы писателя: «[Н]апишет строчку, зачеркнет, напишет новую и часто, очень часто, написав на странице всего одну лишь строчку, зачеркивал ее и бросал страницу на пол»[35] (ср.: Л. Никулин признавался в том, что подглядывал за Ю. К. Олешей в гостинице «Астория» в Ленинграде: «Как-то мы прожили вместе с Олешей несколько дней в одном номере на втором этаже этой гостиницы. Я делал вид, что сплю, а он открывал ящик — там лежали разбросанные, начатые и недописанные листы, — что-то писал, несколько строк ("ни дня без строчки"). Потом с шумом захлопнув ящик, смотрел в мою сторону и спрашивал… Ну? Что будет?»[36]).

Уже сама работа, снимая вопросы о качестве и количестве сделанного, обнажает творческую деструкцию: «Это моя трагедия, заставившая меня прожить по существу ужасную жизнь… Я садился к столу, на котором лежала кипа бумаги, брал лист и, написав одну-две строки, тотчас же зачеркивал их. Тут же я повторял то же начало с некоторыми изменениями и опять все зачеркивал. Зачеркнутой оказывалась вся страница. Причем я зачеркивал не просто, а почти рисуя. Страницы получались красиво зачеркнутыми, производящими такое впечатление, как будто все живые строчки на них закрыты решеткой… Ужас в том, что количество этих страниц обычно вырастало до огромного количества — до сотен и десятков сотен, — а текста, идущего подряд, почти не было… Так могло продолжаться несколько месяцев, во время которых мне казалось, что я работаю над пьесой или повестью»[37].

Такое непродуктивное препровождение времени, когда за несколько месяцев не удается написать ни одной главы, приводит к моральному и физическому опустошению: «Внезапно наступала смертельная усталость, и наступало утро, когда я бывал охвачен тоской при одной мысли, что нужно сесть за стол. Все написанное мной оставалось лежать на столе, непокрытое, жуткое, как имущество индуса, умершего от чумы»[38].

Процесс созидания традиционно ведет к физической усталости. М. М. Зощенко свидетельствует об отсутствии сил после напряженного продуктивного творчества: «вид письменного стола

и бумаги уже вызывает профессиональное недомогание»[39], «…эти дни <27.03.1953> имел некоторое отвращение к письменным занятиям»[40].

Свою проблему Ю. К. Олеша видит в том, что созданное им не обретает привычную форму литературного произведения. В «Книге прощания» настойчиво повторяется мысль об одном: «[Н]адо обязательно написать что-либо целиком, закончить». И рядом всегда звучит самоуспокаивающий вывод: «может быть, такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как сейчас, иначе и не может писать — и если пишет, и до известной степени умеет писать, то пусть пишет хоть бы и так»[41].

В желании оставлять след чернил на чистой бумаге обозначается болезненное влечение к бесконечному исправлению рукописей: «В середине страницы прекращается отлично начатое, и по начатому ложится новый слой — приблизительно то же самое, некоторые новые слоинки, незаметные, без которых тот, первый слой не казался бы хуже. Это болезнь. Потом видишь, как она распространяется, лист перестает нравиться — скорее начать новый, отбросить. Они почти скомканы. Это не рукописи, это какие-то вещи»[42]. Транспортация созданного из творческого (ср. эманация изящества от листов «Зависти»[43] в материальный план доводит почти до умопомешательства человека, отказавшегося от предметно-вещной сферы: «…внешне даже аристократичен, при некоторой неряшливости, скорее бедности в одежде. На некоторых костюм выглядит так, будто он оказывал отчаянное сопротивление, когда его надевали. Костюм на Олеше повисал добродушно, свободно, как бы привязавшись к его телу: мол, я от тебя не уйду, не брошу, не оставлю»[44] (ср. автопсихологизм в высказывании Кавалерова: «Меня не любят вещи»[45]). Бесконечный самоповтор поднимает вопрос о потенциальной возможности создания чего-либо нового.

Вдохновение, таким образом, понимается как часть здоровья: «[в]о всяком случае, в те времена некоторые удачи, вдруг проявившиеся на листе бумаги, тут же отражались на деятельности организма. Так, например, хотелось пойти в уборную. Я помню, как физиологически вел себя во время работы Катаев. Я жил у него и ложился спать в то время, когда он еще работал. Еще не заснув, я слышал,

как он сопит, таскает подошвами по полу; то и дело бегал в уборную…»[46]. Когда разладилась связь между головой и рукой, рождение фразы происходит «не в творческих, а в физических муках»[47], писать же трудно, будто объелся[48], а проба пера почти всегда заканчивается восхвалением пищеварения[49]. Так, молчание Ю. К. Олеши может быть объяснено с физиологической точки зрения процессом старения.

Зависимость от писания граничит с алкоголизмом («Саянов сидел и сосредоточенно пил молоко. «Опохмеляется!» — заметил Ю. К. Олеша[50], который напрямую соотнесен с психическим заболеванием. Освобождение от контроля сознания (под наркозом) приведет к реализации истинной сущности, так как пьющий — «буду буйный»[51]. При понимании писательства как отклонения от нормы всем авторам можно ставить диагноз «Он, Саянов, как Ольга Берггольц — тихий, а вот Лидия Сейфуллина — та буйная»[52].

Писание просто необходимо самому художнику, испытывающему наркотическую зависимость: «Эти маленькие отрывки — это мое курение», «Сейчас я с определенностью убедился в том, что эти записи есть для меня не что иное, как именно замена курения»[53].

Констатация нездоровости увлечения: «Я болен; у меня болезнь фразы: она вдруг на третьем или четвертом звене провисает… Я почти конкретно вижу это выгнувшееся книзу брюхо»[54], — градуирована: от фразы к рукописи и человеку. А рассуждения о несомненной пользе данного занятия («Я немного научился владеть фразой. Я не так мучаюсь, не мараю, я стал смелее, стал больше верить в себя»[55]) сменяются переживаниями о творчестве как «индивидуалистической ерунде», необходимой лишь автору книги «Когда я бросил курить?» или «Мои сигары»: «Я могу писать каждый день, строк по сто по крайней мере… А если это просто замена курения? если это просто груда окурков? …Я пишу, думая, что передо мной книга, а это просто окурки — просто картонные, противно-коричневые трубочки, щепотки папиросной бумаги, пепел!»[56].

В то же время в писании есть медицинский эффект, проявляющийся в медитативной тренировке отсрочивания удовольствия: «В самом деле, почувствовав удовольствие от предвкушения, что

сейчас выпью свежего чаю, я оставил чашку и, вместо того чтобы пить, пошел к столу — записывать. То есть от ощущения “приятно” я почувствовал стремление именно записать… Прежде от этого «приятно» я закурил бы!»[57]. Здесь виден мазохистский отказ от наслаждения. Так творчество связано со страданием.

Подобное поведение объясняется авторской концепцией «принца и нищего» и восходящей к ней парадигме мотивов безумия. Огромная популярность Ю. Олеши — «он всегда был у всех на устах»[58] — во многом связана с шокирующим легендарным сочетанием взаимоисключающих ролей: нищего и коронованной особы. Социальное поведение переосмысливается согласно выбранной профессии писателя.

Сочиненные художественные произведения выстраивают с Ю. К. Олешей особые связи, не предполагающие отделения виртуального пространства. Писатель оказывается включенным в мировую культуру, а с авторами великих творений он вступает в родственные отношения, например, можно попробовать стать сыном Л. Н. Толстого[59]. Так и М. М. Зощенко размышлял о людях, живших в одно время, например, с А. С. Пушкиным. Но для него это была попытка нового мира размежеваться со старым.

Отклонения от нормы первым делом отражаются в почерке, который может стать показателем старости и болезненности состояния автора[60]. Многие современники говорят о красивом, почти каллиграфическом почерке Ю. К. Олеши[61]. Обилие подобных свидетельств открывает авторский интерес еще и к роману Ф. М. Достоевского «Идиот», в котором главный герой наделен таким же удивительным достоинством. Ю. К. Олеша фиксирует изменения характера письма, что служит знаком трансформации личности: «В последнее время что-то стало происходить с моим почерком — то я писал одним, то другим: прямым, наклонным, очень наклонным» (ср.: Ю. К. Олеша размышляет о том, что в конце жизни Гоголя его почерк кардинально изменился — стал округлым, почти детским)[62].

Приметой творческой аномалии, симптомами писательского бессилия является не только то, как пишется, но и чем приводится в исполнение писательская воля: «Иногда я вдруг терял способ-

ность писать пером, чернилами. Мог писать только карандашом. И странно, от карандаша почерк становился четким, круглым и прямым, почти откинутым назад, от пера — тотчас же строки начинали становиться грязными, стертыми, отталкивающего вида. И, кроме того, многое исчезало бесследно, буквально слезало с листа!»[63].

Соприкосновение демиурга с создаваемым им в творческом процессе необходимо, и огромное значение имеет участие в писании руки, так как печатание на машинке исключает физический контакт художника и того, что выходит из-под его пера[64]. Поэтому изъяны отца-писателя генетически передаются произведению: «Вообще… если у человека есть какой-либо природный дефект, то он обязательно сказывается в его творчестве. Сергей Михалков заикается, и таков ритм его стихов, а Константин Симонов картавит и плохо произносит буквы “р” и “л”, и это чувствуется в его литературном стиле»[65]. Писательство — доказательство пола и зрелости — выдает человека, которому такой удел не предназначен, например, несмотря на то, что рисуют одну эпоху, А. Панаева пишет по-детски, как в письмах, а И. Панаев — по-мужски, по-писательски[66].

Однако подобная избранность как детородная мужская (!) функция (ср.: «Когда-то Римский-Корсаков писал, что вдруг его охватил страх по поводу того, могут ли еще в нем рождаться мелодии. Он проверил, поставив себе целью написать нечто, зависящее именно от мелодий, — и убедился, что они еще рождаются в нем…»[67]) может быть утрачена человеком: «Тогда у меня хоть были приступы компиляторского зуда, теперь этого уже нет. Я записывал бы по два-три слова. По слову. По полслова… Я записывал бы просто — “бу-бу-бу” или “мле-мле-мле”…»[68]; «Я, очевидно, заболел — заболел каким-то неумением писать, как Бетховен заболел глухотой»[69]; «Одно из ощущений старения — это ощущение, когда не чувствуешь в себе ростков будущего. Они всегда чувствовались; то один, то другой вырастал, начинал давать цвет, запах. Теперь их совсем нет. Во мне исчезло будущее!»[70]; «Случилось со мной что-то… Мне не хочется видеть зрелища… Постарение?»[71]; «Я постарел, мне не хочется писать. Есть ли во мне еще сила, способная рождать метафоры?»[72].

Таким образом, сила р о ж д а т ь м е т а ф о р ы (см. о раздирающих муках творчества Н. В. Гоголя в сравнении с женщиной, ждущей ребенка[73]; И. Э. Бабель «тихо и дружественно признавался, что носит во чреве своем детенышей подолгу, как слониха»[74]) пропорциональна старости, заболевание которой приводит к творческой импотенции. Неудивительно, что подобное отношение к писательскому труду граничит с фетишизацией: «большой зеленый блокнот, купленный мною для того, чтобы все же работать»[75]. «Вот я и старик», прежде соотносил себя с мальчиками, которые должны были его обязательно побить, теперь с красным паралитиком, сидящим в кресле и поворачивающимся всем тяжким корпусом, чтобы смотреть «мне вслед. Это мой сверстник, который, по всей вероятности, злится, почему это и меня не разбил паралич»[76]. Самодиагностика старости начинается с наблюдения за внешним миром (человек и окружающее пространство как сообщающиеся сосуды, так, пульсация крови в глазных сосудах меняет картину мира[77]: старый газетчик-еврей зло прогоняет равного[78]. Целесообразность жизнеустройства подвергается сомнению.

Разрушение мира начинается с текста: «Я безусловно болен болезнью мозгового центра, имеющего отношение к писанию фразы. Иногда мне кажется почти зрительно, что вся написанная мною или кем-либо другим (то есть читаемая мною) колодка фраз шатается, зыблется, как желе… Отношение человека к письму живет в мозгу очень давно, это так же древне, как страх, мания преследования, мания сжигания, величия. И поэтому душевное заболевание может легко связаться именно с письмом»[79]. Деструкция на психическом уровне переходит в почти физическое ощущение зыбкости внешнего мира, что провоцирует агрессию по отношению к последнему.

Таким образом, разрушение находится в неразрывной связи с творчеством, а талант с недугом: «Совершенно очевидно, что я болен. Болезнь моя, начавшаяся уже давно — в виде проявления нетерпения… имеет в своем существе желание поскорей умереть… Эта болезнь в некотором виде есть у всех»[80]. Жизнь как стремление к смерти. Отсюда особое внимание эпохи к полям нездоровья и спорта.

Молчание как цена за пятилетнее творчество и одновременно исцеление было вызвано к жизни целым комплексом причин: социально-идеологическими, физиологическими, психологическими и пр.

Авторская самоидентификация играла здесь не последнюю роль. Ю. К. Олеша 2 марта 1954 г. в «Национале» сказал: «За годы советской власти был написан только один роман “Тихий Дон”, а мои “Три толстяка” и “Зависть” — это не романы, а излияния. Сейчас я пишу одно излияние, не для печати, для себя»[81]. В рукописном альманахе К. Чуковского еще 9 января 1930 г. писатель оставит следующие строки: «Самым решительным образом в этой знаменательной книге утверждаю: беллетристика обречена на гибель. Стыдно сочинять. Мы, тридцатилетние интеллигенты, должны писать только о себе. Нужно писать исповеди, а не романы… Важней всех романов — самым высоким литературным произведением тридцатых годов этого столетия будет “Чукоккала”»[82].

«Неудача» Ю. К. Олеши была связана еще и с путем, который выбрала литература XX в.: от художественности к документальности. В этом аспекте яркой иллюстрацией жизни и творчества писателя будет образ, созданный им самим в романе «Зависть»: «...Знаете, бывает, электрическая лампочка неожиданно тухнет. Перегорела, говорите вы. И эту перегоревшую лампочку если встряхнуть, то она вспыхнет снова и будет еще гореть некоторое время. Внутри лампы происходит крушение. Вольфрамовы нити обламываются, и от соприкосновения обломков лампе возвращается жизнь. Короткая, неестественная, нескрываемо обреченная жизнь — лихорадка, слишком яркий накал, блеск. Затем наступит тьма, жизнь не вернется, и во тьме лишь будут позванивать мертвые, обгоревшие нити. Вы понимаете меня? Но короткий блеск прекрасен!.. Я хочу встряхнуть... Я хочу встряхнуть сердце перегоревшей эпохи. Лампу-сердце, чтобы обломки соприкоснулись... <...> ...и вызвать мгновенный прекрасный блеск...»[83] Так и жизнь писателя была не случайной «неудачей», но спроектированной и успешно претворенной в жизнь моделью крушения и одновременно возвышения Ю. К. Олеши. Разгадка молчания художника дает новый ключ к прочтению его текстов.

[1] *Белинков А. В.* Сдача и гибель советского интеллигента. Ю. Олеша. М., 1997.

[2] *Беляков С.* Хороший плохой писатель Олеша // Урал. 2001. № 9. С. 236—248.

[3] См.: *Беляков С.* Европеец в русской литературе: нерусский писатель Юрий Олеша // Урал. 2004. № 10. С. 236—248; *Его же*. Слово для защиты — постскриптум о Юрии Олеше, или Опыт автогерме // Урал. 2005. № 6.

[4] *Бадиков В. В.* Вопросы поэтики Юрия Олеши (на материале прозы). Алма-Ата, 1967. С. 565.

[5] *Герасимов С. А.* [Заметка] // Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975. С. 100.

[6] См.: *Белинков А. В.* Сдача и гибель советского интеллигента; *Перцов В. О.* «Мы живем впервые». О творчестве Юрия Олеши. М., 1976; *Гудкова В.* Как официоз «работал» с писателем: эволюция самоописаний Юрия Олеши // Новое лит. обозрение. 2004. № 68. С. 128—147.

[7] См., например: *Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972; *Шитарева О. Г.* Проза Юрия Олеши (проблемы творческой лаборатории и поэтики). М., 1975; *Скалон Н. Р.* Вещь и слово. Предметный мир в советской философской прозе. Алма-Ата, 1991.

[8] См., например: *Вайскопф М.* Андрей Бабичев и его прообраз в «Зависти» Юрия Олеши // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. Т. 53, № 5. С. 64—73; *Елисеев Н.* Олеша и наследник // Новый мир. 1998. № 8. С. 217—219; *Пашин Д.* Человек перед зеркалом : (Несколько фрагментов о жизни и о сюжете) // Олеша Ю. К. Зависть. Три толстяка. Рассказы. М., 1999. С. 5—22; *Евзлин М.* Функция куклы и мотив «ложного подобия» в повести Ю. Олеши «Три толстяка» // Поэзия и живопись : сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 790—803; *Лобанова Ю. А.* Роль женских архетипов в метасюжете инициации героев Ю. Олеши. Барнаул, 2007.

[9] См.: *Руднев В. П.* Метафизика футбола. М., 2001; *Куляпин А. И.* Ни дня без строчки: графоманы эпохи войн и революций // Филология и человек. Барнаул, 2010. № 1. С. 60—66.

[10] Великое народное искусство : из речи тов. Ю. Олешко // Лит. газ. 1936. № 17, 20 марта.

[11] *Сарнов Б.* Министерство любви // Новое время. 2009. № 22 (117). С. 8—9.

[12] См.: *Белинков А. В.* Сдача и гибель советского интеллигента.

[13] *Гудкова В.* Как официоз «работал» с писателем. С. 14.

[14] *Олеша Ю. К.* Заговор чувств : Романы. Рассказы. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Ни дня без строчки. СПб., 1999. С. 500.

[15] См.: *Шенталинский В.* Рабы свободы : В литературных архивах КГБ. М., 1995. С. 54.

[16] См.: *Шнейдерман Э.* Бенедикт Лифшиц: арест, следствие, расстрел // Звезда. 1996. № 1. С. 91.

[17] *Олеша Ю. К.* Книга прощания М., 2006. С. 58.

[18] Цит. по: *Ямпольский Б.* «Да здравствует мир без меня» // Ямпольский Б. Арбат, режимная улица. М., 1997. С. 379.

[19] Там же. С. 380.

[20] *Гладков А.* [Заметка] // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 274—275.

[21] *Гудкова В.* Как официоз «работал» с писателем. С. 17.

[22] *Горюнов М.* [Заметка] // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 131.

[23] *Каверин В.* Из воспоминаний // Весть : проза, поэзия, драматургия. М., 1989. С. 46—47.

[24] См.: *Маркина П. В.* Философия нищеты // Филология и человек. 2010. № 1. С. 66—77.

[25] *Аннушкин В. И.* Риторика. М., 2007. С. 212.

[26] См.: *Маркина П. В.* Мифопоэтика художественной прозы Ю. К. Олеши. Барнаул, 2007.

[27] См.: *Ямпольский Б.* «Да здравствует мир без меня». С. 385, 386; *Аборский А.* [Из воспоминаний] // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 189.

[28] *Ямпольский Б.* Указ. соч. С. 391.

[29] См.: *Куляпин А. И.* Ни дня без строчки.

[30] *Озеров Л.* [Из воспоминаний] // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 239.

[31] *Пришвин М. М.* Дневники М., 1990. С. 347.

[32] *Гопп Ф.* [Из воспоминаний] // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 150.

[33] *Никулин Л.* [Из воспоминаний] // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 72.

[34] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 333.

[35] *Гопп Ф.* Указ. работа. С. 150.

[36] *Никулин Л.* [Из воспоминаний]. С. 80.

[37] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 311.

[38] Там же. С. 312.

[39] *Чалова Л.* Такой он был… // Воспоминания о Михаиле Зощенко. СПб., 1995. С. 355.

[40] *Кичанова-Лифшиц И.* Отрывки из воспоминаний разных лет // Воспоминания о Михаиле Зощенко. С. 447.

[41] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 250.

[42] Там же. С. 312.

[43] См.: *Рахтанов И.* [Из воспоминаний] // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 223.

[44] *Тышлер А.* [Из воспоминаний] // Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975. С. 143.

[45] *Олеша Ю. К.* Заговор чувств. С. 8.

[46] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 238—239.

[47] Там же. С. 397.

[48] Там же. С. 246.

[49] Там же. С. 208.

[50] *Боярский И. Я.* Литературные коллажи [Электронный ресурс]. URL : http://www.pereplet.ru/text/boyarskiy.html.

[51] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 321.

[52] *Боярский И. Я.* Литературные коллажи.

[53] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 408, 423.

[54] Там же. С. 426.

[55] Там же. С. 422.

[56] Там же. С. 423.

[57] Там же. С. 424.

[58] *Ямпольский Б.* «Да здравствует мир без меня». С. 396.

[59] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 243.

[60] См.: Там же. С. 240.

[61] См.: *Киселева-Шумова М.* // Воспоминания о Юрии Олеше. С. 205.

[62] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 397.

[63] Там же. С. 397.

[64] См.: Там же. С. 351.

[65] *Боярский И. Я.* Литературные коллажи.

[66] См.: *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 364.

[67] Там же. С. 398.

[68] Там же. С. 247.

[69] Там же. С. 239.

[70] Там же. С. 302.

[71] Там же. С. 316.

[72] Там же. С. 398.

[73] См.: *Блок А.* Дитя Гоголя // Блок А. А. Собр. соч. : в 6 т. Т 5. М., 1971. С. 293—296.

[74] *Голованивский С.* Великий одессит // Воспоминания о Бабеле. М., 1989. С. 208—216.

[75] *Олеша Ю. К.* Книга прощания. С. 323.

[76] Там же. С. 303.

[77] Там же. С. 250.

[78] Там же. С. 310.

[79] Там же. С. 327.

[80] Там же. С. 247.

[81] Цит. по: *Боярский И. Я.* Литературные коллажи.

[82] Чукоккала : рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 2006. С. 23.

[83] *Олеша Ю. К.* Заговор чувств. С. 68—69.

2.5. Проблемы художественного перевода

Нет сомнений, что корпус переводных художественных произведений стал неотъемлемой, заметной и влиятельной частью отечественного литературного и — шире — культурного пространства. Между тем очевидно, что сам этот корпус постоянно меняется вследствие появления новых переводов и их взаимоотношений с переводами уже существующими и с текстами отечественной словесности, а также вследствие объективной сложности процессов рецепции переводных текстов в принимающей культуре. Полагаем, что размышления над данными вопросами имеют непосредственное отношение к оценке качества художественного перевода, т. е. в конечном итоге к классификации его как у д а ч н о г о или н е у д а ч н о г о.

В принципе, механизмы взаимодействия и взаимовлияния текстов разных литератур в общетеоретическом, прежде всего семиотическом, аспекте рассматривались Ю. М. Лотманом, который, ссылаясь на своих предшественников, писал: «Еще В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов обратили внимание на изменение функций текстов в процессе усвоения их чужеродной культурой и в связи с этим на то, что процесс воздействия текста связан с его трансформацией»[1]. Очевидно, что усвоение «чужого» текста происходит разными путями, и литературный перевод представляет собой лишь один из этих способов; именно он будет рассмотрен в данном подразделе.

2.5.1. К теории и истории художественного перевода

Являясь одним из древнейших видов человеческой деятельности, перевод тем не менее становится предметом научного осмысления только в XX в. Объективная сложность данного явления, его многоаспектность и многокомпонентность (перевод как процесс и перевод как результат), а также бурное развитие, которое перевод получил в последние десятилетия, и значительные качественные

сдвиги в осуществлении перевода, произошедшие в XX в., частично объясняют имеющееся теоретическое отставание в рассмотрении особенностей этого явления. Спецификой переводческой деятельности следует признать и тот факт, что, несмотря на достаточную противоречивость предъявляемых к тексту перевода требований, сам перевод представляет собой деятельность, отвечающую определенным критериям оценки. Можно с полным основанием констатировать: критерии оценки качества переводного текста, выработанные в рамках общей теории перевода, с успехом применяются сегодня к текстам информационного характера. Большинство отечественных и зарубежных теоретиков перевода (А. Д. Швейцер, В. Н. Комиссаров, П. Ньюман и др.) сходятся во мнении, что в соответствии с жанрово-стилистической классификацией перевода возможно выделение двух его функциональных видов — художественного и информативного (специального) перевода. «Противопоставление художественного перевода информативному основано на противопоставлении художественных текстов специальным текстам с точки зрения основных функций, выполняемых текстами. Для художественных текстов основной является художественно-эстетическая, или поэтическая, функция. Для специальных текстов основной является функция сообщения, информирования»[2]. Отмечая, что теоретической базой художественного перевода «является литературоведческая теория, направленная также на решение историко-литературных задач»[3], Л. Нелюбин указывает (слишком категорично, по нашему мнению): «Правило для перевода художественных произведений одно — передать дух художественного произведения, чего нельзя сделать иначе, чем передать его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским. Каждый перевод должен производить на читателя то впечатление, которое подлинник производит на “своего”»[4].

При всей кажущейся упрощенности схемы деления перевода на информативный и художественный нельзя не признать, что в целом она корректно отражает реальную переводческую деятельность. Подчеркнем, однако, что абсолютное большинство работающих переводчиков постоянно имеют дело с текстами информативного ха-

рактера, тогда как художественные переводы, несмотря на их возрастающие объемы, продолжают оставаться в количественном меньшинстве. Тем не менее влияние этих переводов на общественное сознание может быть чрезвычайно велико, история знает немало случаев влияния переводных текстов на широкие культурные и общественные явления, самым ярким примером подобного влияния может служить перевод Библии на немецкий язык, предпринятый Мартином Лютером, и процессы, последовавшие за ним.

Несмотря на существование традиции перевода иностранной литературы на русский язык, общетеоретические принципы художественного перевода начали вырабатываться в отечественной филологии в 20-е гг. XX в., в рамках деятельности издательства «Всемирная литература», организованного М. Горьким. Один из активных членов группы теоретиков и переводчиков, приглашенных М. Горьким к сотрудничеству, К. И. Чуковский вспоминал: «Это издательство, сплотившее вокруг себя около ста литераторов, поставило перед собой специальную цель — повысить уровень переводческого искусства и подготовить кадры молодых переводчиков»[5]. В состав рабочей группы, кроме К. Чуковского, вошли ведущие филологи и писатели, в том числе А. Блок, Е. Замятин, Н. Гумилев.

Рассмотрев существовавшие на тот момент переводы зарубежной классики на русский язык, «академики, профессора и писатели, привлеченные М. Горьким… пришли к очень печальному выводу, что, за исключением редкостных случаев, старые переводы… никуда не годятся… Нужна была теория художественного перевода, вооружающая переводчика простыми и ясными принципами, дабы каждый — даже рядовой — переводчик мог усовершенствовать свое мастерство»[6]. Сам К. И. Чуковский, увлекшись этой темой, создал фундаментальный труд «Высокое искусство (принципы художественного перевода)» (первое издание вышло в 1936 г.), основанный на его лекциях для слушателей Студии художественного перевода при издательстве «Всемирная литература», над которым он работал, дополняя и редактируя основной текст, в течение всей жизни.

Отметим, что, начав складываться в трудах соратников М. Горького, отечественная теория художественного перевода получила

дальнейшее развитие в трудах советских теоретиков и практиков перевода (К. И. Чуковский приводит убедительную библиографию в предисловии к последнему изданию своего труда, вышедшему в 1966 г.). «Только с середины прошлого века, — пишет В. С. Модестов, — специалисты и ученые нашей страны (в Европе чуть раньше) всерьез заговорили о художественном переводе как форме литературного творчества. …Начало складываться убеждение, что художественный перевод — это не просто перевод с одного языка на другой, это — искусство, которым могут успешно заниматься только люди творческие»[7].

Продолжается осмысление и выработка принципов художественного перевода и оценки его качества и на современном этапе, однако В. С. Модестов справедливо отмечает, что «о создании теории художественного перевода говорить пока рано… на сегодняшний день не удалось пока выработать достаточно четких критериев адекватности художественного перевода подлиннику и инструментов определения этих критериев»[8].

Представляется, что, наряду с другими вопросами, проблемы рецепции переводного произведения в принимающей культуре изучены недостаточно, между тем рассмотрение этих проблем может, по нашему мнению, быть продуктивным при оценке удачности/неудачности перевода.

2.5.2. Варианты трансформаций национального литературного канона при переводе

Что происходит с текстом художественного произведения, переведенного на иностранный язык? Гарантировано ли ему место в принимающей культуре, подобное тому, которое оригинал произведения занял в культуре национальной? Существуют ли закономерности вхождения текста переводного произведения в чужую культуру и чем они обусловлены? И в каком случае перевод может быть признан удачным или неудачным?

В качестве оперативной базы рассуждений будем опираться на сформулированное Х. Блумом (H. Bloom) в книге «Западный

канон. Книга и школа эпох («The Western canon: the books and school of the ages», 1995) понятие канона, ставшее популярным в англоязычном корпусе гуманитарных дисциплин.

По мнению Х. Блума, з а п а д н ы й к а н о н — это термин, который используется для обозначения списка книг, или, шире, списка музыкальных и художественных произведений, которые были наиболее влиятельными при формировании западной культуры. Он объединяет «величайшие работы, обладающие художественными достоинствами».

Канон обладает рядом характеристик; в частности, он имеет четко определенный центр и размытую периферию: так, по мысли Х. Блума, поддержанной другими исследователями, каноническим центром англоязычных культур является творчество У. Шекспира; критик полагает, что именно «в пьесах Шекспира был впервые найден особый интроспективный взгляд на человека, который фактически и привел к возникновению личности в современном понимании»[9]. Кроме того, канон является не только некоторым итогом соревнования, но и самим непрекращающимся соревнованием авторов и произведений за место в каноническом списке; как следствие, он должен лежать в основе образования (в русской традиции существует соответствующий термин — п р о г р а м м н о е п р о и з в е д е н и е). Подчеркнем также, что канон обладает вариативностью (несложно представить существование канона национального, канона поколения, группы, читателя). Тем не менее следует признать, что, несмотря на «игры с классикой» каждого поколения, в национальном сознании каждого народа литературный канон сохраняет достаточную у с т о й ч и в о с т ь и хорошо ощущается на интуитивном уровне большинством носителей языка.

Переводная художественная литература, однако, живет в принимающей культуре своей жизнью, по законам, в ряде случаев явно отличным и от существования своих оригиналов в литературе-источнике, и от существования произведений принимающей литературы. Полагаем, что любой национальный литературный канон при переводе подвергается ряду трансформаций, варианты которых в самых общих чертах можно сформулировать следующим образом:

1) утрата приоритета центральными произведениями национального литературного канона;

2) актуализация периферийных произведений;

3) временной «сбой».

Наглядной иллюстрацией первого положения могут служить переводы русской литературы XIX в. на иностранные языки: хотя романы Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, пьесы А. П. Чехова хорошо известны зарубежным читателям, творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, произведения которых, подчеркнем, многократно переводились на иностранные языки, в том числе и теми переводчиками, которые убедительно доказали свою профессиональную состоятельность, не пользуются популярностью и плохо известны читателям. Анализируя этот феномен в статье с выразительным названием «Почему Пушкина не может оценить нерусский мир?», С. Г. Тер-Минасова выдвигает несколько причин подобного феномена и отмечает: « Главная причина непризнания и непонимания Пушкина как первой величины русской литературы — это конфликт культур, менталитетов, конфликт душ, наконец. Предвижу вопросы: А Достоевский? А Толстой? А Чехов? Ответ — значит, они более интернациональны и менее национальны (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — *О. С.*), чем Пушкин»[10]. Английский славист А. Д. Бриггс, в свою очередь, провозглашает: «Пушкина можно понять по-настоящему, лишь читая по-русски, и в любом случае изучение этого языка вознаградит вас. Даже тем, кто не особенно разбирается в литературе… смогут пригодиться и сам поэт, и его стихи. Простое упоминание имени Пушкина или, еще лучше, краткая цитата из его произведений (можно подыскать одну на все случаи жизни) обеспечат вам доброе расположение русских и взаимопонимание такого уровня, который едва ли будет доступен другим иностранцам»[11].

Второй вариант трансформаций канона при переводе — актуализация периферийных произведений — предполагает, что произведения, явно не центральные в родной для себя литературе, становятся гораздо более влиятельными после их перевода в принимающей культуре. Подобное смещение может быть объяснено рядом причин. Л. Володарская, к частности, отмечает:

«Вряд ли можно оспорить тот факт, что для взаимодействия национальных литератур необходимо наличие двух факторов: одна нация создает нечто такое, что другая предрасположена воспринять, как писал… А. Н. Веселовский: "…заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии". Спустя много лет его поддержал в этом Б. Л. Пастернак: "…переводы — не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов". Если это закономерность, то она и определяет прямое заимствование с одного языка на другой, и может служить ключом к постановке проблемы переводимости или непереводимости, актуальности или неактуальности всего творчества или отдельных произведений разных авторов в тот или иной исторический момент»[12].

Роль одного из таких произведений для развития русской литературы — романа Поля Таллемана «Езда в остров любви» (1663), переведенного с французского языка на русский В. К. Тредиаковским и опубликованного в России в 1730 г., была блестяще проанализирована Ю. М. Лотманом, который пришел к следующему выводу: «Тредиаковский перевел книгу весьма точно. Однако перенесенная из французского культурного контекста в русский, его «Езда в остров любви» изменила и смысл, и культурную функцию… Текст, который (во Франции. — *О. С.*) воспринимался как неотъемлемая часть культурного пространства, сделался текстом изолированным и замкнутым в себе (В России. — *О. С.*)... он стал Единственным Романом. Из среднего литературного явления он превратился в эталон»[13]. Фактором, определяющим успех, в данном случае стал исторический момент переориентации российской культуры на западные образцы, один из которых и был предложен переводом В. К. Тредиаковского. Другим примером, демонстрирующим смещение роли автора и произведения при переводе, может служить русский вариант повести Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки». Перевод явно вторичного произведения английской литературы стал в сознании русских читателей эталонным произведением — выразителем английского образа жизни и английского юмора, цитаты из которого широко расходились и узнавались, отрывки неизмен-

но включались в учебники; кроме того, русский вариант произведения был успешно экранизирован, почти окончательно утратив связь со своим английским прототипом, но не утратив при этом популярности у русскоязычной аудитории. Отметим попутно, что творчество Джерома К. Джерома, переведенное на немецкий язык, также весьма популярно в Германии.

Под временным сдвигом мы имеем в виду ситуацию актуализации или, чаще, неактуализации переводного литературного произведения в принимающей культуре, вызванную прежде всего несвоевременным, запоздалым его переводом на иностранный язык. Причины такого замедленного появления произведения в иноязычной культуре могут быть разнообразными: от идеологических, цензурных — до случайных, обусловленных издательской политикой, частными предпочтениями переводчиков и т. д. Результаты запоздалого появления влиятельных текстов одной литературы в другом, иноязычном, литературном контексте ведут к искажению объективной картины развития национальной литературы, ее оторванности от общелитературного процесса. История взаимодействия русской литературы с зарубежными литературами, особенно в XX в., полна примерами такого рода. Приведем лишь некоторые их них. Романы Джейн Остен, созданные в первые десятилетия XIX в., пришли к русскоязычному читателю лишь в последние десятилетия XX в. История перевода и освоения отечественным литературоведением классических произведений англоязычной литературы, вершин классики XX в. (Д. Лоуренс, В. Вульф, Дж. Джойс и др.) на русский язык полны драматизма: произведения этих авторов также пришли к русскоязычному читателю лишь в конце XX в., спустя несколько десятилетий после их создания и утверждения во всемирной литературе. Один из самых знаменитых романов американской литературы («Унесенные ветром» М. Митчелл), появившийся в 1937 г., был впервые переведен на русский язык лишь в 1982 г. Помимо того, что русскоязычные читатели были долгие годы лишены возможности знакомства с замечательным произведением, в их сознании не была сформирована объективная картина отражения одного из самых драматичных исторических периодов США — периода Гражданской войны. Произведения, отражающие

точку зрения победителей-северян, активно переводились и печатались в СССР (самым ярким примером может служить популярность романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома»), тогда как произведения побежденных южан не находили пути к русскоязычному читателю. Между тем так называемая южная школа американской литературы до сих пор обладает отчетливо выраженным художественным своеобразием, корни которого уходят в историю.

Таким образом, можно с полным основанием констатировать, что каждый из вышеперечисленных факторов трансформации национального канона при переводе значительно искажает объективную картину национальной литературы в сознании носителей принимающей культуры. Крайним случаем подобного искажения становятся случаи фактической подмены картины развития литературы и ее своеобразия (т. е. национального канона) в принимающей культуре. Иначе говоря, картина любой литературы, сложившаяся в сознании носителей культуры, может отчетливо не совпадать даже по набору основных признаков (имена авторов, их значение в историко-литературном процессе) с той картиной, которая в силу сочетания объективных и субъективных причин формируется в сознании носителей принимающей перевод культуры.

2.5.3. Проблемы прагматической адаптации текста при переводе

Под прагматическим аспектом перевода в самом широком смысле понимается сознательная установка на адресата, т. е. получателя перевода. Провозглашая принципиальную невозможность перевода (непереводимость), В. Гумбольдт писал в письме к А. Шлегелю: «Всякий перевод представляется мне безусловно попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо своего подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет своего подлинника»[14]. Если рассматривать историю современного переводоведения как постепенный

отход от теории непереводимости к осознанию и утверждению принципиальной возможности адекватного перевода (или, как провозглашает В. К. Комиссаров, к частичной, т. е. прагматической, переводимости[15]), то именно прагматическая адаптация переводного текста все чаще воспринимается как необходимый механизм достижения эквивалентности переводного текста оригиналу. Известный советский переводчик В. И. Левик отмечал: «Точность перевода вообще не может быть мерилом его художественности»[16], имея в виду прежде всего формальные соответствия двух текстов — оригинала и перевода. Еще в ранних трудах одного из основоположников отечественной теории перевода А. Д. Швейцера формулировалась связь между коммуникативной интенцией автора (отправителя текста), выявлением этой интенции переводчиком и его сознательной установкой на получателя при создании перевода. Сегодня, когда художественный перевод все чаще рассматривается в контексте межкультурной коммуникации, как «особая форма взаимодействия национальных культур»[17], требование прагматической адаптации текста при переводе не вызывает особых сомнений. Под прагматической адаптацией понимается, в частности, преобразование исходного текста «с учетом информационного запаса получателя»[18].

История перевода знает немало выразительных примеров существования удачных и неудачных переводов, при этом парадоксальным является факт, что один и тот же перевод мог рассматриваться и как творческая удача, и как неудача в зависимости от того, что было выбрано точкой отсчета. Это наглядно показано К. И. Чуковским при анализе творчества двух замечательных отечественных переводчиков XIX в. — В. Жуковского и И. Введенского: «Переводы величайшего русского переводчика Василия Андреевича Жуковского в большинстве случаев воспроизводят подлинник с изумительной точностью. …И все же система допускаемых им отклонений от подлинника тоже приводит к тому, что лицо переводимого автора подменяется порою лицом переводчика»[19]. Не менее интересным представляется анализ трудов первого переводчика романов Ч. Диккенса на русский язык И. Введенского: «Хотя в его переводе немало отсебятин и промахов, все же… в нем передано самое глав-

ное: юмор. …По всей своей душевной тональности он неизмеримо ближе к великому подлиннику, чем педантичная, “точная”, тщательная, но совершенно бездушная версия, изготовленная буквалистами в позднейшее время»[20]. И хотя, по авторитетному мнению К. И. Чуковского, переводы И. Введенского не следует рекомендовать публике ввиду обилия “отсебятин”, но именно в этом варианте русская читательская аудитория полюбила романы великого английского викторианского писателя.

Одним из ярких примеров подобного рода является англоязычная поэзия в переводах известного советского поэта и переводчика С. Я. Маршака. В сознании русскоязычной читательской аудитории С. Я. Маршак стал известен прежде всего как переводчик англоязычной поэзии, в частности поэзии Р. Бернса и сонетов У. Шекспира. Восторженно встреченные критикой и читателями, переводы С. Я. Маршака вошли в общественное сознание как достижения советской школы поэтического перевода: «Большая популярность переводов Маршака среди самых широких читательских кругов в значительной степени определяется тем, что в своем творчестве он продолжает славные традиции русского поэтического перевода», — провозглашают П. Карп и Б. Томашевский в статье с выразительным названием «Высокое мастерство», напечатанной в «Новом мире» в 1954 г.[21] Присущие переводам С. Я. Маршака «вольности» и отступления от оригинала они причисляют к их несомненным достоинствам, ссылаясь на взгляды А. С. Пушкина и В. А. Жуковского, не принимая во внимание историческое развитие взглядов на поэтический перевод и бравурно провозглашая, что «переводы Маршака возникли как продолжение и развитие того, что было начато еще Пушкиным и Жуковским, поэтому их достоинства являются достоинствами всей русской школы поэтического перевода»[22]. Сложно оспаривать тот факт, что поэзия Р. Бернса, чрезвычайно непростая для перевода на любой язык хотя бы в силу того, что в оригинале написана на диалекте английского языка (так называемый «шотландский английский», *Inglis*), стала популярна у русских читателей именно благодаря переводам С. Я. Маршака. При всех недочетах, переводы Р. Бернса стали творческой удачей советского поэта-переводчика. Пожалуй, в данном случае сравнение с В. А. Жуковским

не выглядит натянутым: так же как В. А. Жуковский, С. Я. Маршак избегает переводить самые свободолюбивые стихи, «причесывает» оригиналы, в результате чего «веселая мужиковатость Бернса твердой рукой вводится в границы литературного благообразия»[23]. Тем не менее С. М. Маршаку удается передать и ритмический рисунок, и звукопись, и тональность стихов Р. Бернса, и даже «веселая мужиковатость» проглядывает сквозь его русские строки. Приведем в качестве примера четверостишие из ставшего хрестоматийным стихотворения «My heart's in the Highlands»:

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
My heart's in the Highlands, a-chasing the deer;
Chasing the wild-deer, and following the roe,
My heart's in the Highlands, wherever I go.

В горах мое сердце... Доныне я там
По следу оленя лечу по скалам.
Гоню я оленя, пугаю козу.
В горах мое сердце, а сам я внизу*.

Сравнивая тексты оригинала и перевода, согласимся с теми критиками, которые указывают на их расхождение: да, ключевая фраза, четырежды повторенная Р. Бернсом, встречается в переводе только дважды; да, ключевая реалия *Highlands* не находит отражения в переводе; да, образ, который использует переводчик в последней строке, отсутствует в оригинале. Но отметим также благородную простоту лексики, четкость ритмического рисунка, обратим внимание на 3-ю стопу третьей строки оригинала, продленную за счет трех безударных слогов и отраженную двумя тянущимися безударными гласными без согласных в переводе, а также противопоставление, выраженное и на лексическом (*в горах — внизу*), и на синтаксическом уровне. Вторая и третья строки, заполненные перетекающими друг в друга гласными звуками, вдруг обрываются четким, рубленым *а сам я внизу,* как полет обрывается прыжком. И отсутствующий в оригинале образ оказывается чрезвычайно уместным

* Поэзия Бернса и переводы Маршака взяты с сайта: Robert Burns in Russian (http:/www.politika.su/lit/burns/burns.html).

и удачным. Для сравнения приведем гораздо более поздний перевод того же стихотворения, выполненный Юрием Князевым — перевод, по нашему мнению, хороший, но уступающий переводу С. Я. Маршака*:

Я сердцем на севере, здесь его нет,
Оно за оленем несется во след.
За диким оленем летит по пятам.
И, где бы я ни был, всем сердцем я там.

Приведем для наглядности еще два примера параллельных текстов оригинала Р. Бернса и переводов С. Я. Маршака:

Sae rantingly, sae wantonly, Sae dauntingly gaed he; He play'd a spring, and danc'd it round, Below the gallows-tree.	Так весело, Отчаянно Шел к виселице он. В последний час В последний раз Пустился Макферсон.
O my Luve's like a red, red rose, That's newly sprung in June O my Luve's like the melodie, That's sweetly play'd in tune.	Любовь, как роза, роза красная, Цветет в моем саду. Любовь моя — как песенка, С которой в путь иду.

Эти тексты наглядно демонстрируют использование диалектизмов у Бернса и их «причесанность» в переводах, но они же показывают, как переводчику удается сохранить мелодию, настроение, тональность, «дух», о котором писал В. Гумбольдт.

Что же касается переводов сонетов У. Шекспира, выполненных С. Я. Маршаком, то с ними ситуация сложилась парадоксальная: обласканные критикой, широко известные среди читателей, постоянно переиздаваемые (успех!), они так же постоянно подвергаются строгому критическому анализу специалистов и тех, кто читает поэзию Шекспира в оригинале (успех?). В принципе, объяснение этого феномена дает М. Гаспаров. По его мнению, У. Шекспир в пе-

* Перевод Ю. Князева — см. сайт: Р. Бернс в переводах Ю. Князева (http://zhurnal.lib.ru/k/knjazew_j/burns.shtml).

реводах С. Маршака «из пышного и буйного становился степенным и мудрым… [его] барочная конкретность и резкость устранены бесповоротно… Мы попытались определить этот знаменатель — из переводов “Сонетов” были выбраны все слова, привнесенные туда Маршаком: увяданье, непонятная тоска, тайная причина муки, светлый лик, печать на устах, камень гробовой, замшелый, весна, розы, томленье, трепетная радость, сон, растаявший, как дым, и т. д., — лексикон Жуковского и молодого Пушкина»[24]. Очевидно, этим и объясняется популярность сонетов Шекспира в переводе С. Маршака у русскоязычной аудитории: происходит неосознанное узнавание поэтической модели, стилистики и образности, знакомой с детства. Кроме того, как отмечает М. Гаспаров, переводы С. Маршака «пришлись ко времени», они появились именно в тот момент развития литературы, когда произошло изменение парадигмы ожидания публики и, следовательно, изменились требования к переводным художественным произведениям — потребовались переводы не филологически-буквалистские, но сглаженные, рассчитанные на массового читателя.

Перевод — понятие и с т о р и ч е с к о е. Обозначая это, мы имеем в виду несколько моментов. Во-первых, являясь вторичным текстом, т. е. текстом, выстроенным на основе оригинала, перевод неизменно ограничен, детерминирован рядом объективных факторов (норма языка перевода, стиль переводимого текста, жанр текста, необходимая для понимания фоновая информация и др.), которые не являются исторически неизменными. Во-вторых, нормы и требования к переводу художественной литературы изменялись, иногда кардинально, в разные эпохи в соответствии с идеологическими и эстетическими требованиями. В истории перевода известны романтический, вольный по своей сути, подход к переводу, и перевод эпохи классицизма, нормализующий и предписывающий. Ср. характерное высказывание Флориана по поводу собственного перевода «Дон Кихота»: «Рабская верность есть порок… В “Дон Кихоте” встречаются излишки, черты дурного вкуса — для чего их не выбросить?»[25]. Кроме того, следует принять во внимание тот факт, что каждое оригинальное литературное произведение так же живет в истории, и неизменно изменяется его рецепция каждым сле-

дующим поколением читателей; так же «старится» и текст перевода, но только, вследствие его «вторичности», быстрее — этим, в частности, объясняется и постоянное появление новых переводов уже неоднократно переведенных текстов.

2.5.4. Русская классика в современных английских переводах

По мнению голландской переводчицы Анны Стоффел, «необходимость в новом переводе возникает, скажем, каждые 50 лет. …Я сейчас перевожу Чехова. Некоторые говорят, что язык стареет, но, по-моему, это не так. Сам-то Чехов не стареет, русским не дают нового Чехова, почему его надо давать голландцам? Это не язык меняется, а меняются принципы перевода»[26]. Действительно, принципы перевода меняются, меняется и отношение к труду переводчика, но не следует, на наш взгляд, категорически отвергать объективность языкового фактора. Для читателей оригинала, находящихся в контексте своей культуры, язык прозы XIX в., например, в целом понятен, несмотря на обилие незнакомых сегодняшнему читателю реалий, устаревшей фразеологии и других элементов, включенных в текст произведения: они не создают значительных сложностей для понимания текста, который воспринимается носителями языка и культуры к а к с в о й, во всем своем многообразии. В этом случае неточное понимание отдельных деталей текста успешно компенсируется за счет элементов разного уровня, к которым относятся понимание контекста, фоновые знания, интуиция, восприятие тональности, пафоса и других элементов. На первом этапе работы переводчику необходимо адекватно воспринять эту информацию, заложенную в тексте иноязычного для него произведения (заметим: перевод художественных произведений всегда выполняется на родной язык переводчика), на следующем этапе работы изложить текст на языке перевода.

История перевода романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на английский язык и его путь к англоязычной читательской аудитории представляет собой сложный путь проб, ошибок, удач и сверше-

ний. На сегодняшний день существует 10 переводов романа на английский язык, первый из которых был выполнен Кларой Белл (*Clara Bell*) в 1885—1886 гг. с французского перевода романа. Наиболее известный перевод романа на английский язык, считающийся классическим и вышедший в 1904 г., был выполнен известной британской переводчицей русской литературы Констанс Гарнетт (*Constance Garnett*), которая в течение своей жизни перевела на английский язык более 60 томов русской классики. Классическим также считается перевод, выполненный Луизой и Элмером Мод (*Louise and Aylmer Maude*) в 1922—1923 гг. (именно эта версия была включена издательством «Everyman» в 1992 г. в библиотеку лучших произведений мировой классики «Everyman Milennium Library»).

При всех своих неоспоримых достоинствах перевод романа «Война и мир», выполненный К. Гарнетт, в ряде случаев достаточно далек от оригинала Л. Толстого — например, в нем нет французских элементов, которые присутствуют в тексте Л. Толстого, — переводчица перевела их на английский язык; ряд эпизодов пропущен, другие пересказаны автором; прямая речь в некоторых случаях передается косвенной, а длинные предложения Л. Толстого разбиты на несколько коротких, в результате чего получился «не совсем Толстой», как иронически замечает В. Бабицкая[27]. Любопытно, что критиками переводческой деятельности К. Гарнетт были И. Бродский и В. Набоков, способные в полной мере оценить качество переводов и сравнить их с оригинальными текстами. В принципе, вольное отношение к тексту оригинала при переводе было достаточно характерным для XIX в., поэтому можно с полным основанием утверждать, что недостатки переводов К. Гарнетт в значительной степени обусловлены общей установкой переводчиков ее времени. Последний перевод романа «Война и мир» на английский язык появился в США в 2007 г., и само появление этого варианта русской классики стало заметным явлением в культурной жизни Соединенных Штатов по ряду причин. Перевод был выполнен супругами Ричардом Пивером и Ларисой Волохонской (*Richard Pevear and Larissa Volokhonsky*), которые в течение последних лет перевели на английский язык 14 произведений классической русской литерату-

ры, в том числе произведения Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова. Следует признать, что далеко не все переводы Р. Пивера и Л. Волохонской оцениваются критиками однозначно, но большинство из них признают, что самыми удачными являются их переводы Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Два перевода, выполненные Р. Пивером и Л. Волохонской, а именно «Анна Каренина» и «Братья Карамазовы», были удостоены премии престижного американского ПЕН-клуба. Перевод «Анны Карениной» вообще был отмечен в телевизионной программе «Книжный клуб» одной из самых влиятельных американских телеведущих Опры Уинфри. В результате именно этот перевод романа Л. Толстого разошелся в продаже в количестве 800 тыс. экземпляров, что является огромным успехом для переводного (!) серьезного (!) произведения на американском книжном рынке. Появления перевода «Войны и мира» ждали, и ожидания публики оправдались в полной мере. Практически одновременно с переводом Р. Пивера и Л. Волохонской, выпущенным издательством «Кнопф», издательство «Ессо» выпустило значительно сокращенную версию «Войны и мира» в переводе Э. Бромфилда (*Andrew Bromfield*) . Э. Бромфилд перевел тот вариант произведения русского классика, который публиковался в России в 1865—1866 гг. в журнале «Русский вестник» под названием «1805-й год», а позднее был значительно переработан автором и напечатан под заголовком «Война и мир». Американские издатели, однако, провозглашают, что именно эта версия является оригинальной: «Этот вариант вдвое короче, куда увлекательнее и гораздо проще, — говорят в «Ессо». — Мы просто хотим дать людям шанс приобщиться к русской классике, все-таки не всем хватает сил прочитать полную версию романа»[28]. Нет сомнений, что издательские войны, вынесенные на страницы прессы, способствовали увеличению популярности перевода Р. Пивера и Л. Волохонской, который долгое время держался в списках бестселлеров и стал предметом обсуждения самых престижных литературных и популярных изданий, таких как «Нью-Йорк таймс», «Нью-Йоркер» и «Вышингтон пост». Представляется, однако, что причиной популярности романов Л. Толстого в их переводе является не только окололитератур-

ная шумиха, но прежде всего высокая оценка качества самих переведенных текстов, многократно и единодушно высказанная читателями, критиками и литературоведами.

Отвечая на многочисленные вопросы журналистов, Р. Пивер так описывает метод своей работы: «Лариса делает полный черновой вариант (перевода): с вопросами; сносками; комментариями на поля; со стрелками, обращающими мое внимание на повторы или на игру слов… После этого я беру ее вариант и делаю по нему МОЮ полную версию. Отпечатываю ее на компьютере. Этот текст мы проходим уже вместе, фраза за фразой, два-три раза. После отправки текста в издательство мы вычитываем сначала первые гранки, потом исправленные гранки, то есть идет постоянный процесс, взад-вперед, взад-вперед. Лариса — главный эксперт в русском, я — в английском. То есть мы двое составляем как бы одного переводчика, у которого оба языка — родные»[29].

Ставя своей задачей передачу индивидуального стиля автора, переводчики стараются, в частности, сохранить саму структуру фраз Л. Толстого. Как считает Л. Лосев, такая структура фраз чужда английской речи, «но эффект возникает тот, что нужно — оригинальности высказывания или мысли, то есть, толстовский эффект»[30]. В принципе, русская структура фраз в английской речи является буквализмом, т. е. очевидным и часто критикуемым недостатком, но в переводе «Войны и мира» Р. Пивера и Л. Волохонской справедливее говорить о структуре толстовской фразы. В предисловии к роману Р. Пивер справедливо подчеркивает, что «Война и мир» — «это… не хорошая или плохая русская проза, это проза Толстого»[31]. Объясняя ряд своих переводческих решений, он, в частности, указывает и на такой важный элемент прозы Л. Толстого, как звукопись: «The other extreme of Tolstoy's style is exemplified by the short sentence (the shortest in War and Peace)… "Drops dripped". It is the first sentence of a paragraph made up of four brief, staccato sentences, four quite ordinary observations, which acquire a lyrical intensity owing solely to the sound and rhythm of the words: "*Kapli kapali. Shyol tikhii govor. Loshadi zarzhali i podralis. Khrapel kto-to*". "Drops dripped. Quiet talk went on. Horses neighed and scuffled. Someone snored". It is a night scene, and one of the most haunting moments in the book. Other English

versions translate the first sentence as “The branches dripped”, “The trees were dripping”, or, closer to the Russian, “Raindrops dripped”. They all state a fact instead of rendering a sound which (by a stroke of translator’s luck) comes out almost the same in English as in Russian»[32].

Переводчики идут строго за текстом оригинала и в других элементах: они сохраняют французские элементы текста (в абсолютном большинстве других переводов они переводились на английский язык), внимательно выстраивают в английском тексте сложную систему личных имен, существующую в текстах Л. Толстого. Подчеркнем, что русская система антропонимов вообще представляет особую сложность для англоязычных читателей, не знакомых с системой отчеств и с обилием уменьшительных имен, несущих разное значение. В романах Л. Толстого система имен героев оказывается дополнительно осложненной многочисленными англо- и франкоязычными элементами, отражающими социальные и прагматические нюансы, отношения между героями и отношения героев к окружающей их действительности (данное правило распространяется даже на исторических персонажей, ср. присутствующие в тексте варианты: *Наполеон*, *Бонапарт*, *Буонапарт* и даже *Буонапарте*). Уже перевод Луизы и Элмера Мод был снабжен английским списком основных персонажей романа, призванного, очевидно, облегчить понимание сложного литературного произведения англоязычными читателями. Приведем в качестве примера часть этого списка:

The Bezukhovs

Count Cyril Bezukhov

Pierre, his son, legitimized after his father’s death, becomes Count Peter Bezukhov

Princess Catiche, Pierre’s cousin

Пьер, таким образом, остается Пьером или приобретает англизированный вариант имени Питер на протяжении всего текста романа, а вариант «Петр Кириллович» выпадает из текста. Точно так же Николай Ростов всегда фигурирует в этом переводе как *Nicholas* (“Count Nicholas Rostov, Nicholenka”), князь Андрей — как *Andrew*,

Элен Безухова остается *Helene* даже в том случае, когда ее отец называет ее Лелей. Ср.:

> Мой друг, что ты наделал в Москве? За что ты поссорился с Лелей, mon cher? Ты в заблуждении, — сказал князь Василий, входя в комнату. – Я все узнал, я могу сказать верно, что Элен невинна перед тобой, как Христос перед жидами[33].
>
> Перевод Л. и Э. Мод: My dear fellow, what have you been up to in Moscow? Why have you quarreled with Helene, *mon cher*? You are under a delusion, said Prince Vassili as he entered. I know all about it, and I can tell you positively that Helene is as innocent before you as Christ was before the Jews[34].
>
> Перевод Р. Пивера и Л. Волохонской: My friend, what have you done in Moscow? Why did you quarrel with Lelya, *mon cher*? You are mistaken, said Prince Vassily as he came in. I've found out everything and can tell you for certain that Helene is as innocent before you as Christ before the Jews[35].

Р. Пивер и Л. Волохонская также предваряют текст своего перевода списком имен персонажей романа, снабжая его краткой справкой о системе русских имен. Приведем для сравнения описание семьи Безуховых:

> Bezukhov, Count Kirill Vladimirovich
> Count Pyotr Kirillovich or Kirilych (Pierre), his son
> Princess Katrina Semionovna (Catithe), his niece.

Николай Ростов представлен читателям следующим образом:

> Rostov, Count Nikolai Ilyich (Nikolushka, Nikolenka, Nikolashka, Kolya, Nicolas, Coco).

Отметим также, что все современные издания английских переводов снабжены, кроме списков действующих лиц, разнообразными материалами, способными облегчить понимание романа: так, перевод Л. и Э. Мод снабжен, кроме предисловия и библиографического списка, хронологическими таблицами, в которых события жизни Л. Толстого сопоставлены с литературным контекстом и ис-

торическими событиями, списком персонажей романа, таблицей с датами событий, описанных в романе, а также картами военных действий Наполеоновских войн. Издание перевода Р. Пивера и Л. Волохонской предваряет вступление, написанное Р. Пивером, и список действующих лиц.

Отметим также, что прагматическая адаптация текста осуществляется не только при переводе на иностранный язык, но и при публикации произведения на языке оригинала: так, в случае издания романа Л. Толстого «Война и мир» в серии «Библиотека Всемирной литературы» в 2006 г. издательство «Эксмо» сопроводило текст обширным комментарием (раздел «Примечания», автор Н. Фортунатов). Объем примечаний в первой книге, включающей первые два тома романа, составил 80 страниц, во второй книге — 82 страницы.

Хорошо встреченные в целом, новейшие переводы русской классики на английский язык, однако, были в ряде случаев подвергнуты критическим разборам. Самыми строгими критиками переводческого творчества Р. Пивера и Л. Волохонской стали, по нашим наблюдениям, М. Берди и В. К. Ланчиков, опубликовавшие статью с выразительным названием «Успех и успешность (русская классика в переводах Р. Пивера и Л. Волохонской)» в специализированном переводоведческом журнале «Мосты» в 2006 г., т. е. еще до появления в печати этого перевода. Основной упрек, который высказывают авторы статьи к переводческой деятельности Р. Пивера и Л. Волохонской, — это упрек в буквализме; для них «гладкопись» К. Гарнетт выглядит безусловно более предпочтительной, чем «эклектичный, но не более точный» образ русской литературы, создаваемой современными переводчиками. Вывод, к которому приходят критики, звучит следующим образом: «Переводы Р. Пивера и Л. Волохонской, как показывают лавры, фимиамы и дифирамбы рецензентов, обладают “успешностью”, но назвать их “успехом”, подлинным достижением, никак нельзя»[36]. Сложно спорить с примерами неудачных переводческих решений, которые приводятся в статье М. Берди и В. К. Ланчиковым, хотя полагаем, что в некоторых случаях авторы проявляют излишнюю строгость; собранные в одной статье, вне контекста эти примеры действительно производят достаточно неоднозначное впечатление. Повторим лишь, что перево-

ды Р. Пивера и Л. Волохонской разных авторов и произведений неоднородны, среди них есть более и менее удачные. Но очевидно, что их усилиями проза Л. Толстого и Ф. Достоевского приблизилась к американским читателям, причем не за счет того, что переводчики «рабски» (по выражению К. Чуковского) копируют фразы оригинала, но прежде всего за счет того, что им удается передать те характерные черты оригиналов (стиль, звукопись, тональность, юмор), которые, кажется, ускользали из переводов их предшественников. На вопрос о том, звучат ли произведения Л. Толстого и Ф. Достоевского в переводах Р. Пивера и Л. Волохонской чужеродно или странно для американских читателей, который был задан американским славистам (родной язык английский, прекрасное знание русского), мы получили однозначно отрицательные ответы. Приведем лишь несколько высказываний для подтверждения данной точки зрения. Профессор Мелисса Фразиер пишет: «I very much like their Tolstoy, especially "War and Peace". Tolstoy is quite striking to me in the original as a native speaker of English … for a style that I can best describe as "muscular" (otherwise I don't know how to describe a kind of awkwardness or toughness or angularity — it's not Turgenev, I guess); and I feel that Pevear captures something of that difficult beauty (see his introduction where he talks about repetitions). But it definitely sounds like English — I don't find anything alien in their translations»[37]. Профессор и известный переводчик русской прозы Джеральд Майклсон отмечает: «I don't like all their translations, actually. I've never done much with their Bulgakov… I do like their Dostoevsky, and if I have to say what I like, it's that they return Dostoyevsky's sense of humour. I think that Dostoyevsky is incredibly, darkly funny, but you would never know that from Constance Garnett; their "Demons" (and I like it they return the name, too — for Garnett it was "The Possessed") is laugh-out-loud funny»[38].

Представляется весьма обоснованным, что переводы Л. Толстого, выполненные Р. Пивером и Л. Волохонской, обладают качеством, которое В. С. Модестов обозначает, как «двойственность переводного произведения», т. е. «гибридом структур»: содержание и формальные особенности оригинала, с одной стороны, и комплекс художественных черт языка перевода, с другой. «В произведении

оба этих взаимодействующих фактора находятся в постоянном напряжении», и перевод тем лучше, «чем лучше удается переводчику преодолеть эти противоречия»[39].

Возвращаясь к вопросу, поставленному в начале подраздела об удаче или неудаче перевода художественного текста, приходится признать, что в значительном количестве случаев однозначный ответ дать сложно. Так, если суммировать комплекс оценок и мнений, высказанных относительно новейших переводов романов Л. Н. Толстого на английский язык, то глубокие профессиональные оценки замечательных переводчиков М. Берди и В. К. Ланчикова явно противостоят хору других голосов, среди которых немало профессионалов. Соглашаясь с критиками относительно того, что Опра Уинфри не знает русского языка и, следовательно, не может полноценно оценить качества перевода «Анны Карениной», заметим, однако, что ей удалось привлечь внимание самой широкой читательской аудитории к творчеству Л. Толстого. Американцы не только читают переводы Р. Пивера и Л. Волохонской, но обсуждают, анализируют, изучают их, а классические произведения русской литературы входят в чужую культуру. Таким образом, полагаем, что в данном случае мы вправе говорить о творческой удаче переводчиков, удаче, которая обусловлена рядом факторов не только профессионально-языкового, но и социокультурного, психологического характера. Интерес и внимание читателей, критиков, литературоведов — немаловажные аргументы при оценке качества перевода даже такого сложного явления, как романное творчество Л. Толстого.

---

[1] *Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 111.

[2] *Сдобников В. В.*, *Петрова О. В.* Теория перевода. М., 2006. С. 95.

[3] *Нелюбин Л. Л.* Толковый переводоведческий словарь. М., 2003. С. 246.

[4] Там же.

[5] *Чуковский К. И.* Высокое искусство // Чуковский К. И. Собр. соч. : в 5 т. Т. 3. М., 2008. С. 8.

[6] Там же.

[7] *Модестов В. С.* Художественный перевод: история, теория, практика. М., 2006. С. 4.

[8] Там же. С. 22.

[9] Цит. по: *Ильин И. П.*, *Махов А. Е.* Блум Харольд // Западное литературоведение XX века. М., 2004. С. 64.

[10] *Тер-Минасова С. Г.* Почему Пушкина не может оценить нерусский мир? // Вестн. Мос. гос. ун-та. Сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. 1999. № 2. С. 36.

[11] *Briggs A. D. J.* Alexander Pushkin: Eugene Onegin : a Critical Guide. Cambridge : CUP, 2008. P. 231.

[12] *Володарская Л.* Три века в истории русского поэтического перевода [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. URL : http://www.utoronto.ca/tsg/08/volodarskaya08.shtml.

[13] *Лотман Ю. М.* «Езда в остров любви» Тредиаковского и функции переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Т. 2. Таллин, 1992. С. 27.

[14] Цит по: *Сдобников В.*, *Петрова О.* Указ. соч. С. 113.

[15] См.: *Комиссаров В. Н.* Прагматические аспекты перевода // Комиссаров В. Современное переводоведение : курс лекций. Лекция 8. М., 1990.

[16] Мысли известных литераторов и переводчиков о художественном переводе // Модестов В. С. Художественный перевод. С. 444.

[17] Словарь по межкультурной коммуникации : понятия и персоналии / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе, Г. П. Рябов. М., 2010. С. 87.

[18] *Нелюбин Л. Л.* Указ. соч. С. 163.

[19] *Чуковский К. И.* Указ.соч. С. 30.

[20] Там же. С. 63—64.

[21] *Карп П.*, *Томашевский Б.* Высокое мастерство [Электронный ресурс]. URL : http://www.lib.guru.ua/POEZIQ/MARSHAK/shks_marshak.txt.

[22] Там же.

[23] *Гаспаров М. Л.* Маршак и время [Электронный ресурс]. URL : http://www.s-marshak.ru/aricles/gasparov01.htm.

[24] Там же.

[25] Цит. по: *Швейцер А. Д.* Теория перевода : статус, проблемы, аспекты. С. 65.

[26] Цит. по: *Бабицкая В.* Грубости перевода. Русский Newsweek [Электронный ресурс]. URL : http://www.runewsweek.ru/cu/ture/8499.

[27] Там же.

[28] Цит. по: Там же.

[29] Как роман «Война и мир» становится романом «War and Peace» — о новых переводах прозы Толстого [Радио Свобода. 2007. 20 нояб.]. URL : http://www.svobodanews.ru/articleprintview/422754.html.

[30] Там же.

[31] *Peaver R.* Introduction // Tolstoy L. War and Peace. N. Y., 2008. P. XIV.

[32] Ibid. P. XV—XVI.

[33] *Толстой Л. Н.* Война и мир. М., 2006. С. 518.
[34] *Tolstoy L.* War and Peace. L., 1992. P. 468.
[35] Tolstoy L. War and Peace. N. Y., 2008. P. 362.
[36] *Берди М.*, *Ланчиков В.* Успех и успешность. Русская классика в переводах Р. Пивера и Л. Волохонской [Электронный ресурс] // Мосты. 2006. № 1 (9). URL : http://lingvoda.ru/transforum/articles/pdf/berdi_lanchikov.pdf.
[37] *Frazier M.* Личное письмо автору от 28.08.2010 г.
[38] *Mickelson J.* Личное письмо автору от 14.05.2010 г.
[39] *Модестов В.* Художественный перевод. С. 125.

2.6. Соотношение понятий творческой и коммуникативной неудачи

Художественный текст — форма коммуникации, в которой отражаются особенности языка времени написания текста, языка времени, о котором пишет автор, и идиостилевые особенности языка самого автора. Творческий результат деятельности художника предполагает восприятие читателем глубинного смысла текста, т. е. обобщенного содержания, не привязанного к смыслу отдельных речевых составляющих, но являющегося неким произведением поверхностных смыслов, которые преломляются в речевой ткани художественного целого. Глубинный смысл текста возникает как результат взаимодействия поверхностного (предметно-ситуативного), образного и идейного смысловых уровней[1]. Идейный смысл отражает замысел, эстетическую концепцию автора, но формируется на базе средств языкового выражения. «Образные отклики» (Б. М. Гаспаров), возникающие в сознании читателя, предполагают наличие общей для автора и читательской аудитории апперцепционной базы, обусловливающей восприятие образного строя текста[2]. Условием эстетического результата коммуникации является лингвокультурная компетенция читателя, предполагающая его ориентацию в поверхностном смысле словесных знаков, и прежде всего понимание тех значений, которые присущи этим знакам в системе языка и в темпорально определенном социокультурном контексте.

Искомый коммуникативный результат тем вероятнее, чем ближе картины мира автора и читателя, их культурный опыт. Между тем

«непосредственная», т. е. пропущенная через этот опыт и заданная этим опытом, картина мира[3] автора, авторское отношение к ценностным участкам картины мира, основания этических и эмоционально-нравственных оценок могут не совпадать с «непосредственной» картиной мира читателя. Как отмечает Г. И. Богин, мир прожитого опыта выводит читателя «к онтологическим картинам, составляющим определенные, хотя и открытые целостности, — мир рефлексии над опытом конкретных представлений, мир рефлексии над опытом действования с речевыми произведениями, мир рефлексии над опытом действования с невербальными схемами и традициями»[4].

Система художественных идей поддерживается речевыми средствами текста, отбор и сочетаемость которых определяются замыслом писателя. Собственно коммуникативная стратегия автора направлена на достижение понимания словарного и культурно-фонового смыслового наполнения вербальных знаков. Реализация этой стратегии требует от автора использования специальных средств регулирования познавательной деятельности читателя[5]. Объективно-субъективное отношение к воплощенному в тексте жизненному материалу обычно формируется с помощью построения высказывания по схеме: «вербальный с и г н а л культурно-фоновой ситуации — р а з в о р о т культурно-фоновых смыслов. Подобная схема активирует аксиологические механизмы понимания, способствует формированию диалога между автором и читателем. В то же время необходимая для процесса коммуникации обратная связь далеко не всегда устанавливается. Отсутствие коммуникативной отзывчивости читателя препятствует реализации диалогичности художественного текста.

Наши наблюдения охватывают современную прозу о советской действительности. Материалом для конкретных наблюдений послужили романы В. Пелевина[6] и С. Юрьенена[7], в которых репродуцируется один временной срез лингвокультурного существования. В романе В. Пелевина (далее — В. П.) мир осмысляется пионером, затем юношей, одержимым мечтой о полете в космос; в романе С. Юрьенена (далее — С. Ю.) — диссидентствующим студентом-гуманитарием, ставшим писателем. Оба автора активно используют советизмы — единицы советского языкового кода.

Уточним содержание термина «советизм». С синхронной точки зрения можно говорить об узком и широком понимании советизмов. В первом случае речь идет о лексике, фразеологии, готовых высказываниях с идеологическим смысловым наполнением: *Мы забились под навес подвала со словом **«Агитпункт»***; *Наша страна вышла на первое место в мире по освоению космоса* (В. П.). Ср.: *устав социалистического общежития, международные силы прогресса и доброй воли, антикоммунист* (С. Ю.). Во втором случае советизм трактуется как слово (сочетание слов, клишированное выражение), обладающее значением, компонентный состав которого отражает специфику участка собственно денотативного (предметно-ситуативного) пространства и содержит наведенные идеологической и социальной средой коннотативные приращения или культурные ограничители: *Трехкомнатную получите. Ваша фамилия **в списке**; К празднику гречку **выбросили**; магазин **«Березка»*** (С. Ю.). Чтобы понять, в частности, суть различий между обычными магазинами и магазином «Березка», следует знать, что в «Березке» можно было купить дефицитные товары (продукты питания, предметы ширпотреба) на иностранную валюту. Вход в магазин был разрешен иностранным гражданам по предъявлении паспорта, а советским гражданам — по предъявлении паспорта и справки об источнике валюты[8]. Представленная «Толковым словарем Совдепии» в развернутом виде культурно-фоновая информация отражает действовавшие в СССР принципы распределения, не соответствующие догме социального равенства. Стоящие за подобными номинациями смыслы, непосредственно связанные с бытом советских людей, тесно переплетаются с официальной политической мифологией.

К советизмам относится и лексика сопротивления. Например: *«Москва — Петушки»... лучшее в **Самиздате*** (С. Ю.). В этой группе советизмов выделяются собственные имена, в том числе употребляемые в игровых контекстах, как, например, в диалоге милиционера и студента МГУ: *— Есть документы? — Нет... — Фамилия? — **Буковский**, — сказал Альберт* (С. Ю.). Имя Владимира Буковского[9], организовавшего в 1965 г. в Москве демонстрацию в защиту А. Д. Синявского и Ю. М. Даниэля, было известно в среде студентов-шестидесятников, знавших о преследованиях «злостного анти-

советчика». Понимание читателем рискованности речевого поступка персонажа в данном случае зависит от знания персоносферы (специальные пояснения в тексте отсутствуют).

Современная проза о советской действительности характеризуется высокой плотностью передаваемой советизмами культурно-фоновой информации. Подобная информация может быть скрытой, имплицитной. В этом случае восприятие подтекста зависит от компетенции читателя. «Техника понимания имплицитного состоит в установлении того, что же недовложено и как следует восполнить этот пробел, опираясь на сам текст, на обстоятельства его восприятия, а иногда даже на значение жизненного пути автора речи»[10].

В отдельных сегментах текста имплицитная культурно-фоновая информация эксплицируется в границах регулятивной схемы «сигнал — разворот».

Связь «сигнал — разворот» может быть контактной, как, например, при комментировании значений аббревиационных собственных имен-идеологем, а также мифа о магической пропускной силе онимов в мир хозяев жизни: ***Омон*** *... меня так назвал отец, который всю свою жизнь проработал в милиции и хотел, чтобы я тоже стал милиционером; Пойми, Омка, — часто говорил он мне, выпив, — пойдешь в милицию — так с таким именем, да еще если в партию вступишь...* Ср.: ***Пхадзер Владиленович*** *Пидоренко. <...> Его отец назвал сына по первым буквам слов «Партийно-хозяйственный актив Дзержинского района». Кроме того, в именах* ***Пхадзер*** *и* ***Владилен*** *было пятнадцать букв, что соответствовало числу советских республик.* Разумеется, исчерпывающая экспликация культурно-фоновой информации невозможна. Так, в приведенном текстовом фрагменте нет дешифровки собственного имени *Владилен*, образованного на базе сочетания *Владимир Ильич Ленин*[11], однако имеющийся разворот способствует вхождению воспринимающего в подсистему опознавательных смыслов, активизирует деятельность, направленную на их декодирование.

Разворот может быть дистантным по отношению к опорному сигналу культурно-фоновой информации. В этом случае в ближайшем контексте отсутствует вербальный указатель, выполняющий

в составе художественного целого конструктивную функцию. Например, отчим упрекает Александра в политической конфронтационности: *Дома жил, все собачились. **Сталин**. **Солженицын**. **Лагеря*** (С. Ю.). Маркирующий образ героя романа контекстный предикат *диссидент* в данном случае не употребляется, но встречается в других диалогах: *Ты говоришь, как **диссидент*** (реплика генерального секретаря Висенте Ортего).

Жанрообразующую функцию выполняют квазиразвороты, которые в романе В. Пелевина поддерживают черты антиутопии и служат средством выражения иронии: *Было это уже давно, когда в столицу нашей Родины приезжал американский политик Киссинджер. С ним велись важнейшие переговоры, и очень многое зависело от того, сумеем ли мы подписать предварительный договор о сокращении **ядерных вооружений** — особенно это важно было из-за того, что **у нас их никогда не было**, а **наши недруги не должны были об этом узнать.***

В текстах обоих авторов встречаем штампованные образцы советской стилистики, выполняющие роль орнаментальных разворотов культурно-фоновой информации. Орнаментальный разворот используется, например, при стилизации речи персонажа — *доктора философских наук в отставке*, лектора, излагающего основы *марксистской теории Луны: Друзья! Вспомним **исторические слова Владимира Ильича Ленина**, сказанные им в тысяча девятьсот восемнадцатом году в письме к Инессе Арманд **«Из всех планет и небесных тел… важнейшим для нас является Луна»**. С тех пор **прошли годы**; многое изменилось в мире. **Но ленинская оценка не потеряла своей остроты и принципиальной важности**. **Время подтвердило ее правоту**. И **огонь этих ленинских слов** по-особому **подсвечивает сегодняшний** листок в календаре*. Подтекстная ирония, основанная на трансформации прецедентного высказывания «Из всех искусств важнейшим для нас является кино», может быть понятна носителю языка, в картине мира которого наличествует этот популярный советский лозунг. Осмысление не погруженной в комическое пародийности предполагает умение опознавать приметы советской стилистики. Опознание этих примет, в свою

очередь, предполагает наличие опыта восприятия текстов, охваченных пафосом революционного романтизма.

Отражающие коммуникативную стратегию автора развороты культурно-фоновой информации (в данном случае — о советской действительности), как видно из примеров, далеко не всегда приводят к адекватному пониманию высказывания и текста. К о м м у н и к а т и в н а я н е у д а ч а, которая проявляется в полном, частичном непонимании или искажении передаваемого смысла, во многом объясняется различием поколенческой культурной памяти читателей. Ведь адекватная интерпретация советизмов предполагает способность воспринимающего «ориентироваться и в области кода (язык), и в области сообщаемой этим кодом информации»[12] о ценностных объектах, знаменательных фактах и событиях, стереотипных установках, идеологически и социально обусловленных стереотипных оценках, коммуникативных и идеологических конвенциях. Вместе с тем в начале XXI в. обостряется отмеченная М. В. Пановым оппозиция кода и текста: «Если говорящий и слушатель понимают друг друга, то это означает, что у них в памяти существует общий код (набор знаков) и они по общим для них законам сочетают их, создавая текст»[13]. Советский языковой код перестал быть общим. Об этом свидетельствуют, в частности, результаты эксперимента, проведенного на математическом, политологическом, экономическом, философском, филологическом факультетах Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Информанты — студенты первого курса.

Поскольку в романе С. Юрьенена отражены искания студенческой молодежи, а в романе В. Пелевина — романтические устремления будущих космонавтов, можно предположить, что авторы обращаются к молодому читателю. Последнее мотивирует выбор респондентов.

Материалом эксперимента послужили слова, словосочетания и отдельные высказывания, извлеченные из текстов двух анализируемых романов.

Приведем в качестве примеров типовые ответы информантов, позволяющие установить источники коммуникативных неудач, препятствующих осознанию читателем творческой стратегии автора.

• Ответы, свидетельствующие об о т с у т с т в и и з н а н и й по новейшей истории вообще и истории сопротивления в частности

Суровой зимой ***после подавления Праги*** *мальчика-полиглота отчислили* (из МГУ)...

В о п р о с: О каких событиях идет речь? Бóльшая часть о т в е т о в: *Не знаю*. Восприятие события не может в этом случае сопровождаться формированием причинно-следственной цепочки хода мысли; не вызывает у читателя эмоции сопереживания или возмущения и оказывается предметностно и эмоционально ущербным. Е д и н и ч н ы е р е а к ц и и: *Пражская весна* (метафорический символ не обеспечивает понимания сути событий в их связях и отношениях с персонажем); *сталинские репрессии* (проявляется темпоральный схематизм: предикация советского периода развития страны как сталинского и автоматическая характеристизация обозначенного события с помощью ярлыка).

В о п р о с: Уточните смысл реплики студента МГУ: ***Москва*** *—* ***Петушки*** *— лучшее в* ***Самиздате***. О т в е т ы: *«Москва — Петушки» — маршрут электрички; название газеты / журнала; сказка, наверное; книга, рассказ.* ***Самиздат*** *– самостоятельное / независимое / частное издательство; издательство на деньги автора / финансируемое издателем; скрытые литературные круги; общество, связанное с издательством; что-то муниципальное.*

Приведенные реакции свидетельствуют о том, что у значительной части молодых читателей не возникают необходимые «образные отклики» на ключевые слова. Интеллектуальная среда, оказывающая влияние на главного героя и других персонажей, не воспринимается с гражданских позиций. Кроме того, экономические практики реального настоящего проецируются молодыми людьми на советское прошлое.

• Ответы, свидетельствующие о м а р г и н а л и з а ц и и литературных текстов влияния и н е а к т у а л ь н о с т и советских идеологических образцов

Высшее военно-политическое училище имени Павла Корчагина.

В о п р о с: Что вы знаете о Павле Корчагине? Правильные о т в е т ы единичны.

Типовые реакции: *революционер, летчик, военный, военком, герой, Герой Советского Союза, герой ВОВ, партизан, разведчик; мальчик, чей подвиг был воспет; писатель, наверное; Это какая-то знаменитая персона, связанная с Советским Союзом.* Нетиповой ответ: *Он разработал систему боя со специальным ножом* (диверсионный нож Корчагина).

Лакунарность литературных знаний не позволит читателю воспринять скрытую иронию Пелевина, а также важный для художественного замысла мотив положительного примера. Ср. ответы на вопрос «О каком персонаже идет речь?» к высказыванию: «Вспомните знаменитую историю легендарного персонажа, воспетого Борисом Полевым» (слова преподавателя, обращенные к будущим космонавтам): *Валерий Чкалов, Павлик Морозов, Василий Теркин, Мальчиш Кибальчиш, Стаханов*.

Цепочка приведенных реакций обнаруживает также разрушение идеологически значимых парадигм собственных имен, выхолащивание прецедентных смыслов, сопровождавших функционирование этих имен в советском речевом обороте. Частичное проникновение членов одной парадигмы онимов в другую демонстрирует примитивизацию фоновых знаний: и литературный персонаж, и человек, совершивший подвиг, и выдающийся писатель осознаются в одном ряду номинаций, объединенных в сознании молодежи общим смысловым стержнем ‘советский герой’.

Эксперимент показывает, что воспроизводимый писателем обстановочный контекст не всегда обеспечивает узнавание реального лица. Так, в цепочке реакций на вопрос «Кто сел под портретом Ленина?» (*Возглавив стол, он сел под портретом Ленина. По правую руку — Молотов. По левую — гости*) встречаем имена: *Брежнев, Хрущев, Андропов, Ельцин, Горбачев*. Очевидно, что конкретное имя каждого из советских политических деятелей информанты не связывают с определенным отрезком времени, а ситуативно прозрачная на первый взгляд задача оказывается решенной неверно.

• Ответы, свидетельствующие о непонимании значения ключевого слова или словосочетания

В о п р о с: Как вы понимаете смысл выделенного слова? *Череда своих в доску стукачей, **сексотов**, мелких прококаторов.* П р а в и л ь н ы е о т в е т ы единичны. З н а ч и т е л ь н а я г р у п п а р е а к ц и й обеспечивается разворотом, а именно перечислительным рядом имен, имеющих общее оценочное значение: *вредины, мелкие пакостники, вредители, жулики, извращенцы, подстрекатели, люди с запятнанной репутацией, предатели, преступники, палачи, идут против морали.* Е щ е о д н а г р у п п а р е а к ц и й задана значением левого контекстного партнера: *подслушатели, доносчики, доносители*. Молодые люди стремятся также расшифровать значение слова по составу: ***сексоты — сек**ретари во времена СССР; члены **сек**ты*.

Во всех случаях коммуникативный результат не соответствует авторской стратегии.

Аналогичный в о п р о с: Как вы понимаете смысл выделенного словосочетания? *Парадоксально, но во Франции, на Западе вообще, я себя чувствовала как в концлагере. А в настоящем **лагере** — **«социалистическом»** — свободна до головокружения.* Группа т и п о в ы х о т в е т о в: 1) ***социалистический лагерь** — это СССР; страны, которые входили в СССР; СССР под железным занавесом; советская система; политический режим / строй в СССР; жизнь в СССР в целом*; 2) *тюрьма, тюрьма социализма, колонии, место ссылки заключенных, концлагерь*; 3) *пионерский лагерь; заповедники, места, которые не испорчены цивилизацией; лагерь свободный, где можно все; настоящий лагерь*; 4) *страны, во главе которых стояла коммунистическая партия; равные и свободные страны; страны, находящиеся под влиянием СССР; страны, придерживающиеся идеологии социализма*; 5) *общность, мировоззрение социализма; часть общества, разделяющая идеи социализма; группа людей, объединенная идеологией социализма; идеологические учреждения*.

Молодые люди пытаются вывести смысл словосочетания, опираясь на известные им значения многозначного слова *лагерь* (л.): ‘учреждение, где собраны люди для проведения каких-л. мероприятий’ (*спортивный л.*); ‘воспитательно-оздоровительное учреждение, работающее в каникулярное время’ (*пионерский л.*); ‘место

содержания заключенных'; перен. 'общественно-политическая группировка' (*л. демократов*). На этом фоне происходит примитивизация участка наивной картины мира: ***Лагерь социализма*** — это СССР; *СССР* — это соединение разных стран; *социализм* — это идеология; ***лагерь социализма*** — это соединение на идеологической основе стран / людей / учреждений.

Очевидны затруднения, которые испытывает носитель русского языка, прошедший социализацию в постсоветской России, в ситуации соотнесения вербального знака-советизма с его означаемым. Между тем «успех коммуникации зависит прежде всего от успешного акта референции — идентификации адресатом сообщения объекта, о котором идет речь»[14]. Кроме того, отсутствие специальных знаний, необходимых для понимания и толкования значения восполняется стереотипными представлениями о казарменном (лагерном) социализме и о железном занавесе, с одной стороны; о социализме как равенстве и свободе — с другой. Прослеживается влияние мировоззрения людей старшего поколения, представители которого по-разному относятся к стране Советов.

Реализованные в ответах информантов культурные знания и представления недостаточны для понимания атмосферы времени, а также для осмысления образа главного героя романа Юрьенена, мотивации его поступков.

• Ответы, свидетельствующие об отсутствии геополитических знаний и нерелевантности для сознания адресата дихотомии *социализм — капитализм*, *социалистическое — капиталистическое*

Высказывание-стимул: *Это был гость из соцстраны*. Студентам предлагалось перечислить известные им соцстраны.

Варианты реакций: *Таких стран не было и нет; Украина, Белоруссия, Таджикистан, Казахстан; Украина, Белоруссия, Осетия, Латвия; Украина, Белоруссия, Азербайджан, Таджикистан; СССР, Украина, Таджикистан, Казахстан, Белоруссия, Дагестан, Татарстан, Башкортостан; РСФСР и другие страны, входящие в состав СССР; СССР, Куба, Югославия, Северная Корея, КНР; Куба, СССР; Северная Корея, Китай; Куба, СССР; Бывшие: СССР, КНДР, КНР, Польша, Румыния, ГДР, Куба, Вьетнам;*

Настоящие: КНР, КНДР, Куба; Литва, Чехия, Албания; СССР, Венгрия, Лаос, Вьетнам, Эстония, Латвия; Китай, Монголия, Венесуэла, Югославия; Венгрия, Польша, Швеция, Швейцария, Австрия; СССР, Индия, Италия, КНР и др.

Обращает на себя внимание неупорядоченность представлений о геополитических реалиях: отсутствие знаний о структуре СССР; смешение понятий «страна» и «республика», «федеративная республика» и «автономная республика». Очевидно неразграничение принципов социалистического и капиталистического государственного устройства, наблюдается проекция настоящего на реалии XX в.

Характер ответов позволяет предположить, что важный для обоих текстов мотив противоборства двух систем (социалистической и капиталистической) основной массой молодых читателей не будет воспринят.

Результаты эксперимента выявляют возможные причины коммуникативных неудач. В их числе различие в объеме культурных знаний автора и читателя на уровне обыденного сознания; изменение парадигмы текстов влияния, редукция и выпадение из этих парадигм сакральных текстов советской литературы; переход значительной части советизмов в разряд агнонимов; ценностные сдвиги, произошедшие в мировоззрении молодого поколения.

Опорными стимулами проведенного эксперимента были слова-советизмы, которые густо пронизывают художественную ткань текстов романов С. Юрьенена и В. Пелевина и выполняют к л ю ч е в у ю ф у н к ц и ю: без осознания их смыслового наполнения невозможно а) осмыслить идею (глубинный смысл) художественного целого; б) понять и принять образ героя, его искания и сомнения; в) воспринять нравственно-этическую проблематику текста; г) расшифровать метафоры, направленные на образное воплощение реальной или воображаемой действительности; д) установить основу иронии и стилизации речи персонажа; е) уловить особенности мира автора, противопоставленного идеологизированной картине мира советского. Результаты эксперимента показывают, что с течением времени ослабевает еще недавно казавшаяся прочной опора писателя на речевую и культурную память читателей произведе-

ния[15] и установку читателя на расшифровку подтекста. В то же время текстовые развороты культурно-фоновой информации не всегда обеспечивают понимание читателем опорных звеньев повествования.

Имеющая системный характер коммуникативная неудача неизбежно влечет за собой неудачу творческую. Отсутствие или ослабление обратной связи между автором и читателем, нарушение механизмов понимания — важнейшая причина творческой неудачи.

Взаимозависимость творческой неудачи и неудачи коммуникативной интуитивно ощущается литературным редактором. Специальное исследование обнаруживает, в частности, тенденцию к устранению «хронологически отмеченной лексики» в процессе редакторской правки. Ср., например, два варианта одного высказывания: *А второй был кубинский амазон. Кубинский! Зеленый!* ***А на груди красный галстук, как у пионера****. Он все время на меня смотрел, а я ему улыбался, чтобы он знал, что я ему друг* (В. Драгунский, 1966). В постсоветском издании замечаем купюру: *А второй был кубинский амазон. Кубинский! Зеленый! Он все время на меня смотрел, а я ему улыбался, чтобы он знал, что я ему друг*[16]. Подобные редакторские решения, объясняемые учетом агнонимичности читательского лексикона, далеко небесспорны. «Чистка» советизмов не приведет к читательскому успеху литературного произведения. Посредником между автором и читателем может стать филолог.

Особая филологическая задача — разработка принципов комментирования советизмов, а также советских культурных практик, нашедших отражение в художественной литературе разных лет.

---

[1] См.: *Купина Н. А.* Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1983. С. 105—120.

[2] См.: *Шмелев Д. Н.* Слово и образ. М. : Наука, 1964. 120 с.

[3] См.: *Попова З. Д.*, *Стернин И. А.* Когнитивная лингвистика. М. : АСТ : Восток-Запад, 2007. С. 52.

[4] *Богин Г. И.* Единство коммуникации вербальной и музыкальной с коммуникацией схем и парадигм чистого мышления // Межкультурные коммуникации. Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2002. С. 16—27.

[5] См.: *Болотнова Н. С.* Коммуникативная стилистика текста : словарь-тезаурус. Томск : Изд-во Томск. гос. ун-та. С. 61—62; 292.

[6] *Пелевин В.* Омон-Ра. М. : Эксмо, 2007. 192 с.

[7] *Юрьенен С.* Дочь генерального секретаря. Екатеринбург : У-Фактория, 2002. 368 с.

[8] См.: *Мокиенко В. М.*, *Никитина Т. Г.* Толковый словарь языка Совдепии. СПб. : Фолио-Пресс, 1998. С. 50.

[9] Новый энциклопедический словарь / гл. ред. А. П. Горкин. М. : Большая Российская энциклопедия, 2001. С. 150.

[10] *Демьянков В. З.* Имплицитность как термин, определяемый через термин «понимание» // Семантико-дискурсивные практики исследования языка : эксплицитность / имплицитность выражения смыслов. Калининград : Изд-во Российского гос. ун-та им. И. Канта, 2006. С. 36.

[11] *Мокиенко В. В.*, *Никитина Т. Г.* Толковый словарь языка Совдепии. С. 82.

[12] *Бурвикова Н. Д.*, *Костомаров В. Г.* Традиции и новации в методике преподавания русского языка как иностранного // Культурные практики толерантности в речевой коммуникации / отв. ред. Н. А. Купина, О. А. Михайлова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 494.

[13] Русский язык и советское общество (социологическое исследование) : Лексика современного русского литературного языка / под ред. М. В. Панова. М. : Наука, 1968. С. 25.

[14] *Северская О. И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М. : Словари. ру, 2007. С. 28—29.

[15] *Чудакова М. О.* Язык распавшейся цивилизации // Новые работы, 2003—2006. М. : Время, 2007. С. 346.

[16] *Дудко Е. С.* Хронологически отмеченная лексика в текстах детской литературы XX века : автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 8.

2.7. Феномен дефектного текста

В одном из рассказов Рюноскэ Акутогавы («Mensura Zoili»), повествуется об одноименном изобретении, являющемся измерителем художественной ценности произведения. Впоследствии сюжет этого небольшого рассказа был заимствован и распропагандирован отечественными писателями — братьями Стругацкими в романе «Хромая судьба», где речь уже шла о приборе под названием ИЗПИТАЛ — *из*меритель *пи*сательского *тал*анта. На период форми-

рования теории лингвистического анализа художественного текста многие увидели в этом научном течении именно такую «мензуру Зоилии», которая даст возможность максимально объективно определить ценность произведения, вскрыть и показать механизмы создания текста, точно и бесповоротно определить, какое произведение является гениальным, а какое — откровенной халтурой и, самое главное, как создавать истинно художественные произведения. Таким образом, говоря словами героя рассказа Акутогавы, с тех пор, как появилось это изобретение, всем этим писателям и художникам, которые, «торгуя собачьим мясом, выдают его за баранину», всем им — крышка.

В лингвистическом анализе художественного текста привлекает прежде всего ориентированность данного направления на формальный объективизм интерпретации текста. Так, получается, что выявление и отделение нормальных текстов от дефектных не является сложным: текст, согласно И. Р. Гальперину, обладает определенными категориями, свойствами и качествами[1]. Теперь представим себе некую прямую — на одном конце ее будет идеальный (образцовый) текст (если применять теософскую терминологию, то самое Слово, которое было от Бога и было Богом), а на противоположном — дефектный (или разрушенный) текст. Между этими двумя точками третья — обычный, усредненный текст. Если какие-то качества, свойства и категории его явлены в улучшенном варианте, то происходит его передвижение вверх — к идеальному тексту, если в ухудшенном или вовсе отсутствуют — то вниз, к дефектному.

Все это напоминает нам античную софистику, когда для того, чтобы выяснить, что же такое «много» и «мало», следовало убирать камушки из кучки им же подобных.

При это возникают следующие закономерные вопросы:

1. Как ущербность тех или иных категорий текста оказывает влияние на дефектность произведения в целом?

2. Насколько дефектность текста влияет на его художественную ценность?

Для начала необходимо отметить, какие категории текста с точки зрения лингвистического анализа художественного текста являются важными и формируют его как категорию.

Впервые наиболее полно и точно обрисовал характерные черты и категории такого текста И. Р. Гальперин[2]. Напомним основные из них: целостность, связность и завершенность.

Итак, логически возможно предположение, что отсутствие одной и более категорий текста меняет его статус на шкале дефектности. Соответственно процесс, при котором из обычного текста изымается или ослабляется одна или несколько его категорий, можно назвать дефектацией текста. Конечно, данное построение в достаточной мере условно, но задачи создать именно «мензуру Зоилии» не было.

Рассмотрим на конкретных примерах ситуации, когда тексты по тем или иным причинам лишены тех или иных категорий.

Если говорить о такой категории, как целостность (или цельность) текста, то необходимо отметить, вслед за Ю. С. Сорокиным, что она «есть латентное (концептуальное) состояние текста, возникающее в процессе взаимодействия реципиента и текста»[3], т. е. возникает вопрос прочитываемости и восприятия текста как единого целого именно реципиентом. Говоря о цельности, часто цитируют Эдгара Алана По: «Дойдя до конца, мы живо помним его начало и поэтому особенно чутко воспринимаем текст в целом и переживаем его целостное воздействие»[4].

В этой связи мощным дефектационным фактором является прежде всего время. Именно в диахроническом аспекте происходят самые серьезные изменения, которые влияют на восприятие текста. Так, например, современный читатель с трудом воспринимает тексты, написанные в XVII в. и ранее, прежде всего по лингвистическим причинам: язык тех эпох воспринимается как устаревший, архаический. Поэтому внимание реципиента фокусируется в первую очередь на осознании конкретных фрагментов текста, и восприятие всего произведения в целом становится проблематичным. В качестве примера можно вспомнить традицию школьных хрестоматий, где фиксируются только те или иные части текстов, особенно из корпуса древнерусской литературы: так, Слово о полку Игореве даже в переводе дается фрагментами, а не как единое целое: вступление, плач Ярославны и т. д.

Ясно, что целостность текста — явление неоднородное. Она расчленима на обеспечивающие ее категории: а) информативности, б) интегративности, в) завершенности, г) хронотопа (текстового времени и текстового пространства), д) модальности, е) эмотивности и ж) экспрессивности. Потеря по причине читательского восприятия или изначальное отсутствие одной или нескольких из этих категорий также приводит к дефектации текста. Расхожим примером служат рассказы М. Зощенко в восприятии и интерпретации наивного читателя, на уровне бытового сознания, что приводит к неразличению позиции автора и персонажа, низведению текста до уровня анекдота в его изначальном значении.

Некоторые произведения, особенно маргинальных жанров, обладают лишь первичным уровнем информативности. Ярким примером являются детективные произведениях. При повторном прочении те же самые рассказы или романы Агаты Кристи теряют категорию информативности, так как основной информацией в детективном жанре является разгадка преступления, а она уже известна.

Жанр записных книжек, например, лишен текстового хронотопа по определению, так как является по большей части фиксатором хаотически возникающих идей, ассоциаций, образов, а иногда даже финансовых или иных подсчетов (например, Вен. Ерофеев в своих записных книжках вел учет, сколько и каких грибов он собрал в тот или иной день).

Любопытным является тот факт, что все перечисленные тексты могут быть восприняты и как дефектные, и, с той же долею вероятности, если не образцовые, то приближающиеся к образцу. Таким образом, завися от реципиента, целостность является наиболее подвижной и субъективной категорией текста, что нельзя с той же определенностью сказать о следующей категории — связности.

Связность — как более формальная категория — проста для вычленения и, собственно говоря, для обнаружения в случае ее отсутствия. Пропущенные строки в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, изъятая глава в поэме «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева — показательные примеры текстов с нарушенной связностью. Очевидность их во многом определена нарочитостью, авторской

установкой на изменение или отход от привычного литературного канона, что особенно ярко проявилось в творчестве футуристов[5].

Однако наравне с отсутствующей или измененной связностью как литературным приемом можно наблюдать и изменения в этой категории текста совершенно по иным причинам.

Приведем в качестве примера фрагмент текста, взятого с форума «Warhammer-online.ru», из литературного раздела. Автору текста на момент написания было 10 лет, оп проживал в республике Беларусь и по русскому языку в школе имел плохие оценки. Приведем небольшой фрагмент из текста, сохраняя авторскую орфографию и пунктуацию:

> Ура я победил и всего-то у меня сломана рука. Всего открытый перелом. От кровотечения будем надеяться не умру. Ладно, теперь надо подумать, как убить есче с десяток таких. Я вообще бы с лука всех отстрелял, но чтоб стрелять из лука одной рукой надо быть маньяком. Ладно, попробуем напролом. И я вылетел на улицу. Два мужика с вилами стояли и отчяенно защещяли женьшин и детей. Против них стояло пять горров. Один мужик ловко всадил вилы в горра и тот умер. Умер, видимо от счастья, потому что удар не был столь сильным для него, но вот войну они любили.

Если принимать во внимание идею Л. Г. Бабенко о двунаправленности связности («интенциональность — основа интрасвязности, т. е. ее внутренней смысловой связи; синтагматичность — причина экстрасвязности, проявляющейся во внешне выраженном сочетании букв, звуков, слов, предложений и т. п»[6], нарушение связности в процитированном фрагменте идет на обоих уровнях. С одной стороны, налицо нарушение логической последовательности на смысловом уровне, явный отход от тема-рематической структуры текста, с другой — ошибки на уровне орфографии, пунктуации, норм русского литературного языка. Последнее предложение текста вообще воспринимается как случайный набор словосочетаний, не согласованных ни на содержательном, ни на формальном уровне.

Как видно из примеров, связность в большей мере влияет на дефектность текста, чем цельность, так как менее привязана к ситуа-

тивности восприятия текста, к читателю. Кроме того, во многом формальные признаки связности резко выделяют данные тексты из массы тех, где эта категория соблюдается. Но при этом явная «непохожесть» таких произведений на остальные может быть признаком как творческой слабости, так и художественного дара писателя.

Наконец, третья базовая категория текста — это категория з а в е р ш е н н о с т и. С формальной точки зрения можно с уверенностью привести достаточно много примеров текстов, которые по той или иной причине лишены категории завершенности. Условно их можно разделить на несколько групп.

1. Произведения, по той или иной причине (наиболее распространенная — смерть автора) являющиеся незаконченными, и их незавершенность не вызывает сомнения: «Арап Петра Великого» А. С. Пушкина, «Вадим» М. Ю. Лермонтова, «Клим Самгин» М. Горького, «Петр I» А. Н. Толстого.

2. Произведения, вопрос о завершенности текста которых ставится под сомнение прежде всего литературоведами: «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова.

3. Произведения, вопрос о завершенности которых связан с отсутствием авторского канонического текста, и наиболее известные примеры в этом случае — Слово о полку Игореве и «Поэма без героя» А. А. Ахматовой.

4. Особый статус фрагмента художественного произведения. Далеко не весь массив текстов сохраняется в полном объеме, чему есть разные причины: исторические (из 72 пьес Эсхила до нас полностью дошло только 7), психологические (Н. Гоголь и история второго тома «Мертвых душ») и, наконец, просто технические (творчество интернет-блоггеров), но это объективные, внешние причины. Особый интерес представляют ситуации, когда фрагмент имеет под собой осознанную а в т о р с к у ю у с т а н о в к у н а н е з а в е р ш е н н о с т ь («Сцена из Фауста» Пушкина), т. е. автор сознательно нарушает существующие литературные каноны.

Говоря о завершенности текста в связи со смысловой наполненностью этой категории, сошлемся на А. И. Новикова, который зако-

номерно считал, что «ведущими признаками текста становятся не грамматические показатели связности, а такие свойства, как целостность, интегративность, завершенность, которые, как показывает анализ, имеют смысловой, содержательный характер, что определяет их как психологические, речевые, коммуникативные явления. Отсюда можно сделать вывод о том, что формальные признаки не являются определяющими для текста, поскольку оказываются недостаточными для его выделения как самостоятельной единицы»[7].

В этой связи показательна повесть А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом». В тексте постоянно цитируется первая строчка стихотворения вымышленного поэта Цурэна: «Как лист увядший падает на душу…». Авторы, достаточно часто использующие в своих произведениях недомолвки и открытые финалы, так и не дают текст стихотворения полностью, хотя в определенный момент, во многом в рекламных целях, Б. Стругацкий объявлял в Интернете конкурс по «дописанию» данного текста. С формальной точки зрения это стихотворение — незавершенный текст, но с содержательной только этой строки вполне хватает для осознания мысли вымышленного поэта о бренности мира и грусти по этому поводу, возможном мотиве старости и прощания. Именно поэтому полного текста стихотворения как такового в рамках данной повести и не требовалось.

Принципиальная установка на интерактивность многих современных авторов, создающих исключительно интернет-произведения, ставит под сомнение их завершенность при переносе на традиционные носители. Так, публикация блогов даже таких известных авторов, как Е. Гришковец, редко бывает связана с успехом у широкого читателя.

Завершенность как достаточно формальная категория художественного текста определяется и фиксируется еще проще, чем связность. Но при этом ее отсутствие так же мало влияет на ценность произведения: поэтика фрагмента не уступает поэтике целого.

Подытоживая анализ базовых категорий текста с точки зрения их нарушенности или дефектности в художественном тексте, подчеркнем следующие тенденции:

• При определении дефектности текста необходимо учитывать не только творческую личность автора, но и контекст эпохи написания и прочтения, а также позицию читателя.

• Процесс дефектации текста имеет двунаправленную природу: 1) от автора, который зачастую идет на «коверканье» текста в силу той или иной художественной задачи, 2) от читателя, изменяющего текст своим восприятием и тем самым определяя иную шкалу ценностных характеристик произведения.

Двунаправленность процесса дефектации является важным выводом. Сам автор может по тем или иным причинам (в силу отсутствия художественного таланта, в связи с необходимостью писать быстро и много и т. п.) понизить рейтинг своего произведения по шкале дефектности. Но и читатель (по причине неподготовленности, несоотвествия уровню произведения, отсутствия информированности и т. д.) может своим восприятием изменить статус произведения.

Вполне закономерно, что больше всего на дефектность текста в целом оказывают влияние изменения именно в базовых категориях — цельности, связности, завершенности, хотя снижение тех или иных качеств и свойств текста можно в той или иной степени отметить почти в любом художественном произведении.

Особо подчеркнем, что процесс дефектации текста связан зачастую с осознанной волей автора — литературным приемом. И именно эта на первый взгляд формальная ущербность текста значительно повышает его художественную ценность.

Вообще процесс дефектации текста почти не связан непосредственно с ослаблением его художественной ценности, в то время как написание текста с соблюдением всех требований к нему может привести к творческой неудаче (гладкопись как факт литературного провала).

Дефектные тексты, являясь отклонением от нормы, более «заметны» и привлекают внимание именно своей непохожестью, которая может принять, с точки зрения читателя, почти уродливые формы.

Так, творчество авангардистов начала XX в., переосмысленное уже в начале XXI в. пользователями Интернета, вылилось в так

называемый «альбанский язык». Но нарочитая дефектация текстов, созданных на данном языке, вызвала целую волну неприятия со стороны части пользователей Рунета, которые указывали на их неправильность, даже уродливость. Появившись в 2002 г., на данный момент альбанский язык исчерпал себя как явление: иногда явное стремление к оригинальности, заведомое разрушение текста приводят к откровенному провалу.

Итак, дефектный художественный текст — это текст, в котором нарушена хотя бы одна из его базовых категорий и/или ослаблено хотя бы одно его свойство или качество в силу внутренних (воля автора) или внешних (восприятие читателя) причин. Продвижение по шкале дефектности имеет прямую зависимость от исторического развития общества и может быть как положительным, так и отрицательным. Дефектность текста влияет на его художественную ценность, но опять же двунаправлено: или в сторону улучшения, или ухудшения.

Таким образом, феномен дефектного текста — это феномен отхода или приближения к норме, существующей в данный момент, и может рассматриваться прежде всего во взаимосвязи с литературным каноном.

Все вышесказанное позволяет выйти на принципиально иной уровень проблематики и поставить несколько новых вопросов:

1. Насколько соотносимы понятия «текстовая норма» и «художественная ценность произведения»?

2. Возможен ли анализ художественной ценности произведения с использованием методов лингвистическго анализа художественного текста?

Приведенные примеры позволяют говорить о том, что не существует прямой зависимости между дефектностью текста и его художественной ценностью. Так, жанр записных книжек по своей природе не может продемонстрировать ни целостности, ни завершенности, ни даже связности. При этом авторский замысел не имеет никакого решающего значения. В том случае, если записные книжки являются собранием черновиков, случайных, зачастую бытовых записей, как в творчестве А. Чехова или Вен. Ерофеева, а также

в ситуации, когда они мыслятся именно как художественное произведение, предназначенное для печати, как в случае «Соло на Ундервуде» и «Соло на IBM» С. Довлатова, — в любом случае эти тексты являются д е ф е к т н ы м и. Но при этом нельзя не признавать их художественной самостоятельности и ценности: не случайно записные книжки многих писателей неоднократно издавались и переиздавались. Таким образом, необходимо развести два лежащих в разных плоскостях понятия — текстовую норму и художественную ценность произведения. Соответствие текстовой норме произведения не связано с его художественной ценностью, даже наоборот: многие произведения, дефектные с точки зрения текстовой структуры, являются образцовыми с эстетической точки зрения.

Таким образом, лингвистический анализ художественного текста, исследующий в первую очередь формальные категории текста, приближенного к идеальному, не может адекватно объяснить его план содержания. При этом анализ и исследование дефектных текстов и сравнение таковых с образцовыми более перспективны, так как позволяют соединить в себе не только анализ структуры текста, но и процессы текстопорождения, текстовосприятия, рассматривая уже не художественный текст, а художественное произведение.

---

[1] См.: *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

[2] См.: Там же.

[3] *Сорокин Ю. А.* Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982. С. 65.

[4] *По Э. А.* Рассказы. М., 1982. С. 83.

[5] Подробнее см.: *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

[6] *Бабенко Л. Г.*, *Васильев И. Е.*, *Казарин Ю. В.* Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург, 2000. С. 57.

[7] *Новиков А. И.* Семантика текста и ее формализация. М., 1983. С. 18.

2.8. Языковой абсурд: коммуникативная неудача или бесконечное множество смыслов?

Несмотря на факт явной склонности всей культуры XX в. к аномальным формам выражения, в лингвистике до сих пор еще не был фундаментально исследован достаточно большой пласт алогичных образований в художественном тексте, которые традиционно называют а б с у р д н ы м и. Их коммуникативные особенности и когнитивные аспекты до сих пор во многом остаются загадкой для филологии. Скорее всего, проблематичность всестороннего лингвистического описания такого явления в тексте, как абсурд, объясняется несколькими причинами: во-первых, сложностью лексикографической фиксации всех его определений; во-вторых, местом этого понятия в языковой картине мира человека; и в-третьих, двойственной природой абсурдной субстанции: по определению — «пустого» знака, но в то же время знака, порождающего смыслы.

Абсурдом в бытовом понимании этого слова принято считать нечто настолько не соответствующее действительности, что оно воспринимается как явление б е с с м ы с л е н н о е, ненормальное в условиях реального мира. В лексикографических источниках представлены разные синонимы этого понятия, которые одновременно являются и его сигнификатами: нелепость, бессмыслица, абракадабра, заумь, бред, тарабарщина и нонсенс. Еще у философов-стоиков можно найти такую смысловую категорию, как «блитури» (Секст Эмпирик), которая символизировала некое слово, лишенное обозначения. Интересуясь, что появляется раньше — понятие, его номинация, или его сигнификат, как «встречаются» слово и его денотат, стоики придумывали некие словоформы, по их мнению, не выражающие никакого смысла, кроме своего собственного, обозначающие исключительно самих себя. Таким образом, абсурд понимался как явление, обладающее з а м к н у т о й н а с а м о м с е б е с е м а н т и к о й.

Однако корни понятия «абсурд» в европейской картине мира не базируются исключительно на лингвистическом эксперименте

стоиков. О. Буренина полагает, что для древнегреческих философов абсурд символизировал нечто подобное хаосу, так как был антиномичен понятию космоса, гармонии. Но, кроме того, понятие абсурда для греков означало «логический тупик, то есть место, где рассуждение приводит рассуждающего к очевидному противоречию или, более того, к явной бессмыслице и, следовательно, требует иного мыслительного пути»[1]. Исследования подтверждают, что термин «абсурд» начиная с Античности выступал в нескольких значениях. «Во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя понятие логического абсурда как отрицание центрального компонента рациональности — логики (т. е. перверсия и/или исчезновение смысла), а в-третьих — метафизического абсурда (т. е. выход за пределы разума как такового)»[2]. Но с течением времени это понятие все больше обрастало сигнификациями из разных областей человеческого знания, следовательно, все активнее внедрялось в языковую картину мира европейского сознания. «В Средневековье абсурд трактуется как категория математическая (появление в математике понятия «абсурдные числа» в значении «отрицательные числа») и логическая. Средневековые схоласты воспользовались приемом приведения к нелепости, обозначив его как *reductio ad absurdum*. В эпоху барокко — как категория эстетическая. Все, что не вписывалось в эстетические представления о гармонии, объявлялось в это время не просто какофоническим, вздорным, а значит, абсурдным, но, сверх того, связанным с инфернальным миром в силу искажения Божественного образца. Следовательно, понятие абсурда, обладая в рамках этих эпох демонологическим значением, противопоставлялось Божественному канону. В таком же значении негативного подобия Божественного канона или негативного подобия абсолютного образца проявляется абсурдное в романтическую эпоху»[3]. Позже, уже в XIX в., в философию возвращается интерпретация и оценка абсурда с позиции эстетических категорий — как чего-то уродливого, безобразного, противопоставленного красоте. Ф. Ницше и Л. Шестов связывают абсурд с кризисом веры человека, ощущением «смерти Бога», потери жизненных ориентиров и смысла существования

перед испытанием личности на прочность и самостоятельность мышления.

В XX в. философия экзистенциализма подливает масла в огонь интереса к понятию абсурда. В философском трактате «Миф о Сизифе» А. Камю говорит о том, что абсурд вездесущ, что абсурден сам мир, сама Вселенная. Он выделяет два типа мироощущения — практическое и абсурдное. Первое более свойственно и привычно человеку, используется им повседневно. Второе же требует определенного мироощущения, особого миросозерцания. Оно происходит из невозможности полного понимания мира, абсолютного познания его практическим путем. Это, конечно, не означает, что абсурдное мировосприятие дает человеку «вселенское знание», но по крайней мере «делает человека свободным в его познании»[4]. Путь к осознанию абсурда, по Камю, лежит через «интеллектуальную деятельность, искусство жить или просто искусство. Климат абсурда присутствует в них с самого начала. В конце же проступают вселенная абсурда и особая установка духа...»[5]. Характерна и мысль Камю о том, что если воспринимать абсурд как данность, то уйдут в небытие многие проблемы толкования бессмыслицы, которые «ведут в никуда», ибо «практическое» познание «бессильно перед “глубинами абсурда”». Поэтому к художественным произведениям, как считает исследователь, правильнее было бы подходить с точки зрения их автора, ибо интерпретация автора ближе к исходному языку его ментальности, чем толкование читателем его произведения.

С торжественным появлением постструктурализма и постмодернизма на научной сцене мнение об абсурде коренным образом меняется. Связанный в европейском сознании с идеей вселенского хаоса, он вплотную связан и «с кризисом культуры и проблемой его интерпретации. Как индикатор наметившегося кризиса сложившейся системы, к примеру эстетической, или кризиса определенных иллюзий, например эстетических, абсурд маркирует завершенность этой системы со всеми ее иллюзиями. Абсурдное сознание появляется в эпоху культурно-исторических кризисов, которые, как правило, сопровождают завершающую фазу абсолютизации целостности. Действительно, нельзя не считаться с тем фактом, что особенно “подвижные”, переломные этапы в истории культуры отмечены

активизацией как интегративных, так и кризисных процессов… Абсурд функционирует в эти эпохи как негативная форма синтетической референции»[6].

Воспринимаемое изначально как следствие распада целостности мировосприятия, т. е. отражение кризиса послевоенного сознания середины XX в., абсурдистское мировоззрение становится чем-то вроде традиционно «барочного» конца любой эпохи, отрицающего ее нормы и в то же время генетически с ней связанного. Став вопиющим отрицанием рассудочного сознания, постмодернизм в литературе до сих пор опирается на иные закономерности интерпретации, нежели те, которые предлагал структурализм: сознание бесконечно, тем самым интерпретационные возможности любой знаковой структуры безграничны. Словом, цель интерпретации остается прежней, но ее границы расширяются до бесконечности. Даже самый логичный текст все читатели не могут понять абсолютно одинаково: сколько читателей — столько и книг.

Свобода читателя в выборе стратегии понимания произведения практически совершила революцию в герменевтике. М. А. Бологова отмечает:

> Художественный текст (в пределе) содержит в себе бесконечную глубину смыслов и неисчерпаемые возможности для интерпретации, что порождает множество способов его прочтения, способов исследования с целью прочтения. Сегодня текст можно читать, руководствуясь разными принципами. Например, со структуралистских позиций: выделения в нем бинарных оппозиций и нахождения структуры, рассмотрения его «формальной» стороны и т. д. Текст может подвергаться деконструкции и читаться исключительно как противоречивый, «открытый», незавершенный, восприниматься как «кладбище» мертвых культур, оставляющих «следы» своего «отсутствия». Снова обрели актуальность различные герменевтические практики: от принципов средневековой экзегезы, романтического субъективного переживания произведения, требования конгениальности читателя тексту, стремления эмоционально и интуитивно постичь личность автора, его психологию и внутренний мир, до современных концепций на основе герменевтик Г.-Г. Гадамера, П. Рикера и других. Текст может читаться исключительно с целью понять бессозна-

тельное его автора и человечества вообще. Литературное произведение может рассматриваться исключительно в аспекте мифотворчества: какие новые мифы в нем формируются и какие старые оно содержит. Произведение и его текст могут почти исчезать при чтении, растворяться в бесконечности межтекстовых связей. С текстом и его автором можно вести диалог в духе эстетики М. М. Бахтина. В традициях отечественного литературоведения обращаться к исторической поэтике произведения для его понимания; исследовать произведение в аспекте жанровых традиций, в контексте того или иного литературного направления, духовной жизни эпохи. В произведении может прочитываться исключительно его «внутренний мир», «поэтическая реальность» и т. д.[7].

Таким образом, художественное произведение в эпоху постмодерна изначально несет в себе неисчерпаемые возможности его интерпретации, порождая тем самым бесконечное множество способов его индивидуально-читательского понимания.

Однако, по словам Г.-Г. Гадамера, «для произведения искусства, сколько бы оно ни представлялось исторической данностью и одновременно возможным предметом научного исследования, все же остается в силе то утверждение, что оно само говорит нам нечто — причем таким образом, что сказанное им никогда не удастся исчерпать в понятии»[8]. Смысл, заложенный автором, и смысл, извлекаемый из текста читателем, в постмодернистской эпохе не равны друг другу. И не случайно именно постмодернистское сознание все чаще экспериментирует с абсурдной формой, парадоксально доказывая тем самым, что «смерть автора» от руки «свободного читателя» может быть и реальностью, и одновременно глобальной фикцией. Первое — в ситуации, когда смысл изначально или продуцируется, или вообще не продуцируется автором. Второе — в ситуации, когда продуцируется не смысл, а читательская реакция, автоматизм интерпретации, превращающий читателя «из субъекта действия в объект, которым любуется его создатель-художник»[9].

Так, заведомая, казалось бы, коммуникативная неудача, связанная с интерпретацией абсурдного текста, в эпоху постмодерна практически всегда готова обернуться своей противоположностью. Исследуя особенности функционирования абсурдного языкового знака

и его корреляцию с семантической составляющей (предполагаемой изначально или «причиненной» читательским произволом), французский философ Жиль Делез в работе «Логика смысла» приходит к выводу, что смысл никогда не изначален по существу, он производится, он всегда есть нечто «порожденное». В него человек волен вкладывать практически все, что ему угодно, но все просто придерживаются традиции. Внутренняя суть вещей и понятий от этого не меняется.

Точка зрения Делеза на абсурд коренным образом противоречит высказанному О. Брениной предположению, что абсурд изначально обладает отрицательной коннотативной характеристикой «констатации смыслового, логического, бытийного и соответственно языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире»[10], генетически связанной с «боязнью Хаоса» в сознании. Да, абсурд как явление парадоксален, но эта парадоксальность, по Делезу, не имеет «никакого ненормально-отрицательного содержания»[11]. Парадоксы неизбежны, пока человек не заполнит их «лакуны» новоизобретенным смыслом. То, что кажется парадоксальным, не имеющим определения, на самом деле очень глубоко по содержанию, так как парадокс — это то, что «разрушает не только здравый смысл (*bon sens*) в качестве единственно возможного смысла (*sens unigue*), но и общезначимый смысл (*sens commun*) как приписывание фиксированного тождества»[12]. Но, разрушая смысл, парадокс мгновенно начинает создавать свой его вариант — смысл абсурдный, поэтому абсурд не деструктивен, а креативен по своей сути: не хаотичен, а космогоничен.

Еще одна большая заслуга Ж. Делеза в этой области заключается в том, что он разграничил варианты абсурда, или «парадоксы», как он их называет. Французский ученый считает, что в данном случае не имеется в виду синонимизация понятий «парадокс» и «абсурд», которые обладают совершенно разными сигнификациями; но под парадоксом подразумевается функциональная сторона абсурда в дискурсе. Это своеобразное структурирование вещей, которые, казалось бы, невозможно подвергнуть иерархическому разграничению. Цель его — установление основных видов парадокса для определения сути абсурда.

- Парадокс регресса или неопределенного размножения (парадокс Фреге)

Формирование взглядов Делеза на парадокс регресса проходило под существенным влиянием работ французского философа Анри Бергсона. Его фраза «мы не переходим от звуков к образам и от образов к смыслу; мы с самого начала помещены в смысл»[13] словно бы выражает суть явления, описанного Делезом как парадокс неопределенного размножения. «Смысл предполагается, как только я начинаю говорить. Без такого предположения я не мог бы начать речь. Говоря нечто, я никогда не произношу вслух смысл того, о чем я говорю, делая его объектом следующего предложения, смысл которого я, в свою очередь, при этом не проговариваю. Я попадаю в бесконечный регресс того, что подразумевается. Такой регресс свидетельствует как о полном бессилии говорящего, так и о всесилии языка: а именно, о моей неспособности высказать смысл говоримого мной, т. е. высказать в одно и то же время нечто и его смысл»[14].

Согласно Готлобу Фреге, этот парадокс связан с бесконечным размножением сущностей: P_1 означает P_2; P_2 означает P_3; P_3 означает P_4 и т. д. до $+\infty$.

Можно заметить, что в «Алисе в Зазеркалье» «дедушка абсурда» Льюис Кэрролл иногда словно заполняет эту формулу в обратном порядке. Таким образом, совершенно абсурдный разговор оказывается построенным по законам «парадоксальной логики», с этой точки зрения он представляется безукоризненным. Впрочем, Мартин Гарднер в «Комментариях к Алисе» высказывает интересную точку зрения о том, что в схеме «имя имени» Кэрролл мог предвосхитить теорию метаязыка. «Песня эта есть “Сидящий на стене”; она называется “С горем пополам”; имя песни — “Древний старичок”; имя это называется “Пуговки для сюртуков”. Кэрролл здесь различает предметы, имена предметов и имена имен предметов»[15]. Налицо номинация языка, метаязыка и метаметаязыка. Следовательно, парадокс регресса, будучи примененным к абсурдной логике, представляет собой палку о двух концах. Избавиться от сводящей с ума бесконечности смысла, ускользающего все дальше, можно, по мнению Ж. Делеза, только воспользовавшись следующим парадоксом.

• Парадокс стерильного раздвоения или сухого повторения

Чтобы представить, что он означает, надо зафиксировать предложение, изолировать его и «удерживать в этом состоянии столь долго, сколько нужно, чтобы можно было выделить его смысл — тонкую пленку границы вещей и слов»[16].

Для объяснения этого парадокса вновь воспользуемся книгами Кэрролла. В главе «Бег по кругу, или Длинный рассказ» «Алисы в Стране Чудес» есть диалог, иллюстрирующий парадокс стерильного раздвоения:

> — Эдвин, граф Мерсии, и Моркар, граф Нортумбрии, поддержали Вильгельма Завоевателя, и даже Стиганд, архиепископ Кентерберийский, нашел это благоразумным...
>
> — Что он нашел? — спросил Робин Гусь.
>
> — Нашел это, — отвечала Мышь. — Ты что, не знаешь, что такое «это»?
>
> — Еще бы мне не знать, — отвечал Робин Гусь. — Когда я что-нибудь нахожу, это обычно бывает лягушка или червяк. Вопрос в том, что же нашел архиепископ?
>
> Мышь не удостоила его ответом.

Основываясь на определении философа, можно попытаться составить своеобразную семантическую формулу:

$$D = d_1;\ D = d_2,$$

где D — высказывание, форма; d_1 — сигнификат 1; d_2 — сигнификат 2. В результате $d_1 \neq d_2$.

Применяя к данному случаю эти обозначения, можно определить следующее: D — форма слова «это», в которую вкладываются значения d_1 — мыши и d_2 — Робина Гуся. Абсурдность этой формулы с математической точки зрения не мешает ей быть абсолютно естественной с точки зрения семантики: оба персонажа пользуются словом «это» как общей для них формой, но наделяют его разным содержанием. Для того чтобы обойти спорный вопрос, кэрролловская мышь поступает мудро: она пользуется вышеуказанным парадоксом — уходит от разговора, не давая объяснения, оставляя

данность другим для заполнения собственным смыслом. Это приводит к следующему парадоксу.

• Парадокс нейтральности
или третье состояние сущности

Очевидна его связь со вторым парадоксом. «Ибо если смысл как двойник предложения безразличен к утверждению и отрицанию; если он ни активен, ни пассивен — то никакая форма предположения не может повлиять на него. Смысл абсолютно не меняется от предложения к предложению, противопоставляемых с точки зрения качества, количества, отношения или модальности. Все эти точки зрения касаются обозначения и различных аспектов его осуществления, т. е. воплощения в положении вещей. Но они не влияют ни на смысл, ни на его выражение»[17]. Данное высказывание Жиля Делеза представляется нам достаточно спорным. Философ выделяет смысл как некую «всемогущую сверхсубстанцию». В этом и заключается вышеназванный парадокс: в отдаленности значения как такового от смысла, который оно приобретает, оказавшись в рамках конкретной текстовой конструкции. Поэтому логичен переход к следующему парадоксу, взаимосвязанному с данным.

• Парадокс абсурда
или невозможности объектов

Что есть абсурдное предложение? Делез считает, что оно «должно обозначать несовместимые понятия»[18]. Но ни философия, ни теория литературы, ни лингвистика так и не дали четкого определения этого понятия. Тем не менее примечательно, что в «Логике смысла» Делез пользуется словами «абсурд», «нонсенс», «смысл» как уже устоявшимися терминами и не просто пользуется — он играет ими. Толкуя парадокс невозможности объектов, он впервые проводит разделение абсурда и нонсенса как терминов, абсолютно разных по значению: «Предложения, обозначающие несовместимые понятия, имеют смысл... Однако их денотация при этом невыполнима. Нет у них и сигнификации, которая бы определяла саму возможность такого выполнения. Эти объекты существуют без значения, т. е. они абсурдны. Тем не менее они имеют смысл, и нельзя смешивать два понятия — абсурд и нонсенс. Абсурдные объекты —

то же, что квадратный круг, материя без протяженности, “perpetuum mobile”, гора без долины — это объекты “без места”, они вне бытия. Однако они имеют четкое и определенное положение в этом “вне”: они из “сверхбытия” — чистые, идеальные события, не реализуемые в положении вещей»[19].

Это высказывание Ж. Делеза можно пояснить следующим образом: абсурд, который во всех словарях толкуется как «нелепость, бессмыслица», тем не менее смысл имеет. Он получает смысловую наполненность в интерпретации его реципиентом и может быть использован как троп. Абсурд — это крайняя точка лингвистической игры, и каждый человек может видеть в нем или все, что захочет, или, согласно авторскому замыслу в художественном произведении, то, что необходимо для «расшифровки» вертикального контекста.

Для того чтобы определить термин «нонсенс» в понимании Ж. Делеза, нужно вернуться к парадоксу неопределенного размножения, парадоксу сериации и его формуле: $n_1 \to n_2 \to n_3 \to n_4 \to \infty$.

Каждое n_x — имя объекта. В формуле оно берется сначала соотносительно тому значению, которое оно осуществляет, а затем — тому смыслу, который служит в качестве денотата для другой серии. Нормативом для всех имен, наделенных смыслом, является постулат о том, что их смысл может быть обозначен только другим именем ($n_1 \to n_2 \to n_3 \to n_4 \to \infty$). В этом положении заключена расшифровка термина «нонсенс»: «Имя же, высказывающее свой собственный смысл, может быть только нонсенсом (N)»[20]. Нонсенс не заключает смысл в его отсутствии, как абсурд. Напротив, предположение, что «нонсенс имеет смысл, а именно тот, что у него нет никакого смысла»[21], можно опровергнуть. Нонсенс «как куколка бабочки» зациклен на самом себе, несет только свой собственный смысл. Французский ученый указывает на специфические отношения между смыслом и нонсенсом, которые не являются противопоставлением, как «истина и ложь». Их «не надо понимать как отношение взаимоисключения. Утверждение между смыслом и нонсенсом изначального типа, внутренней связи, некоего способа их соприсутствия, необходимым образом задает всю логику смысла»[22]. Итак,

нонсенс в интерпретации французского исследователя Жиля Делеза — это то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего.

Заслуга Ж. Делеза в формировании логики абсурда, нонсенса и смысла настолько велика, что Мишель Фуко сказал: «Наступит день, когда нынешний век назовут веком Делеза»[23]. И не случайно веком Делеза можно считать именно век двадцатый — эпоху авангарда, культурных и лингвистических экспериментов. Время издевки над традиционными представлениями о «правильной» коммуникации и правилах коммуникации. Время, когда уродливое в сознании человека становится прекрасным, хаос превращается в космос, а бесконечное перестает пугать и видится естественным и гармоничным. Говоря словами Умберто Эко, «авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к садовому забору, к дому-коробке, к параллелепипеду; в литературе — к разрушению дискурса до крайней степени — до коллажей Берроуза, и ведут еще дальше — к немоте, к белой странице»[24], чему-то, вроде «Поэмы конца» Василиска Гнедова.

Но белый лист — идеальное начало для создания нового шедевра. И этот парадоксальный коммуникативный круговорот в интерпретации абсурдного текста вечен.

---

[1] *Буренина О.* Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг. М., 2004. С. 9.

[2] Там же. С. 11.

[3] Там же.

[4] *Камю А.* Избранное. М.,1993. С. 191.

[5] Там же. С. 205.

[6] *Буренина О.* Что такое абсурд... С. 26—27.

[7] *Бологова М. А.* Текст и смысл: стратегии чтения // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. С. 133.

[8] *Гадамер Х.-Г.* Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция. СПб., 1999. С. 202.

[9] *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 13.

[10] *Буренина О.* Что такое абсурд... С. 26.

[11] *Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995. С. 211.
[12] Там же. С. 178.
[13] *Бергсон А.* Смех. М.,1992. С. 19.
[14] *Делез Ж.* Логика смысла. С. 14.
[15] *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1982. С. 265.
[16] *Делез Ж.* Логика смысла. С. 18.
[17] Там же. С. 215.
[18] Там же. С. 15.
[19] Там же. С. 19.
[20] Там же. С. 34.
[21] *Барт Р.* Избранные работы: семиотика и поэтика. М., 1989. С. 20.
[22] *Делез Ж.* Логика смысла. С. 235.
[23] *Фуко М.* Археология знания. М., 1996. С. 89.
[24] *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». М., 1997. С. 8.

3. ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕФЛЕКСИЯ ТВОРЧЕСКОЙ НЕУДАЧИ

3.1. Молодость автора как параметр творческой неудачи

Понятие литературной неудачи объединяет и в какой-то степени уравнивает сотни прецедентов, имеющих зачастую противоположные мотивы негативной оценки.

Во-первых, необходимо разграничивать источники оценки художественного произведения как неудачного. С одной стороны, это авторская оценка творения как неудавшегося (по разным причинам): синдром 2-го тома «Мертвых душ» или синдром «бессилия материала» («о, если б мог выразить в звуке…», «мысль изреченная есть ложь») вплоть до крайних мер — уничтожения неудавшегося произведения. С другой стороны, это сторонние оценки результата творчества: неудавшимся могут считать произведение (или все творчество автора) коллеги по цеху, они же литературные соперники, вплоть до крайних случаев ухода (синдром Маяковского); недооценить творческое произведение могут читатели (или реципиенты любого вида искусства) — синдром премьеры «Чайки»; произведение может не понравиться критикам.

Во-вторых, следует, видимо, согласиться с тем, что жестких критериев неудачности произведения нет, потому что в разные периоды актуализируются разные показатели, которые через какое-то время могут обернуться своей противоположностью (покажем это на примере такого параметра, как молодость автора).

Более объективный материал мы найдем в истории литературы. Он запечатлен в метатексте, которым для нас в данном случае

является полемическая литература, особенно развитая в XVIII в. Главным предметом метатекстуальной полемики в это время были собственно литературные проблемы: задачи литературы, жанровые каноны оды, трагедии, комедии, эпопеи, содержательные возможности стихотворных размеров, формы и приемы сатиры и т. д. К этому можно прибавить споры, вызывавшиеся личными амбициями авторов, полемику, отражавшую смену писательских поколений или переориентацию вкусовых пристрастий, взаимоотношения литераторов между собой.

В этой полемике были обозначены одни из первых показателей сторонней оценки неудачности произведения — молодость автора и творческая несамостоятельность, плагиат, оправданное или неоправданное заимствование.

Рассмотрим первый параметр — молодость автора. Особенно остро он обсуждался в полемике, которую вели Александр Петрович Сумароков и Николай Петрович Николев. Спор между литераторами возник в 1774 г. В это время Николеву шел шестнадцатый год, Сумарокову, который осознавал себя патриархом литературы после смерти Ломоносова и Тредиаковского, было 57 лет. В 1774 г. начинающий поэт Н. Николев опубликовал «Сатиру к Музе на 16 году Сочинителя». Сатира имела обличительный характер, что было расценено Сумароковым как бестактность юного автора.

Сумароков не принял «Сатиру» по нескольким причинам. Во-первых, юность автора не позволяла ему выступать судьей света, тем более что впервые в таком качестве Николев проявил себя в 1770 г., написав «Сатиру на развращеные нравы нынешнего века» в возрасте 13 лет. Эта сатира до 1777 г. бытовала в рукописном виде, поэтому, очевидно, Сумароков на нее не отозвался. В первой печатной сатире («Сатира к Музе») юный поэт допускает крайне амбициозные высказывания, приравнивая себя к демиургу:

> …С тех пор как мы с творцом не узнаем творенья,
> А слово истины с словами заблужденья…[1]
>
> (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — *Т. М.*) .

Во-вторых, Сумарокову должна претить позиция юного сатирика:

…Слабостей людских хулить не смышлю я,
И не последую привычке злоязычной,
И с миром говорю: порок есть дар привычный.
Не к воспитанию относится вина,
Виновница тому природа лишь одна.
…но более всего (хоть Музой я любим)
Боюся ссориться с обычаем мирским;
Мир старый дедушка, а я е щ е р е б е н о к,
В стране Парнасской я чуть вылез из пеленок,
Едва умел тебе стихами пропищать,
Так мне ль людей сердца и нравы очищать?[2]

Сумароков занимал активную позицию критика и исправителя нравов, нажив при этом себе врагов и недоброжелателей среди литераторов, чиновников, высшей аристократии, за что был отставлен от должности и терпел нужду. Поэт, в его представлении, должен был показывать идеал, приносить своим творчеством пользу, поэтому с конформизмом Николева-поэта («к тому же вить и я — все тот же человек») Сумароков не мог согласиться.

Ответом на эту сатиру Николева стало сразу несколько художественных и публицистических произведений А. П. Сумарокова (все они написаны в 1774 г.): «Притча на несмысленных писцов», «Наставление хотящим быть писателями», «К несмысленным рифмотворцам», «Блохи». Сумароков считался, можно сказать, отцом жанра сатиры, поэтому имел право на отповедь юному сатирику, которая оказалась злой и уничижительной: юный соперник предстал в притче в образе вши.

Образ «несмысленного рифмотворца», «несмысленного писца», отождествленный с отвратительными насекомыми — блохами, клопами и вшами — постоянен в сатирическом творчестве Сумарокова. Ему принадлежит небольшая заметка «Блохи» о молодых неумелых и надоедливых сочинителях. В этой заметке Сумароков обращается к бесталанным поэтам: «…кто сей способности не имея автором станет против воли муз и Аполлона, оный сам блохою будет и вечно других станет беспокоить»[3].

В публицистическом наставлении «К несмысленным рифмотворцам» возникает образ «несмысленного» поэта. В этом наставле-

нии Сумароков сетует на доступность литературного труда, потому что «кратчайший способ стати стихотворцем» — это «научиться узнати что стопа, а это наука самая легкая и только трех часов времени требует начать писать и отдавать в печать»[4]. Сумароков указывал, что «сей новый и краткий способ уже несколько воспринят», что на Парнас хлынула молодежь, последователи метода нашлись в лице юного, самолюбивого и надменного Николева.

Молодость под пером Сумарокова становится недостатком литераторов, которые не успели научиться мастерству. В «Наставлении хотящим быть писателями» Сумароков с высоты своего опыта поучал молодых:

Стихосложения не зная прямо мер,
Не мог бы быть Малерб, Расин, Мольер…
Однако тщетно все, когда искусства нет,
Хотя творец пиша струями поты льет.
Без пользы на Парнас слагатель смелый всходит,
Коль Аполлон его на верх горы не взводит[5].

В «Притче на несмысленных писцов» Сумароков в образе вши, вползшей к Музам на Парнас, которая «стала возглашать во злобе и роптаньи о правде, честности и добром воспитаньи», прямо выводит юного Николева. Прототип притчи определен Ю. В. Стенником. Исследователь считает, что контекст содержания притчи позволяет предположить, что в ней имеется в виду скорее поэт начинающий, но самоуверенный и претендующий на роль учителя других. «Есть косвенные данные предположить, что в этом случае Сумароков ополчился на семнадцатилетнего Н. П. Николева, опубликовавшего как раз в 1774 году “Сатиру к Музе”, где с присущей ему самоуверенностью выступил в роли судьи света»[6]. Вполне возможно, что образ «несмысленного писца» собирательный, и прототипами его могли выступить и другие молодые литераторы, так как название и инвективы притчи дают основание предположить, что «героев» притчи несколько, упоминаются они во множественном числе:

Вши в самой дерзости читать, писать умели
И песни пели…[7].

Важно отметить, что в середине 70-х гг. XVIII в. спор о литературном старшинстве — это спор о литературных авторитетах, поэтому круг участников полемики оказался очень широк. Видимо, в 1774—1775 гг. написана, а в 1775 г. отдельным изданием опубликована сатирическая поэма М. Чулкова «Плачевное падение стихотворцев». Поэма сюжетно связана с тематикой полемики: это спор о литературном старшинстве, литературных авторитетах. «Плачевное падение» стихотворцев произошло ввиду перенаселенности Парнаса и из-за недолжного, непочтительного к авторитетам поведения пиитов, один из которых «Парнассову твердыню в стихах поколебал и в Ипокренский он источник наплевал»[8].

Молодой поэт Николев ответил литераторам-партриархам стихотворной комедией «Самолюбивый стихотворец». Комедия метит в конкретного литературного адресата — она направлена против Сумарокова. Полемический запал комедии усиливает и тот факт, что в комедии Николев выступил против Сумарокова, продолжая традицию памфлетной комедии, которую сам Сумароков и создал! Таким образом, творение обратилось против своего творца.

Источником осмеяния в комедии Николева является творчество Сумарокова и его личность. Основной прием осмеяния — бытовое и литературное отождествление персонажа комедии и литературного антагониста. Комедия написана в 1775 г. Сумароков умер в 1777 г. Но даже после его смерти комедия не потеряла для Николева актуальности. Он отдает комедию в театр для постановки в 1781 г. Постановка комедии была приурочена к важной дате. Как отмечает В. П. Степанов, «направленная против А. П. Сумарокова, который выведен в ней под именем Надмена, и написанная еще в 1775 году, пьеса была отдана на театр всего через три года после смерти поэта… ко времени выхода в свет “Полного собрания всех сочинений” Сумарокова»[9]. Издание собрания сочинений автора — знак общественного признания его авторитета. Н. И. Новиков издает «Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе А. П. Сумарокова» в 1782 г. О подготовке издания было широко известно. Н. Николев, видимо, хотел снизить общественную значимость этого издания и самого факта заслуг Сумарокова и накануне выхода в свет собрания сочинений знаменитого поэта «приветствовал» его память памфлетом.

Н. П. Николев пишет комедию по тем правилам полемической комедии, которые сложились под пером Сумарокова и закрепились уже как признаки жанровой модели комедии. Это обязательное наличие двух интриг, двуплановая характеристика главного героя: как человека и как сочинителя. Уже первые детали характеристики позволяют опознать в сочинителе Сумарокова, расхожее обвинение которого — плагиат. Служанка Надмена Марина интересуется у слуги Чеснодума Панфила, чьей трагедией Чеснодум хочет «сделать угодность» Надмену.

М а р и н а
Своей трагедией?
П а н ф и л
Конечно, не чужой.
Ужель ты думаешь, что барин кра́дет мой?[10]

Подробную характеристику Надмена дает служанка Марина.

М а р и н а
...Во-первых, знай: Надмен таких высоких дум
О знании своем, о даре, о искусстве,
Что мыслит, будто бы нет в разуме, ни в чувстве
Достойной похвалы достоинствам его,
Что все писатели не значат ничего,
Или, по крайности, немногие на свете
Достойны быть при нем у разума в примете.
И то не русские. А русские творцы,
По мнению его, не соловьи — скворцы.
...Он так самолюбив в творениях своих,
Что мыслит, будто бы нельзя не красть из них
Тому, кто славиться чужим добром намерен.
А что нельзя своим, он в том давно уверен.
А для того-то всех российских он писцов
Без исключения считает за глупцов[11].

В этой характеристике важны несколько узнаваемых черт Сумарокова. Во-первых, это авторское самомнение. Свидетельство об этой черте характера Сумарокова представил В. Стоюнин: «Он [Су-

мароков] любил, когда к нему обращались за советами, когда просили его помощи, его мнения; тут он принимал тон учительский, наставнический и, может быть, уж чересчур самохвально высказывал свое превосходство...»[12]

Во-вторых, общим местом, устойчивым мотивом литературного облика Сумарокова в XVIII в. было обвинение в плагиате, литературных заимствованиях, краже. Впервые обвинил в этом Сумарокова Тредиаковский. Этот параметр неудачности литературного произведения требует отдельного анализа, так как в поэтике классицизма содержалось требование ориентации автора на западноевропейские образцы, и плагиат в общем-то не считался авторским грехом. Но многие русские авторы сочли «творчество с помощью ножниц» неэтичным и публично спорили по этому поводу (например, Тредиаковский с Сумароковым, Крылов с Княжниным).

В-третьих, главный герой (Сочинитель) имеет портретное сходство с Сумароковым:

М а р и н а (*в сторону*)
Ого! Нахмурил бровь! Трясется и парик!
Конечно, ищет рифм сердитый наш старик![13]

Эта портретная деталь внешнего облика Сумарокова зафиксирована в книге С. Глинки «Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова»[14]. Первая реплика Надмена тоже указывает на сходство с известным драматургом:

Н а д м е н
Трагедия моя поспела бы, конечно...
Конечно, к завтрему[15].

Столь короткий срок создания пьесы — прямая отсылка к памфлетной комедии Сумарокова «Тресотиниус», которая как раз за сутки и написана: «зачата генваря 12, окончана генваря 13 1750». Рекордно короткий срок создания произведения становится устойчивой чертой литературного облика Сумарокова. В дальнейших репликах Надмена закрепляется его сходство с Сумароковым. В комедии приводятся примеры обращения Сумарокова к «соврагам» по перу,

усиливающие черты сходства оригинала и его литературного воплощения.

Парнасс!... драгой Парнасс!
К тебе ль ползут клопы? (Надмен)[16].

«...Кто, способности не имея, автором станет против воли муз и Аполлона, оный сам блохою будет и вечно других станет беспокоить» (Сумароков)[17].

Таким образом, прототип достаточно узнаваем. Это узнавание достигнуто с помощью памфлетной характеристики. Николев включил в текст цитаты узнаваемые слова из произведений Сумарокова. В 1774 г., за год до издания «Самолюбивого стихотворца», Сумароков напечатал «Наставление хотящим быть писателями», в котором с высоты своего опыта поучал молодых:

Стихосложения не зная прямо мер,
Не мог бы быть Малерб, Расин, Мольер…
Однако тщетно все, когда искусства нет,
Хотя творец пиша струями поты льет.
Без пользы на Парнас слагатель смелый всходит,
Коль Аполлон его на верх горы не взводит[18].

Фрагменты этого наставления Сумарокова вошли в монолог Надмена:

Не зная грамоте, все лезут на Парнас.
Все метят удивить своими свет стихами
И с ними по свету храбрятся петухами.
Из всех напружа сил безмозглое чело…[19].

Таким образом, полемическая комедия Н. П. Николева «Самолюбивый стихотворец» подводит итог творческой деятельности Сумарокова, который к 1770-м гг. утрачивает доминирующее положение в литературе. Сам Сумароков продолжал активно писать и участвовать в литературной полемике, но тон в литературе задавали уже его ученики, т. е. молодые авторы. С одной стороны, это был Я. Б. Княжнин, «за которым закрепилась репутация естественного

преемника Сумарокова на трагической русской сцене»[20], с другой стороны — М. М. Херасков, М. Н. Муравьев, Н. А. Львов, в творчестве которых заметны уже ростки сентиментализма. Сумароков и его творчество в середине 1770-х гг. — это уже прошлая эпоха. Таким образом, полемическая комедия Н. П. Николева — это борьба со стариками-авторитетами, с «сумароковщиной», с наследием Сумарокова и его притязаниями на литературное первенство.

Молодость автора в конце XVIII — начале XIX в. перестала восприниматься как недостаток сочинителя, более того, именно она в романтизме стала обязательным условием максимально индивидуального творчества. Обстоятельства жизни многих романтиков действительно очень рано проявляли их творческий талант и преждевременно сводили в могилу. Таковы судьбы Новалиса, Гофмана, Байрона, Шелли, Лермонтова и многих других. Во второй половине XIX в. большая проза потребовала от автора жизненного опыта, и молодость опять стала препятствием к творческому успеху.

Первые подходы к анализу феномена творческой неудачи позволяют сделать некоторые выводы. Факт литературной неудачи — поле взаимодействия различных по основаниям критериев: синхронных и диахронических, эстетических и идеологических, социальных и поколенческих, общественных и национальных, объективных, регламентированных господствующим творческим методом, и индивидуально-вкусовых и т. д. Понятие удачности или неудачности произведения подвержено историческому пересмотру. Личные ощущения автора о степени удачности собственного произведения и оценки современников (а среди них и разных групп читателей — от «высоколобых» до потребителей массовой литературы) и потомков, равно как просто читателей и профессиональных критиков, могут категорически не совпадать.

---

[1] *Николев Н. П.* Творении : в 4 ч. Ч. 4. СПб., 1797. С. 91.

[2] Там же.

[3] *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе : в 10 ч. М., 1781—1782. Ч. 9. С. 287.

[4] Там же. С. 276.

[5] *Сумароков А. П.* Наставление хотящим быть писателями. СПб., 1774. С. 4.

[6] *Стенник Ю. В.* Русская сатира XVIII века. Л., 1985. С. 123.

[7] *Сумароков А. П.* Наставление хотящим быть писателями. С. 1.

[8] *Чулков М.* Плачевное падение стихотворцев. СПб., 1775. С. 1.

[9] *Степанов В. П.* К истории литературных полемик XVIII века («Обед Мидасов») // Ежегод. рук. отд. Пушкинского Дома на 1976. Л., 1978. С. 134.

[10] *Николев Н. П.* Самолюбивый стихотворец : комедия в 5 действиях. СПб., 1775. С. 78.

[11] Там же.

[12] *Стоюнин В.* Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856. С. 119.

[13] *Николев Н. П.* Самолюбивый стихотворец. С. 83.

[14] См.: *Глинка С.* Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова. СПб., 1841.

[15] *Николев Н. П.* Самолюбивый стихотворец. С. 84.

[16] Там же. С. 78.

[17] *Сумароков А. П.* Указ. соч. Т. 9. С. 287.

[18] *Сумароков А. П.* Наставление хотящим быть писателями. С. 4.

[19] *Николев Н. П.* Самолюбивый стихотворец. С. 90.

[20] *Степанов В. П.* Указ. соч. С. 134.

3.2. Читательская неудача как предмет изображения в литературе

Феноменология и аксиология чтения наряду с феноменологией художественного творчества составляют особый и самостоятельный предмет литературной авторефлексии. Как правило, рецептивная проблематика находит свою художественную реализацию в повествовательных произведениях с особым типом сюжета, главную характеристику которого образует наличие причинно-следственной связи между историей героя и его читательским опытом. Читатель в данном случае является субъектом сюжетообразующего события: контуры и содержание последнему придают его литературные впечатления.

Выделение повествований о читателе в единую парадигму позволяет отметить тот факт, что их сюжеты, за редким исключением, имеют универсально трагическое завершение:

обращаясь к историям читателей, литература испокон веков была сосредоточена на изображении их поражений и неудач.

Самый ранний тип представленной в литературе читательской неудачи касается изображения читателя, возомнившего на «исполнение» текста. Это читатель, который заимствованный в литературе опыт непосредственно переносит в практику своей жизни. Чаще всего такого рода «исполнение» текста реализуется в подражание литературному герою. Напомним, реальный феномен такого рода в известных работах Ю. М. Лотмана получил наименование литературного поведения. В том случае, о котором идет речь, мы имеем дело с художественно изображенным литературным поведением.

В целях терминологического обозначения такого типа читательской неудачи представляется продуктивным обращение к теории литературного произведения как перформативного высказывания. В рамках данной теории художественное произведение уподобляется высказыванию, которое не описывает действие, а вызывает его. Текст при этом рассматривается как феномен, который в процессе реализации его со стороны читателя вызывает к жизни идеи, чувства, поступки и так создает особую реальность. С другой стороны, перформативный характер литературы связывается с тем, что художественное произведение непосредственно формирует у читателя стратегию повторения: оно «принуждает» читателя «цитировать» поступки, чувства, идеи литературных персонажей и таким образом закрепляет существующие нормы или, наоборот, способствует их трансформации и так блокирует автоматизм социального поведения[1]. Опираясь на эту концепцию, тот тип изображенной читательской неудачи, о которой мы говорим, можно было бы обозначить как перформативный провал. Продуктивным представляется и другое обозначение — миметическая неудача: в случае его введения оказывается возможным особое акцентирование подражательной природы самого читательского поведения, получившей свое множественное теоретическое обоснование в зарубежной теории чтения от Г.-Г. Гадамера и немецкой теории читательского отклика до Р. Барта, П. Рикера и У. Эко. Причем, связав феноменологию рецептивного процесса с миметическими механиз-

мами, современная рецептивистика особенно подчеркивает тот факт, что читательский мимесис всегда находит свою деятельностную реализацию, всегда оформляется в поступок, ядро которого образует «исполнение» заимствованной в литературном нарративе роли.

В литературе, повторим, герои-подражатели, как правило, изображаются в ситуации поражения. Список открывает Франческа да Римини — героиня «Божественной комедии» Данте, обитательница второго круга ада, которая смертью и загробным воздаянием расплачивается за цитацию литературного поцелуя. Именно так — как невозможность противостоять соблазну любовного сюжета — она в рассказе Данте трактует свое падение.

Следующий герой данной парадигмы — Дон Кихот Сервантеса, читатель, который первоначально строит свою жизнь по высоким литературным образцам, но в итоге проклинает литературу как источник иллюзий и утопического мировосприятия. В последующей европейской и русской литературах ситуацию миметической неудачи воспроизводит внушительный ряд героев-подражателей. В русской литературе это многочисленные гамлетисты, вертеристы, руссоисты, жорж-сандистки и т. п., чьи образы в обилии встречаем в сентименталистской прозе (М. Сушков, А. Клушин, например), а также у Чехова, Тургенева, Достоевского и др. В европейской литературе это в первую очередь подражатели и подражательницы романтическим героям и героиням, иронически изображенные, например, у Т. Готье, Г. Флобера, Ф. Стендаля, О. де Бальзака, П. Мериме.

За исключением сентименталистской разработки образа цитирующего героя, в литературе о подражателях, начиная с ее дантовского варианта, доминирует негативная оценочность. Кульминационный период развития этой парадигмы — парадигмы изображения читателя, разыгрывающего жест литературного персонажа, — приходится на романтизм и реализм, наиболее жестко высмеявшие подражателя. Причем ироническое оформление в этой литературе имеет даже та ситуация, в рамках которой миметическая неудача читателя представлена в совокупности глубоко трагических последствий и осмыслена в трагическом ракурсе, как, например, в романе Флобера «Госпожа Бовари» или новелле Мериме «Двойная ошибка».

Представляется, что эта парадигма фактически исчерпала себя с завершением креативистской стадии в развитии литературы. В литературе модернизма, в которой, впрочем, сюжетная ситуация читательского мимесиса встречается в единичных разработках, ракурс изображения перформативного провала меняется. Выразительный пример — новелла австрийского писателя Г. Айзенрайха «Приключение как у Достоевского» (1957), лишенная какого-либо смехового пафоса в отношении изображенной цитаты со стороны читателя. Героиня новеллы, с одной стороны, терпит фиаско, предпринимая цитацию сострадательного жеста «положительно прекрасного» героя Достоевского, а с другой стороны, признается себе в глубокой ценности и значительности происшествия, пусть и закончившегося вопреки ее «читательским» ожиданиям. Пройдя через искус примитивного раздражения и злобы по поводу бессмысленно потраченных усилий и осознав непроницаемость чужой судьбы для постороннего, эгоистически заинтересованного взгляда, героиня переживает катарсическое просветление. «Литературное приключение» осмысляется ею в финале новеллы как способ «обретения истинного опыта», подлинного знания о себе, подлинного знания о другом и как возможность начала «новой жизни».

Интересно, что эта новелла представляет собой римейк новеллы К. Мэнсфилд «Чашка чая» (1922), в рамках которого переосмыслению как раз подвергается концепция подражательного поступка: в прецедентном тексте новозеландской писательницы книжный жест героини был истолкован в традиционном, характерном для реалистического решения ключе — ключе иронического разоблачения его подлинной подоплеки, в то время как у Айзенрайха он представлен как ценностный залог внутреннего преображения и обновления.

Завершение темы книжного поступка мы также связываем с появлением в литературе модернизма героя, для которого подражательность собственного поведения становится предметом углубленной рефлексии. Впрочем, такой герой впервые появляется в литературе раньше — в «Записках из подполья»: герой Достоевского прямо осознает свою подражательность как «пошлое и подлое»

стремление эстетизировать собственное безобразие. В литературе модернизма рефлексия героя относительно предпринятой им книжной цитаты уже выливается в прямой отказ от подражательного жеста как ложного и не способного исчерпать глубинное своеобразие его уникальной ситуации. Такое разрешение рассматриваемой темы мы встречаем в романе А. Деблина «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу» (1946, опубл. 1955), герой которого присваивает себе роль Гамлета, чье воплощение оборачивается фактическим уничтожением его собственной семьи. Однако в финале повествования, осознав ущербность ролевой стратегии, герой отказывается от гамлетовщины для «новой жизни», как значится в заключительной фразе романа.

Другого рода читательская неудача, изображенная в литературе, касается поражения читателя-библиофила. Это читатель, который пытается осуществить в отношении библиотеки какой-либо замысел, выражающий его любовь к ней. Назовем такой тип читательской неудачи библиофилической неудачей. Сюжет о библиофиле (или «библиомане», в терминологии французских писателей XIX в., открывших эту тему) изначально, с самого момента своего появления, оформился в историю поражения любителя книг. Так, в изображении Ш. Нодье (новелла «Библиомания», 1831) библиофил на почве любви к книгам теряет рассудок и умирает. Во французской литературе начала XX в. эту традицию поддерживает Ж. Дюамель в новелле «О любителях» (1926) (из цикла «Письма к другу-патагонцу»), изображая демоническую метаморфозу, происходящую с библиофилом на почве страсти обладания раритетами.

Если в библиофилической литературе XIX — начала XX в. повествование о потерпевшем поражение читателе исполнено в откровенно ироническом ключе, то в литературе новейшей, вновь актуализировавшей эту тему, история читателя-библиофила обретает трагическое измерение. Так, в романе уругвайского писателя К.-М. Домингеса «Бумажный дом» (2002) рефлексия героя о невоплотимости библиофилического замысла оборачивается страдальческим уничтожением библиотеки. Этот роман представляет

собой историю читателя, вообразившего себя возлюбленным библиотеки. Свое абсолютное выражение его любовь к библиотеке находит в изобретении особого способа каталогизации книг. В основе библиографического изобретения героя — принцип учета смысловой связи между книгами и отношений между авторами, т. е. принцип учета привязанностей или неприязни, стилевой близости или полемики:

> К примеру, он не решался поставить книгу Борхеса рядом с томиком Гарсиа Лорки, которого аргентинец называл «профессиональным андалузсцем». Не мог поставить произведения Шекспира вместе с трагедиями Марло, принимая во внимание коварные взаимообвинения в плагиате между этими авторами, хоть из-за этого ему пришлось нарушить серийную нумерацию томов своей коллекции. И, конечно, книга Мартина Эмиса не могла стоять рядом с книгой Джулиана Барнса после того, как эти двое друзей поссорились, а романы Варгаса Льосы не могли находиться рядом с Гарсией Маркесом[2].

Предполагая на основе каталога расставить книги в соответствии с идеей привязанностей, герой хочет освободить их от бремени нежелательных отношений и так обеспечить комфорт их «душам».

Утрата каталога в пожаре, очевидно, понятая героем как отказ библиотеки от дара любви, оборачивается разрывом всех сущностных связей с ней: герой продает дом и вывозит свою библиотеку на берег моря, где, «онемев от собственной жестокости», строит из книг дом, скрепляя тома цементным раствором. Кладка стен из книжных томов противоположна библиографической идее героя: она отменяет принцип привязанностей, «отвратительно связав цементным раствором» книги, которые, по мысли героя, должны были страдать от соседства друг с другом. Устранившись как читатель, герой предписывает книгам обезличивающую их функцию — защищать от холода, укрывать от ветра, давать тень от солнца. Здесь до своего абсолютного предела доведена мысль, зревшая в библиофилической литературе с самого момента ее оформления, т. е. с начала XIX в., — мысль о противоречиях и пара-

доксах чрезмерной любви к книге. Эта мысль и является главным фактором универсально-трагического завершения историй о читателе-библиофиле при столь разном характере их интонационного оформления.

Особый вид читательской неудачи получил свою разработку в литературе модернизма: это изображение в ситуации поражения читателя, осуществившего в чтении замену живой жизни. В данном случае неудача героя-читателя связывается с его идеологической позицией. Эта позиция нашла свою выразительную фиксацию, например, в новелле Г. Гессе «Книжный человек». «Куда как правильней общаться с благороднейшими умами человечества, чем отдавать себя на произвол случайностей и случайных людей», — решает герой выше названной притчи, приняв сознательное решение провести жизнь в чтении[3]. Итогом «книжного» существования становится горестное признание героя в том, что за годы добровольного заточения он не познал ни себя, ни жизнь, «бушующую за порогом его библиотеки». И это несмотря на то, что в магическом мире своего читательского опыта «он был и героем, и властителем, и мудрецом... <...> ...чувствовал себя и со-любовником, со-убийцей, и со-страдальцем, и со-грешником, и со-насмешником, он падал в бездну порока, преступления и нищеты, диких животрепещущих инстинктов и чувственных страстей; дрожа от страха и наслаждаясь, копался он в мерзостном и запретном»[4]. Однако в финале новеллы герой Гессе осознает свою «бумажную жизнь» как трагический самообман, не позволивший ему прожить собственную историю самостоятельно — «всем своим существом, кровью и сердцем».

Такого же рода идеологическое поражение читателя изображено в романе Э. Канетти «Ослепление» (1935). Его герой, профессор филологии, на почве отвращения к миру людей отождествляет свою библиотеку с «лучшей родиной». Более того, он воображает в библиотеке армию, которую возможно мобилизовать на борьбу с миром дионисийского хаоса. Проект бегства от реальной жизни и тотального единения с библиотекой в итоге завершается посредством безумного аутодафе: герой строит пред дверью

в квартиру «мощное укрепление» из книг и одновременно поджигает его, обрекая себя на смерть вместе со своей библиотекой.

Кстати, в упомянутом выше романе К.-М. Домингеса «Бумажный дом» данный аспект в изображении потерпевшего поражение читателя тоже присутствует: герой Домингеса надеялся в любви к книгам осуществить то, что не удалось в жизни, а именно замену несостоявшейся любви к женщине (в отличие от героя Канетти, который в любви к книгам ищет замену родине).

В новейшей литературе тема идеологического поражения читателя, замкнувшегося в библиотеке, также получает свою разработку. Например, в романе современного французского автора Ж.-Ф. Арру-Виньо «Урок непослушания» (1995) сам герой связывает свою жизненную неудачу с зависимостью от литературы и привычкой соизмерять свои поступки с этическим пафосом «высоких» текстов. Крушение идеи о том, что все ключи к жизни даны в литературе, оборачивается бунтом против нее: герой решает «подавить в себе моралиста», «выдраться к свободе», «раз и навсегда уничтожить стену из книг, которую он воздвиг между собой и своей жизнью». Однако протест против литературы отнюдь не находит в романе сочувственного воплощения, наоборот, он получает гротескно-карнавальную разработку, в рамках которой история бунта книжного человека завершается его новым поражением. В попытках найти «противоядие от строгого торжественного покоя книг, в котором ему раньше было так уютно», герой теряет возможность возвращения в прошлую жизнь, освященную литературными смыслами. Крушение терпит и идея библиотеки — как утешительной замены жизни и как тюрьмы. На наш взгляд, есть все основания рассматривать данный роман как диалогическую реплику по адресу притчи Гессе «Книжный человек». Если история гессевского персонажа заканчивается бунтом против библиотеки, заслонившей от него живую жизнь, то история героя французского романа представляет собой подробную хронику этого бунта, однако завершившуюся вопреки ожиданиям бунтаря: на поверку живая жизнь оказывается мелка и уродлива, надежд героя на свободное самоосуществление и обретение подлинности она не оправдала, как ранее таких надежд не оправдала и литература.

Вообще, в новейшей литературе ставка на книгу в осуществлении какого-либо идеологического проекта как правило оборачивается жестоким поражением читателя-идеолога. При этом данная сюжетная ситуация часто становится предметом гротескно-фантастического изображения, в рамках которого «книжная обработка» жизни осмысляется как фактор ее трагического уродования*.

Самый поздний (в плане формирования в качестве предмета изображения) тип читательской неудачи — это неудача герменевтическая, связанная с читательским поиском сокровенного смысла книги. Очевидное присутствие этой темы (темы поражения герменевта) в первую очередь отличает современную университетскую прозу о филологах, в которой последние часто изображаются как создатели гиперинтерпретаций, оскорбляющих литературу. Выразительную иллюстрацию в данном случае предоставляет роман американского писателя Дж. Хайнса «Рассказ лектора» (2004). В фантасмагорическом сюжете этого романа литература изображена в образе всевластного существа, мстящего филологическому сообществу за то, что оно превратило чтение из понимающей практики в практику присвоения тексту семантики, выгодной для эффектной самоподачи интерпретатора. Такой тип чтения, в основе своей подразумевающий не что иное, как интеллектуальное соперничество с умершими авторами, и обозначенный в романе Хайнса как «борьба с мертвецами», выводится в рамках университетской прозы в качестве предмета гротескно-комического изображения.

Свое философское осмысление тема герменевтической неудачи получила в творчестве Борхеса. Как обреченное на поражение у Борхеса изображается чтение, подразумевающее поиск в книге готового универсального смысла и готового универсального опыта. В самом концентрированном виде судьба такого чтения находит свое выражение в новелле «Вавилонская библиотека», где погоня за сакральным смыслом книги характеризуется как «суеверная и напрасная привычка».

---

* Например, в романах В. Бенигсена «ГенАцид» (2008) и М. Елизарова «Библиотекарь» (2008).

Так, во фрагменте, описывающем поиски Оправданий (так, напомним, названы в новелле книги, которые «навсегда оправдывали деяния каждого человека во вселенной и хранили чудесные тайны его будущего») вера в постижимость их смысла определяется как трагическая иллюзия:

> Тысячи жаждущих… устремились вверх по лестницам, гонимые напрасным желанием найти свое оправдание. Эти пилигримы до хрипоты спорили в узких галереях, изрыгали черные проклятия, душили друг друга на изумительных лестницах, швыряли в глубину туннелей обманувшие их книги, умирали, сброшенные с высоты жителями отдаленных областей. Некоторые сходили с ума…[5]

По Борхесу, вера в то, что «потаенный смысл… записан и существует в Библиотеке»[6], иллюзорна и обязательно обернется отчаянием, так как книга бесконечно многозначна и вовсе не является носительницей четко зафиксированных смыслов.

Судьбу «несовершенных библиотекарей» «Вавилонской библиотеки» разделяют и другие герои Борхеса, которые, предполагая в книге наличие универсального смысла, становятся жертвой своего «суеверия». Это, например, герой знаменитой новеллы «Смерть и буссоль» детектив Леннрот, который привлекает для расшифровки преступления книжный код и сам действует, исходя из литературной модели — модели Огюста Дюпена, детектива Э. По. В данном случае роковой оказывается сама ставка на книгу как универсальный ключ к событиям действительности и источник универсальной модели поведения: герой, осуществляющий такую ставку, парадоксальным образом превращается в жертву своей же интерпретации события.

Еще один герой Борхеса, также терпящий поражение в воплощении совсем другого, но также связанного с книгой замысла, — студент с гофмановским (что не случайно) именем Балтасар из новеллы «Евангелие от Марка». Исходя из мысли о спасительном действии евангельской истории, герой решил читать Евангелие для семьи гаучо, утратившей родовую память и язык. Однако результатом чтения и толкования Евангелия становится не ожидаемое геро-

ем «подражание Христу» со стороны слушателей, а, наоборот, их отождествление себя с теми, кто «Христа распинал». Здесь читатель вновь изображен как жертва иллюзии относительно однозначности книжного смысла.

Итак, в ситуации поражения повествовательная литература изображает и читателя-подражателя, и читателя-библиофила, и читателя-гедониста, и читателя-герменевта, и читателя-идеолога. Впрочем, история европейской литературы знает и читателей успешных. Однако повествования о читателях, осуществивших посредством книги свое намерение, единичны. Самое раннее — «Исповедь» Августина Блаженного. Напомним, что в восьмой книге «Исповеди» Августин подробно описывает собственный опыт чтения Священного Писания, завершением которого становится преодоление мучительного духовного кризиса и обращение Августина в христианство.

Пример из новейшей литературы — роман А. Байетт «Обладать» (1990). Один из его героев — читатель, для которого способность «наслаждаться словом» оборачивается источником счастливого и осознанного творчества. Впрочем, эти тексты — о читательских победах — единичны и тенденции не образуют. Недаром А. Байетт, доктор филологии, констатирует на страницах романа тот факт, что писатели «редко пишут» «о живом и жгучем наслаждении от чтения»[7]. Тенденцию в литературе о читателе составляют как раз истории читательских неудач.

Вопрос о причинах такого положения вещей в литературе о читателе сложен по той причине, что ответ на него требует обращения к историко-культурному контексту, к которому принадлежит конкретный текст о читательской неудаче, в частности к его (контекста) теоретико-эстетическим и рецептивно-историческим аспектам. Очевидно, что факторы, обусловившие изображение читателя поверженным в романе Сервантеса[8] и в литературе Нового и Новейшего времени, разные, хотя, конечно, именно сюжет «Дон Кихота» стал своего рода повествовательной матрицей для всей последующей литературы о читателе. Среди множества данных факторов сосредоточимся на том, который представляется нам од-

ним из самых важных и самых сложных в плане теоретического осмысления. Это фактор литературной полемики с господствующей в эстетике времени концепцией чтения и литературной ценности.

На наш взгляд, в повествованиях о читательских неудачах литература часто формирует полемическую реакцию на требования современной ей эстетической теории и культурной идеологии. Обратим внимание на то, что в рамках каждой культурной парадигмы, согласно характерной для нее концепции литературной ценности, осуществляется теоретическая сакрализация письменного слова и, следовательно, стимуляция читательского подражания и культ книги. Так, традиционалистскую концепцию отличает присвоение литературе статуса «монологического авторитетного слова о мире»[9] и проводника нормативной этики. Читатель при этом рассматривался в качестве объекта идеологического воздействия со стороны произведения, а чтение уподоблялось «извлечению ценностного урока»[10]. В связи с этим рецептивный императив традиционализма настойчиво инициировал у читателя подражание тому персонажу, образ которого мог считаться моделью правильной идентификации. Единственно верной идентификацией в средневековой христианской культуре, напомним, считалась идентификация с Христом или его подражателями. Именно такую модель взаимоотношений читателя с письменным текстом воспроизводит содержание вышеупомянутого фрагмента «Исповеди» Августина Аврелия, где чтение сакрального текста описано в качестве залога внутренней гармонии и верного направления жизненного пути — в полном соответствии со средневековым «категорическим императивом» подражания Христу.

Стимуляция читательского подражания входит и в рецептивный проект креативизма. Особенное ее присутствие характеризует коммуникативные программы таких креативистских субпарадигм, как романтизм и реализм. В романтизме требование читательского мимесиса поддерживается концепцией литературы как реальности, неизмеримо более высокой по сравнению с настоящей действительностью, в реализме — концепцией литературы как прав-

дивой копии действительности. Поэтому романтизм, с позиции осуждения неудовлетворительной действительности освящая обращение читателя к литературным моделям, обещает ему в опоре на литературу возможность конструирования прекрасной иллюзии, альтернативной настоящей реальности. Реализм же «благословляет» читательскую ориентацию на художественный мир с позиции имитации действительности, адекватной передачи ее объективного содержания, обещая читателю в опоре на литературу возможность обретения подлинного знания о жизни и адекватной поведенческой модели. Иными словами, романтизм призывал читателя обратиться к литературе, так как она изображает мир противоположно реальности и опора на нее позволит читателю компенсировать антиэстетизм последней; а реализм — так как она изображает мир соответственно реальности и опора на нее обеспечит читателя практическим (позитивным) знанием жизни, необходимым для успешного взаимодействия с ней. Следует признать, что ни в романтической, ни в реалистической литературе мы не встретили таких повествований о читателях, в которых бы воспроизводилась соответственная их рецептивным программам модель взаимоотношений читателя с текстом*.

Стимуляция читательского подражания и сакрализация искусства в коммуникативной программе модернизма связана с концепцией литературы как назначенной художником замены абсурдной реальности, как способа заполнения пустоты мира, «покинутого богами». Утверждение искусства как второй реальности («не подражания действительности», как пишет Ницше, а «дополнения» к ней), имеет в модернизме разное теоретическое обоснование. Так, Ницше определяет искусство в качестве единственной возможности «метафизического утешения» в ситуации признания человеком «страшной мудрости Силена»[11]. В его трактовке искусство метафорически уподобляется стене, воздвигаемой человеком

* Хотя в литературе самой ранней креативистской парадигмы, предромантической, повествования, изображающие в образе читателе воплощение желаемый модели адресата, встречаются в текстах, где фактор чтения представлен как основа нравственного самовоспитания, «любви к добродетели» (Руссо), героического жеста или успешной самореализации.

вокруг себя, «чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем самым сохранить себе свою идеальную почву»[12]. Фрейд также трактует творчество как форму эскапизма, имея в виду невротическую подмену неосуществимого в реальном мире желания его виртуальным аналогом, обретаемым как в акте письма, так и в акте чтения. По Фрейду, и авторское творчество, и читательское сотворчество в одинаковой мере позволяют «*заменить* результаты насильственного вытеснения плодами разумной духовной работы»[13]. Сартр в работе по феноменологии воображения трактовал искусство (сферу, которая конституирована воображающим действием сознания) как форму «неантизации» реальности: «неантизируя», отрицая действительный мир, воображение превращает его в мир «ирреальных квазиобъектов», з а м е н я я объективную реальность «магическим миром». Мысль о том, что в опоре на искусство возможно магическое преобразование собственного существования и обретение «метафизического утешения», в рамках коммуникативной программы модернизма и делегируется читателю. Однако своего повествовательного выражения она, как и в предыдущем случае, не находит: литература модернизма сосредоточенно изображает читателя, который в опыте общения с литературой и практике творения «магического мира» терпит п о р а ж е н и е.

В соответствии с нашим предположением, в обращении к образу читателя, потерпевшего фиаско в той или иной форме опоры на литературу (культ книги, культ библиотеки, подражание персонажу), литература косвенно осуществляет критику тех культурных представлений, в рамках которых она была мифологизирована в том или ином качестве в эстетике каждой парадигмы: как «авторитетное слово о мире» (в традиционализме), как высшая реальность (в романтизме), как копия реальности (в реализме) или как ее утешительная замена (в модернизме). В изображении поражения читателя, исповедующего тот или иной культурный миф о литературе, художественная словесность полемизирует с современным ей теоретико-эстетическим осмыслением собственной природы и функции. В произведениях такого рода герой-читатель, как правило, изображается как носитель «мифологического» (в бартовском смысле)

сознания, т. е. сознания, сформированного самой литературой и культурной мифологией о ней. Причем «мифологизм» его представлений о литературе выявляется, как правило, в словесности, которая знаменует кризисное состояние художественной парадигмы, к которой она принадлежит, и осуществляется это именно в произведениях о поражении читателя. Формирование же той или иной художественной парадигмы, наоборот, может сопровождаться произведениями об успешных (или, во всяком случае, сочувственно изображенных) читателях, которые сумели в ставке на литературу осуществить свои надежды, в этом случае всегда осмысляемые как высокие и/или героические. Хотя такие произведения, как уже было отмечено, встречаются редко, тем не менее в литературе ранних стадий в развитии традиционализма и креативизма (раннее Средневековье и предромантизм) они обнаруживают свое очевидное присутствие. В первом случае это «Исповедь» Августина и множество других средневековых текстов по дидактике чтения, во втором — это сентименталистская литература о читателе. Такие тексты (об успешных читателях) поддерживают культурную мифологию словесности, характерную для данного времени, в то время как тексты о читательских неудачах вступают с ней в конфронтацию. Прокомментируем этот тезис более подробно.

Откровенную полемическую реакцию на традиционалистскую идеологию чтения мы обнаруживаем в «Дон Кихоте», романе эпохи кризиса нормативизма. С одной стороны, герой Сервантеса изображен как носитель нормативной концепции чтения: та модель поведения, которая была заимствована им из рыцарского романа, имеет самое непосредственное отношение к средневековому культу сакрального чтения, так как рыцарская литература непосредственно возводила этику своих персонажей к тому абсолютному образцу, которым в средневековой культуре был образ Христа. Однако заканчивается повествование о подражателе Христу и христоподобном человеке его поражением. Традиционалистская концепция чтения спасительного, преобразующего, гарантирующего верную идентификацию (и особенно при условии воспроизведения высокого книжного идеала) в романе Сервантеса своей поддержки не находит.

Повествования о поражении читателя, сложившиеся в рамках романтической литературы, как нам представляется, выстраивают сюжетную полемику с романтической идеологией чтения как формы преодоления антиэстетизма реальной действительности. Повествовательная полемика с данной концепцией в литературе романтизма, как правило, связывает с чтением риск утраты читателем собственной индивидуальности. Оттого она настойчиво акцентирует негативные последствия подражательного чтения и библиомании. И подражание литературному герою, и культ книги в изображении романтиков препятствуют свободной личностной самореализации читателя, погружая его в мир иллюзий и перверсивных идентификаций. Наиболее иллюстративной для данного случая могла бы быть ссылка на «библиофилическую» прозу французских романтиков (Ш. Нодье — в первую очередь) и «читательскую» новеллистику Т. Готье. В изображении Ш. Нодье любитель книг в состоянии маниакальной страсти начинает отождествлять самого себя с книжным томом[14], а «байронисты», «гюгопоклонцы» и «почитатели Гофмана», изображенные Т. Готье, как правило, полностью теряют способность к адекватному самовосприятию и восприятию реальности, погружаясь в мир воображаемых литературных приключений[15].

Реалистическая литература о читательских поражениях подразумевает отчуждающее действие как романтического мифа о литературе, так и того мифа, который был выработан в рамках реалистической эстетики и в соответствии с которым литература представляет собой референтный аналог действительности. Такого рода взгляд на литературу писатели-реалисты часто рассматривают как основу формирования иллюзорного мировосприятия или санкцию на отношение к литературным формам как «приспособленным ко всевозможным услугам и требованиям», как значится в записках «подпольного» человека — известного потребителя литературных схем. В первую очередь литература реализма сосредоточена на изображении поражения наивного читателя, верящего в референтность опоры на литературу в конструировании и интерпретации события. Выразительный пример в данном

случае составляют истории героинь Флобера («Госпожа Бовари») и Мериме («Двойная ошибка»). Первая терпит поражение в неадекватной надежде перенести в повседневность провинциальной буржуазной реальности заимствованный из романтической литературы образ красивой жизни; вторая — в неадекватной литературной интерпретации собственной любовной истории.

Однако и рефлексирующий прагматик, согласно референциальной установке использующий готовые литературные формы и смыслы в собственной практике, также не обретает удовлетворения в рамках реалистической разработки сюжета о читателе. Так, «подпольный» Достоевского, пережив ряд сконструированных по литературным шаблонам событий, принуждается автором к признанию того, что жизнь и литература — «вещи несовместные», а их совмещение неизбежно оборачивается «ужасным стыдом», чувством обезличивания («норовим быть… общечеловеками») и унизительным переживанием «пошлости и подлости» цитатного поступка[16].

Наконец, литература модернизма в универсальном сюжете поражения читателя подразумевает, на наш взгляд, полемику с модернистской концепцией искусства как утешительной утопии в «царстве Селена». Позиция замены живой жизни общением с книгами, крах которой переживают «книжные люди» Гессе и Канетти, своим идеологическим прототипом, конечно, имеет обозначенную философию искусства. Исходя из данного наблюдения, притчу Гессе, на наш взгляд, возможно рассматривать в качестве прямой полемической реплики по адресу концепции Ницше, особенно учитывая тот факт, что Гессе непосредственно использует ницшеанский образ литературы как стены, воздвигаемой, «чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем самым сохранить себе свою идеальную почву».

В соответствии с этой идеологической установкой (сохранить «достоинство мыслящего тростника»), кстати, пытается читать и сартровский Рокантен: в стремлении спастись от существования, он, в частности, «ищет утешение в светлой Италии Стендаля»[17], упоминая в качестве предмета своего чтения, кроме «Пармской обители», также «Евгению Гранде» и «Красное и черное». Однако впо-

следствии Рокантен сам и разоблачает всю иллюзорность рецептивного проекта, сочинив для него притчевое оформление о «бедняге, который по ошибке попал не в тот мир, в который стремился»:

> ...Он существовал, как другие люди, в мире городских парков, бистро, торговых городов, а себя хотел уверить, будто живет где-то по ту сторону полотен с дожами Тинторетто и с отважными флорентийцами Гоццоли, по ту сторону книжных страниц с Фабрицио дель Донго и Жюльеном Сорелем, по ту сторону патефонных пластинок с протяжной сухой жалобой джаза. Долго он жил так, дурак дураком, и вдруг у него открылись глаза, и он увидел, какая вышла ошибка[18].

Отвергая возможность утешения в переживании искусства*, Рокантен выбирает писательство, надеясь «найти оправдание своему существованию»[19] в создании книги, за страницами которой «угадывалось бы то, что было бы не подвластно существованию»[20]. Позднее, в книге «Что такое литература» Сартр предложит принципиально другую концепцию чтения — не как потребительской иллюзии об утешении, а как взаимообогащающего диалога между автором и читателем, в рамках которого, с его точки зрения, единственно возможно «трансцендирование» бытия, преодоление его ограниченности и осуществление проекта «человеческой тотальности». Однако Рокантену, герою, который определяет себя как «негуманист», он присваивает идею неосуществимости спасения в чтении — возможно, вопреки модернистскому концепту искусства как «метафизического утешения» и склоняясь к его (искусства) пониманию как формы деятельного преобразования жизни.

Специфика воплощения темы читательской неудачи в литературе постмодернизма требует особого разговора, так

---

* «Подумать только, есть глупцы, которые ищут утешения в искусстве… Концертные залы ломятся от униженных и оскорбленных, которые закрыв глаза, тщатся превратить свои бледные лица в звукоулавливающие антенны. Они воображают, будто пойманные звуки струятся в них, сладкие и питательные, и страдание преобразуется в музыку, вроде страданий молодого Вертера; они думают, что красота им соболезнует. Кретины» — запись в дневнике Рокантена, сделанная им в последний день пребывания в Бувиле (*Сартр Ж.-П.* Тошнота. С. 221).

как она, казалось бы, не связана с разоблачением какого-либо мифа о литературе. Наоборот, в рамках литературной теории постмодерна литература подверглась «самой радикальной демистификации»[21]. Былой культ литературы стал объектом тотального разоблачения — лингвистического, философского, собственно литературоведческого. Основные проявления этого «процесса» против литературы в критике XX в. общеизвестны: разоблачение мифа о референтности художественного произведения и механизмов суггестивного воздействия художественного языка на сознание читателя (в рамках французской семиотики); описание механизмов идентифицирующего чтения (в рамках немецкой рецептивистики) и механизмов формирования читательской иллюзии относительно единственности якобы предзаданного текстом готового смысла (в рамках французского постструктурализма и американского деконструктивизма); разоблачение самих механизмов формирования идеи искусства как нравственного начала жизни*. Литература уже «и не зеркало законов жизни, и не зона игровой свободы, не оазис духовности… а просто одна из сфер культурного творчества», — констатирует Т. Венедиктова[22].

Однако в рамках такой демистификации авторской деятельности и ее свершенного результата (произведения), взамоотношения читателя с литературой обрели новый мифологический ракурс. Соответственно этому ракурсу читатель в рамках постмодернистской теории был осмыслен в качестве о б ъ е к т а р е п р е с с и в н о г о в о з д е й с т в и я, которое в отношении него осуществляет литература, будучи, в свою очередь, теоретически осмысленной как форма власти и идеологии. Представляется, что именно этот содержательный аспект во многом поддерживает универсализм сюжета о поражении читателя в новейшей литературе — как читателя-герменевта, так и читателя-идеолога. В рамках этого сюжета литература описывает разные формы читательской зависимости, подчинения или доверия и те радикальные формы, к которым прибегают герои, пытающиеся либо поддержать власть литературы (как в романах

---

* Например, в книге К. Палья «Личины сексуальности», которая настаивает на «аморальности и агрессии великой литературы» (*Палья К.* Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006. С. 71).

М. Елизарова и В. Бенигсена[23]), либо преодолеть ее (как в романах К.-М. Домингеса и Ж.-Ф. Арру-Виньо[24]).

Впрочем, читатель рефлексирующий по поводу своих взаимоотношений с литературой, способный на активные формы интерпретации ее ценности в собственной жизни и адекватные формы ее «апроприации»[25], находит в новейшей литературе и позитивную реализацию, как, например, в творчестве А. Байетт. Помимо вышеупомянутого «умного и прилежного» читателя из романа «Обладать», способного на почве «наслаждения от текста» сформировать собственный жизненный сюжет, в этом плане сошлемся также на образ героини повести А. Байетт «Джин из бутылки стекла “соловьиный глаз”»[26]. Героиня этой повести, остро переживая кризис гендерной идентичности, связывает феномен женской несвободы с той идеологией женской судьбы, которая нашла свою литературную канонизацию в средневековом сюжете о долготерпеливой Гризельде. Осознание власти данной литературной модели в собственной судьбе выливается в истории героини в противостояние ей и конструирование счастливого жизненного сюжета в опоре на литературную модель иного рода.

Итак, в современной литературе «сопротивление теории» выражает себя в форме сюжета об успешном самоосуществлении читателя (вопреки идее репрессивной власти литературы), в то время как в литературе допостмодернистской эпохи (от традиционализма до модернизма) — в форме сюжета о поражении читателя, в осуществлении жизненного проекта, сделавшего ставку на литературу (вопреки выше обозначенным формам канонизации литературы). В то же время в разоблачении читательских иллюзий, в соответствии с которыми книга обладает единственным смыслом, способным обеспечить человека готовым универсальным опытом, литература XX в. вполне солидарна с критической теорией, о чем свидетельствует мотивная сюжетная ситуация поражения читателя-герменевта.

Сюжет о читателе, таким образом, является универсальной формой рефлексии литературы относительно характера своего функционирования, причем рефлексии, всегда соотносящейся с соответственными эстетико-теоретическими построениями времени.

[1] См.: *Каллер Дж.* Теория литературы. М., 2006. С. 107—122.

[2] *Домингес К.-М.* Бумажный дом. М., 2007. С. 78—79.

[3] *Гессе Г.* Книжный человек. М., 1990. С. 51.

[4] Там же. С. 52.

[5] *Борхес Х. Л.* Вавилонская бибилотека // Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1989. С. 83.

[6] Там же. С. 85.

[7] См.: *Байетт А.* Обладать. М., 2004.

[8] *Сервантес М.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : в 2 т. М., 1997.

[9] См.: *Тюпа В. И.* Литература и ментальность. М., 2009.

[10] См.: Там же.

[11] *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 68, 69.

[12] Там же. С. 81.

[13] *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С. 54.

[14] См.: *Нодье Ш.* Библиоман // Нодье Ш. Читайте старые книги. М., 1989. Кн. 1.

[15] См.: *Готье Т.* Даниэль Жовар. Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями // Готье Т. Два актера на одну роль. М., 1991.

[16] *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Т. 4. М., 1989.

[17] *Сартр Ж.-П.* Тошнота // Сартр Ж.-П. Тошнота : рассказы. М., 2003. С. 104.

[18] Там же. С. 222.

[19] Там же. С. 225.

[20] Там же.

[21] *Венедиктова Т.* О пользе литературной истории для жизни // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 16.

[22] Там же.

[23] См.: *Елизаров М.* Библиотекарь. М., 2008; *Бенигсен В.* ГенАцид // Знамя. 2008. № 7.

[24] *Домингес К.-М.* Бумажный дом; *Арру-Виньо Ж.-Ф.* Урок непослушания // Иностр. лит.. 2002. № 6.

[25] См.: *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М., 2006.

[26] *Байетт А.* Джин из бутылки стекла «соловьиный глаз» // Иностр. лит. 1995. № 10.

3.3. Мотивы творца и творческой неудачи у А. С. Пушкина и В. В. Набокова

3.3.1. Авторский замысел и его осуществление

Постановка вопроса о творческой неудаче зависит от точки зрения ее обсуждения: ее можно анализировать или с точки зрения отношения «автор — текст», или с точки зрения отношения «текст — реципиент, субъект (читатель, зритель, слушатель, воспринимающий адресованное ему сообщение)».

Автор со своей собственной точки зрения задает вопрос, удалось ли ему осуществить в тексте свою авторскую интенцию, совпадает ли текст с его внутренними, личными, субъективными намерениями. С этой точки зрения творческую неудачу можно понимать как неосуществление художественного замысла, который сам перед собой поставил автор. Но этот авторский анализ обыкновенно остается скрытым для других воспринимающих текст лиц. Решающим фактором приведенной точки зрения является субъективная авторская точка зрения и его личное восприятие текста. На основе авторского подхода произведение оценивается совпадением личных намерений с текстом, их воплощением в тексте. Но сразу же возникает вопрос, что именно подразумевается под авторским замыслом. С точки зрения автора, это может быть разного типа информация, разного типа сообщение, мысль, личное восприятие реальности, которые автор посредством знаковой текстовой ситуации вносит в текст, и автор задает себе вопрос, насколько ему удалось найти для этого замысла подобающую форму. Но, с другой стороны, автор в художественном произведении работает с образной системой переносных значений, результатом которой будет не какое-то определенное понятие, а ряд значений — многозначность. Таким образом, если автор задает себе вопрос о творческой удаче или неудаче, то он может иметь в виду совпадение какого-то определенного и заранее принятого художественного намерения с его успешной реализацией в тексте. Но на фоне приведенного художественного намерения могут развиваться значения, которые воз-

никают независимо от определенной авторской интенции и осуществляются благодаря художественной знаковой образной ситуации.

Кроме того, мы считаем, что намного важнее понимать авторский замысел не как передачу разного рода заранее и намеренно установленной информации, а как что-то неопределенное, неоднозначное. В этом смысле можно авторской интенцией считать попытку выразить посредством художественного произведения авторское понимание действительности как чего-то очень неопределенного, смутно ощущаемого, что постоянно выходит за рамки предлагаемых значений, что постоянно движется, подвергается метаморфозам и своей неопределенностью расплывается в глазах. Другими словами, можно сказать, что в понимании авторской удачи/неудачи как совпадении текста с художественным замыслом заключается вопрос о ценностях текста. Чем больше автор ставит своей целью передать посредством текста что-то заранее предопределенное, установленное, удержать произведение под его рациональным контролем, тем меньше будет в произведении свободной смысловой игры и художественной инвенции. В конце концов предопределенное значение могло бы быть передано воспринимающему и посредством нехудожественного текста. И наоборот, чем меньше автор вносит в текст какие-то априорные задачи, предвзятые схемы, тем больше текст становится свободным и, уже независимо от желаний автора, идет своим путем и свободно развертывает свой потенциальный смысл.

С точки зрения реципиента/вопринимающего, ситуация выглядит иначе. Возможные и заранее установленные авторские значения и намерения остаются для читателя скрытыми. Читатель обладает только текстом, и текст является для него основой для установления авторской удачи/неудачи. Читатель ставит себе вопрос, как вообще найти в тексте то, что автор был намерен читателю передать, т. е. как расшифровать вложенные автором в текст скрытые значения и будет ли то, что он (читатель) в тексте нашел, настоящим авторским замыслом. Или же воспринимающий видит текст, не пытаясь установить авторский замысел, и его интересует прежде всего то, что текст передает благодаря своей связной структуре, которая своим потенциалом переходит за рамки возможных, заранее

установленных значений в виде прямой информации и прямолинейных понятий. В приведенной ситуации можно поставить вопрос о взаимоотношении значений, которые в текст намеренно вложил автор, — значений, которые вытекают из текста благодаря связной текстовой структуре независимо от априорно установленных намерений автора, а также значений, которые в тексте находит реципиент благодаря своему эстетическому опыту, знаниям художественного текста и системе ожиданий.

Хотя мы и считаем поиски заранее установленного и явного авторского замысла сомнительными, нельзя полностью исключать этот аспект из наших рассуждений. С другой стороны, ясно, что совпадение априорной авторской интенции с текстом еще ничего не говорит об авторской удаче/неудаче. Решающим фактором следует считать момент возможности реализации потенциала намеренно или ненамеренно в тексте существующих значений в сознании воспринимающего. Текст, написанный автором, обладает рядом потенциальных значений, которые независимо от воли автора находят свое осуществление в течение рецепции художественного произведения. Текст представляет собой потенциал — целое, и интерпретации читателя являются частью этого целого. Творческой удачей можно считать факт, что читатель способен на основе связной текстовой структуры вскрыть область эстетических возможностей текста и потенциальных значений и может постоянно находить свои частичные отношения к этому целостному потенциалу значений.

Будем понимать текст как комплексное явление, в котором можно увидеть также авторскую эстетическую концепцию, которая обнаруживается посредством текста как намеренно эксплицитно выраженные сообщения или как смыслы, которые воспроизводит текст сам по себе, благодаря своей связной структуре и независимо от замысла автора. Нас будет прежде всего интересовать то, что выражает текст как результат комплексного творческого усилия автора, несмотря на разным образом выраженную авторскую интенцию. Будем считать существенным для установления авторской удачи/неудачи или вообще для поисков автора и его замысла прежде всего текст сам по себе, то, что он сам по себе, благодаря своей внутренней структур-

ной связности и образной системе, содержит и способен выразить, независимо от разнообразных стремлений автора. Вопрос в том, насколько эстетика текста наглядна для воспринимающего лица и насколько авторская эстетика является пространством игры смысла, в которой участвуют отдельные рождающиеся значения, постоянно ищущие во время интерпретации свое отношение к потенциальному целостному смыслу.

Творец создает с помощью текста собственную комплексную интенцию, которая осуществляется в течение интерпретации текста. Мы исходим из мысли, что каждое произведение создает свой скрытый идеал, который вытекает из сравнения произведения с его усовершенствованным видом (как бы оно выглядело в его идеальном виде), как это вытекает из эстетического контекста, свойственного данному произведению. С точки зрения творческой удачи нас будет прежде всего интересовать с о в е р ш е н с т в о художественного произведения по сравнению с его внутренним идеалом, который произведение создало.

3.3.2. Роль творца в произведениях Пушкина

Вопрос о творческой удаче/неудаче открывается в русской литературе на разных уровнях в связи с образом творца и его деятельности. На первый взгляд кажется, что образ творца в «Медном всаднике» Пушкина и его удача не подлежат никакому сомнению. Среди лесов и болот Петру I удалось построить город. На основе этого творческого поступка А. С. Пушкин создал всемирно известную поэму, и нет сомнений, что поэт достиг творческого успеха: читателей текст «Медного всадника» постоянно интересует, они постоянно ищут и находят новые значения, которые придают целостному смыслу все новые и новые оттенки.

Роль творца в петербургской повести А. С. Пушкина, с одной стороны, является торжеством успешного творческого подвига, но, с другой стороны, автор вносит в образ великолепного творца сомнения. Поэма с первых строк связана с концепцией действительности как пограничного явления. Действие помещено в дихотомное

природное пространство, где все лежит на стыке разных сущностей стихий, прежде всего воды и суши. Перспектива «на берегу» составляет характеристическую черту повести. Берег начала повести представляет собой подвижную линию, которая свободно движется в согласии с движением водной стихии. Но все изменилось с появлением властного шага Петра I как существенного импульса к преобразованию веками установленного порядка действительности, к основанию твердой черты берега и города. Берег творца представляет собой край другого рода, другой сущности. Петр I представляет собой конец одного образа местности, стихийно-естественного, и начала другого, искусственного, сделанного человеком, твердого, земного. Первые образы характеризуются словами: *широко река неслася*, *бедный челн*, *одиноко*, *чернели избы*, *приют убогого чухонца*, *лес*, *туман*, *спрятанное солнце*.

Контрастом к этим горизонтально распространенным значениям выступают следующие строки вертикальности задуманного города. Первоначальное равновесие свободно движущейся водной стихии противопоставлено твердой творческой идее задуманного будущего.

Следующая часть композиционного времени продвинула сюжет на сто лет вперед от вступительного прообраза. Широкая горизонталь *пустынных волн* превратилась в вертикаль нового града, который *из тьмы лесов*, *из топи блат вознесся пышно*, *горделиво*. Контраст бывших *неведомых вод*, *печального пасынка природы*, и *юного града* несомненно показан в пользу новой действительности — ее башен, дворцов, кораблей, богатой пристани. Этот вид поддерживает и признание рассказчика в любви к городу. В апострофе «Люблю тебя, Петра творение» заключается торжество творца и его творческая удача.

Но уже следующая строфа вносит в торжественный творческий облик удачи с основанием города и берега сомнение: «Да умирится же с тобой и побежденная стихия...». Таким образом, возобновляется первоначальный прообраз стихийной водяной шири как потенциальной силы, которая может стать угрозой городу и из скрытой превратиться в явную и действенную силу. И эта сила начинает выступать как настоящий противовес искусственной суши горо-

да. Итак, с самого начала повесть основана на разного рода д в у п о л ю с н о с т и — берега и воды, неподвижности фундамента города и подвижной стихии, горизонтали и вертикали, тьмы и света, бедности и богатства, соблюдение данности и мечты об изменении уравновешенного состояния, действительности и мечты, того, что было сто лет назад, и того, что есть, «его» (мысль, мыслитель, творец) как предвидения будущего и «его» (город) как осуществления мысли, творческого успеха, результата властной думы, силы неведомого стихийного и силы ведомого целеустремления, торжества творческой удачи и постепенного усиления сомнений в однозначности творческой удачи. Мнимая гармония первоначальной стихии нарушена вторжением чужой силы, которая победила.

Возник город в его несомненно положительном виде, с красотой которого совпадает и личный тон рассказчика, и его трактовка, но торжество творца нарушено потенциальной угрозой стихийных сил.

После ночного наводнения *прегражденная Нева* затопила город, и вдруг все опустело. Созданные человеком-творцом границы разбиты и преодолены — и Нева преграждается другими, стихийными, границами. Таким образом, как бы возвращаются первые строчки повести, и горизонталь водного принципа опять начинает царствовать, вид торжества творца и творческой удачи поколеблен.

Первоначальное естественное горизонтальное равновесие стихийного, водного и земного принципов приобретает в течение повести противовес в расширенном значении земного принципа — града, который, будучи построен в мире подвижного принципа (*Ногою твердой стать при море...*), преодолевает своим вертикальным стремлением водяную первооснову. Прообраз подвижного принципа всеохватывающего равновесия нарушен вторжением земного, твердого противовеса. Сила стихийности побеждена, прегражден, но остается ее потенциальная энергия, на угрозу которой указывает рассказчик. Наводнение является результатом приведенной скрытой, но потенциально присутствующей силы. Таким образом, стихийная сила вдруг берет верх над земным творением и его красотой. Через стихию просвечивает не только водный принцип (реки, моря), но и принцип воды, которая приходит сверху — с неба.

«Водный» принцип начинает царствовать и в вертикали, которая до сих пор была исключительно пространством города. Через водную вертикаль просвечивает Небесное, Божие, и наводнение связывается с Божьим гневом, со стихией Божией. Таким образом, повесть начинает выходить за рамки антиномии водного — земного и превращается в антиномию земного — небесного, Божьего. Связаны понятия «стихия» и «Божий», всевышний Творец, «создавший все сущее из Небытия и объявший Своим знанием все во Вселенной». Таким образом, посредством водяной стихии противопоставлен земному творческому замыслу, творческой силе и творческому результату и сам Творец.

Наряду со стихией наводнения выделяется еще один аспект творца. Персонифицированный образ Невы сравнивается со зверем, аллитерацией *котлом клокоча и клубясь* подчеркнута динамичность движения и его непредсказуемость. Аллитерацией подчеркнуты не только согласные звуки, но и значения слов, которые приобретают звуковую окраску. Первичное значение слов обрастает новыми значениями и их ассоциациями. Сценичность (образ движется как бы прямо перед глазами) водного зрелища и его сиюминутный оживленный драматизм приобретают характер символа, через который просвечивают и ассоциируются новые значения. Перед глазами движется художественный мир, который интересен не историческим фактом наводнения, а прежде всего его литературностью — тем, что придает простому пересказу исторического факта с т а т у с х у д о ж е с т в е н н о с т и, статус художественного произведения.

На вопрос, что происходит перед глазами, нельзя ответить просто словом «наводнение». Происходит что-то слитное, движущееся, антиномное, все чередуется, перетекает, все меняется и амбивалентно просвечивает. Действительность интерпретируется художественным образом. Субъективное видение сливается с возможным объективным импульсом, и в креативном акте образуется новая действительность — художественная. Движущееся перед глазами зрелище основано на спонтанности, динамичности, апостериорности (не заранее придуманного), семантической амбивалентности (одновременно «да» и «нет»), двойственности[1], которые создают представление эстетического восприятия целостности.

Таким образом, Божьему творческому принципу противопоставлена творческая сила Петра I, и все это можно увидеть только сквозь художественную творческую образность Пушкина. Свободное пространство движения воды и границы земли преграждено творческим поступком Петра I — и красота города оправдывает творческий шаг как творческую удачу. Но порыв водяной стихии ставит творческую удачу под сомнение, и приходит творец, художник, который созерцает красоту города как результат творческого шага и, одновременно, воспроизведением исторической сцены вызывает сомнение. Художественный образ ставит вопрос не только человеку как управляющему творцу, но также человеку как составной части земного движения.

Наводнение разрушило границу между Евгением и стихией. Когда Евгений сидит на скульптуре льва, он непосредственно чувствует ветер и дождь. Рядом с ним в первый раз возникает и вертикаль — «словно горы», «вставали волны». Но вертикаль в этом случае не связана с властной мечтой преобразования, наоборот, перспективой Евгения созданная творцом действительность ставится под сомнение, и ставятся под сомнение дела человеческие вообще, их смысл, целеустремленность, оптимизм, оправданность: *Он это видит*? *Иль вся наша* / *И жизнь ничто, как сон пустой*, / *Насмешка неба над землей*? Образ жизни как насмешки Всевышнего над делами человеческими просвечивает больным сознанием Евгения, сквозь которое вся доныне движущая двуполюсность сливается в одно нерасчлененное целое.

Человек, выбитый из своей колеи, потерял равновесие сознательного ума и хаоса, сна и бреда, грезы и яви. Евгений стал бесцельно бродить по городу. Связь с миром была утрачена: *Он скоро свету* / *стал чужд*. Окончательно были утрачены границы, берег: *И так он свой несчастный век* / *Влачил, ни зверь, ни человек*, / *Ни то ни се, ни житель света*, / *Ни призрак мертвый...* Он стал составной частью стихии, между ним и околодвижущейся стихией нет границ. Он стал частью стихийного. Бывшее является постоянным состоянием его души. Смятение мысли не различает между живым и неживым. Вертикаль до сих пор была связана с перво-

начальной оппозицией «он — стихия», с высотой башен города. В конце повести вертикаль олицетворилась в Медном всаднике: *Кто неподвижно возвышался* / *Во мраке медною главой*, / *Того*, *чей волей роковой* / *Под морем город основался...* / *Ужасен он в окрестной мгле*! / *Какая дума на челе*! / *Какая сила в нем сокрыта*!

Антиномия творца, творческой удачи — и человека как образца творческой неудачи слита в одно художественное целое, в котором сквозь властную думу творца и удачу просвечивает совершенный его антипод — трагедия творческой неудачи человека-творца, который не смог предвидеть последствий своих поступков. Творческая удача просвечивает неудачей, как лицо Петра I просвечивает здесь лицом Евгения. Приведенную антиномию, в которой выступают на первый план не отдельные протагонисты, а воссоздаются существенные отношения противоположных смысловых полюсов и их действий, которые и представляют собой художественную концепцию, не заранее придуманную, а постоянно рождающуюся, возникающую, меняющуюся, способную вызвать игру смысла. В этом и заключается суть художественного стремления Пушкина — вызвать ситуацию «на берегу» и посмотреть на действительность как на пограничное явление между творческой удачей и неудачей. Сквозь ситуацию «на берегу» одновременно просвечивает «да» и «нет», творческая удача и неудача. Таким образом в повести «Медный всадник» встретились три творца — Бог, который установил мировой порядок, творец земной оппозиции Петр I, который «отгородил стихию искусственным берегом и противопоставил стихийному принципу принцип упорядоченности ума, и творец-художник, который воссоздает образ города как пограничного явления, в котором встречается антиномия творческой удачи и неудачи как явления, в котором одновременно действуют «да» и «нет». Если усматривать в художественном мире поэмы «Медный всадник» треугольник взаимно просвечивающих значений Бога-творца, творца-человека и творца-художника, то с точки зрения творческой удачи/неудачи была создана на основе приведенной неоднозначности и многозначности эстетическая ситуация, смысловой потенциал которой способен

воссоздать сложность человеческой творческой деятельности, его вершины и сомнения в пространстве необъятной космической стихии.

Если в повести «Медный всадник» авторитету деятельности Петра I была противопоставлена неограниченная природная стихия, то творцу и творческому усилию Ивана Петровича Белкина было противопоставлено его собственное произведение как пародия.

Творческое усилие Ивана Петровича Белкина как бы повторяло широко известные жанры романтической или сентиментальной литературы. Как творец он стремится выполнить то, что от него ожидается, — создать-пересказать привлекательную повесть с мотивами таинственного приключения, смутной тайны, туманной сцены, загадки, написанную в духе литературных схем то сентиментализма, то романтизма. Но его усилие честно стремится как можно лучше выполнить ожидаемую эстетическую норму, выполнить эстетический идеал, который читатель ожидает. Читательские ожидания были удачно выполнены, и произведение Ивана Петровича можно считать творческим успехом. Были созданы привлекательные повести с огромным чительским откликом. Но вводное вступительное слово как бы от редактора вносит в цикл повестей совсем другой взгляд. Дана вступительная характеристика И. П. Белкина, который показан не как творец, а как интеллектуально ограниченный писец, который дословно, без таланта переписывает услышанные истории в духе общеизвестных литературных норм. С одной стороны, своим пересказом он повторяет услышанное, становится его аккуратным посредником, с другой стороны, услышанное совпадает с его представлениями о литературе и о литературных приемах, и, если бы не было предисловия, в этом духе бы это прочитал и читатель. Но читатель встречается с рассказчиком, мнимым редактором, и начинает воспринимать белкинскую ситуацию по-другому: с одной стороны, редактор выступает с откровенными утверждениями насчет создания повестей, с другой стороны, чувствуется, что он как-то притворяется, что за наглядной маской серьезности скрывается другое лицо. С одной стороны, он оправдывает ожидания читателя, с другой стороны, разворачивается параллельный план, который ставит общеожидаемые и всеобщеизвестные схемы и нор-

мы под сомнение. Белкин как бы пишет свои повести, а редактор как бы всерьез повторяет дух их серьезности. Но в повторе (редакторском введении) редактор намеренно делает очевидные логические ошибки, которые начинают вызывать недоумение, недоверие, сомнения в подчеркиваемой серьезности повествования. Эта очевидно подчеркиваемая серьезность, которая повторяет белкинский дух прямолинейного человека с интеллектуально и эстетически ограниченным авторским замыслом, вызывает к о м и ч е с к и й э ф ф е к т: редактор настолько подчеркивает серьезность, что все становится комическим. Своим комментарием он пародирует серьезное «лицо» белкинского текста. Таким образом, на первый план начинает выступать не раскрытие тайны повести, а ответы на вопросы о настоящем лице и замысле рассказчика[2].

С этой точки зрения на первый план выступает не то, чему уделяется центральное внимание (например, загадка о бывшей истории Сильвио или о его возможных будущих решениях), парадоксально большое внимание уделяется графу, который своим поступком осмеял нормы дворянской и офицерской жизни, которые Сильвио с такой непоколебимой и упрямой серьезностью стремится соблюдать. Таким образом, ключевым поступком, например, в повести «Выстрел» является не «ответ» Сильвио, а поступок графа, который можно считать насмешкой над всем традиционным и ожидаемым. Смешными являются, наоборот, сила, серьезность, жизненная задача, излишество сил, упорство концентрируемых сил, которые противопоставлены шутке, смеху, насмешливости. «Ответ» Сильвио както своим избыточным накоплением сил не соответствует первоначальному импульсу.

Таким образом, творец Белкин достиг своей творческой удачи в смысле повторения услышаннго, воссоздания ожидаемых литературных схем, но эти литературные нормы были почти незаметно повторены еще один раз якобы серьезным комментарием редактора, который, повторяя серьезно выглядевший текст, разработал параллельный эстетический план пародии, на основе которого подверг сомнению трактовку ограниченного авторского замысла Ивана Петровича Белкина и его серьезности и осмеял защиту серьез-

ности от смеха. С точки зрения Пушкина, текст достигает того, чего достигла и поэма «Медный всадник». Он поставил под сомнение ожидаемые результаты (в данном случае серьезность Белкина). Текст с ограниченным эстетическим авторским замыслом порождает параллельный пародийный фон, и сквозь каждый образ повестей просвечивает одновременно его возможный пародийный пандан — парная противоположность, пародийный образ, который его своим значением дополняет, когда одновременно в значении сохраняются оба равноценных аспекта значения. Творческий успех «Повестей Белкина» был включен в новый эстетический контекст творческим видением Пушкина.

Кажется, что после Пушкина появилось много героев, которые считают свое поведение своеобразным творческим поступком в диалоге с общепринятыми нормами. После А. С. Пушкина можно найти много вариаций этой темы в русской литературе XIX—XX вв. Есть творческая удача Черткова в «Портрете» Н. В. Гоголя и его падение как художника, можно заметить новые шаги в неизвестность господина Голядкина в «Двойнике» Достоевского, героя «Записков из подполья», или попытку Раскольникова взять в свои мнимо «сверхчеловеческие» руки судьбы других людей и вступить в диалог с пространством, принадлежащим только Божьему провидению. Герой «Красного цветка» В. Гаршина стремится своим поступком и уничтожением символа крови исключить мировое зло. Творческой удачей «Д 503 Е». Замятина как строителя космического интеграла мог бы казаться его личный технический успех и работа для Единого Государства Мы и его Благодетеля. Творческая задача инженера была осуществлена, но оказалось, что настоящая удача или неудача складываются для человека как-то иначе, в каком-то другом плане. Своеобразие героев-творцов Булгакова, Платонова или Пастернака представляет самые высокие достижения этой темы в эстетике русской литературы и предполагает детальный анализ. Но, можно сказать, что в случае книги Мастера о Понтии Пилате или стихов доктора Живаго представлено высшее художественное достижение эстетики приведенной темы и диалог на самом высоком духовном уровне.

3.3.3. Мотив творца в романах Набокова

Хотя после Пушкина возник целый ряд разных типов творцов, нам кажется, что прямым наследником пушкинской игры с читателем и его ненадежных рассказчиков, слову которых нельзя прямо доверять, является В. Набоков. Тип рассказчика «Повестей Белкина», который пересказывает услышанное таким образом, что перед читателем открывается возможность толковать повесть не в прямом смысле, а как-то иначе, с иным смысловым оттенком, подходом, который надо разгадать, является в русской литературе п р о д у к т и в н ы м. Пушкинский текст как бы предлагает свое прямое лицо, а наряду с этим и какой-то другой план, параллельный эстетический контекст. Читатель вдруг узнает, что это не настоящее лицо рассказчика. Таким образом, текст находится на стыке разных эстетических контекстов и значений.

В творчестве В. Набокова можно найти мотив творца почти во всех его романах. С нашей точки зрения, есть три романа В. Набокова, которые существенным образом могут внести новые аспекты в рассматриваемую тему творческой удачи/неудачи. Творческой манией отличаются рассказчики и главные герои романов «Отчаяние», «Лолита» и «Бледное пламя».

Текст романа «Отчаяние» показывает Германа Карловича как главное действующее лицо, о котором ведется рассказ, и одновременно как рассказчика, который рассказывает и от имени которого ведется пересказ действительности романа. С самого начала текст создает иллюзию параллельного двоемирия: с одной стороны, происходит действие романа, в котором Герман Карлович выступает как действующее лицо, с другой стороны, Герман Карлович выступает как рассказчик, который пересказывает собственную жизнь.

Некий Герман Карлович, берлинский предприниматель, торговец шоколадом, убивает своего двойника — Феликса. Герман Карлович, встретив Феликса впервые в Праге и усмотрев взаимное тождество, решил застраховать свою жизнь и убить двойника с целью инсценировать собственную смерть. Потом на деньги страховки и с помощью своей жены жить спокойно под чужой фамилией где-то в чужой стране. Сценарий убийства поставлен именно на невоз-

можности ошибки. Но произошла ошибка и, более того, по утверждению рассказчика, очень заметная. Герман Карлович в автомобиле рядом с убитым забыл его палку, которая помогла полиции установить личность Феликса. Сюжет закончен, убийство раскрыто. Остается только один существенный вопрос: почему Герман Карлович считает самой главной ошибкой забытую палку, а не то, что между ним и Феликсом на самом деле не было установлено ни малейшего сходства. Ведь именно на сходстве двойников была основана интрига с подменой личностей убийцы и убитого, Германа и Феликса, ведь обман со страховкой был основан именно на том, что лицо Германа — копия лица Феликса.

Очевидно, не соответствуют друг другу внушаемая иллюзия гениальности личности Германа Карловича, с одной стороны, и пошлый, много раз обыгранный и мало оригинальный обман со страховкой. Тон газетных комментариев Германа Карловича обидел. Не только никто не признает его гениальности, но, наоборот, его считают полоумным и отвратительным монстром. Чтобы добиться всеобщего признания (творческой удачи, все Германом написанное — написанное с точки зрения достижения творческой удачи, надо объяснить то, чего на первый взгляд не видно, но этого вообще ни видно, это не существует), Герман Карлович решил объяснить свой гениальный поступок написанием книги. «Я утверждаю, все было задумано и выполнено с предельным искусством, что совершенство всего дела было в некотором смысле неизбежно, слагалось как бы помимо моей воли, интуитивно, вдохновенно. И вот, для того чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творения, я и затеял писание сего труда»[3].

Надо заметить, что подобная ситуация повторяется и в романе «Лолита». Повествование Гумберта Гумберта опосредует якобы подлинную историю, которую он сам в действительности пережил. Тридцатисемилетний Гумберт Гумберт рассказывает о себе и о своем необычном влечении к девочкам в возрасте около двенадцати лет. Гумберт Гумберт вспоминает о своей первой любви, Аннабелле, которая уже умерла. По его собственным словам, Гумберт Гумберт превратился в жертву несостоявшейся детской любви, с поте-

рей которой он никогда не смог смириться («Знаю и то, что смерть Аннабеллы закрепила неудовлетворенность того бредового лета и сделалась препятствием для всякой другой любви в течение холодных лет моей юности»[4]), и преждевременная смерть Аннабеллы могла стать причиной его психической травмы на всю жизнь, его стремления возродить образ Аннабеллы в других девочках этого возраста. («Снова и снова перелистываю эти жалкие воспоминания и все допытываюсь у самого себя, не оттуда ли, не из блеска ли того далекого лета пошла трещина через всю мою жизнь»[5]). События жизни пересказаны формой записок сначала из психиатрической больницы, а позднее — из тюремной камеры. Гумберт Гумберт, последовательно излагая события своей жизни, возвращается в Париж, по времени — около десяти лет до начала повествования. Во Франции Гумберт Гумберт одержим болезненной страстью к нимфеткам.

Решающий перелом в жизни Гумберта Гумберта произошел после его приезда в Америку, где он встречается с Долорес Гейз, Лолитой, которая становится олицетворением его томительных представлений о нимфетках. С этого момента пересказ начинает колебаться от непосредственного отражения якобы прожитых реальных событий в сознании Гумберта Гумберта (часто это бывает пересказом уже несуществующих дневниковых записей) до опосредованного и прокомментированного повествования по прошествии нескольких лет. Пересказом якобы подлинной жизненной истории опосредована последовательность событий, ведущая от первых непосредственно описанных контактов Гумберта Гумберта с Лолитой вплоть до момента, когда Гумберт Гумберт забирает Лолиту из школьного лагеря и в официальной роли отчима целый год путешествует с ней по различным местам Соединенных Штатов. События кульминируют из-за постоянно растущего параноического ощущения Гумберта Гумберта, что за ним следят, и предчувствия того, что Лолита его покинет. Лолита на самом деле оставляет Гумберта Гумберта. Последний безуспешно разыскивает ее. Лишь по прошествии более чем трех лет Лолита напишет ему и Гумберт Гумберт сможет встретиться с ней. Гумберт Гумберт убивает Куильти. Он арестован и сначала помещен для обследования в больницу

для психически ненормальных, а затем находится в тюрьме, готовясь к суду. В это время он начинает писать свои записки, в которых пересказывает свою жизнь и опосредует потенциальным читателям собственную историю. Гумберт Гумберт умирает в тюрьме, не дождавшись суда.

В романе «Бледное пламя» опять повторяется ситуация пересказа, но форма совершенно иная, чем в романах «Отчаяние» или «Лолита». На этот раз пересказ идет от лица Чарльза Кинбота, который стремится в виде критического комментария объяснить читателю смысл поэмы Джона Шейда «Бледное пламя». Чарльз Кинбот живет необыкновенно привлекательной идеей заменить пошлую обыкновенность своей прошлой жизни героической повестью всеми забытого короля Земблы в изгнании. Чарльз Кинбот придумал свое прошлое, и ему нужен творец, чтобы превратить его видения в художественное произведение. Творцом является Джон Шейд, о котором Кинбот предполагает, что он ему в соседских разговорах навязал образы своих придуманных тем, которые должны отразиться в поэме. Чарльз Кинбот был уверен, что Джон Шейд воссоздает в поэме ослепительную и героическую тему его придуманного прошлого и перевел его тему на язык и слог поэзии.

Но когда после смерти Шейда Кинбот добирается до поэмы, он узнает, что Шейд создал не тот мир и действительность, которые он хотел ему подсказать, а пишет только о себе, о собственной смертельной тяжести и об интуитивном прозрении в загробную жизнь. С точки зрения Кинбота, Джон Шейд создал не настоящее художественное пламя-сияние, а только «бледное пламя». Чарльзу Кинботу не остается ничего иного, как взять и дополнить текст усопшего Джона Шейда комментарием, интерпретацией искусства Шейда в свете видений и тем, о которых Кинбот мечтает, т. е. перевоссоздать «бледное пламя» поэмы Джона Шейда в настоящее сияние героической поэмы об изгнанном Карле II. Посредством комментария Чарльз Кинбот стремится «открыть читателю глаза» и показать, что поэма Джона Шейда несет скрытый отпечаток его героической темы.

Итак, в приведенных трех романах Владимира Набокова повторяется одна и та же ситуация: герой романа стремится посред-

ством записок дать своеобразную интерпретацию своей жизни. Герман Карлович, чтобы добиться признания, затеял написание своего труда. Гумберт Гумберт пересказом якобы подлинной жизненной истории стремится перевести свои жизненные поступки в форму творческого акта, дневниковых записок и романа и таким образом посредством искусства показать глубину своих необычных отношений с Лолитой. Чарльз Кинбот видит свою жизнь как трагическую жизненную историю изгнанного в результате политических событий короля Кароля II из исчезнувшего королевства Земблы. Так как Кинбот не в состоянии создать художественный текст, он должен найти настоящего творца, который переведет в поэзию историю, которую ему Кинбот подскажет. Так как Кинбот не нашел в поэме отпечатка своих образов, т. е., по-видимому, Шейд не воспользовался его рассказом, он сам, в виде комментария, стремится вписать свою жизненную историю, образы и темы в произведение Шейда. Но в случае «Бледного пламени» есть очевидная разница в сравнении с «Отчаянием» и «Лолитой»: читатель может сравнивать текст поэмы Шейда с комментарием Кинбота. В случае «Отчаяния» и Лолиты» читатель не имеет возможности сравнить историю жизни Германа Карловича или Гумберта Гумберта о том, как они прожили ее в текстовой действительности, как герои романа, с их пересказом и интерпретацией. Есть только намеки и логические ошибки, на основе которых читатель может понять, что есть иногда существенная разница между Германом Карловичем и Гумбертом Гумбертом как действующими лицами и образом Германа Карловича и Гумберта Гумберта, как они представлены в пересказе записок. Другими словами, надо учесть разницу не только между Германом Карловичем — героем, действующим лицом и его закрытой жизненной историей, и Германом Карловичем пишущим[6], который пересказывает с точки зрения рассказчика прожитую жизнь, а также между результатом приведенной двойной перспективы — образом романной действительности, которую герой лично в связи с другими персонажами прожил, и образом-интерпретацией, как они показаны в пересказе. Роман как бы состоял из д в о е м и р и я — текстовой действительности, как она складывалась в течение дейст-

вия, и ее образа, который создается посредством пересказа. С одной стороны, выступает действующее лицо, герой; с другой стороны — то же лицо, но уже в виде рассказчика передает уже закрытую историю и воссоздает его пересказ — интерпретацию.

По-видимому, Герман Карлович, Гумберт Гумберт или Чарльз Кинбот хотят передать посредством пересказа не только пассивную копию, реплику себя и своей жизни, а прежде всего стремятся творчески «переписать» свое прошлое и таким образом пересоздать себя, создать творческий образ себя, показать себя в каком-то идеальном состоянии. Герман Карлович решил объяснить свой гениальный поступок написанием книги. Гумберт Гумберт также пересказывает и переписывает свое прошлое не как его точную копию, а как что-то в виде ретроспективной имагинации, преобразования собственной жизни с учетом нескрываемой творческой фантазии: «Когда стараюсь разобраться в былых желаниях, намерениях, действиях, я поддаюсь некоему обратному воображению, питающему аналитическую способность возможностями безграничными, так что всякий представляющийся мне прошлый путь делится без конца на развилины в одуряюще сложной перспективе памяти»[7]. Тот же момент творческой имагинации возникает в случае комментария Чарльза Кинбота к поэме «Бледное пламя».

В случае всех трех выше приведенных романов Владимира Набокова выступает творец, и в связи с этим возникает вопрос: почему все эти пересказы стремятся преобразовать прошлое, личную жизненную историю? Этот вопрос надо обсуждать как минумум в двух планах. В плоскости героя — с точки зрения психологии его личности, как она представлена посредством романной действительности, и с точки зрения авторской эстетической концепции. В литературе о Владимире Набокове этой точке зрения уделяется чрезвычайное внимание. Если взять, например, лицо Гумберта Гумберта, то можно определить его личность на основе слов рассказчика Гумберта Гумберта, который сам себя представляет как маньяка, сексуального извращенца, параноического безумца, заведомого лжеца и гносеологического (неумышленного, ограниченного естественными границами человеческого существования) лжеца[8], как насиль-

ника и как кроткое создание с романтической душой и потребностью любви к близкому человеку. Гумберт Гумберт изображен как человек околдованный, заколдованный ребенок, который играет и желает играть. Создается образ человека мирного, но одновременно и образ убийцы, нарцисса, художника, ученого, человека с незаурядным интеллектом и совершенной памятью, но и такого, которому память отказывает в тривиальных ситуациях. Речь идет о хитром человеке и изобретательном комбинаторе, который, с одной стороны, манипулирует окружающими, а с другой стороны, склонен к видениям, галлюцинациям, поддается фантазиям, которые для него более важны, чем действительность, желает померяться силами как с действительностью, так и с дьявольской фантасмагорией, выступает в роли и хищника, и затравленной жертвы. Гумберт Гумберт изображает себя человеком, который повествованием желает спасти свою душу, спастись от виселицы, надеется оправдать себя морально, надевает различные маски, не позволяющие идентифицировать его. Это человек, который стремится преодолеть летучесть момента, которому, как эксгибиционисту, требуется публика, зритель. Перед читателем дефилирует дефективный человек, который лжет сам себе, что видит перед собой нечто иное, нежели то, что происходит в реальности, который на одной из страниц романа замечает: «…Как если бы линия жизни то и дело раздваивалась»[9]. Равнодействующая таким образом понимаемого повествования есть многообразие в смысле равноценного и одновременного действия многих образов. Таким же способом мы бы могли определить психологический образ Германа Карловича или Чарльза Кинбота.

Этим психологическим образом можно объяснить мотивацию пересказа собственной жизненной истории и попробовать ответить на вопрос, зачем пересказчик хочет изменить свое прошлое. С одной стороны, может быть, мы имеем дело с умышленной, более-менее открытой манипуляцией читателями, и это можно считать актом влияния на сознание воспринимающих лиц с целью управлять их сознанием, преобразовать его, управлять их представлением о мире с попыткой навязать им по каким-то причинам собствен-

ную трактовку событий, представить читателю вымышленный образ мира и, таким образом, поставить их понятие мира под сомнение (часто в литературе можно встретиться с обвинением В. Набокова в ловком управлении читателем с помощью пренебрежительного и маниакального подтекста). В литературе о романах Набокова мы можем найти целый ряд объяснений, к чему пересказчики посредством вымышленной версии событий стремятся, чего они своей «ловкостью» хотят добиться.

С другой стороны, можно видеть в преобразовании пересказчиком собственной жизни не манипуляцию, а вид психической болезни личности, находящейся во власти собственных маниакальных представлений. Герой (а следовательно, и пересказчик) поглощен игрой, которую он сам развернул, это мир, в котором он поглощен собственной манией и находится в плену параноических представлений, и он уже не в силах сознательно отличить действительность от воображения. Итак, переплетаются стремления к манипуляции и «плен» собственных представлений. Это уже не личность, которая управляет событиями, а наоборот, пленник собственной фантасмагории и жертва причудливой картины мира. С этой точкой зрения связана преувеличенная маска самоуверенности, которую надевает герой-пересказчик и которая связана с разными видами девиантного поведения, презрительная маниакальная маска нарцисса, указывающая на тщеславие, гипертрофию самомнения, эгоизм или просто самовлюбленность. Он видит себя безупречным и хочет внушить собственный безупречный образ и читателю. Мотивация поведения героя-пересказчика как нарцисса тесно связана с презрением к другим действующим лицам с позиции самоуверенного человека, который видит себя необыкновенно одаренным, обладающим чрезвычайными способностями, образованием, интеллигентностью. Он как-то постоянно вступает в дуэль (прежде всего интеллектуальную) со своим окружением, хочет всех перехитрить, осмеять, осрамить. Постоянно герой-пересказчик сравнивается с каким-то личным идеалом, который сам для себя создал и к образу которого он стремится своим поведением и пересказом.

Но все приведенные мотивации такого типа вытекают из психологического образа героя, который выглядит таким, каким пере-

сказчик его предлагает читателю. Но все сделано именно так, чтобы за образом, который стремится герой-пересказчик внушить читателю, ввиду разных ошибок просвечивает другое лицо, другой вариант действия, другой психологический образ, другая сюжетная версия. Хотя герой-пересказчик стремится к безошибочности, он постоянно совершает одну ошибку за другой, и читатель видит разного рода недостатки героя. А тот, невзирая на очевидные ошибки, сохраняет самоуверенный вид гениальности. Пересказчик, в отличие от героя, замечает разные недостатки в образе героя (себя) и создает пересказ, которым он стремится улучшить, поправить образ жизни героя, как-то образно осмыслить свою жизненную историю, стремится придать всему оттенок искусства и предлагает пересказ, записки как проявление собственного творческого мастерства.

Но все приведенные мотивации основаны на психологии героя. С точки зрения героя-пересказчика, пересказ имеет свою рациональную основу, заранее обдуманное намерение — показать читателю собственное лицо в определенном свете. Определенное лицо героя-пересказчика рассчитано в рамках преднамеренного плана. Наряду с этим надо иметь в виду, что в текст пересказа проникает что-то непреднамеренное, несознательное, неумышленное. Этот стихийный момент, в котором преобладает хаотичность, неопределенность, придает тексту своеобразный момент неожиданности, непредсказуемости, случайности. Образ героя-пересказчика разработан именно так, что он не поддается схематическим концепциям трактовки, статическому пониманию творческого акта.

Таким образом, герой-пересказчик постоянно предлагает своим пересказом какой-то идеал себя самого, к вершине которого он стремится, к какому-то в очень странном и своеобразном понятии усовершенствованию себя самого.

Наряду с творческой деятельностью героя-пересказчика существует точка зрения автора. Автор является настоящим творцом, который посредством своей эстетической концепции вносит в текст параллельный эстетический контекст. Решающим моментом такой эстетической концепции романа является восприятие каждого образа на грани нескольких версий действительности

романа, нескольких подходов, нескольких миров, взглядов. Читатель никогда не может быть полностью уверен, имеет ли он перед собой лицо героя или пересказчика, подлинную действительность героя и его действий или только версию пересказа, с помощью которого читателю навязывается образ действительности. Каждый образ воспринимается на фоне других образов и возможных решений. Если этот подход можно считать общим моментом художественного творчества, то в случае с романом Владимира Набокова и эстетическими традициями русской литературы XIX в. этому моменту уделяется особая важность. Особо значимы своеобразные роли творца и творческой деятельности. Эстетическая концепция автора является не какой-то статической, заранее созданной схемой, а наоборот, постоянно движущейся, постоянным «течением» художественного образа, в процессе которого создается и постоянно совершенствуется, воссоздается художественное лицо творца. С этой точки зрения, с точки зрения созданной эстетической концепции двоемирия, когда каждый образ воспринимается на фоне другого образа и сквозь каждый образ просвечивает другой возможный его вариант, можно считать романы Владимира Набокова творческим успехом.

---

[1] Ср. *Mathauser, Zdeněk*. Estetika racionálního zření. Praha, 1999. S. 99—100.

[2] Ср.: *Бочаров С. Г.* Пушкин и Белкин // Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 127—185.

[3] *Набоков В. В.* Отчаяние // Собр. соч. русского периода : в 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 517.

[4] *Набоков В. В.* Лолита // Собр. соч. : в 5 т. СПб. : Симпозиум, 1997. Т. 2. С. 16.

[5] Там же. С. 15.

[6] Ср.: *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 305—321.

[7] *Набоков В. В.* Лолита. С. 15.

[8] См.: Там же.

[9] Там же. С. 165.

3.4. Переживание творческой неудачи и неудачники от творчества в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Творческая неудача — прежде всего собственное признание креативной несостоятельности, которому сопутствует радикальное разочарование в выбранном пути. Творческая неудача неотделима от периода кризиса, переоценки ценностей, обнаруживающей неустойчивость, хрупкость человеческого бытия. Это видение иных жизненных перспектив, своего образа, каким он должен был быть. Это горечь несоответствия своего настоящего его идеальной возможности. Для определения творческой неудачи нужен новый ориентир, который утверждает духовное соотнесение человека с человеком, с Бытием и, наконец, с самим собой. Идеал — своеобразная призма, позволяющая оценивать жизненный и творческий путь, связующее звено человека и мира, необходимая для выделения собственных целей из многообразия имеющихся. В романе М. Булгакова « Мастер и Маргарита» имеются два гениальных ориентира — Н. В. Гоголь как высший цензор прозы и А. С. Пушкин — мерило поэтического творчества.

Не случайно литератор Александр Рюхин* особенно остро чувствует свою поэтическую неполноценность рядом со статуей А. С. Пушкина: «Да, стихи… Ему — тридцать два года! В самом деле, что же дальше? — И дальше он будет сочинять по нескольку стихотворений в год. — До старости? Да, до старости. — Что же принесут ему эти стихотворения? Славу? “Какой вздор! Не обманывай-то хоть сам себя. Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи. Отчего они дурны? Правду, правду сказал! — безжалостно обращался к самому себе Рюхин. — Не верю я ни во что из того, что пишу”»[1]. Внутренний диалог Рюхина является отражением пронзительно

---

* Для Рюхина не случайно избрано имя Пушкина — *Александр*. Тем сильней ономастический контраст фамилии бездарности, плывущей по течению (по Далю, *снег рюхается* — «проваливается, нет насту, он не держит», «рюха — неудача, промах» — см.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 123), и прославленного имени гения.

острого переживания творческого фиаско. В этом диалоге обнаруживается трагическое озарение — признание различия устремлений и итога реального жизненного опыта. Осознание ложности воспеваемых идеалов присутствовало у поэта-массолитовца и в прошлом, однако впервые Рюхин осмелился высказать, признаться хотя бы самому себе в утопичности творческого пути и ложности идеалов.

Важно отметить, что, в отличие от великого поэта, который не боялся столкновений с критикой, не страшился высмеивать тиранов и писать довольно резкие по отношению к власти стихи*, Рюхин не только не отличается желанием выказать протест, проявить вольнодумство, но потворствует властям, пишет стандартные вирши, прославляющие действующий режим. Гениальные стихи классика несопоставимы с «теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу... “Взвейтесь!” да “развейтесь”» (с. 181). В акте неожиданного прозрения сильнейшую боль Рюхину приносит осознание своей духовной несвободы. Действительно, его жизнь никак не соответствует поэтическому кредо истинного гения:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить сумеешь ты свой труд[2].

В плане творческого итога между поэтами лежит непреодолимая пропасть: жалкие — «по нескольку стихотворений в год» (с. 185) — ряды обезличенных произведений и гениальные творения основоположника новой русской литературы. Невозможность писать, творческое бессилие Рюхина закономерно: зависимость от системы убивает творчество.

Интересно, что диалог Рюхина с самим собой похож на спор «двух Иванов» («ветхого, прежнего Ивана», и «Ивана нового» — с. 227) при внутреннем раздвоении Ивана Бездомного. Но в случае

---

* Например, «Вольность», «Сказки. Noël», «К Чаадаеву», «Деревня», «На Аракчеева», «На Александра I» и др.

с Бездомным-Понырevым раздвоение — это знак очистительного страдания, что касается Рюхина, то он приходит только к иссушающей злобной зависти: «Вот пример настоящей удачливости… какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю… Что-нибудь особенное есть в этих словах: “Буря мглою…”? Не понимаю! Повезло, повело!.. Стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие”» (с. 186).

Пережить, преодолеть неудачу непросто, ведь только для ее осознания уже требуется немалое мужество. Не каждый человек способен не убегать от сознания суетности своего творческого пути, признавать наличие дисгармонии, отсутствие созвучности творчества своему внутреннему миру. Однако этого шага мало — необходимо восприятие творческого краха прежде всего как события, за которое сам поэт несет свою долю ответственности, уйти от приписывания причин своей неудачи обстоятельствам или другим людям. Вместо того, чтобы по кругу переживать одни и те же негативные эмоции, необходимо продумывать план своих действий, чтобы преодолеть сложившуюся ситуацию.

Свежий взгляд на мир далеко не всегда приносит чувство безысходности, напротив, это и есть источник креативного начала, побуждающего мечтать и творить, открыть новое пространство для самореализации, шагнув в своем развитии на ступеньку выше. Однако у Рюхина потрясение, связанное с осознанием ложности избранной жизненной стратегии, духовное прозрение собственного ничтожества не приводит к стремлению ввысь: «совершенно больной и даже постаревший поэт» (с. 186), стремясь уйти от самого себя, пьет «рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть» (с. 187).

В искусстве равно условны как прогресс, так и неудача. Творческая неудача не представляет собою сигнал беспомощности, нереализованности творца тогда, когда не фиксируется извне, но осознается как мощный стимул к развитию. Нередко переживание кризиса есть необходимое начальное звено духовной эволюции, толчок

к поиску самобытного пути, к расширению рамок возможного в искусстве, к обретению своего «я» в мире творчества.

Порой неудачниками считают тех, кто не может добиться успеха, тогда как истинными неудачниками зачастую являются как раз «хозяева жизни». Неудачники в творчестве — те, кто имеют к нему лишь косвенное отношение, у кого честолюбивые замыслы затмевают душевные порывы, а суетная погоня за материальными благами вытесняет из сознания самоотверженные и благородные цели. Неудачниками от творчества в романе Булгакова являются литераторы-массолитовцы*, которые способны лишь на написание пасквилей и доносов. Эти псевдописатели настроены не на общение с музами, а на решение бытовых вопросов и коллективную травлю тех, кто нарушает неписаные правила творческого цеха — отвечать требованиям сегодняшнего дня, ничем не выделяясь в толпе собратьев по перу. Глубочайшее презрение к творческой личности, стремление подогнать ее под некий шаблон — неотъемлемое свойство тоталитарного режима, уродливым порождением которого и является МАССОЛИТ.

Творчество воспринимается массолитовцами как нечто второстепенное в жизни, куда как важнее получить вожделенный отпуск да заветную дачу в Перелыгино. В действительности творчество им недоступно: оно предполагает свободу, а литераторы порабощены, их жизни строятся на началах необходимости, бездумного подчинения, игры на стороне действующей власти. У них нет ощущения своего жизненного пути, поэтому они готовы приветствовать систему, которая обещает успех. Будучи исполнителями чужой воли, они запятнали сам статус писателя (не случайно от него отказывается автор романа о Пилате, именуя себя Мастером). Им, идущим

---

* Сами за себя говорят их ужасающе пошлые, безобразные в фонетическом и семантическом планах фамилии: «Заплясал Глухарёв с поэтессой Тамарой Полумесяц, заплясал Жукопов-романист с какой-то киноактрисой в жёлтом платье. Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала красавица архитектор Семейкина-Галл… писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтик из Ростова… плясали виднейшие представители поэтического раздела МАССОЛИТа, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк» (с. 174).

под знаменами односторонности и ограниченности, неведомы ни порывы вдохновения, ни ощущение творческой неудачи.

Сам по себе факт переживания неудачи в творчестве отнюдь не маркирует художника, писателя как неудачника. Вспомним, что прошло совсем немного времени после провала «Ганца Кюхельгартена», как Н. В. Гоголь утверждается в русской литературе в качестве талантливейшего писателя. Однако творческий путь Гоголя крайне противоречив: пройдя через непризнание, он возрождается в череде шедевров, а затем, в период работы над вторым томом «Мертвых душ», автора постигает творческое оскудение, преодолеть которое он оказывается не в силах.

Автор «Мертвых душ» послужил прототипом булгаковского персонажа — Мастера, творческой личности, тяжело переживающей непризнание как творческую неудачу. В облике Мастера явственно проступают гоголевские черты*: портрет «бритого, темноволосого, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человека примерно лет тридцати восьми» (с. 241) сразу «вызывает в памяти лицо Гоголя»[3]. Необходимо оговориться, что тридцать восемь лет Гоголю исполнилось в 1847 г. Именно тогда ровесник Мастера выпускает в свет «Выбранные места из переписки с друзьями» и параллельно работает над «Мёртвыми душами», именно в это время он переживает творческую неудачу как потерю себя. Переживания писателя столь сильны, что его принимают за сумасшедшего. Исследователи гоголевской биографии (например, Игорь Золотусский) отмечают, что «после выхода “Выбранных мест” было повсеместно объявлено, что Гоголь… сошёл с ума»[4]. «“Меня встречали даже добрые знакомые твои вопросами: “ …правда ли это, что Гоголь с ума сошёл?”—

* Автор «Мёртвых душ» имел самобытную внешность, в частности длинный, заострённый нос. Краткое и точное описание облика Мастера напоминает рисунок Ю. П. Анненкова, где изображён профиль Гоголя: особенно подчёркивающая форму носа линия становится главным и почти единственным средством художника. Местами она обрывается, оставляя контур незамкнутым, давая лишь намёк на форму, несколькими штрихами намечает причёску. Лёгкий, свободный рисунок кажется сделанным на едином дыхании. Так и Булгаков, лишь намечая гоголевские черты, создаёт лаконичный, но легко узнаваемый портрет Гоголя.

рассказывал Гоголю Жуковский. “Говорят иные, что ты с ума сошёл”, — сообщал автору “Выбранных мест” С. П. Шевырёв. “Гоголево сумасшествие”, “помешательство”, “сумасшедший”», — читаем в семейной переписке Аксаковых[5].

Не случайно читатель встречается с Мастером именно в сумасшедшем доме. Это место последнего приюта человека, переживающего творческую неудачу как гибель. Мастер погибает вместе со своим обесчещенным критикой романом. «И я вышел в жизнь, держа его [роман] в руках, и тогда моя жизнь кончилась (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — *Ю. К.*)», — с болью вспоминает Мастер (с. 252). «Я впервые попал в мир литературы (т. е. в мир литераторов, чиновников от литературы, власть предержащих. — *Ю. К.*), но теперь, когда всё уже кончилось и гибель моя налицо, вспоминаю о нём с ужасом!» (с. 252). Духовная катастрофа, постигшая Мастера приводит к тому, что в «совершенно безрадостные дни» (с. 254) от него постепенно начинает отдаляться любимая женщина, а в душу вкрадывается «непредвиденный, неожиданный и внешне-то черт его знает, на что похожий» (с. 254) лжедруг Алоизий Могарыч. Болезнь Мастера, сожжение им своего романа возвращает Маргариту к возлюбленному. «Я погибаю вместе с тобой» (с. 258) — это решение Маргариты определяет её судьбу. Но, даже вновь обретя любимого, Маргарита не может вернуть прежнего Мастера: «Они опустошили тебе душу!.. Смотри, какие у тебя глаза! В них пустыня… А плечи, плечи с бременем… Искалечили, искалечили…» (с. 465). Мастер становится жертвой тупой и безжалостной машины власти, убивающей всё враждебное себе, уничтожающей творческое начало в человеке.

Неудача в творчестве переживается Мастером, как и его прототипом, как тяжелая болезнь. Характерно, что и симптомы этого заболевания у писателей сходны: потеря внутренней уравновешенности, тревожность, тоска и ощущение мучительного холода. Сравним переживания Гоголя и булгаковского Мастера, когда они оба теряют интерес к творчеству и сосредоточиваются на пугающих симптомах нервного расстройства:

Вот вам мое нынешнее состояние:
я зябну теперь до такой степени,
что ни огонь, ни движение,
ни ходьба меня не согревают.
Мне нужно много бегать, чтобы
сколько-нибудь согреть кровь
(из письма Гоголя
гр. А. С. Толстому
от 2 января 1846 г. из Рима)[6].

Наступившие холода действуют
на меня крайне вредоносно
(П. В. Анненкову, письмо
от 7 сентября 1847 г.
из Остенде)[7].

Именно нашла на меня тоска
и появились какие-то
предчувствия… А затем,
представьте себе, наступила
третья стадия – страха. Нет,
не страха этих статей, а страха
перед другими, совершенно
не относящимся к ним или
к роману вещами. Так, например,
я стал бояться темноты.
Словом, наступила стадия
психического заболевания.
Мне казалось… что через оконце,
хотя оно и было закрыто,
влезает какой-то спрут с очень
длинными и холодными
щупальцами (с. 255).

Тоска и многократно зафиксированная мемуаристами «зябкость» Гоголя оказываются присущи и Мастеру, тяжело переживающему непризнание. Его галлюцинации — символическое выражение протеста против того, что он вынужден переживать. Фантасмагорический спрут — проекция давящего чувства нереализованности, образ губительных отрицательных оценок, уничтожающих талант, способность мечтать, творить и любить.

Душевная болезнь создателя истории о Пилате, как и автора «Выбранных мест», была вызвана осуждением их книг, угнетенностью горем, разрывавшим сердце. После выхода «Выбранных мест» Гоголь писал П. В. Анненкову: «Здоровье мое, которое начало было уже поправляться и восстанавливаться, потряслось от этой для меня сокрушительной истории по поводу моей книги»[8]. По рассказу И. С. Тургенева, всеобщее осуждение «Переписки» стало для Гоголя страшным ударом. Один из его знакомых, художник А. А. Иванов, говорил о духовном одиночестве и отчаянии Гоголя «не иначе как с содроганием»[9]. Именно из-за катастрофического одиночества, связанного с переживанием творческой неудачи, у Мастера появился доводящий до исступления страх, владевший каждой клеточкой его

тела. Глубочайшее страдание непонятого автора усугубилось ощущением духовного вакуума — пропало желание творчества и уважение к себе, на какое-то время отстранилась любимая, чувство единения вытеснили пустота, молчание, апатия.

С переживанием творческой неудачи и болезненным состоянием художника связан акт сожжения рукописи. Сходны даже описания уничтожения своего романа Мастером в произведении Булгакова и Гоголем (по рассказу М. П. Погодина):

Когда портфель был принесён, он вынул оттуда связку… Между тем огонь погасал, после того, как обгорели углы у тетрадей. Он заметил это, вынул связку из печки, развязал тесёмку и уложил листы так, чтоб легче было приняться огню, зажёг опять и сел на стуле перед огнём, ожидая, пока всё сгорит и истлеет (Гоголь)[10].

Я лёг заболевающим, а проснулся больным… Я встал человеком, который уже не владеет собой… Я вынул из ящика стола тяжелые списки романа… и начал их жечь. Это страшно трудно делать, потому что исписанная бумага горит неохотно. Ломая ногти, я раздирал тетради, стоймя вкладывал их между поленьями и кочергой трепал листы (Булгаков, с. 256).

«Мастер сжигает роман после двух часов ночи, Гоголь — часа в три (письмо Н. Ф. Павлова от 1 марта 1852 года)»[11]. Примечательно, что, в рассказе Погодина, Гоголь, решившись сжечь «Мёртвые души», крестился «во всякой комнате, через которую проходил»[12], а ведь известно, что христиане, для того, чтобы преодолеть страх, осеняют себя крестом. В книге Булгакова мотив страха был достаточно ярко выражен: Мастер боялся «захлебнуться в осенней тьме, как в чернилах» (с. 256), однако не пытался с помощью креста избавиться от наваждения.

«Рукописи не горят» (с. 389), — говорил Воланд, держа в руках воскреснувшую из пепла рукопись Мастера. Мысль о возрождённом заново тексте появляется у Гоголя в статье «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мёртвых душ”»: «Нужно прежде умереть, чтобы воскреснуть… Как только пламя унесло последние листы моей книги, её содержание вдруг воскресло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра»[13]. В пользу того, что Гоголь

хотел восстановить сожженную рукопись, говорит свидетельство А. Т. Тарасенкова (со слов графа Толстого), который писал, что Толстой успокоил Гоголя, встревоженного мыслями о смерти, сказав автору «Мёртвых душ», что тот и раньше сжигал свои произведения, которые потом выходили ещё лучше. Но если Гоголь сжигает незаконченную рукопись, то Мастер уничтожает завершённое во всех отношениях произведение. Творческая неудача вызывает нечто большее, чем душевные муки. Сжигая роман, булгаковский герой словно у б и в а е т с е б я — срабатывает жестокий принцип тождественности жизни и творчества. Хотя роман оказывается чудесным образом восстановленным Воландом, но автору он уже не нужен. Роман Мастера вторично сгорает в подвале, а память возлюбленного Маргариты, «беспокойная, исколотая иглами память, стала потухать… » (с. 481).

Как полагает известный психолог В. С. Ротенберг, автор концепции творчества как разновидности поисковой активности, творчество — это «одна из наиболее естественных форм реализации потребности в поиске»[14]. По мнению исследователя, «в процессе творчества, когда единственной целью и главной радостью является постижение или созидание, никакие неудачи не являются настолько психотравмирующими, чтобы заставить прекратить поиск, ибо отрицательный результат — это тоже результат, и он означает только, что необходимо расширить зону поиска»[15]. Творческий кризис — понятие зачастую субъективное, и его переживание — отнюдь не удел неудачника. Истинные неудачники от творчества, как показывает в своем романе «Мастер и Маргарита» М. Булгаков, — это лжеписатели-массолитовцы и псевдопоэты, не способные к творческой рефлексии.

---

[1] *Булгаков М. А.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 6. М., 2004. С. 185—186. Далее произведение цитируется по этому тому издания с указанием страниц по тексту.

[2] *Пушкин А. С.* Поэту // Пушкин А.С. Соч. : в 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 474.

[3] *Чеботарёва В. А.* О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова // Рус. лит. 1984. № 1. С. 168.

[4] *Золотусский И.* Гоголь. М., 1984. С. 399.

[5] Там же.

[6] *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 9 т. Т. 9. М., 1994. С. 322—323.

[7] Там же. С. 413.

[8] Цит. по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни : в 2 кн. // Жизнь гениев : в 5 т. Т. 4. СПб., 1995. С. 148.

[9] Там же. С. 149.

[10] Цит. по: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 328.

[11] *Чудакова М.* Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 376.

[12] Цит. по: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. С. 328.

[13] Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 6. С. 82.

[14] *Ротенберг В. С.* Психофизиологические аспекты изучения творчества // Психология худож. творчества. Минск, 1999. С. 571.

[15] Там же. С. 573.

3.5. «Неудавшийся роман» М. М. Пришвина «Журавлиная родина»

Роман Михаила Михайловича Пришвина (1873—1954) «Журавлиная родина» впервые вышел в свет в 1929 г. в нескольких номерах журнала «Новый мир». Но через четыре года, в 1933 г., текст уже печатался с подзаголовком «Повесть о неудавшемся романе». Каковы причины такой авторской оценки собственного текста, порождены ли они поэтикой произведения или лежат в сфере рецептивного восприятия текста критиками и читателями? Остановимся в первую очередь на особенностях поэтики данного произведения, которые, на наш взгляд, и определили столь необычную оценку автором собственного творения.

Исследователь В. В. Агеносов определяет жанр данного романа как роман-эссе[1], что позволяет говорить о субъективности повествования и свободной манере изложения как жанровых доминантах текста. В основу «Журавлиной родины» Пришвин заложил принцип с и ю м и н у т н о с т и творения: он создает роман о том, как пишется роман, «рассказ о рождении произведения (рассказ о ненаписанном романе) оказывается самим художественным произведением»[2]. В связи с этим читатель оказывается погруженным в осо-

бенности писательской лаборатории, а сам текст, обрастая структурой «текст в тексте», порождает активное игровое поле. Игровая структура романа «Журавлиная родина» представляется нам реализованной через игровую агрессию трех уровней текста: 1) текст — читатель; 2) автор — персонаж; 3) текст — автор.

Текст романа делает ставку на игру с интеллектуальным читателем, на что указывает культурологический контекст, широко введенный в повествование («мифотворческий кружок Иванова», «галерный раб Иванова» — только уже другого; имена Г. Ибсена, В. Шкловского, В. Шишкова и т. д.). К этой же интеллектуальной сфере романа принадлежит ситуация «текст — автор», оформленная в качестве тезиса. «Жизнь отвлекает от писания» и подключенная к более общей игре текста с читателем. Конфликтное столковение жизни и творчества открыто вводится в текст, на страницах романа Пришвин тем самым продолжает работать над своей основной идеей «искусства как образа творческого поведения». Жизнетворческие поиски писателя в этом направлении велись с начала 1920-х гг.

Ситуация «Жизнь отвлекает от писания» представлена в двух вариантах, соединяющих субъектов лудифицирующего произведения — автора, текст, читателя — в единое игровое пространство. Игра автора с текстом производится во времени «длящегося настоящего» и часто оборачивается борьбой автора за написание произведения: писателя постоянно что-то отвлекает (ситуация напоминает знаменитое стихотворение К. И. Чуковского «Телефон», на что указывает и тождественность сюжетных ходов: герою «Телефона» пришлось вытаскивать из болота бегемота, а автору «Журавлиной родины» — затонувший экскаватор). В это противостояние жизни и искусства постепенно подключается и читатель, чье пребывание в тексте задается Пришвиным как пребывание в маргинальном пространстве написания / ненаписания романа. Такая модель реализует авторские (демократические) установки на тотальную творческую энергию жизни, которая, по Пришвину, пребывает абсолютно во всем — в травинке, былинке, собаке и, конечно же, в человеке как вершинном носителе этого креативного начала жизни.

Пространство ненаписания текста представляет материал, который можно было бы назвать «По поводу...». Сюда относятся авторские рассуждения о «цеховых» проблемах писательства, вопросы самоопределения в творчестве, раскрытие тайны творения и т. п. Все это представлено писателем якобы в качестве необработанного материала, по манере повествования напоминающего публицистическую, полемическую статью в форме скрытого диалога-беседы с читателями и критиками. Читатель в этом случае «приглашается» в собеседники, ему предоставлена возможность оценивания текста сразу (как говорит сам Пришвин — без «засмысливания»), т. к. он имеет дело не с вторичными оценками, а с «первичным» материалом — материалом жизни.

Второй инвариант — написание текста — представляет своеобразный конгломерат относительно законченных текстов, знаменующих в игровом пространстве романа точки соприкосновения жизни и искусства. Сюда относятся вставные новеллы в форме охотничьих рассказов, фельетонов, рассказов для детей, фрагментов из записных книжек, введенных под грифом «Я записываю...», и т. п. Некоторые вещи уже созданы автором ранее, другие (их большинство) создаются на глазах у читателя.

Несмотря на кажущуюся простоту вставного повествования, столь знакомую обычному («своему») читателю, про которого Пришвин никогда не забывает, в этот инвариантный пласт подключены игровые сигналы. Например, фельетон «Молоко от козла», представленный в обычной пришвинской сказовой манере, в то же время является иносказательным ответом на вопрос о тайнах творчества. Кроме того, автор указывает на возможную доработку фельетона и скрыто дублирует уже использованный в самом названии романа прием — обыгрывание пословицы. Название романа обыгрывает пословицу «Лучше синица в руки, чем журавль в небе»*, фельетон-пословицу «От него, как от козла молока». Молоко становится мета-

* Пришвин всегда иронично относился к этой пословице, о чем пишет в письме к М. Горькому в ответ на его приглашение приехать к нему на юбилей в Италию. В Италию Пришвин не поехал, а роман хотел посвятить Горькому в качестве подарка. Правда, в самом тексте посвящения нет.

форой производительности писательского труда, его отсутствие — неумением справиться с первозданной энергией жизни, отлить ее в определенную форму. Игра с метафорами и пословицами открыто вводится в текст, тем самым происходит разоблачение писательского приема. Перед читателем открываются «двери» в мастерскую писательской поэтики.

В широком аспекте ситуация «Жизнь отвлекает от писания» скрыто реализует прием остранения от романа, восходящий к главе под названием «Обнажение приема» — открытой реминисценции из теории формальной школы (не случайно частое употребление словосочетания «законченная форма») и ведущий к естественному включению в текст имени В. Шкловского. В то же время эта открытая реминисценция сопровождается авторским комментарием о случайности данного заимствования и оценками приема формалистов как «стимула к исканию собственного приема». Такая сложная (амбивалентная) авторская рефлексивность, заключающаяся то в ненамеренном употреблении какого-либо приема, то в намеренном разоблачении его, транслирует, по Пришвину, саму стихию жизненных процессов, аккумулирующую постоянные противоречия.

Вся игровая атмосфера романа держится на постулировании дифференцированно-интегральных смыслов одних и тех же явлений, имен, событий. Так, рассказ об удивительном хозяине трактира на Дубне Алексее Никитиче Ремизове, кроме прямого смысла, скрывает в себе и другой: через имя и фамилию героя автор как бы вспоминает о своем учителе — Алексее Михайловиче Ремизове. Эта скрытая аллюзия, сообразуясь с широким литературным контекстом романа, подтверждается двусмысленностью авторских замечаний, например: «Алексея представляешь себе с трубкой в зубах»; «Имя это известно далеко за пределами Заболотского края...»; «Трактир Ремизова — это ключ всей устной словесности Московского Полесья»[3]*.

---

* Мы пользуемся при цитировании именно этим собранием сочинений Пришвина, т. к. оно последнее, которое составлялось при жизни самим писателем. Роман «Журавлиная родина» был включен в 4-й том, носящий общее название «Мои тетрадки».

Написание основного сюжета связано с продолжением нравственных поисков Алпатова, главного автобиографического героя Пришвина, пришедшего из раннего романа «Кащеева цепь» (1922). Поэтому «Журавлиная родина» в определенный момент становится третьей частью автобиографической трилогии, но затем Пришвин отказывается от этого замысла*; третья часть будет продолжением первой и называться «Мы с тобой». Продолжение романа об Алпатове («собственно роман») написано в той же игровой манере мерцания смыслов. Автором представлено три варианта начала романа об Алпатове:

— первое (под названием «Торф») отвергнуто автором по причине открытой «подсказки» читателю основного смысла произведения. Следовательно, структура текста предполагает не только авторский путь (часто напоминающий лабиринт), но и путь читателя к постижению «тайны» авторского мира;

— второе («Мезальянс») отвергается автором по причине слишком «накатанной» формы: Пришвин как будто боится быть прочтенным (разгаданным) слишком быстро, например, каким-нибудь представителем формальной школы; в этом сквозит и авторская ирония, и пришвинское неприятие того, что все «закавыки» произведения можно свести к системе приемов;

— третье («Морены»), вначале признанное автором «чудесным» началом для романа, отвергается затем по причине философской неподвижности написанного, на которой не вырастишь «живого».

Таким образом, три варианта начала повествования в целом обыгрывают понятие романной формы, вернее, утверждают, что формы-то никакой и нет, а есть только авторский выбор. Значимо, что в предварительных авторских рассуждениях поиски формы позитивно связаны с зарубежными образцами («Дон-Кихотом» Сервантеса, «Котом в сапогах» Тика, символическими героя-

---

* Во 2-м т. собрания сочинений 1936 г. роман печатался как вторая часть «Кащеевой цепи». В дневнике писателя (11 октября 1941) Пришвин указывает, что этот замысел был неудачным, т. к. он «пытался механически теорию творчества «Журавлиная родина» прибавить к роману как послесловие» (*Пришвин М. М.* Журавлиная родина. С. 712).

ми Г. Ибсена), тогда как тексты русских классиков — Лермонтова, Гончарова, Толстого, Чехова — отвергаются как «шаблон дуализма».

Далее автор представляет три начала повествования, второе из которых («Мезальянс») на самом деле связано по форме с одним из классических образцов — «Евгением Онегиным» А.С. Пушкина («одно лицо говорит о всем, что только захочется, другое движется по определенному плану»[4]). Таким образом, порождаются два возможных смысла: или автор реализует заранее определенную для себя негативную программу, отвергая ее впоследствии во второй раз, или приоткрывает завесу над своим профессионально-человеческим мировидением, причисляя Пушкина к «западной» линии в русской литературе.

Игровая двоичность и даже троичность смыслов одних и тех же событий, явлений, имен позволяет говорить о «колеблющейся» авторской позиции, приводящей при наличии многочисленных указаний на различные имена к отношениям вненаходимости (по терминологии М. Бахтина) от литературных авторитетов и традиций.

Через подключение уже использованных другими игровых приемов (словесная игра-шарада, упоминание сна) автор «Журавлиной родины» идет собственным игровым путем: «Форма, которой я добиваюсь так страстно, происходит от жадности так заключить ягоды жизни в сосуд, чтобы он был вечно неистощим»[5]. Реализация установки «отыскать миф самих вещей» происходит в ситуациях соприкосновения искусства и жизни. Чудо, миф и сказка искусства — реликт ледниковой эпохи растение Клавдофора — приходит в текст романа из прочитанного Пришвиным научного отчета об осушении болот, а придуманный автором литературный путь спасения Клавдофоры (по сюжету реликт нужно достать со дна болота экскаватором) приводит к жизненной реализации сюжета: экскаватор на самом деле застревает в воде, только уже после завершения сюжета об его утоплении в романе — о чем писатель узнает из газет, и это его потрясает, т. к. искусство оказывается материальнее самой жизни.

Игра как образ и процесс обретает в романе онтологические смыслы: «Хорошо еще в Клавдофоре, что в ней открыта игра, лежа-

щая в основании творчества. Все поручаемые человеку вещи на земле носят такой коварно противоречивый характер, как будто творец создавал их, просто играя, исключительно ради своего удовольствия, но в момент передачи их смазал долгом, как дегтем, отчего вся жизнь для человека на земле получилась: “В поте лица своего добывай хлеб”. Но Клавдофора как была игрушкой, так и осталась...»[6] Поэтому путь спасения Клавдофоры знаменует для писателя путь к искусству как творческой игре — игре, приносящей удовольствие и наслаждение. В этом смысле Пришвину очень близко платоновское понимание игры как детской забавы. «Играть как дети…» — эту фразу часто можно встреть на страницах пришвинского дневника именно в начале 30-х гг. Игра в это нелегкое время становится для писателя одновременно и попыткой примирения с действительностью, и побегом от нее, становится важнейшей жизнетворческой стратегией.

Таким образом, граница между искусством и действительностью в романе «Журавлиная родина» оказывается полностью размытой. Что первичнее по своей игровой стихии: жизнь или искусство, — автор ответить не может. Своеобразие игрового поведения автора в романе связано с раскрытием («обнажением») игровых приемов, с объяснением причины, смысла и истоков игры. Игровая стихия искусства в целом оказывается родственно (генетически) принадлежащей каждому человеку. В связи с этим сложность интеллектуально-писательских смыслов оказывается мнимой, а их элитарность — разрушенной. У Пришвина в тексте все приемы писательской игры разоблачены, но от этого текст не становится скучным, т. к. сама действительность дописывает текст так, что писателю это и не снилось: «представлялось мне... а это...». Функции писателя в этом тотально игровом хороводе жизни представляются Пришвину как функции маляра, который «марал» указатель с надписью «дорога в Маралово»: на указателе значилось «оволарам в агород» — дорога шла влево, и маляру захотелось, чтобы, расположив буквы слов справа налево, указывать тем самым дорогу. Впитать в себя креативное начало мира, отлить его в определенную, адекватную ему форму — такова в общих чертах задача всякого Творца.

Роман «Журавлиная родина» по игровой стихии своей не мог быть законченным. Подзаголовок «Повесть о неудавшемся романе», впоследствии снятый писателем, обретает, на наш взгляд, прямо противоположный смысл. «Повесть» в данном случае следует понимать в летописном смысле — как летопись о современной и вечной жизни, тайнах творчества и человеческого мастерства, «неудавшийся» — не имеющий законченной формы, это не столько оценка авторская, сколько ирония над «чужим словом» — возможной оценкой критика-формалиста. По Пришвину, неудача в данном смысле становится знаком писательской удачи: романа в классическом понимании жанра нет, но есть прием п о й м а н н о й н а у д а ч у формы, тождественно передающей игровую доминанту бытия*. «Журавль в небе» оборачивается «синицей в руке».

Игровая атмосфера романа в основном и диктовала автору осознанное рефлексирование собственного текста как «неудачного», это была некая игра в неудачу и неудачника (в жизнетворческом плане). Необходимо заметить, что именно в период написания романа, и особенно в начале 30-х гг., Пришвин неоднократно подвергался нападкам как участник «Перевала», его обвиняли в буржуазности и конформизме, в далекости проблем его книг от народных забот и бедствий и т. п. До общественной травли не дошло: Пришвин очень своевременно «сбежал» на Дальний Восток, где была создана «жемчужина» его творчества — повесть «Жень-шень» (1933).

Таким образом, поэтика творческой неудачи в данном случае продиктована не только текстовыми особенностями романа и не только социально-общественной атмосферой вокруг писателя, но и четко осознаваемым Пришвиным-философом ритмом: пережитая неудача порождает удачу, не пойманное вовремя счастье может обернуться «синицей в руке».

---

* Пришвина всю жизнь «мучил» отзыв великого Блока о его даровании: «К сожалению, Пришвин владеет литературной формой далеко не так свободно, как языком. От этого его книги, очень серьезные, очень задумчивые, очень своеобразные, читаются с трудом. Это – богатый сырой материал, требующий скорее изучения, чем чтения (см.: *Блок А. А.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 5. М. ; Л., 1965. С. 651). В этой игре с формой Пришвин пытается «недостаток», указанный Блоком, превратить в доминанту своей поэтики.

При жизни писателя роман «Журавлиная родина» практически не переиздавался (только в 1939 г.), а затем вошел в шеститомное собрание сочинений, изданное уже после смерти автора. Впоследствии «неудавшийся роман» Пришвина был оценен М. М. Бахтиным очень высоко — как «не имеющий аналогов философский роман о творчестве»[7].

---

[1] См.: *Агеносов В. В.* Творчество М. Пришвина и советский философский роман : пособие по спецкурсу. М., 1988. С. 56.

[2] *Дворцова Н. П.* Путь творчества Пришвина и русская литература начала XX века : дис. ... докт. филол. наук. М., 1994. С. 132.

[3] *Пришвин М. М.* Журавлиная родина // Пришвин М. М. Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. М., 1957. С. 364.

[4] Там же. С. 333.

[5] Там же. С. 337.

[6] Там же. С. 391.

[7] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 25.

3.6. Авторская рефлексия (на примере предисловий к произведениям XVIII в.)

В XVIII в. предисловия и вступительные статьи предшествовали большинству изданных в России книг, независимо от их характера, содержания и предназначения. Эти предваряющие основной текст вводные элементы касались не только художественных особенностей и достоинств следовавшего далее произведения, но также относились к существенным вопросам тогдашней литературной жизни и совмещали в себе то, что складывалось в понятие литературной культуры этой эпохи[1].

О том, что обязательной открывающей частью любого произведения должно быть вступление, писал уже Аристотель. Предисловия, вступления (как во внешнем, так и во внутреннем смысле) и их характеристика были в XVII—XVIII вв. одним из постоянных элементов учебников риторики, как западноевропейских, так и рус-

ских[2]. Об их несомненном значении свидетельствует хотя бы одна из риторик XVIII в., в которой читаем, что «приступ есть как бы вход у здания, и архитекторы делают обыкновенно к своему зданию великолепный вход»[3]. Для указания значимости предисловия автор того же учебника риторики приводит следующую пословицу: «Зачин половина есть всего». Авторы риторик всегда обращали внимание на то, что, несмотря на размеры основного текста, приступ (*exordium*) должен быть относительно коротким, хорошо сложенным (красивым) и, конечно, должен приохотить, расположить читателя к чтению текста. Кроме того, авторы должны обязательно объявить в предуведомлении свое невежество, бессилие, скромность согласно древнерусской традиции и риторическому принципу *captatio benevolentiae*. С другой стороны, они должны оказывать адресату свое уважение.

Несомненной является связь внешней формы предисловий с эпистолографией, т. е. теорией письма, помещенной в риториках и руководствах по сочинению писем — так называемых письмовниках. В них назывались, между прочим, формы и способы обращений к адресату, специфический для разных видов писем стиль высказывания, разновидности подписи и т. д.).

Специфика XVIII в. и литературной культуры того времени повлияла на то, что предисловия к книгам, кроме их несомненной соотнесенности с собственным текстом, который они предваряли, стали перенимать на себя задачи развивающейся в XVIII столетии литературной критики, теории литературных жанров, теории перевода и других злободневных вопросов тогдашней литературной жизни. Именно предисловия использовались тогда как форма выражения новых формирующихся литературных взглядов и правил. Многочисленные вступления к произведениям XVIII в. являются свидетельством литературных исканий того периода, содержат высказывания по поводу новых или мало известных литературных жанров, отдельных авторов или произведений, литературных явлений, а также отражают формирование литературной критики, которая тогда еще не обособилась от литературы.

Авторы предисловий, в зависимости от уровня своих знаний, образования и цели, высказывались на названные выше темы и воп-

росы в высокой, сложной для массового читателя форме или приспосабливали уровень своих выводов к интеллектуальным возможностям читателя, которому они адресовали свои произведения. Следует упомянуть, что среди читательской публики рассматриваемого столетия преобладали мало образованные люди, которые ожидали от авторов простых по форме и содержанию, понятных для них текстов самих произведений и всего рода предшествующих им частей, типа предисловия, введения, посвящения, известия от издателя и т. п.

Предисловия часто относились непосредственно к тексту, который они предваряли. Так, они могли, например, излагать его содержание, объяснять некоторые аспекты его написания или смысла, мотивы выбора данного текста для перевода и знакомить читателя с проблемами, возникшими при его переводе на русский язык, определять жанр своего произведения или давать его характеристику, вспоминать о более ранних изданиях текста или его продолжении в будущем. Кроме того, предисловия нередко оказывались также местом выражения авторской рефлексии на тему слабых сторон собственного произведения, содержали извинения перед читателями в возможных ошибках и обещания их исправления в следующем издании произведения.

Эти последние названные нами аспекты авторской рефлексии, помещаемые в предисловиях, были непосредственно связаны с реализацией фатической функции этой формы, предписанной ей еще античной традицией: снискать расположение получателя, привлечь его внимание, поддержать контакт отправителя с получателем. Следовательно, вступление к произведению должно было привлечь внимание адресата не только путем представления в нем самого автора произведения, но и его произведения[4]. Именно этот последний аспект, связанный с авторским восприятием собственного произведения, рефлексией над ним, станет предметом наших рассуждений в данной статье. Следует при этом уточнить, что согласно риторической традиции авторы, независимо от фактического художественного уровня их текста, занижали его. Таким образом, авторы XVIII столетия, так же как и авторы

или переписчики древнерусских текстов, определяли свой текст как *слабый*, *незрелый*, *маловажный*, *недостаточный* и т. д.

Признаваясь в недостатках своего труда, они часто пытались оправдаться в совершенных ими ошибках. При этом авторские высказывания по этому поводу обычно были вызваны не фактическими недостатками их труда, а скорее риторической традицией, которая требовала от адресата подчинения принципу *captatio benevolentiae**. Служили тому, в частности, украшающие эпитеты, относящиеся к адресату — читателю, меценату, конкретному адресату произведения, связанному с автором родственными или личными связями (*любезный*, *благосклонный*, *благорассудный*, *благочестивый*, *добрый*, *почтенный*, *любезный* и т. п.), просьбы к читателю, чтобы благосклонно принял произведение, добрые пожелания ему, выражение авторского примирения с читательской оценкой — критикой. Кроме того, симпатию читателей можно было снискать, проявляя скромность (в частности, в признании собственных ошибок и несовершенства)[5]. Так, согласно этому правилу писатели и переводчики почти во всех предисловиях изданных в XVIII в. книг заявляли о том, что их труд слабый, не свободен от ошибок и недостатков (*сей небольшой опыт*; *незрелый сей мой труд*; *слабое сие сочинение*; *сие малое приношение*; *я чувствую*, *что перевод мой слаб*, *слабость сил моих сопровождаема малодейством*; *знаю*, *сколь слабо и маловажно сие мое приношение*, *сколь недостаточно оно к открытию того*, *чем исполнено мое сердце*; *недостаточный сей плод*; *...погрешности, находящиеся в сей книге*; *прошу не слишком строго взыскивать в погрешностях*; *труд мой имеет в себе многие недостатки*; *погрешения и недостатки перевода*).

Сравнительно часто причину недостатков своего произведения писатели или переводчики усматривали в своем молодом возрасте, а также связанной с ним неопытности или литературном дебюте. Такого рода объяснения были часто связаны с переводами, которые совершали ученики разных школ. Переводческий

---

* Его смысл состоял в том, что автор должен так представить себя в предисловии, чтобы снискать благосклонность читателя, его расположение, доброжелательность.

труд был для них своего рода упражнением, проверкой усвоенных в школе теоретических знаний (например: *первый и еще незрелый плод трудов моих*; *первый опыт сочинения нашей юности*; *сей первый плод моих трудов*; *первый опыт моего сочинения*; *сей первый опыт и начаток трудов моих*; *первый сей опыт упражнения моего*; *первые плоды моего учения*; *первый и приятный мой труд*; *сей есть первый опыт склонности моей к словесным наукам*).

Бывало, однако, и так, что опытные писатели дебютировали в переводческой деятельности или в новой для себя литературной форме. Высказывания по этому поводу приобретали, как и среди молодых литераторов, шаблонную форму, например: *первый плод моих стихов*; *первый плод успехов наших во французском и немецком языках и в переводах с оных*; *первый раз имею я счастие любителям позорищ служить театральным сочинением*; *я в первый раз осмеливаюсь мой перевод выпустить в общество*; *сей первоначальный драматический труд мой*; *сей перевод есть для меня еще первой а не десятой*; *сей первый опыт трудов моих в сем роде*; *сие первое мое дрaмматическое покушение*.

Свою неопытность в писательском или переводческом труде авторы объясняли также с помощью популярного среди образованных людей того времени немецкого языка, а точнее, немецких пословиц, русский вариант которых обязательно стоял рядом: «Kein Meister ist geboren», то есть: никто мастером не родился»[6]; «Das Erste ist kein Meisterstück: первое дело не может быть совершенно»[7].

Причины недостатков созданного произведения могли иметь и другую причину. Например, Ф. Гельтергоф, который пошел навстречу читательским запросам и издал немецкий лексикон («Немецкой Целлариус, или Полезной Лексикон, из которого без велкого труда, и наискорее нужнейших Немецкого языка слов научиться можно», 1765), объясняет, что его труд может содержать недостатки, которые, по его мнению, типичны для первого издания такого рода книги. Одновременно он обещает: «как погрешности, так и недостатки при употреблении сего сочинения прилежно высмотреть, и при втором тиснении исправить»[8]. Гельтергоф ожидает также, что и сами читатели будут принимать активное участие в исправлении оши-

бок. Для желающих поделиться своими замечаниями по поводу лексикона он предлагает обращаться к нему самому или к книгоиздателю — Г. Веверу. Следует при этом заметить, что автор «Целлариуса» называет в предисловии два конкретных недостатка своей книги: первым является, по его мнению то, что в нем не помещены все глаголы, функционирующие в русском языке; вторым — то, что не при всяком глаголе находятся имена существительные, с которыми они в определенных падежах сочетаются. Причиной этого была, как оправдывается Гельтергоф, торопливость при издании книги. Однако отсутствующие формы учителя должны называть ученикам, которые, в свою очередь, могут записывать их на полях. Зато отсутствие в «Целлариусе» некоторых имен существительных сам его автор не считал недостатком, так как не предполагал объем издания, свойственный для кратких лексиконов.

Ф. Г. Дилтей, профессор юриспруденции и истории Императорского Московского университета, который составил посвященную тогда еще великому князю Павлу Петровичу книгу «Первыя основания универсальной истории с сокращенною хронологиею в пользу обучающагося российского дворянства» (1762), заявляет в предисловии, что он как иностранец, желая оказать услугу учителям и ученикам Московского университета, перевел на русский язык книгу, которой в России до этого времени еще не было. Ее перевод был одновременно для Дилтея упражнением в усвоении русского языка и услугой, оказанной русскому государству, которому он чувствовал себя очень обязанным. Однако, вспоминая недостатки своей книги, он называет лишь «типографские погрешности», которые обещает исправить при втором издании, если, конечно, будет на него общественный запрос.

Для М. Чулкова первое издание его сборника «Пересмешник, или Славенские сказки» (1766—1768) является, как читаем в предуведомлении к его сборнику, своего рода упражнением. Он хорошо знает, что его книгу будут оценивать, критиковать, перечислять ее погрешности. Все это автор, как и любой посторонний человек, будет слушать, чтобы в будущем не совершить таких ошибок в более важном произведении.

В исправлении своих ошибок признается И. Богданович в предисловии к ироикомической поэме «Душенька». Оказывается, что сперва он исправил ошибки к изданию его книги после доброжелательных замечаний его близких, а в следующий раз — после ее первого издания, когда появились печатные и письменные похвалы, не лишенные, однако, доброжелательных замечаний. Богданович остается при этом глубоко благодарен благодушным читателям, которые замечают совершенные им ошибки.

В свою очередь, Петр Захарьин в предуведомлении к переведенной им с халдейского языка повести «Арфаксад» признается в том, что причиной недостатков его перевода является недостаточное знание им правил своего родного русского языка. Обращаясь к читателю, он написал:

> ...Прошу не слишком строго взыскивать в погрешностях, по причине, что не довольно переводчик исправно знал Российской язык, и Грамматические правила совсем были ему не известны; но и сам Издатель Российской грамоте обучался у сельского дьячка[9].

Другого рода объяснения находим у В. Золотницкого, автора произведения «Состояние человеческой жизни, заключенное в некоторых нравоучительных примечаниях, касающихся до натуральных человеческих склонностей, собранных в пользу общества» (1763). Золотницкий опасается, что читатели могут найти в его произведении недостатки, касающиеся его сущности — «погрешности в разсуждении содержания». Однако, ссылаясь на неназванного по имени философа, он советует читателю:

> ...Последуй в сем случае тому философу, который, услышавши, что некоторый оратор речь свою несколько не порядочно в собрании говорил, сказал на сие присутствующим: всяк имеет свои особливыя мнения, которых в согласие привесть и вместе совокупить с мнениями других никогда не можно[10].

Женщины-писательницы, в свою очередь, причину недостатков своего произведения усматривали в своем женском поле и связанной с этим малой уверенностью в свои писательские умения.

Такой случай имел место, например, с Анной Веляшевой-Волынцовой, которая принялась за перевод с французского языка сборника «Тысяча и один час. Сказки перуанския» (1766). Ее оправдания в предисловии были доказательством того, что писательство и переводческая деятельность среди женщин были в 60-е гг. XVIII в. все-таки редкостью. Сами женщины-писательницы, мало уверенные в своих писательских умениях, причину недостатков созданного ими произведения усматривали в своей неопытности или молодом возрасте. Вот одно из таких высказываний: «...А погрешности, находящиеся в сей книге, извиняются полом моим и несовершенным возрастом»[11].

Упоминаниям о всякого рода недостатках написанной или переведенной книги сопутствуют обычно просьбы к читателю, чтобы тот простил совершенные ошибки. При этом писатели ожидают от благосклонных читателей снисходительности, которая должна сопутствовать критическим, но доброжелательным замечаниям, ведущим авторов к совершенству. Сравним следующие примеры:

> Следственно уповаю, что погрешения и недостатки перевода, в разсуждении трудности моего восприятия, мне будут оставлены[12].

> Есть ли найдутся в переводе моем ошибки, то прошу благосклонного читателя, в разсуждении важности материи и слабости моего знания оныя великодушно исправить; ибо мне как хвала служит впредь к поощрению, так и хула к наставлению в продолжении трудов в пользу моего отечества[13].

> Теперь остается мне, благосклонный читатель! Сказать тебе нечто о своем переводе. Я знаю, он слаб, он не совершен, но по крайней мере ревность моя услужит; чем нибудь любезному отечеству награждает сколько ни есть мои недостатки в сем переводе. Для сей важной цели, которую при переводе имел я в глазах своих, да извинит читатель мои погрешности[14].

Подытоживая, отметим, что русские писатели XVIII в., извиняясь в предшествующих их произведениям предисловиях и предуведомлениях в совершенных ими ошибках или недостатках их произведения, с одной стороны, преследовали еще древнерусскую тра-

дицию самоуничижения автора, смирения перед читателем, снискания его симпатии. С другой стороны, их критическое отношение к собственному тексту могло быть также симптомом рождающейся писательской сознательности, основанной на полученных знаниях и знакомстве не только с русской, но и с западноевропейской литературой.

---

[1] См., в частности: *Николаев С. И.* Литературная культура Петровской эпохи. СПб. : Наука, 1996.

[2] См., например: Красноречие Древней Руси. М., 1987; *Зубов В. П.* К истории русского ораторского искусства конца XVII – первой пол. XVIII в. (Русская литертура и ее значение) // ТОДЛ. 1960. Т. 16; *Giesemann G.* [Предисловие] // *Merzljakov A. F.* Kratkoe načertanie izjaščnoj slovesnosti. M., 1822 ; Frankfurt a/M., 1977.

[3] Златослов, или Открытие Риторския науки. СПб., 1779. С. 57—58.

[4] См.: *Warda A.* Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracka w osiemnastowiecznej Rosji. Łódź, 2003. С. 15.

[5] См.: Ibid. С. 29—31.

[6] История, или Описание жизни Карла XII / пер. П. Померанцева. СПб., 1777.

[7] *Зулима*, или Непорочная любовь : ист. новость / пер. И. Кудрявцова. СПб., 1768.

[8] *Гельтергоф Ф.* Немецкой Целлариус, или Полезной Лексикон, из которого без велкого труда, и наискорее нужнейших Немецкого языка слов научиться можно. М. : Тип. при Имп. Моск. ун-те. М., 1765.

[9] Арфаксад, Халдейская повесть / пер. П. Захарьина. М. : Университет. тип. у В. Окорокова, 1793. С. XIX—XX.

[10] *Золотницкий В.* Состояние чловеческой жизни, заключенное в некоторых нравоучительных примечаниях, касающихся до натуральных человечских склонностей, собранных в пользу общества. СПб., 1763.

[11] Тысяча и один час : сказки перуанския. Т. 1 / пер. А. Веляшевой-Волынцовой. М. : Изд-во Имп. Моск. ун-та, 1766.

[12] Разговоры о множестве миров / пер. А. Кантемира. СПб., 1730.

[13] Дворянское училище, или Нравоучительные разговоры между Кавалером Б*** и Графом его племянником / пер. Е. Харламова. СПб., 1764. С. 7.

[14] История о правлении древних республик с показанием причин их возвышения и упадка. М., 1788.

3.7. Неудача как неизбежность творчества и как экзистенциальная проблема («Посмертные записки Тристрам-клуба» А. Битова)

Н е у д а ч а понимается как отсутствие удачи 1) в достижении результата замысла; 2) отсутствие успеха, признания; 3) дара, возможности.

Проблема творческой неудачи — лейтмотив в прозе и в эссеистике (интервью) А. Битова. Достаточно отослать к роману «Пушкинский дом» (1971), где сюжетом, параллельным сюжету событий, становится сюжет написания, точнее, ненаписания романа о герое, невозможность построения своего «дома» в «пушкинском доме»[1]. Напомним также «Жизнь в ветреную погоду» (1964), «Фотография Пушкина» (1987), «Азарт, или Неоходимость ненаписанного» (1997), «Неизбежность ненаписанного» (1998) и статьи во многих другие книгах.

В новой версии романа «Преподаватель симметрии» (2008)[2] проблема неуспеха как проблема неокончательного или несозданного текста обнажена и осложнена осознанием творчества как неизбежного «перевода» с «чьего-то» на «свое» (роман представлен как вольный перевод прозы неизвестного английского прозаика первой половины XX в. Э. Тайрд-Боффина), и в сюжете Тайрд-Боффина, в воссоздании судьбы известного и исчезнувшего из поля зрения читателей писателя Урбино Ваноски, и в темах и сюжетах книг, приписываемых самому Ваноски.

Одна из центральных новелл, где в сюжетной форме представлена творческая саморефлексия Битова (и череды его вымышленных персонажей-псевдоавторов) — «Посмертные записки Тристрам-клуба» из книги вымышленного писателя У. Ваноски «Бумажный меч». Рамочный текст новеллы (название и эпиграф) обозначает два полюса семантики искусства и творческого успеха, творческого результата.

Книга Ваноски называется «Бумажный меч», представляя литературу и искусство в традиционной метафоре орудия, средства до-

стижения цели (меч) и подвергая иронии эту метафору оксюмороном. Словосочетание *бумажный меч* акцентирует не столько литературную (текстовую, бумажную) семантику, сколько семантику игры, бутафорской защиты и нападения. Так, выделяется значение мнимости, неудачи в определении творчества, следует только выяснить, в чем состоит творческая неудача: в самом созидании или в значении созданного. Название новеллы двоится в англоязычном (публикатора или создателя текста Тайрд-Боффина) и русскоязычном (переводчика) вариантах. Английская версия более определенна и пессимистична: «The Inevitability of the unwritten» («Неизбежность ненаписанного»), констатирует неизбежность неуспеха, недостижения результата, отсутствия текста как творческого воплощения. В русском вольном переводе название скептически-игровое, отсылает к известному читателю роману Л. Стерна, высоко оцененного в Европе в качестве основоположника нового направления — сентиментализма, но в Англии подвергнутого критике. Популярность Стерна была как литературный скандал, успех приписывался «эксцентрической клоунаде» автора, почтенного пастора, потерпевшего неудачу в серьезной литературе.

Стерн взорвал и нравоучительность жизненной истории, и способы повествования, утвердившиеся в просветительском реалистическом романе, уравняв повествование о событиях с пародийными философскими рассуждениями, отступлениями с разъяснениями частностей, комментариями, текстовой игрой. Первый роман Стерна — это роман не только о жизни обитателей провинциального Шенди-холла, но и о жизни сознания персонажа («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», 1967—1767), и о процессе создания текста, фиксирующего прихотливый поток «мнений» персонажа. Тристрам Шенди у Стерна выступает не только как тип реальности, но и как творец текста, человек, пытавшийся создать жизнеописание и запутавшийся в несовпадении объективного времени, времени сознания и времени письма (В. Елистратова). Битов связывает образ писателя, скриптора, автобиографа с образом писателя-дилетанта (*shandy* — смесь пива с лимонадом), столкнувшегося с неизбежностью неудачи, хотя и преодолевшего неизбежность ненаписанного.

Название новеллы дополняется эпиграфом «Иные парус напрягали…», подписанным англизированным именем «Алекс Кэннон» (*cannon* — пушка), что сталкивает стерновскую концепцию писателя с пушкинской, основанной на антитезе социального творчества, терпящего неудачу, и поэтического творчества. В стихотворении «Арион» (1827) Пушкин фиксирует обреченность на неудачу целенаправленных социальных преобразований: *Иные парус напрягали*, / *Другие дружно упирали* / *В глубь мощны вёслы*; *кормщик умный... правил грузный челн*, но: *Вдруг лоно волн* / *измял с налету вихорь шумный…* / *Погиб и кормщик и пловец*!. Поведение поэта после катастрофы (несвершение замысла) не меняется: он поет те же гимны. Веря в идеалы пловцов, он помогал их действиям (*беспечной веры полн*, — *пловцам я пел…*), после неудачи и утраты друзей он готовится к продолжению жизни (*ризу влажную мою* / *Сушу на солнце под скалою*), однако не к продолжению дела, а к продолжению идеалов, влекших пловцов: *Я гимны прежние пою*[3]. Эпиграф выводит проблему писательства не к тайне поэтического сознания («лишь я, таинственный певец»), а к экзистенциальной проблеме верности абсолютам, к проблеме непрагматического существования, декларированного поэтом XX в.: *Но пораженья от победы* / *Ты сам не должен отличать*.

В новелле соединяются фабульный (нарративный) и метатекстовый (риторический) способы саморефлексии Битова. Во-первых, он создает вымышленную сюжетную ситуацию; во-вторых, он вводит философские диалоги персонажей, сниженную диатрибу, спор о сущностях литературы. Начало текста отсылает не к русскому образу писателя как хранителя сакральных ценностей, а к европейскому, выросшему из иронического Просвещения типу писателя, устремленного к прозаической реальности, к англичанину XIX в. Джерому К. Джерому: «Нас было трое. Вместе мы не гребли, вместе мы не заканчивали Кембридж, вместе не делали карьеру, вместе собирались стать писателями. Вместе не становились ими» (с. 265). Джером — актер, создатель книги эссе «Праздные мысли лентяя» (1886), издававший вместе с друзьями в 1890-е гг. популярный литературный журнал «Лентяй», воплотил новый тип писателя, сохраняющего вкус к обычной жизни, ее незамысловатым радостям, зна-

менитого, купавшегося в популярности, но забытого потомками-англичанами, тогда как творчество Стерна было оценено как новаторское.

Рассказчик, начинающий писатель начала XX в. (Эрнест) рассказывает о возникновении и распаде дружеского писательского Тристрам-клуба, соединившего богемного рассказчика с богатым приятелем Уандеем и аристократом Джоном, владельцем лавочки древностей, и несостоявшимся музыкантом Виоло. Писатели-дилетанты не написали текстов, только обсуждают замыслы, обнаруживая каждый раз их неудачу; удача дается только рассказчику, написавшему «Битву при Альфабете», что послужило исключением его из клуба неудачников и началом распада (смерти) клуба вследствие кражи их сюжетов секретарем клуба. Старый Джером, приглашенный на заседание клуба, благославляет их на необременительное и несерьезное писательство: «Пишите уж, если так хочется».

Начинающие писатели стоят перед выбором успеха, нетребовательного достижения результата или сотворения нового, небывшего. Обсуждая замыслы, сюжеты возможных текстов, они обнаруживают неудачу, невозможность текстов уже в замысле: «нам так не казалось, и рассказчик удалялся обескураженный и расстроенный» (с. 267). Поэтому клуб превращается в Общество читателей-слушателей, готовых поощрять подлинных творцов замыслов, не достигающих удачи, публикации. Ненацеленность на публикацию — битовская концепции успеха, который не сводится к социальному признанию, тем более к коммерческому успеху. Именно поэтому персонажи Битова обеспеченны, лишены искушения видеть в творчестве средство для жизни, оставляя ему цель жизни. Люди непрагматического образа жизни, обыватели с творческим воображением и вкусом, они могут позволить себе любить жизнь, не думать о хлебе насущном, не делать творчество средством добывания этого хлеба. Они испытывают свою способность к воображению (придумывая сюжеты) и к тайне слов, к словесной интеллектуальной игре со словами (кроссворды, шарады, анаграммы), обнаруживая, что слово глубинно, погружает в новые смыслы: «нет такого смысла, который нельзя было бы выразить еще точнее и еще короче» (с. 272). В профанной ситуации Битов обсужда-

ет тему невозможности ни точного, ни совершенного текста. Создание текста — процесс, который не может быть завершен, он обречен на неудачу. В одной из новелл романа «Преподаватель симметрии» («Забывчивое слово») Битов приводит наивное открытие героини о том, что слово, говорение — процесс, и пока слово произнесено, изменилось то, что словом обозначалось: состояние внешнего или внутреннего мира, следовательно, говорящий и тем более пишущий обречены на неудачу.

Игры в слова заставляют членов Тристрам-клуба анализировать, оказываясь в глубине смыслов слов, разъять целое, не разрушая, не убегая от реальности, не замыкая ее в рамки одного смысла, а открывая с помощью слов тайну реалий: «Всякое сложное слово является миром более простых слов, состоящих из его букв» (с. 272). Так, в имени Стерна рассказчик находит анаграммы, вскрывающие сущность писателя как такового: в анаграммах *Laurence Sterne* видит *sense* и *sentence* — смысл и предложение, назначение писательства — «предложение смысла». Однако клуб получил имя не Стерна, а его персонажа, потому что судьба написанного Стерном удачна, хотя роман Стерна остался незаконченным и Стерн умер с сознанием неудачи: Стерн — «родоначальник нашего движения. Он ведь так и не дописал ничего до конца! И даже умер из-за насилия над собой, пытаясь дописать недописанное» (с. 280). Начинающие писатели признают свою равность только персонажу Стерна, лишь мечтавшему о совершенстве (анаграмма *shandy — shy dream* — скрытая мечта). Стерн — пример подлинного творца, а не писателя-профессионала*, среди которых есть и гении, например Достоевский, умевший писать романы на заказ и с «тенденцией», и только его гениальность превосходила профессионализм: он писал «плохо» и заглядывал поверх «тенденции» в тайны человеческой души, не выстраиваемой сюжетно.

Клуб создан для обсуждения замыслов романов, но все романы — о неудачах. Лишь в нескольких случаях фиксируется тема с о ц и а л ь н ы х н е у д а ч (тема «Ариона»): «Евангелие от лукаво-

* Сам Битов повторяет неоднократно, что он «непрофессиональный писатель» (см.: *Гасбулатов Д.* [Интерью] // Известия. 2000. № 102).

го» (апокрифический вариант Евангелия от Иуды, пожертвовавшего своим именем, чтобы утвердилась идея пришельца Иисуса), «История двадцатых веков» (сюжет о том, как в XX в. оказался занесенный из XXI в. учебник истории, и люди XX в. решили исправить те ошибки, что они и сделали по учебнику будущего; однако, «стараясь как лучше, секретные службы таким образом умудрились еще несколько ухудшить историю XX века» (с. 276)); «Смех Стерна» (попытка посетить прошлое, записать на фонограф смех классика закончилась неудачей).

Основная часть обсуждаемых сюжетов — это творческие неудачи. Например, роман «Сюжет» о том, «как не складывается сюжет» (интерпретация сюжета новеллы «В конце предложения» из книги «Преподаватель симметрии»). В этой новелле о русском гении Тишкине, умеющем сделать и бомбу, и велосипед, и аппарат для самогона, и периодическую таблицу элементов, и закон относительности («дурноты»), сходятся многие темы. Одна из них — особенность русской ментальности, определяющая особенность русской культуры: ненацеленность на результат, на овладение (что объясняется в новелле бесконечностью русского пространства). Акцентируем лишь тему невыраженности русских ментальных открытий в текстах, в результатах, в патентах и признании. Повествователь-англичанин удивляется, что все открытия, судя по энциклопедиям сделаны не в России, и начинает понимать, что озарения русских гениев синхронны мировым открытиям, а запоздания объясняются тем, что русские творцы не хотят и не успевают заявлять о результате. Так, Тишкин, подобно Менделееву, «увидел» таблицу элементов, но самогон и Маня (во всех смыслах русского звучания слова — «женщина», «деньги», «мания») помешали ему позаботиться о публикации открытия. Эйнштейн опередил Тишкина, потому что о своем открытии Тишкин сообщил другу, а не в научный журнал. Анекдотический дискурс нарушается историей открытия южного полюса: Амундсен опередил Скотта, обессмыслив его героическое движение к полюсу и саму смерть.

Что считать неудачей — отсутствие открытия, отсутствие прозрения смысла или опоздание его предложения, его текстового оформления? Битов сталкивает два варианта названия, два полюса

отношения к неудаче. Английский вариант («Говорящее ухо» — «The Talking Ear») акцентирует саму возможность творчества как открытия смыслов с поиском его выражения, а не презентации, не представления: ухо слышит реальность и «говорит», ищет слова из самого бытия, не торопясь ставить точку, завершать высказывание. Идеи времени рождаются от вслушивания в жизнь, в реальность, и творцы — это умеющие слышать, но они призваны произнести, словесно оформить то, что поняли в действительности, их ухо должно быть говорящим. Вот тут-то и подстерегает неудача: запоздалый текст, текст на непонятном людям языке (русский язык, как его оценивает англичанин-персонаж, многозначен, неточен, трудно переводим, и потому русские интуитивно ближе к смыслу, но первенство, результат — у европейцев). Необходимо «предложение», завершение, необходимо «кончать», в конце предложения должна быть точка, это и акцентирует русский вариант названия новеллы «В конце предложения».

Успех и экзистенциальный смысл открытий, деяний, творческих созданий невозможно соотносить, а в сознании общества торжествует прагматическая оценка достижения — признание, успех. С другой стороны, в сознании творца есть небрежность, боязнь конца, потому что конец, итог — это смерть, это невозможность совершенствования. Наконец, неудача как незавершенность, как недописанность текста связана с отношением к реальности, к настоящему: обращенность нерационалистического сознания к реалиям действительности, разгадывание тайны настоящего момента, «сейчас» есть счастье, от которого подлинно творческое воображение не может отказаться. Творчество, по Битову, имеет назначением не преобразование, исправление реальности, вызванное претензиями к реальности, к настоящему времени (отчего рождается опасная идеализация будущего, фантастика как проект будущего), творчество состоит в разгадывании многосложного настоящего. Устремленные в будущее, к результату, к концу рационалисты у Битова — разрушители, обесценивающие настоящее (в новелле «О — цифра или буква» это доктор Давин, в противоположность ему — то ли слабоумный, то ли просвещенный Гумми; в новелле «Вид неба Трои» — молодой писатель Ваноски, устремленный к будущей идеальной женщине и

ставший виновником смерти любимой Дики; его противоположность — ко всему устремленный выпивоха Тишкин из «Говорящего Уха»). Воображение для Битова не фантастика, не бегство от реальности, а разгадывание вариантов настоящего, его анаграмм. В сложном настоящем много составляющих, которые мешают самоуверенно ограничиться текстом, счесть его завершенным, удачным.

Игровым выражение программы Битова можно считать Устав Тристрам-клуба:

1. Свобода слова: «Пусть оно работает над автором» (некоторое объяснение этого положения Устава представлено в истолковании увлечения анаграммами).

2. Отказ от власти над персонажами. Этот принцип столь важен для Битова, что он акцентирует его значимость фабульно: Клуб был переименован в Общество охраны литературных героев от их авторов. Несвобода автора по отношению к персонажам («Может, даже нельзя разрешить ему сойти с ума или покончить с собой?» — сопротивляется один из членов клуба, будущий писатель) объясняется этикой отношения писателя к жизни, принципом ответственности перед феноменами реальности, существующими или созданными. Автор равно познает себя и реальность вне себя, останавливая себя от разрушения созданного другим автором, Богом или жизнью. В таком случае неудача не должна приводить к расправе над несовершенством, даже если это собственное несовершенство, несовершенство созданного тобой или другими. Человеку, в том числе и творцу, остается сосуществование с наличной реальностью, этика долженствования не может быть агрессивной, творчество — это интенция к созиданию, и, совершенствуя, субъект должен быть готов к встрече с несовершенным результатом, с неудачей, которая должна побуждать к продолжению жизни («сушить ризу», используя метафору Пушкина). Автор-творец должен найти позицию невмешательства, чтобы жизнь (персонаж) сама проявилась, иначе автор навяжет реальности ложные смыслы и познание смыслов реальности обернется выстраиванием своих фантазий, а не версий существования[4]. Очевидна близость эстетики Битова к бахтинской теории вненаходимости автора в эстетической деятельности[5]: без вненаходимости автора невозможен диалог твор-

ца и реальности, невозможно выявление смысла, и тогда станет невозможным «предложение смысла». В конечном смысле проза утрачивает «сюжетность» событийность, выдвигая на первый план аналитичность, интерпретационность, самопознание автора.

В романе «Пушкинский дом» Битов декларировал положение автора и персонажа как бесконечное приближение творца к творению, если автор не подавляет творение, а стремится к его подлинности, значит, независимости, как это есть в действительной жизни. Автор — Ахиллес, который никогда не догонит черепаху, потому что всякий раз, когда Ахиллес приближается к черепахе, она продвинется вперед, если она подлинная. Таким образом, эстетика Битова абсолютно противоположна постмодернистской эстетике, что будто бы доказали серьезные исследователи современной литературы (М. Липовецкий, И. Скоропанова и др.). Писатель детерминирован реальностью («искушен жизнью», «в поисках реальности»), он призван к «предложению смыслов», «пишет смыслами»[6], он не отражает жизнь, а, следуя воображению, предлагает версии и варианты, а не отражения и не фантазии, и он готов к признанию версий неудачными.

Другой аспект ответственности перед персонажем (реальностью) обоснован в новелле о Тристрам-клубе изложением творческой коллизии персонажа-рассказчика, неудачи при написании новеллы «Битва при Альфабете» (эта новелла помещена в романе «Преподаватель симметрии»). Замысел начинающего писателя сводился к тому, чтобы развенчать право читателя, потомка судить об удаче, о результатах, о значении жизни людей, о степени их величия. Герой «Битвы» — сотрудник «Британники» Варфоломей, маленький клерк, допущенный к тексту об истории человечества (Варфоломей — имя одного из двенадцати апостолов, т. е. сущность клерка при энциклопедии — нести весть). Но в его власти поместить или извлечь из энциклопедии статью о любом человеке, о любой реалии, поэтому английский вариант названия «Битвы при Альфабете» — «King of Britannika». Власть автора текста велика, потому что огромна власть текста над людьми: при исчезновении слова из энциклопедии из сознания людей будто бы исчезает сама реалия. Многое зависит и от объема, а тем более от содержания энцик-

лопедической статьи (текста): так, Стерну посвящено несколько строк, значение сведено к фразе «английский юморист XVIII века и сын офицера», тогда как Джером удостоен звания Автора. Рассказчик из Тристрам-клуба замышляет отомстить в своем сочинении «чинуше» из «Британники», который через два века свел счеты со Стерном, т. е. должна продолжиться цепь сведения счетов посредством текстов (то, что в «Пушкинском доме» названо сальеризмом борьбы с Сальери). Для Битова это творчески непродуктивная позиция, хотя традиционно критика (а не «гимны» реальности) признается в России высшим смыслом искусства. «Критический» замысел не удается рассказчику, и текст стал возникать, только когда сместились акценты замысла, когда смысл текста был оценен как закрепление реальности, сохранение уходящей натуры, жизни: «Справедливый и чистый властелин… вершащий свою милость» (с. 291); «Вдруг полюбил своего героя и у меня стало получаться как по писаному» (с. 280). Рассказчик стал писать не о «битве», а о будничной семейной жизни, о рождественском празднике, который помешал осуществить дерзкие планы Варфоломея исключить кого-то из энциклопедии. Жизнь, не самая удачная, осложненная болезнями, денежным проблемами, отношениями с родственниками и коллегами, спасла пишущего от сведения счета с великими и псевдовеликими, с реальной жизнью, позволила услышать многозвучие действительности и написать, «проговорить» текст..

Милосердие автора текста вызвано пониманием намерений своих неученых или неидеальных персонажей (в том числе персонажей энциклопедии, т. е. реальных лиц истории) изменить мир, сделать его лучше. Как правило, потомки, авторы новых текстов, оценят эти намерения как неудачу или даже как невольные и вольные преступления. В немилосердии потомков, новых авторов текста о жизни, повторится то же стремление к лучшему и та же неудача в достижении результата. В творчестве заложена неудовлетворенность, представление о неудаче в сотворении действительной жизни, тогда как позитивно трезвое признание права другого творца, Бога, может быть, на неудачу. Мир невозможно изменить, потому что он — создание какого-то иного автора, и мир неэтично менять — творчество должно быть только созида-

нием нового и сохранением, а не битвой, не борьбой с созданным.

3. Установка на подлинность воображения. Воображение необходимо, потому что творец не копирует, не отражает, а создает свое; поэтому в Уставе Тристрам-клуба есть запрет писать о великих, это занятие делает ненужным воображение, и это опасно «сведением счетов». Свобода воображения между тем не должна перерасти в произвол воображения, тогда не может быть извлечен «смысл».

4. Ненаписанный текст — неудача, но и свидетельство высоты задачи, бесконечного приближения к совершенству. В Уставе признается, что «трудности в написании текста означают не лень, а усложнение задачи» (с. 278), что отдаляет от конца, от результата и что делает трудным для понимания читателей, потомков. Не лень, а устремленность к невоплотимому может быть причиной ненаписанного текста. Иронический принцип Тристрам-клуба: «Не писать можно все, что угодно. Писать можно лишь то, что получится» (с. 278). После опубликованного текста герой-рассказчик выбывает из клуба, поскольку он достиг результата.

Реально в Клуб был принят только один новый член — несостоявшийся музыкант Виоло. Обсуждение замысла трех его ненаписанных романов составляет нефабульный, интерпретационный, метатекстовый план новеллы. Первый роман — об умалении Баха, «задвинутого на сто лет» сыновьями и потомками, — ставит проблему успеха как зависимости творца от оценки читателя, слушателя: интерпретатор может не осознать успеха творения, но в его же власти признание величия творения: Мендельсон открыл Баха миру, не услышавшему смыслы Баха. В сюжете Виоло изложена ситуация встречи с неизвестным совершенством, сон о том, как современный музыкант услышал чудную музыку («Страсти по Матфею), приблизился к двери, откуда звучала музыка, и ему открыл «чужой», лысый, раздраженный старик. Бах не носил дома парика, его реальный облик, реальная жизнь не совпали с ожиданиями слушателя, что и привело к забвению, а не только непонимание нового поколения, сыновей, создающих новые тексты и «задвигающие» на полку

старые. Этот сюжет снова отсылает к сюжету новеллы «В конце предложения» из «Преподавателя симметрии», где русский Тишкин, как и его прототипы, провинциалы Менделеев, Циолковский, не соответствует образу автора-творца.

Другой сюжет вскрывает оборотную сторону встречи с совершенным творением, которая побуждает к оценке собственного творения и собственной жизни как неудачи и лишает творческих сил. Битов в сюжете Виоло предлагает новую версию сюжета Моцарта и Сальери, названную «Ухо Моцарта». Уже обозначена метафора «уха» творца как экзистенциальной интенции к бытию, сказано о зависимости творца от реальности; в трансформации сюжета Моцарта «ухо» творца — это еще и способность услышать чужое творение как абсолют. Встреча Моцарта с забытой музыкой Баха, той же мессой «Страсти по Матфею», заканчивается смертью Моцарта. По версии Виоло (Ваноски, Тайрд-Боффина, Битова) профессионал Сальери знал творения Баха, тогда как гений Моцарт, в детстве учившийся по «Хорошо темперированному клавиру Баха», ценил предшественника по этому сочинению для учеников и не интересовался другими сочинениями композитора. Моцарт не «задвигал» Баха, ему просто не было с кем себя сравнивать: как всякий гений, он «не знал, что он гений», но свободно отдавался вдохновению, не оглядываясь на других. Сальери же «знал про разницу между первым и вторым» и придумал изощренный способ унижения Моцарта, чтобы Моцарт «сдулся как воздушный шар», послушав мессу забытого композитора именно в тот момент, когда писал свой «Реквием». Создание «Реквиема» Моцартом осознавалось как удача, как соответствие текста вдохновению: «Он чувствовал, как достигает предела сил, а это всегда бывало ТО: единственность и неповторимость творения» (с. 278). Это можно принять за определение творческой удачи Битовым со следующим уточнением критерия законченности: «Так что же такое законченное произведение? … Это то, чего не было, а — есть (как написанное, так и ненаписанное)» (с. 299). Для творца критерий удачи — вообразить и «услышать» то, чего не было, для читателя-слушателя (не творца) нужно оформление, завершение, «точка в конце предложения». Когда

Моцарт услышал мессу Баха, он испытал экзистенциальное потрясение, которого не выдержал.

Не стоит вычитывать у Битова травестию темы зависти. Битов предлагает многосоставную, но высокую, трагическую, интерпретацию духовной ситуации творца. Этическая интерпретация потрясения связана с воспоминанием, как вместе с Моцартом сын Баха, Филипп Эммануил, продал «за ничтожную сумму» «ветхую клавирную рукопись» отца, «чтобы беспечно пропить, не вчитываясь, отказавшись «слушать». Вина за соучастие в забвении, в неслышании для Моцарта-творца абсолютно неисправима. Другая интерпретация выводит к экзистенциальной проблеме «другого», к обреченности индивида сопоставлять себя с «другими». Гения спасает от власти «другого» естественность, «непрерывность» творческого существования. Моцарт не задумывался, кто он такой, «ему было не до этого», пока его окружала музыка, не соответствующая его абсолютам. Теперь ему открылась безусловность творения (не его творения) и встал вопрос о «первом» и «втором». Речь не о признании, а о первенстве творения: ибо, напомним, совершенство (ТО) — это «единственность и неповторимость творения». Гений узнал то, что создано «до» него, невольную вторичность, хотя его творение — органичное, не перевод, не плагиат. Моцарт бросается за стол, чтобы создать новое, не существовавшее творение. «Несальеризм» творца проявляется в том, что встреча с совершенством толкает не на борьбу с предшественником, а на сотворение нового, придает духовный импульс, но жизненных сил не хватает, «чернила кончаются»: «Вернувшись, он, не раздеваясь, плюхнулся за клавесин и стал писать. Не успевая проигрывать себе левой рукой, но и правая едва удерживала перо. Но чернила кончились. Он силился позвать, чтоб принесли… И медленно сполз со стула на пол» (с. 288).

Наконец, катарсическая интепретация встречи с совершенством несобственного первенства. «Ухо» Моцарта было более чутким, чем его бытовое поведение: оно «слышало» потенциальное совершенство Баха в «Хорошо темперированном клавире», Моцарт оказался «привит» к «могучему стволу» музыки Баха и, в отличие от многих учеников, «сыновей» Баха, стал его подлинным «внебрачным сынком», «пошел дальше, как бы самого себя то нагоняя, то перего-

няя…». Слушая «Страсти», «он слышал уже свою музыку: и ничью другую: он слился с нею, совпал, так и не испытав влияния своего предшественника, потому что Учитель у обоих оказался один и тот же» (с. 299). Учитель, в понимании Битова, — это *смысл бытия*, в которое вслушивались два гения. Битов акцентирует возможность конгениальности творений, когда первенство определяется лишь временем, и «неудача» гения — только то, что он создал абсолютное творение *вторым* по времени, а не по совершенству.

Битов дублирует этику неудачи после осознания, кто первый, а кто второй, еще в одном сюжете Виоло, обращенном к Россини, который имел грандиозный успех, но оставил музыку, услышав музыку Моцарта, занялся кулинарией. Ухо Россини — слышащее, но оно перестало быть «говорящим». В травестийном шоу по сценарию Виоло «Пучок травы» солист Россини не поет, лишь готовит при зрителях свое кулинарное блюдо и, довольный результатом, отчаивается, что получилось прекрасно, однако он не помнит, «что же я туда добавил?! Как я смогу это повторить? Еще один рецепт навсегда утрачен…» (с. 297). Удача, совершенство — это результат не рецепта, а *импровизации, интуиции*, естественного творческого процесса. Повторить творение по рецепту невозможно, будет лишь второе исполнение, неудача, и это еще одна причина ухода творца от творчества, когда грозит самоповторение: «Мы свободны, наконец, не писать» (с. 300), если есть осознание, что «свой первый» текст написан, но продолжать творить ненаписанные тексты.

Фабула новеллы проводит еще один мотив темы неудачи: замыслы и сюжеты участников клуба ненаписанных творений украдены секретарем клуба и опубликованы, получив сенсационный успех. Формально Мурито создал собственный текст, собственную интерпретацию сюжетов, но его творение не открывает новые смыслы, не предлагает новые трактовки реальности, оставаясь «интеллектуализмом для бедных». Мурито завершил замыслы, но остался удачным исполнителем, а не неудачником-творцом, «вторым», получившим успех. Ворованный успех, удача исполнителя, «второго», не может принести удовлетворения, счастья, не может быть

удачей: «Второе» исполнение — это воровство, но ограбленный останется первым, а «непойманный вор как проигравший никогда не простит это ограбленному: пустота, тоска… поймайте меня! А вот и ловить не будем. Ты проиграл…» (с. 299—300). Счастье и муки творца — в самом процессе извлечения смысла, бесконечного составления из слов предложения, творческая неудача может соответствовать экзистенциальному абсолюту.

---

[1] См. об этом: *Липовецкий М.* Разгром музея : поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» // Новое лит. обозрение. 1995, № 11. С. 230—244.

[2] *Битов А.* Преподаватель симметрии : роман-эхо. М. : Фортуна ЭЛ, 2008. Далее ссылки на цитаты по этому изданию приводятся с указанием страниц в скобках.

[3] *Пушкин А. С.* Избранные сочинения : в 2 т. Т. 1. М. : Худож. лит., 1978. С. 263.

[4] См. также ст.: *Битов А.* Литературный герой как герой : рассуждения в жанре интеллектуального примитива // Литературоведение как литература : сб. в честь С. Бочарова. М. : Языки славян. культуры, 2004.

[5] См.: *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.

[6] Из интервью Битова — см. : Персона. 2000. № 4; Литературное обозрение. 1988. № 5; Литературная газета. 1983. 3 авг.

4. КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ «НЕУСПЕШНОГО» ТЕКСТА

4.1. Счастье Сизифа, или О специфической черте отечественной словесности

У Евгения Винокурова есть верлибр, который называется «Неудачи»:

«Сегодня удивительно / Неудачный день. / Видно, что-то случилось / С машиной, отмеривающей / Неудачи. / Что-то сломалось. / Они посыпались на меня так, / Как не сыпались никогда…»[1] Что такое неудачи в жизни — не все могут сказать так, как поэт, или так, как прозаик (например, М. Зощенко в разделе «Голубой книги», прямо названном «Неудачи»), но все знают. Что такое неудача в творчестве, и уж тем более творческая неудача (а это не одно и то же!), знают не все.

Само словосочетание творческая неудача если не оксюморонно, то все равно внутренне конфликтно. Когда неудача действительно творческая, то она безусловно заслуживает внимания. Ибо творческого в искусстве и жизни, сколько бы его ни было, всегда не так уж и много.

Если же перед нами просто литературный текст (не графомания, где искренность множится на старание, а ремесло, т. е. текстопорождающий профессионализм), то о творческой неудаче в таких случаях говорить вообще не приходится, поскольку творческий импульс там изначально отсутствует.

Едва ли не любое слово, открывающееся отрицанием «не», можно попытаться понять, если (как в словарях Ушакова и Ожегова)

вдуматься в то, что оно собою отрицает. Конечно, удачу в литературе можно понимать как общественный успех, когда автор входит в национальный пантеон, его произведения включены в школьную программу или когда они награждены если не Нобелевской, то государственной или хотя бы губернаторской премией. Но сколько литераторов, отмеченных самыми престижными наградами, ныне по праву забыты! Успех — это все-таки явление внешнее, нередко обусловленное обстоятельствами привходящими*. А творческая удача значима прежде всего внутренним импульсом. Творческая удача — это всегда событие. Не всегда для автора, но всегда — для искусства. А как в драматургии определяется, что такое событие: это то, что меняет ситуацию, что влияет на дальнейшее. Но с этой точки зрения творческая неудача не выглядит альтернативой творческой удаче. Ибо творчество предполагает производство эмоционально-смысловой новизны, а таковая может себя обнаруживать по-разному, и зачастую не сразу.

Сознавая небесспорность последующего утверждения, скажу: если не большинство, то значительная часть произведений, которыми литература гордится, есть не что иное, как творческие неудачи. Точнее, таковыми в большинстве случаев они воспринимались современниками. Современники редко бывают довольны тем, чем восхищаются потомки. Метаморфозы в восприятии наследия И. Анненского и О. Мандельштама, А. Платонова и М. Булгакова, Д. Хармса и Л. Добычина — тому примером.

Современники близоруки: они живут параметрами дня, а потомки воспринимают художественные реалии в координатах эпохи, подтверждая тем самым строки поэта: «С веком можно совпадать, / Не совпадая с каждым часом» (Л. Григорьян). А для эпохи вектор творческого поиска значит больше, чем его результат. Не случаен парадокс, высказанный И. Левиным: «История — что импрессионистическая картина. Очертания предметов видны лишь на расстоянии. А вблизи — грязные мазки»[2].

---

* Показательный пример: в книге «Десять лучших русских романов XX века» (М., 2004) есть статья об «Ангелах на кончике иглы» Ю. Дружникова, но нет страниц о «Тихом Доне».

Всем хорошо известна сентенция Гете (из «Фауста»): «Кто ищет — вынужден блуждать». О том же самом, по сути, и не слишком популярное высказывание В. Брюсова: «Самое ценное в искусстве — вечная жажда, тревожное искание. Неужели их обменяют на самодовольную уверенность, что истина найдена, что дальше идти некуда…»[3]

Художник часто бывает, по точному выражению В. П. Григорьева, «замечательно неправ», что несравненно предпочтительней азбучной правоты сочинений многих членов Союза писателей. И недаром у Альбера Камю в известном эссе есть тезис: «Одной борьбы за вершины достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять счастливым»[4].

А если переходить на хрестоматийные личности и названия, то разве прискорбная судьба второго тома «Мертвых душ» не есть трагическое авторское признание, что его постигла неудача? Разве «Жизнь Клима Самгина» не есть соизмеримая с гоголевской творческая неудача М. Горького, силившегося дискредитировать центрального персонажа, которого он наделил собственным аналитическим мировосприятием? Разве посмертно опубликованная большая проза А. Платонова и его драматургия столь же совершенна, как его рассказ «Возвращение»? Разве победивший во всех массовых опросах про лучший русский роман XX в. и оставшийся неоконченным итоговый труд М. Булгакова столь же эстетически выверен, как его «Белая гвардия»? И неужели «Доктор Живаго», автору которого была присуждена Нобелевская премия «за верность традициям великой русской прозы», может выдержать сравнение, скажем, с «Петербургом» Андрея Белого или книгой «Сестра моя — жизнь» (впрочем, не забудем стихотворную концовку этого романа)?

А разве ахматовская «Поэма без героя» не стала поэмой без читателя? В 2009 г. в Санкт-Петербурге вышел полуторатысячестраничный том (1488 с.), куда вошло все, что у Ахматовой связано с этим сочинением, существующим в девяти редакциях и множестве списков, что дало основание одному из рецензентов признаться: «Поэму эту не понимаю теперь уже вовсе. Между строчкой и строчкой то и дело мерещится провал»[5]. Сама Ахматова говорила:

«Все свои стихи я всегда писала сама, а “Поэму” пишу словно вместе с читателями»[6]. Но автор явно переоценил рецептивные способности аудитории. И наша читательская неудача в данном случае есть следствие творческой неудачи поэта. Иоанн Шаховской не случайно сетовал: «…Есть что-то ненатуральное, беспомощное в этом нагромождении эпиграфов, концовок, начал, эпилогов»[7].

Впрочем, и по поводу куда более внятного ахматовского «Реквиема» тоже существуют не самые лестные аттестации. Скажем, у А. Н. Егунова — в ответ на суперлативы: «Мне не нужен эпигон Некрасова! Некрасов все это уже сказал, правда — на другом материале. Но и вас потрясает не поэзия, а материал»[8].

Без читателя остались и многотомное «Красное колесо» А. Солженицына, и неохватная «Пирамида» Л. Леонова…

Но во всех этих случаях – от Гоголя до Солженицына и Леонова — был з а м а х. Именно творческий. Именно на изменение ситуации. И тут важно учесть, что в России ситуация в литературе (и вообще в искусстве) не рассматривается в отрыве от ситуации в обществе. Критерием «гамбургского счета» у нас никогда не был один фактор — собственно эстетический: всегда была важна не только степень красоты, но и мера правды.

В одних случаях, как у В. Набокова или Ю. Кокошко, нас трогает правда красоты. В других, как в том же ахматовском «Реквиеме», — красота правды.

И тут мы выходим на принципиальную черту новейшего бытования словесности (по крайней мере, в России). Автор все чаще становится важнее текста, а произведение текстов как процесс — важнее произведений как итога этого творческого производства. Текст мы воспринимаем, так или иначе, именно в контексте личности и судьбы автора, в контексте его творческого поведения или, если угодно, персонального мифа. Показательно суждение И. Бродского: «Я думаю, люди должны себя вести как литературные герои, а не как герои своего времени»[9]. А можно ли говорить о неудавшейся судьбе как о творческой неудаче?

Пушкина постигла неудача в дуэли с Дантесом, а если бы тогда, на Черной речке, поединок закончился противоположным исходом. Стал бы Пушкин тогда «нашим все»?

Когда исповедовавший было гумилевскую мужественность автор «Орды» и «Браги» превратился в добродушного литературного сановника, приближенного к вершинам государственного Олимпа, можно ли это считать творческой неудачей Н. Тихонова?

Когда оригинальный прозаик, написавший «Братья» и «Города и годы», выродился в литературного функционера, стал ли этот крах творческой неудачей К. Федина?

С другой стороны, разве чеховская зрелая новеллистика позволяет причислять к творческим удачам журнальную поденщину А. Чехонте? И разве мало ерунды в мелкой прозе 1920-х гг., помеченной именами М. Зощенко и М. Булгакова?

Наконец, посмотрим на проблему творческой удачи/неудачи еще с одной стороны.

Современники яростно спорили о сочинениях В. Дудинцева, этого заурядного романиста с гражданским сердцем, но кого сегодня тронут «Не хлебом единым» и «Белые одежды»! Разве теперь не очевидно, что и у А. Твардовского «По праву памяти» как поэма не может быть соизмерима с «Василием Теркиным» и «Домом у дороги»? И разве не столь же ясно, что «Тяжелый песок» А. Рыбакова куда более значительная книга, чем «Дети Арбата», хотя последнее сочинение прочла вся страна (это было и впрямь последнее произведение, которое в самом деле прочла вся страна), а про «Тяжелый песок» до его телеверсии знало лишь несколько тысяч человек?

Когда художникам удается явить миру новую степень творческой свободы (как В. Розанову или Вен. Ерофееву), новую интонацию и новую философию (как В. Маяковскому или И. Бродскому), новую энергетику (как М. Цветаевой или В. Высоцкому), то даже не самые удавшиеся им строки воспринимаешь скорее со знаком «плюс», потому что эти неудачи и впрямь творческие.

Впрочем, если изменить масштаб проблемовосприятия, то придется признать, что вся история нашего Отечества в XX в. есть не что иное, как цепь творческих неудач. Да и, впрочем, весь наш мир и сам человек, что бы ни считал Создатель, — это, как особенно свидетельствуют социальные и природные катаклизмы последних десятилетий, все-таки его неудача. Хотя и безусловно творческая!

Что и позволяет нам сегодня обсуждать феномен творческой неудачи, ибо, по Платону, в совершенном мире место для художника не предусмотрено. Начиная со стихов, ими же подытожим:

Конечно, Боратынский схематичен.
Бесстильность Фета всякому видна.
Блок по-немецки втайне педантичен.
У Анненского в трауре весна.
Цветаевская фанатична муза.
Ахматовой высокопарен слог.
Кузмин манерен. Пастернаку вкуса
Недостает: болтливость — вот порок.
Есть вычурность в строке у Мандельштама.
И Заболоцкий в сердце скуповат…
Какое счастье — даже панорама
Их недостатков, выстроенных в ряд![10]

---

[1] *Винокуров Е.* Музыка. Новые стихи. М., 1964. С. 15.

[2] *Левин И.* Сочинения. Т. 2. М., 1994. С. 63.

[3] *Брюсов В.* Ко всем, кто ищет // Миропольский А. Лествица. М., 1903. С. 12.

[4] *Камю А.* Миф о Сизифе. М., 1990. С. 00.

[5] *Гедройц С.* [Рецензия] // Звезда. 2009. № 9. С. 238.

[6] *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. Т. 2. М., 1997. С. 380.

[7] *Странник* (*архиепископ Иоанн Шаховской*). Переписка с Кленовским. Париж, 1981. С. 98.

[8] Цит. по: *Маркиш Ш.* Старший классик // Тынян. сб. Вып. 10. М., 1997. С. 667.

[9] Звезда. 2010. № 1.С. 224).

[10] *Кушнер А.* Аполлон в траве : эссе, стихи. М., 2005. С 609.

4.2. О «плохописи» в литературе (на материале творчества Ф. Решетникова)*

4.2.1. Плохое письмо как показатель новой формации литературы

Говоря о п л о х о п и с и, следует иметь в виду две стороны проблемы: что подразумевается под «плохописью» и зачем она нужна, т. е. какую эстетическую или семантическую нагрузку она несет. Сам по себе термин «плохопись» принадлежит А. К. Жолковскому (хотя, возможно, не только ему). Напомним, что критик употреблял его по отношению к письму Н. В. Гоголя, главным образом к его «Выбранным местам из переписки с друзьями», хотя отмечал, что «Гоголь с самого начала писал “плохо”, откуда и возникала необходимость периодического отказа от собственных текстов и даже их уничтожения»[1]. Синонимичные, но не идентичные плохописи термины, циркулирующие в литературоведении, — «дефектный стиль» или «дефектный дискурс» (О. Хансен-Лёве), «косноязычие», «афазия речи» (Р. Якобсон и др.), «графомания»..., «разрушение риторики» и «разрушение (отчуждение) языка» (в основном западная традиция — Р. Лахманн, П. Йенсен и др.).

В русской литературе XIX в. плохое письмо обнаруживается у целого ряда авторов, иные из них вошли в «золотой фонд» нашей классики, иные до сих пор пребывают в читательском сознании на стадии не совсем писателей, т. е. то ли художников, то ли публицистов. Кроме Н. Гоголя, это Ф. Достоевский, М. Салтыков-Щедрин, Н. Чернышевский, в ряде случаев Л. Толстой, в XX в. — Б. Пастернак (как прозаик, а не как поэт), по-видимому, и А. Плато-

* Исследование подготовлено в рамках комплексного интеграционного проекта УрО — СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)» и интеграционного проекта УрО РАН «Пути развития пермских литератур в общероссийском историко-культурном контексте: XVIII — начало XX в.».

нов. Впрочем, в эпоху модернизма XX в. плохопись как раз приобрела свойства эстетического, заданного авторской установкой и самой литературой феномена; Жолковским она оценивалась как составная часть «широкой культурной революции, продолжающейся вот уже более ста лет»[2], а под марку этой культурной революции попадало многое, вплоть до «ницшеанской релятивизации ценностей, психического трехголосия Фрейда и диалогизма Достоевского по Бахтину»[3]. На сегодняшний день плохопись — вещь совершенно заурядная, в современной литературе скорее хороший слог является признаком массового или просто вторичного писателя, чем слог «плохой», т. е. шершавый, неуклюжий, изобилующий разного рода ошибками вплоть до грамматических. Очевидно, узакониванию грамматических ошибок положил начало А. Пушкин («без грамматической ошибки я речи русской не люблю»), хотя можно вспомнить и поэтов XVIII в. — от В. Тредиаковского до М. Ломоносова, которые казались тяжеловесными и устаревшими уже к концу своего века, не говоря о времени Пушкина и более поздних эпохах, а сегодня с точки зрения исторической поэтики воспринимаются как новаторы.

Итак, плохое письмо ближе к нашей современности приобрело эстетические функции, стало знаком чего-то большего, чем лишь «худоба» или дефектность стиля. Чего же именно и почему?

Разрушение привычной для литературы как сферы «изящного» гладкости слога чаще всего было спровоцировано содержательными, семантическими сдвигами. В применении к развитию русской поэзии второй половины 1820-х и 1830-х гг. это хорошо показали Ю. Тынянов, В. Шкловский, В. Гофман и др. Последний, анализируя поэзию К. Рылеева, писал о том, что установка литературы «на пропаганду или агитацию (политическая функция)… может стать импульсом литературной эволюции, если внутри литературы имеются благоприятные предпосылки» (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — *Е. С.*)[4]. При этом актуализация социальных, политических функций литературы с неизбежностью влечет за собой изменение ее качества — резкое ухудшение слога, сужение личности автора до одномерного «образа поэта», уход от символич-

ности языка к прямой аллегорической образности и плакатности стиля и т. д. Характеризуя изменения в русской поэзии 1830-х гг., в частности тютчевский «сдвиг», Ю. Н. Тынянов говорил о сходных процессах: развитие поэтического языка шло за счет философизации содержания и сопровождалось очевидным для современников снижением уровня художественности[5], причем и Гофман, и Тынянов* равно отмечали интерес к эпигонству как один «из главных симптомов сдвига в литературном сознании»[6]. Таким образом, разрушение поэтики «гармонической точности» в позднепушкинское время происходило очень интенсивно и поощрялось как со стороны декабристской (политической) поэзии, так и со стороны поэзии философской; даже П. Вяземский в письмах 1823—1824 гг. порицал Пушкина за «одноцветность» и «однозвучность» стихов и требовал от них «питательности»**. С позиций культурно-исторической школы А. Н. Веселовского это следует рассматривать как проявление известного закона примата содержания над формою, работающего в процессе литературной эволюции, особенно в пределах «большого» исторического времени. Как известно, А. Н. Веселовский ставил перед исторической поэтикой задачу «…проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие»[7].

---

* Ср. у Тынянова: «Фрагментарность Тютчева ощущалась как внелитературный признак, как признак дилетантизма, и поэтому резче всего бросалось в глаза то, что было у Тютчева общим с эпигонами: предельное разложение формы — в малую; для Пушкина-мастера тонкий дилетантизм Тютчева был сомнительным явлением» (*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 185). «И здесь любопытно, — продолжал ученый, — что тогда как стихи Тютчева кажутся нам такими оригинальными, индивидуальными, в разное время раздавались голоса о их “общности”, о их “литературности”» (Там же. С. 186). Неизбежно возникает вопрос о рецептивной стороне «плохого письма» и «плохого стиля», об изменении его оценки в ходе литературного развития. Отмечая важность этой проблемы, мы не останавливаемся на ней специально.

** «Стихи Пушкина прелесть!.. Но мало в них питательного» (из письма Вяземского к А. Бестужеву от 20.01.1824, цит. по: *Гофман В.* Рылеев-поэт. С. 18).

Правда, в новой художественной формации эпохи модернизма XX в. закон А. Н. Веселовского срабатывает, очевидно, не всегда, и положение меняется на обратное: «элемент свободы» для авангардного искусства — импульсы со стороны самой формы, самого поэтического языка, который и «подтягивает» за собой свое и особое «содержание жизни», от железных тисков необходимости которой стремятся уйти поэты. От «плохописи» недалеко до «зауми», а через создание особого языка многие поэты, и В. Хлебников — лишь наиболее, быть может, яркий пример, стремились обрести средство воздействия на реальность, причем на действительную реальность, не художественную. Добавим, что здесь прослеживается своего рода закономерность: всякий раз, когда поэт претендует на изменение мира посредством искусства, это плохо отражается на его же собственном искусстве (или претензии такого рода высказывают чаще всего художники, для которых не художество как таковое есть цель и главный смысл творения, а нечто стоящее «выше» нее, а нередко выше и самого творения). Эта эмпирически наблюдаемая закономерность объединяет таких разных поэтов, как Н. Некрасов и символисты начала XX в. (Вяч. Иванов, Андрей Белый и др.). Видимо, «священная жертва» Аполлону требует от поэта действительно «всего», и сам покровитель искусств не желает делиться ни с кем и ни с чем.

Если вернуться к проблеме плохописи как таковой, то очевидно, что в известных исторических, а точнее, культурно-исторических условиях гладкость слога становится достоянием эпигонов, и тогда только через ее нарочитое разрушение пробивает себе дорогу новая поэтическая мысль. Это дополняющий фактор к первому, усиливающий его и более связанный с интенцией самого художника — передать свое слово «незамыленным» привычным словоупотреблением, вне оков «вербальных очевидностей»; отсюда «плохое» письмо как письмо нередко «трудное», но пробивающее дорогу новым смыслам, имеющее освобождающий эффект для личности автора и для самой литературы. В XX в. такого рода мотивировка плохого письма — самая, наверное, распространенная, хотя для поэзии она существовала всегда параллельно с первой: вспомним «темные» стихи ранних русских романтиков — С. Боброва и др., «невнятицу» словесных баталий арзамасцев и т. д. В конечном итоге,

и повышенная риторичность, или болтливость, и молчание преследуют общую задачу — передать то, что скрыто, что иначе не передается, т. е. некое «невыразимое», обычными средствами. Поэтому и риторика, и молчание повышенно насыщены смыслом, причем нередко вполне прочитываемым, угадываемым читателем, хотя и сохраняющим свою неоднозначность.

Итак, плохое письмо как показатель новой формации литературы, как проявитель нового направления или метода, новой авторской стратегии — известное явление в литературной эволюции, необязательно напрямую связанное с содержательными сдвигами, т. е. имеющее под собой логику уже собственного художественного развития. Как пишет О. Хансен-Лёве, «…разрушение “прекрасной речи” в рассказах или романах Гоголя и молодого Достоевского характеризует переход от романтизма к раннему, “авангардистскому” периоду реализма в 40-е годы»[8]. И далее: «…“плохой стиль” и дефектный дискурс становились новыми приемами авангардистской фазы реализма, “антиэстетизм” которой так похож на сходные тенденции в раннем символизме, в футуризме или неопримитивизме 10-х годов или в поэтике абсурда у обэриутов»[9]. А следовательно, есть смысл говорить о стадиях, о целых эпохах торжества плохописи в истории литературы, и далеко не всегда мнение современников совпадает здесь с нашей нынешней оценкой (яркий пример — оценка Тыняновым поэзии Ф. Тютчева).

Но, кроме чисто программных (так сказать, сознательных) задач, плохой стиль и дефектный дискурс могут иметь под собой и элементарную небрежность языка, причем при известных обстоятельствах попадая в русло творческих установок некой литературной группировки, последняя как раз и становится «знаменем» и стилистическим маркером этой небрежности. Анализируя небрежность языка в поэзии Б. Пастернака, М. Шапир отмечал несколько причин таковой: 1) Пастернак сам плохо и с ошибками говорил и писал на русском языке — его невнятицу и косноязычие отмечали многие мемуаристы, она и перешла в стихи; 2) «поэт считал собственный язык в полной мере русским, но не считал русский язык в полной мере собственным — и потому не решался дать простор своей языковой личности»[10]; 3) пушкинское отношение к языку:

«Желание опростить поэтический язык, добиться его естественности заставляло Пастернака искать пути сближения с просторечием, с разговорной речью. Ошибки в ней неминуемы, а их отсутствие противоестественно и внушает недоверие: из-за чрезмерной правильности речь может показаться фальшивой и чужеродной»[11]. Как указывала в своих воспоминаниях Т. В. Иванова, «его интересуют в данном случае не стилистические поиски, а "доходчивость", он хочет, чтобы его роман читался "взахлеб" любым человеком, "даже портнихой, даже судомойкой"»[12]; 4) наконец, еще одна, самая простая причина — импровизационность поэтической речи Пастернака: его стихи — это часто экспромты.

Так или иначе, но именно стремление к новым задачам искусства, к тому, чтобы вместить в литературу новое содержание жизни, следует считать основным мотивом плохописи Пастернака — как в стихах, так и в прозе. Личное и «общественное», индивидуально-авторское и гражданское здесь совпадают, и эти мотивы становятся своего рода оправданием индивидуального «косноязычия» поэта.

Посмотрим, с чем была связана плохопись литературы реализма середины XIX в. — времени, когда она становится почти массовым явлением, в этом отношении образуя некоторую типологическую параллель 1830-м гг., сделавшим чрезвычайно непопулярной пушкинскую «гладкопись». Для 1860-х гг. «небрежение стилем» как особый прием остранения искусства от привычных конвенций и путь к построению нового языка маловероятно, хотя теоретически эту мотивировку исключить нельзя. Пожалуй, основным стимулом «опрощения» языка литературы разночинцами был фактор, проистекающий из программных требований эпохи («Поэтом можешь ты не быть, а гражданином быть обязан») и связанный с новым материалом, обретающим себя в искусстве и ищущим адекватных способов выражения. Как пишет А. Жолковский, превращение Поэта в Гражданина, по мнению многих, извратило «художественную форму» шедевров Л. Толстого и Пастернака. Но — вот неожиданность: «Результаты этого скрещения искусства с пропагандой сказались не только на идеологической, но и на стилистической стороне литературы, неожиданным образом раскрепостив прямое, эс-

тетически несовершенное авторское слово»[13]. Как это происходило с Достоевским — сам процесс обретения его «дефектным дискурсом» новых эстетических (а не только идеологических) функций, показывает в своих статьях Хансен-Лёве.

4.2.2. «Плохопись» Ф. Решетникова

Из всех известных писателей-шестидесятников самым плохим письмом отличался Ф. М. Решетников. Объяснений этому можно найти массу: в первую очередь это отсутствие у писателя хорошей школы и элементарного образования, постоянная забота о пропитании и содержании семьи, заставляющая писать в спешке и не дорабатывать создаваемые вещи. Впрочем, все это тоже типологично и характеризует эпоху, достаточно вспомнить опять-таки Достоевского и его манеру работать. Но материальные, финансовые причины объясняют не все: они создают условие, своего рода почву для общекультурного, эстетического явления, принимающего в эту пору массовый характер. Плохопись Решетникова входит в гораздо более сложный и объемный процесс своеобразной эволюции плохих стилей литературы от века девятнадцатого к двадцатому. Уже и конкретнее его можно рассматривать в рамках разночинского стиля и письма, проблему которого поставила Т. И. Печерская[14]. Любопытно, что с пастернаковским небрежением стилем перекликается признание Чернышевского: «Я знаменит в русской литературе небрежностью слога. Натурально, это было лишь пренебрежение к слогу. Когда я хочу, я умею писать всякими хорошими сортами слога»[15]. Конечно, это своего рода «лукавство» слова и мысли (как характеризует его Т. И. Печерская), ставшее позицией автора: вспомним, например, знаменитую апологию плохого писателя в романе «Что делать?». Плохой слог как отличительная черта и мета писателей особого сорта — сродни нечищеным сапогам и длинным волосам разночинской молодежи, фиктивному браку и жизни в коммуне — знак и эмблема выхода за пределы общепринятого, своего рода осознанная и намеренная «пощечина общественному вкусу».

Так ли у Решетникова? Не совсем так, хотя сложившуюся, точнее, начинавшую складываться в 60-е гг. моду на дефектность письма и стиля нельзя сбрасывать со счетов. Отметим, что в те годы за плохое письмо Решетникова равно ругали и «свои», и «чужие», т. е. друзья и враги. М. Е. Салтыков-Щедрин, редактировавший его большие романы, в частности отшлифовавший роман «Где лучше?», в статье по поводу этого же романа замечал: «Большая неловкость в построении романа, неумение распорядиться материалом и великое изобилие длиннот, которые делают чтение романа весьма утомительным» («Отечественные записки», 1869)[16]. В письме к Некрасову он высказывался гораздо жестче («Роман Решетникова — такой навоз, который читать с трудом можно»; «Думаю, что он писал это не иначе как в пьяном виде»; «В этом романе такая бездна ненужных и ни с чем не вяжущихся подробностей, что даже ничем объяснить нельзя»[17]. И тем не менее он редактировал произведения этого писателя, публиковал его в своем журнале, более того, он и Некрасов фактически сделали Решетникову имя, в противном случае тот вряд ли вошел бы в историю литературы. Да и как было поступить иначе, если Решетников был нужен демократической критике, нужен по программным соображениям — как ярчайший «представитель» «народного направления», «народного романа» в литературе (М. Салтыков-Щедрин), «народного реализма» (Н. Шелгунов), а ради идеи можно чистить и навоз…

Обобщая упреки критиков, можно выделить всего чаще упоминаемые качества плохого письма и слога Решетникова. В содержательном плане это примат этнографии и физиологии над художественностью, изображение вместо людей варваров и первобытных дикарей — «чудовищ каких-то, глотающих сушеную рыбу»[18], превышающая всякую разумную меру даже для XIX в. «депрессивность» произведений; в плане формально-поэтологическом — фиксаторское письмо, т. е. неумение писать художественно и отсекать лишнее, композиционная рыхлость романов, их несоразмерная предмету длина и опять-таки обилие лишних, зачастую крайне неприятных (бытовых, физиологических и проч.) подробностей. Иначе говоря, письмо Решетникова — «плохое», т. к. натуралистически верно следует логике жизненных событий в их

«непереваренном», неотрефлектированном виде. Четко отразил эту претензию читателей В. Чуйко: «он совершенно беспристрастен, точно автомат», «нечто вроде фонографа, с рабской верностью записывающего то, что ему показывает объективная природа, не прошедшая через горнило разума и сознания»[19]. Симптоматично, что примерно о том же в отношении другого писателя-шестидесятника, Н. Успенского, писал Достоевский, упрекая последнего за «фотографизм» письма и непродуманную, бессмысленную тягу к подробностям[20]. Но, как известно, потребность отражения действительности и коммуникации с ней в том виде, как она «есть» (при всем нашем понимании невозможности этого) двигала создателями реалистического направления (натуральной школы) в 1840-е гг., она же налицо в исканиях собственно натуралистов 1870—1880-х гг.; да что там — она возникает всегда, когда автор жаждет отстраниться от господствующих литературных конвенций, и она всегда находит своих читателей и поклонников (пример тому — многие произведения современного искусства, вплоть до бума, устроенного вокруг книжек нашей молодой современницы Ирины Денежкиной).

Но почему именно Решетников был поднят на знамя, ведь среди шестидесятников можно было найти более грамотных и прилично пишущих художники?

В работе конца 1890-х гг. А. М. Скабичевский отмечал, что народное направление в литературе возникло еще в 40—50-е гг. в двух противоположных течениях — «сентиментально-идеалистическом» (Д. В. Григорович) и «смехотворно-отрицательном» (Н. В. Успенский и В. А. Слепцов)[21]. И то и другое, по его мнению, несло в себе «барское» отношение к народу — свысока. На рубеже 50—60-х гг. в литературу приходит собственно разночинец, и именно с ним на волне общественного подъема 60-х гг. начинается новое освоение народной темы — освоение «снизу», со стороны тех масс, что раньше были бессловесны и составляли лишь объект литературного изображения.

Отсюда можно заключить, что творчество Решетникова представляет собой исходную «черноземную» базу новой литературы и нового искусства, в XX в. стремительно вырвавшегося вперед и ставшего одним из опорных звеньев движения культуры, получившего

у Ортеги-и-Гассета название «восстания масс». По-видимому, именно эти процессы и были обозначены А. Жолковским как «широкая культурная революция», под них и подпадает плохое письмо Решетникова. «Стилистическая “бесконтрольность” означала освобождение подавленного дисциплиной “низкого” голоса», — совершенно справедливо указывал он[22]. В сущности, из всех писателей формации Решетникова в 60-е гг. он действительно был самым что ни на есть «низовым», «разночинским», буквально влачил нищенское существование, и редакторы журналов, где он публиковался, были для него «баре (большой материал для изучения писательского самосознания Решетникова дает его «Дневник»[23]). Поэтому даже слова о «черноземе» в адрес этого писателя оказываются, пожалуй, излишне патетичными. Скорее, его родная почва — это суглинок наполовину с торфяником, ведь на Урале чернозема не водится. Плохопись Решетникова, как уже было сказано, обусловливалась разными факторами: кроме обстоятельств жизни и воспитания, это особенности его психической структуры и специфика предметности — тот жизненный материал, к которому он обращался. Кстати, скажем, что все это в совокупности со своеобразием его художественности, видимо, и может быть определено как своего рода р е г и о н а л ь н ы й т и п п и с ь м а, превышающий творческую индивидуальность и выходящий на уральский, а также и общероссийский уровень.

Оставим в стороне особенности психотипа Решетникова, хотя они нередко вызывали недоумение: так, даже публикатор и исследователь творчества писателя в советское время И. И. Векслер задавался вопросом, зачем было Решетникову писать столь дурно о своих ближайших и единственных родственниках, например о воспитавшем его дяде, и портить тому не только служебную репутацию, но и отношение к своему некогда любимому племяннику. Вопрос этот возник еще в XIX в., и один из редких друзей Решетникова, Н. Новокрещенных, в своих статьях пытался дать хоть какое-то объяснение этой шокирующей авторской стратегии своего земляка*. По-

* Мемуарные статьи Новокрещенных публиковались в уральской печати (см.: *Новокрещенных Н. Н.* Воспоминания о Ф. М. Решетникове // Екатеринбург. неделя. 1891. № 11, 17 марта. С. 245—246; *Новокрещенных Н. Н.* Воспоминания о Ф. М. Решетникове // Пермский край. 1901. № 54, 9 марта; № 55, 10 марта).

видимому, уральского классика следует отнести к «шизоидным» типам (не путать с шизофрениками!), и немалую роль сыграла в этом наследственность: отец его крепко пил и умер рано, еще раньше умерла мать, бывшая еще совсем юной. Но, повторяю, оставим обсуждение этих, довольно темных и туманных, обстоятельств в стороне. Важно, что в самом писателе и его героях уже тогдашние критики угадывали нечто особенное даже для разночинской литературы 60-х гг., и это «особенное» можно условно обозначить как э т н о т о п и к у его текстов и его писательской и авторской личности.

Обсуждая «народность» произведений Решетникова, критик «Русского вестника» В. Авсеенко писал: «Герои его в той же мере русские люди, в какой это название приличествует самоедам, приезжающим зимой с оленями в Петербург, или оренбургским башкирам. Они нерусского происхождения, говорят нерусским языком, и если считаются православными, то только потому, что так значится в метриках и в ревизских сказках»; «Настоящий русский народ, народ пахарей, был ему, кажется, вовсе неизвестен. Ближайшее знакомство он имел с заволжскими инородцами, с Мордвой, с Черемисами, Зырянами, с горнозаводскими бобылями, с выброшенными из духовного звания причетниками, почтальонами, с мелким приказным чиновничеством, словом, с самыми мутными слоями русского населения»[24]. В позитиве на эту особенность художественного мира Решетникова, но с акцентом на его творческий облик указывал А. Скабичевский: «Решетников является типом северного писателя: холодный, сдержанный, лаконичный, он не скупится на внешние детали изображаемой действительности, порою совершенно тонет в них, забывая о сути дела, но в то же время идеально объективен…»[25] Называя Решетникова «обруселым финном», критик противопоставлял его иным воссоздателям народного быта, например А. Левитову — типу «южного беллетриста».

Таким образом, именно с 60-х гг. отечественная литература обретала национально-региональную идентичность, простраивалась ее конкретно-географическая предметность, и, конечно, к числу условий, сделавших возможным это картографирование прежде одно-

родной территории империи, относится развитие гражданского самосознания «снизу», находящее выход и поощрение в литературе, в ее новой дискурсной формации — «народном направлении», где оригинальность, по слову Щедрина, «очень близко граничила с диковинностью»[26], но теперь уже не во внешних чертах изображаемого народного быта, а в характере самого народного духа и всей совокупности черт народного образа жизни. Немаловажно также то, что «народное» теперь понимается не только лишь как «крестьянское» — возмущение этим, уже состоявшимся фактом и прочитывается в высказывании Авсеенко, приведенном выше. По-видимому, именно обращение к иным типам населения страны, не собственно крестьянским, позволило писателю-пермяку выйти за рамки идеализированного и романтизированного («прекраснодушного») представления о народе, свойственного литературе от Тургенева и Григоровича до Достоевского и Л. Толстого периода «Войны и мира» и «Анны Карениной». Изображаемая Решетниковым жизнь в совокупности с характером его художественной оптики требовали иного письма, иной стилистики (неизбежно «плохого» и «плохой» с точки зрения традиционной эстетики). Думается, это было органическим продолжением и развитием идей, высказанных Чернышевским, его «инверсионной» стратегии, перефразируя И. Паперно[27].

Что же выступало основой и ядром новой концепции, усмотренной критиками демократического лагеря в произведениях писателя? Простейшая мысль была высказана Щедриным: «борьба за существование» как двигатель сюжета и базовое основание жизни слоев, изображенных писателем[28]. Не случайно его метод в работах И. А. Дергачёва получил название прагматического реализма. «Предмет его произведений, особенно романов, не столько лицо, сколько процесс жизнедеятельности, коллективный опыт отношения к жизни», — писал И. А. Дергачев; ученый полагал, что «…художественный опыт Решетникова, воспроизводящего структуру духовно-практического (и просто практического, не осознаваемого духовно) опыта трудовых масс, совпал по времени с развитием» принципа эмпиризма и соответственно философии позитивизма как основанной на данном принципе[29], а именно философия позитивиз-

ма составила фундамент реалистического метода в произведениях писателей, идущих вслед за натуральной школой 40-х гг. «Прагматический» — значит исходящий из самой жизни и ее законов, поверяемых на личном опыте, из ее практики, которая лишена логических оснований или по крайней мере эти основания не обобщаемы на языке теории. Как писал П. Бурдье, практики «основаны не на сознательных и постоянно действующих правилах, а на практических схемах, непрозрачных для самих себя, склонных к изменениям в зависимости от логики ситуации, от навязываемой ею и почти всегда частичной точки зрения»[30]. Поэтому прагматический — это часто наивный взгляд, своего рода «простодушный», не имеющий предвзятых мнений и моделей и доверяющий миру. Не случайно в большей части произведений Решетникова его «плохое» письмо может быть квалифицировано и как «наивное», простое, близкое к примитиву: слог автора, пишущего о Пиле и Сысойке (повесть «Подлиповцы»), местами немногим отличается от слога если не внешней, то внутренней речи героев, от языка их души. Народный фатализм, покорность судьбе просматриваются как в героях писателя, так и в личности автора. Это замечал, например, Н. К. Михайловский: «Это тот фатализм, который неизбежен при полном отсутствии в человеке даже тени критической мысли…»[31] Однако, будучи в сильной степени внутринаходимым своим простодушным героям, Решетников как автор сохраняет и позицию вненаходимости, осмысляя их «борьбу за существование» в экзистенциальном ключе — как извечный поиск «где лучше», который в романе с одноименным названием приобретает колорит почти романтического порыва за грань известного. Поэтому концептуальной основой произведений Решетникова, определившей новизну его романной концепции, явилась онтология самой жизни — борьбы за существование, которую ежечасно ведут его герои и которую вел сам автор. Базовые категории этой концепции — жизнь и смерть, забота и порождаемые ею воля и желание. Слой потребностей, причем самых низовых, жизненных, порождает деятельность — в иной терминологии это будет интерес, а не идея, как в привычном нам интеллектуально-психологическом романе XIX в.

Отсюда новая концепция человека, складывавшаяся в творчестве Решетникова. Ее основания также прописал И. А. Дергачёв: «…В произведениях Решетникова человек определяется цепочкой его реакций на действительность, составляющих его деятельность как социального существа»; это деятельность «на уровне поведения», выражающаяся «в четко расчлененных действиях, отвечающих тем или иным жизненным импульсам»[32]. Человек Решетникова — это не сознающее, но именно практическое, действующее существо; пожалуй, не меньшее значение имеет сфера его коммуникации: общение с людьми, социальные взаимодействия разного рода заменяют личное осмысление происходящего, до которого герои писателя доходят слишком поздно или не доходят вовсе. Этот примитивизм психической сферы нарочито демонстративно описывается в «Подлиповцах»: «Работают они каждый день, бахвалятся, что и они робить мастера, а не понимают своей работы. Чувствовать им нечего: им или баско, или худо; об своих деревнях они забыли, с людьми хорошо, да и чувствовать-то некогда: то рубить, то скоблить, то колотить… Встал рано, есть хочется — чувство, поробил, есть хочется — чувство, спать хочется — чувство…»[33] Пила и Сысойка — «точно такие же были, а пожалуй, и хуже». Аналогичные примеры можно привести из других произведений.

Та модель личности, которую мы наблюдаем в произведениях Решетникова, не могла, конечно, быть воссоздана с помощью традиционных средств литературного психологизма объясняюще-комментирующего, рационального типа, как он сложился у И. Гончарова, Л. Толстого, многих писателей второго ряда типа А. Писемкого или Н. Помяловского. Тем более не подходила Решетникову «тайная психология» тургеневского типа: темнота и невнятность сознания его персонажей не содержала логически связного поля внутренней жизни, которое с трудом эксплицируемо в силу высокого уровня смыслов и глубины душевных процессов. Полифонизм Достоевского вряд ли был доступен Решетникову в силу его малой образованности и иного типа таланта. Опора на сему «действительность» и нередкое ограничение авторского кругозора жизненным опытом персонажа требовали перестройки техники повествования вкупе с принципами психологизма, самих основ изобразительности.

Отсюда минимум повествовательных описаний и авторского комментария в большинстве более или менее хорошо прописанных текстов Решетникова, доминанта на диалоговой форме речи и чисто фиксаторской, режиссерской манере повествования. Автор доверяет своим героям, они проходят долгий и трудный путь осознания себя и жизни — и читатель не допускается забегать вперед, он идет пошагово, след в след. Письмо — как следы микроскопических сдвигов в сознании героев, которые только на расстоянии дают узор, складываясь в событийную цепь. В общей системе повествования в произведениях Решетникова наблюдается своего рода кинематографический, монтажный принцип, который роднит его с поэтикой ранних советских режиссеров, таких как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и др.

Согласно позиции Эйзенштейна, монтажное построение основано на учете отдельных планов, тогда как «протокольно-логическое изложение» является, «выражаясь кинематографически, изображениями, снятыми с одной точки (у автора выделено курсивом. — *Е. С.*)»[34]. Монтажный принцип позволяет образу, задуманному автором, возникать и рождаться словно самому, на базе эмоций и воображения зрителя: он динамизирует процесс восприятия и делает его итог — художественный образ — поистине сотворческим, апеллируя при этом не только к ментальным структурам реципиента, но и к сфере его ощущений, к физиологии, проводя при этом центральную идею автора. Монтажный принцип, в понимании Л. Кулешова и В. Пудовкина, выглядит проще. Как писал о Пудовкине сам Эйзенштейн, «…выходец кулешовской школы, он рьяно отстаивал понимание монтажа как сцепления кусков. В цепь. “Кирпичики”. Кирпичики, рядами излагающие мысль. Я ему противопоставил свою точку зрения монтажа как столкновения. Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль. Сцепление же лишь возможный — частный случай в моем толковании»[35].

В прозе Решетникова монтажность еще только начинает прорастать из «протокольного» стиля, который критиковал Эйзенштейн и который вменяли писателям-реалистам многие авторы поздней-

шей эпохи. Это именно «сцепление» кусков, своеобразных «кирпичиков», «рядами излагающих мысль» и подчас сталкивающихся, в роли же этих «кирпичиков» выступают различные текстовые элементы, которые сопрягаются друг с другом без связующей и цементирующей их в единое целое авторской мысли: повествованию довлеет референтная функция; коммуникативная функция с события рассказывания (в романном жанре обычно скрытого) переходит на сам принцип композиционного чередования различных «кадров», которые должен совместить, связать и проинтерпретировать сам читатель.

Роман «Где лучше?» открывается картиной, словно взятой из готового фильма. Экспозиция дана отрывочными, чисто «декорационными» фразами: «Зима. Небо заволокло тучами. Дует резкий ветер»[36]. Первый кадр — шалаш полесовщика на большой дороге. Второй — приближающиеся к нему путники, их разглядывает полесовщик, они же даются в движении, словно в придвигающейся к нему (и к читателю-реципиенту) «камере», портреты путников даются по одной и той же схеме: «Впереди шел мужчина лет сорока восьми, с корявым широким лицом… <…> За ним шел человек лет двадцати восьми, с бледным привлекательным лицом… <…> Шагах в двух от него шла женщина лет двадцати, с румяным правильным лицом, карими глазами. <…> За женщиною шли рядом два мальчика…» (с. 5). Воссоздающийся здесь образ — это образ не конкретного человека, но некоего общего движения, общего потока, захватившего крестьян и заставляющего их, будто подхваченных ветром, нестись по России. «Куда бог несет? — спросил, улыбаясь, полесовщик, глядя на лицо подошедшего мужчины. — Туда, где лучше» (с. 6). Мотив безостановочного движения, сквожения «вперёд-себя» не просто определяет сюжетику романа — он становится и содержательным, и формально-конститутивным принципом его структуры. Но в первую очередь он реализуется в неосознанных движениях персонажей, в некой расторможенности их поведения. Движение перемежается ожиданием, ожидание и вечная забота выливаются в тревогу, в стремление подтолкнуть тормозящее время, заступить в его «вперёд», в решимость удержать или

возобновить чаемые возможности. Все это наличествует уже в первой разбираемой нами сцене романа. О своем движении рассказывают герои: «Сперва ехали по-цыгански — все вместе, то на дровнях, то на дровах, как придется. Да больно тихо и холодно. Пехтурой-то лучше! — говорил молодой мужчина» (с. 7). Поговорив с полесовщиком, путники неспешно, не неумолимо удаляются, и фигура их собеседника закрывает кадр: «И путники пошли не торопясь, разговаривая друг с другом. Полесовщик долго стоял в одном положении, глядя на удаляющихся путников» (с. 7). Этот простейший способ «визуальной» акцентировки движения героев, вызванного их поисками лучшей доли, неоднократно используется и далее: «Пелагея Прохоровна остановилась в калитке и стала смотреть на Короваева, который, мерно и широко шагая, удалялся все дальше и дальше от нее и, наконец, скрылся в переулке» (с. 21); «А солоноски, в сопровождении мужчин, с песнями выходили с промыслов в село. И далеко раздавалась их протяжная, бестолковая, невеселая песня» (с. 43).

По ходу романа диалоговые сцены перемежаются авторским комментарием. В построении самих сцен реализуется принцип драматического действия, которое, однако, имитирует скорее не пьесу, а именно смену кадров в фильме: минимум авторских разъяснений — максимум действия, массовые сцены сменяются индивидуальными, крупным планом выделяются фигуры основных персонажей — Пелагеи Прохоровны, Горюнова, Короваева. Язык и стиль авторского комментария, нейтрализуя излишне просторечную манеру разговора мастеровых, передает образ их мыслей и несет в себе минимальный слой рефлексии, идущей от авторского сознания: «От них они узнали, что соляные промыслы находятся в трех селениях, отстоящих в недалеком расстоянии друг от друга… <…> Сами господа никогда не жили в своих селах, а некоторые из них даже и не бывали в них. Они жили или за границей, или в столицах, и поэтому всеми делами заправляли управляющие с прикащиками, которые были или местные купцы, или отставные чиновники и обращались с рабочими, как настоящие господа» (с. 18). Далее пересказываются способы обирания рабочих владельцами соляных промыслов. Сама рефлексия растворяется в языке и ограничивается тем, что в состоя-

нии понять рабочие: «Из всего этого Горюнов вывел заключение, что ему здесь ничего не приобрести, и крепко призадумался» (с. 18). Автор показывает своего рода коллективный способ мышления рабочих, осуществляемый через коллективный опыт: одни свидетельствуют, дают факты, другие делают заключения. Все вместе — словно единое, хотя и не понимающее своего единства сторукое и стоногое рабочее «тело». На этом принципе позднее будет основан кинематограф первых советских режиссеров, в частности знаменитый фильм «Мать» В. Пудовкина.

Основной принцип показа внутреннего мира героев — экстериоризация, т. е. изображение внутреннего через внешнее. Так, душевную сумятицу Пелагеи Прохоровны повествователь передает ее поведенческой мимикой: «Пелагея же Прохоровна складывала желтый платок, который у ней в дороге был надет на голову, — однако и комментирует, словно ориентируясь на не вполне догадливого читателя: — По этому складыванию заметно было, что у ней мысли не в порядке» (с. 19). Повествователь занимает позицию не вне, а внутри ситуации рассказывания, меняя свой «кругозор» на «окружение» и создавая иллюзию наблюдателя, стоящего рядом с героями. Затем идет внутренний монолог героини, но содержание ее мыслей не соответствует истинным причинам ее тревоги: она даже себе не высказывает своей печали по уходящему от них Короваеву, а пытается найти причины его ухода. Автор-повествователь не стремится к углубленному психологизму, к обнажению глубин личности героини, показывает лишь то, до чего на данный момент способна дойти сама Пелагея Прохоровна, что находится в зоне ее ближайшего развития. Общий стиль повествования развивается как дискурсивный: речь повествователя внутренне диалогизирована, она то передает рассуждения персонажей, причем с их же позиции, точки зрения, их же языком, а то отступает на уровень первоначального обобщения схемы их практики. За вопросо-ответным стилем стоит главный вопрос, который мучает героев и на который хотел бы получить ответ автор: как жить при такой жизни и где же лучше?

Коллективные сцены в первой половине романа большей частью носят марионеточный характер: это жизнь на крайне примитивном

уровне, зоологическими потребностями ограничиваются все потребности людей, работающих на солеварне, и иного ожидать от них нельзя, настолько тяжел этот труд. В изображении работы женщин-солоносок ракурс зрения повествователя (который дает эту картину как уже устоявшуюся, одновременно комментируя ее) чередуется с восприятием впервые приступившей к ней Пелагеи Прохоровны: «Все двадцать солоносок шли по лестницам врассыпную, в расстоянии друг от друга на сажень и на пять сажен. По многим из них можно было заключить, что они уже давно привычны к этому занятию и им нисколько не тяжела эта работа — подниматься постепенно с ношей кверху по скользким и шатким доскам. Ступеньки сделаны кое-как на крутых подъемах и поворотах. Все они идут скоро, держа одною рукою мешок, а другою размахивая или подперев бок. Одна только Пелагея Прохоровна отстала сажен на тридцать от них. <…> Ей так и кажется, что ноги у ней подкашивает, что ноги ее катятся, что она упадет, или вдруг переломится доска, и она провалится, а ухватиться не за что — перил нет… И чем дальше она идет, тем резче ее пробирает ветер; чем выше она поднимается, тем больше увеличивается ее пугливость…» (с. 38). Создается двухсторонний образ крайне монотонного и однообразного, да вдобавок еще и опасного труда женщин, оценивать который предоставляется возможность читателю.

Одна сцена чередуется с другой, нарратив редко дает отбивку времени, только в тех случаях, когда без пояснения обстановки, куда попадают герои, явно не обойтись (см., например, начало пятой главы «Семейство полесовщика», где «теперь» чередуется с «прежде» и, как принято у Решетникова, сообщается точное число лет каждого члена семьи полесовщика). Монтажный принцип используется здесь как бы поневоле: образ неинтеллектуального, вовлеченного в практику жизненного действия, доверяющего лишь своему эмпирическому опыту человека возникает и строится как результат монтажа ряда кадров — изображения этого человека с разных позиций и разных точек зрения. Отметим, что это свойство именно данного романа писателя, на наш взгляд, наиболее качественного из всех. В других романах Решетникова доминирует преимущест-

венно одна точка зрения — и стиль повествования теряет композиционную монтажность, дающую объемность картине жизни, в большинстве случаев понижаясь до чисто протокольного стиля изложения (особенно показателен роман «Свой хлеб», изнуряющий читателя обилием мелочных и однообразно повторяющихся деталей, о чем было сказано выше). В романе «Где лучше?», хотя и не на всем его протяжении, автор-повествователь играет роль режиссера-монтажиста, однако полного ухода повествования в драматургию сцен не происходит, сохраняются биографические вставки, пересказы историй героев, описывается их состояние на тот или иной момент действия, даются их не очень частые и не очень яркие внутренние монологи. В основном же описание психологии персонажей, их душевной жизни, эмоций и чувств заменяется регистрацией поведенческих актов — жестов, мимики, экспрессии лица, речи и т. д.

Таким образом, как показывает наш краткий анализ некоторых черт поэтики романа Решетникова «Где лучше?», его плохопись — интуитивно найденная и вполне обоснованная эстетически система выразительных приемов, передающих процесс жизни и ее познания народной средой. Жизнь предстает и узнается как в первую очередь практический опыт жизни, и это связано не только с простонародностью героев Решетникова, но и с переходностью их состояния: ломается традиционный уклад, привязывавший человека из народа к месту своего рождения, к своей среде, законы которой неизменны и постоянны; складываются новая среда и новые, вре́менные коллективы, фактически — новый класс, уже получивший имя, пока еще не используемое в русской мысли (важнейшие работы Маркса и Энгельса, выдвигающие пролетариат на первый план в истории, к тому времени уже были написаны). Психика этих людей, ставших персонажами уральского писателя, ригидна, их сознание консервативно и с трудом откликается на новое, но упрямый инстинкт жизни толкает их вперед, одни передают эстафету борьбы за жизнь другим, становясь «гумусом» на их пути (таков, например, смысл гибели Пилы и Сысойки в повести «Подлиповцы»). Далеко не все способны «снять» смыслы познания и вынырнуть из потока, в котором они принуждены ба-

рахтаться и тонуть. Предметом Решетникова как раз и становится тяжкий путь страданий и потерь, ведущий рабочего человека к прорывам за пределы установленного судьбой и традицией. В «прорыве» изображены герои романа «Где лучше?», ибо у них возник этот экзистенциальный вопрос, и они двинулись на поиски другой, лучшей жизни, покинув бессознательно-стихийное существование в массе. Однако высшее познание дается героям Решетникова ценой самой жизни, которая, по сути, превращает их путь в движение к смерти…

Плохопись в случае Решетникова — явление многофакторное, она связана с массой привходящих обстоятельств и далеко не во всем оправдана новыми художественными задачами писателя и его направления. Но по некоему «сверхсчету» она выступает показателем и порождающим лоном новой стратегии письма и новой эстетики, сориентированной на жизненный поток, «жизненный порыв», который ведет вперед стихийные, отдающиеся этому чувству жизни массы людей — некие рабочие тела, тела «без органов», выражаясь на языке А. Арто. И в этом плане за плохописью Решетникова стояло будущее — самое разнообразное, привнесенное двадцатым веком.

---

[1] *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 77.

[2] Там же. С. 78.

[3] Там же.

[4] *Гофман В.* Рылеев-поэт // Русская поэзия XIX века : сб. ст. / под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л., 1929. С. 36.

[5] См.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 172—191.

[6] *Гофман В.* Рылеев-поэт. С. 19.

[7] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1989. С. 41.

[8] *Хансен-Лёве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст : сб. ст. Вып. 2 / под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 1996. С. 231.

[9] Там же. С. 232.

[10] *Шапир М.* «...А ты прекрасна без извилин...»: эстетика небрежности в поэзии Пастернака // Новый мир. 2004. № 7. С. 165.

[11] Там же. С. 166.

[12] Цит. по: Там же. С. 169.

[13] *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. С. 77.

[14] См.: *Печерская Т. И.* Разночинцы шестидесятых годов XIX века. Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. Новосибирск, 1999.

[15] Цит. по: Там же. С. 284.

[16] *Щедрин Н.* (*Салтыков М. Е.*). Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 1937. С. 353.

[17] Там же. Т. 18. С. 204—206.

[18] *Аверкиев Дм.* По поводу самопризнаний двух петербуржцев // Эпоха, 1864. № 11. С. 4.

[19] *Чуйко В.* Беллетрист-самородок : (по поводу нового издания сочинений Ф. М. Решетникова) // Наблюдатель. 1890. № 8. С. 55, 66.

[20] См.: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 19. Л., 1972—1990. С. 180.

[21] *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы 1848—1908 гг. 7-е изд., испр. и доп. СПб., 1909. С. 219.

[22] *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. С. 78.

[23] См. по этому поводу: *Созина Е. К.* Индивидуальное и общее в судьбе и творчестве литератора-разночинца: размышления над прозой Ф. М. Решетникова // Урал. ист. вестн. 2009. № 1(22). С. 41—50.

[24] [*Авсеенко В. Г.*] Реальная беллетристика // Русс. вестн. 1875. № 4. С. 687.

[25] *Скабичевский А. М.* История новейшей русской литературы. С. 243.

[26] *Щедрин Н.* (*Салтыков М. Е.*). Указ. соч. Т. 8. С. 351.

[27] См.: *Паперно И.* Семиотика поведения : Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.

[28] *Щедрин Н.* (*Салтыков М. Е.*). Указ. соч. Т. 8. С. 352.

[29] *Дергачёв И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870—1890-х годов. Новосибирск, 2005. С. 30.

[30] *Бурдье П.* Практический смысл : пер. с фр. СПб., 2001. С. 29.

[31] [*Михайловский Н. К.*] Ф. М. Решетников. Подлиповцы. СПб., 1880; Ф. М. Решетников. Глумовы, роман. СПб., 1880 // Отеч. зап. 1880. № 3. С. 98.

[32] *Дергачёв И. А.* Указ. соч. С. 29.

[33] *Решетников Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. / под ред. И. И. Векслера. Свердловск, 1936—1948. С. 62.

[34] *Эйзенштейн С.* Монтаж (1938) [Электронный ресурс]. URL: http://metaphor.nsu.ru/eizenstein_montage1.htm.

[35] *Эйзенштейн С.* За кадром (1929) [Электронный ресурс]. URL: http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html.

[36] *Решетников Ф. М.* Указ. соч. Т. 4. С. 5. Далее даются ссылки на этот том издания с указанием страницы в скобках.

4.3. Пораженье иль победа? Литературные дебюты в авторской самооценке и историко-литературной перспективе

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.

Б. Л. Пастернак

Выбранные в качестве эпиграфа строчки из стихотворения Б. Л. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво…» во многом проясняют смысл приведенного заглавия. Но в каком значении использованы в них слова «пораженье» и «победа»? В сущности, указанные слова задают некую смысловую оппозицию, которая при желании может быть продолжена, например: творческая неудача — успех, литературное признание — общественный остракизм и т. д. Однако заметим, что приведенные строчки высказаны уже признанным мастером, что называется, художником в силе, писателем с достаточно авторитетным весом и положением в литературе. Поэтому не случайно они так близко подходят к памятному пушкинскому завету: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум, / Усовершенствуя плоды любимых дум, / Не требуя наград за подвиг благородный. // Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд…»[1].

Но, как известно, легко сказать, труднее последовать указанному совету. Особенно трудно (практически даже невозможно) исполнить это требование начинающему художнику-дебютанту, который только входит в литературу. Именно о таких литературных дебютах и пойдет речь в дальнейшем.

Понятно, что дебюты дебютам рознь. Возможны различные сценарии вхождения начинающего писателя в литературу. Остановимся лишь на двух дебютах, которые оказываются во многом типологи-

чески схожими: поэма Н. В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» (1829) и стихотворный сборник Н. А. Некрасова «Мечты и звуки» (1840). Их можно отнести к разряду неудачных дебютов (об обосновании данной оценки чуть позднее). Что же просматривается типологически общего в этих дебютах?

Во-первых, и тот и другой — дебюты юношеские и, если воспользоваться удачной формулой М. Е. Салтыкова-Щедрина, дебюты «провинциала в Петербурге». Вспомним, что Гоголь приезжает в столицу из Малороссии с честолюбивым проектом издать произведение своей «восемнадцатилетней юности», т. е. еще периода учебы в Нежинском лицее. Об этом мы узнаем из фиктивного предисловия (или предуведомления к читателю), написанного от лица вымышленного издателя и предпосланного основному тексту поэмы. В данном предисловии удивительным образом смешиваются две точки зрения — автора (юного, амбициозного) и издателя (фиктивного, подложного): «Предполагаемое сочинение никогда бы не увидело света, — пишет Гоголь, — если бы обстоятельства, важные для одного только Автора, не побудили его к тому. Это произведение его [Автора] восемнадцатилетней юности». И далее: «По крайней мере мы (здесь грамматическая форма 1-го лица мн. ч. представляет уже точку зрения Издателя. — *О. З.*) гордимся тем, что по возможности споспешествовали свету ознакомиться с созданьем юного таланта (юный талант здесь объективированная форма, эманация самого автора. — *О. З.*)»[2]. Что касается Некрасова, то, насколько можно судить по его позднейшим автобиографическим заметкам, сборник «Мечты и звуки» «был составлен из стихов, привезенных из Ярославля в Петербург, т. е. написанных до 20 июля 1838 г.» Как отмечается в комментариях к академическому изданию, «некоторые стихотворения сборника могут относиться к 1836—1837 гг. и даже к более раннему времени», т. е. к периоду, когда Некрасову было всего 15—16 лет[3]. Таким образом, «Мечты и звуки» — произведение еще более ранней («младенческой»), чем у Гоголя, поры юности.

Во-вторых, указанные дебюты, во временном плане хотя и отделенные друг от друга целым десятилетием, укладываются в рамки одной исторической эпохи, а потому могут (и даже должны) рассматриваться в общем контексте романтического движения, при-

чем сразу же в двух его составляющих — соответственно европейской и отечественной романтической традиций. Установка Гоголя на общеевропейский романтизм (прежде всего на «Луизу» Фосса и германский идеализм) явствует из самого заглавия «Ганц Кюхельгартен», равно как и жанрового подзаголовка «Идиллия в картинах». О «невольных подражаниях» Некрасова лидерам отечественного романтизма В. Бенедиктову и А. Подолинскому очень много писала современная поэту литературная критика. Перепевы различных жанров и стилей (начиная с одического и заканчивая балладным и элегическим) — отличительная черта «эклектического» в основе своей сборника стихов Некрасова.

В-третьих, что особенно важно в контексте интересующей нас темы, рассматриваемые дебюты Гоголя и Некрасова — это дебюты, которые оцениваются самими авторами как откровенно неудачные и потому порождающие у начинающих авторов комплекс неполноценности, большие внутренние творческие сомнения. Как известно, у Гоголя это заканчивается сожжением практически всего тиража издания. При этом глубоко символично, что Гоголь начинает свое литературное поприще с демонстративного сожжения ученической поэмы и заканчивает его также сожжением, но уже второго тома «Мертвых душ» (соответственно в 1845 г. и еще раз, за десять дней до своей смерти, в ночь с 11 на 12 февраля 1852 г.). У Некрасова дело обстояло несколько сложнее: сомнения начали мучить его еще до публикации сборника, и он даже собирался на каком-то предварительном этапе «изорвать» рукопись, но поскольку сборник издавался по билетам, т. е. по предварительной подписке, то молодой поэт «в силу взятых на себя обязательств перед подписчиками не мог отказаться от издания»[4]. То же самое произошло и после выхода в свет стихотворного сборника. Под впечатлением критических отзывов, и прежде всего резкой рецензии В. Г. Белинского, «Некрасов, по его собственным воспоминаниям, начал “отбирать” экземпляры книги у книгопродавцев и “большую часть уничтожил”; однако некоторое число экземпляров, по-видимому, осталось в руках комиссионеров»[5].

Показателем творческой неудачи является также то, что оба писателя отрекаются от своих дебютных произведений. Забве-

ние своих первых шагов в литературе в этом плане достаточно симптоматично. Объяснение тому находим в самой творческой психологии, так называемом комплексе начинающего художника. С одной стороны (и в этом проявляется амбиция молодого литератора), он мечтает во что бы то ни стало увидеть свое произведение напечатанным, а с другой стороны — его рано начинают одолевать творческие сомнения, он оказывается в достаточно сложной и внутренне противоречивой ситуации, когда, как говорится, «и хочется и колется». И все потому, что начинающий писатель еще не выработал своей оригинальной творческой манеры, не сформировал собственной шкалы эстетической оценки, в рамках которой только и возможен высокий и независимый суд взыскательного художника.

Как показывает практика, неудачные дебюты чаще всего сопровождаются не полным именем художника, а его криптонимом или литературным псевдонимом. Так, первое свое произведение никому не известный на тот момент студент и «провинциал в Петербурге» Николай Гоголь-Яновский подписывает псевдонимом «В. Алов». На протяжении всей своей последующей литературной карьеры Гоголь тщательно сохраняет тайну данного псевдонима. Примечательный факт, о котором сообщает Ю. В. Манн (со ссылкою на биографа Гоголя П. Кулиша) в комментариях к поэме: «По выходе книги Гоголь отправил инкогнито один экземпляр пертербуржцу П. А. Плетневу, а другой москвичу М. П. Погодину. Оба оставили “подарок” без всякого внимания; впоследствии же, когда автор познакомился с ними, он “ни одним словом не дал понять, от кого была прислана книжка”»[6].

Что касается Некрасова, то, к 1840 г. уже известный в литературных кругах как журнальный беллетрист, он подписывает свой дебютный сборник инициалами-анаграммой «Н. Н.» Вот как проясняет это обстоятельство комментарий к академическому изданию поэта: «Уже имея книгу “в листах”, т. е. в корректуре (по-видимому, в конце января или начале февраля 1840 г.), он отправился к В. А. Жуковскому, который посоветовал ему не указывать на книге своего полного имени… Сборник получил новое название “Мечты и звуки. Стихотворения Н. Н.” и вышел в свет в феврале 1840 г.»[7]. Как видим, в том и другом случае литературный псевдоним или

анаграмма-криптоним предстают как знаки внутренней неуверенности дебютантов. Сомнения, которые поначалу таились в тени амбициозного проекта по изданию дебютной книги, со временем выходят на первый план и порождают то, что можно назвать комплексом творческой неудачи.

Однако за первыми дебютами у Гоголя, как, впрочем, и у Некрасова следуют, если так можно выразиться, вторые дебюты, которые делают их широко известными по всей России.

Так, Гоголь концентрирует свои новые силы очень быстро и проходит этот путь — ко второму дебютному изданию («Вечера на хуторе близ Диканьки») — поистине стремительно. Вторая книга делает его уже широко популярным и вводит, теперь уже на полных, а не на птичьих правах, в пушкинский круг писателей, т. е. в аристократический круг, литературную элиту того времени.

Нечто подобное (правда, по отношению к более демократическому кругу последователей и соратников В. Г. Белинского) наблюдаем и у Некрасова. Только сюжет со вторым дебютом у него несколько затягивается: вторая книга поэта «Стихотворения 1856 года» выходит практически спустя полтора десятилетия после первого дебютного сборника «Мечты и звуки». Однако «вторым дебютом» (на сей раз уже не книжным) может рассматриваться отдельное стихотворение Некрасова «В дороге» (1845). Известна высокая оценка данного стихотворения, принадлежащая Белинскому: «… у Белинского засверкали глаза, он бросился к Некрасову, обнял его и сказал чуть не со слезами на глазах: “Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный?”»[8]. Именно с этого момента можно говорить о рождении Некрасова как оригинального поэта. Не случайно именно с лирической пьесы «В дороге» Некрасов будет открывать все свои последующие издания. Того же принципа будет придерживаться и практика современных изданий Некрасова. Так, первый том полного академического собрания сочинений писателя (Л., 1981) открывается стихотворением «В дороге». Стихотворения 1838—1844 гг., предшествующие этому удачному «дебютному» тексту, составляют отдельный раздел, вынесенный в приложение к первому тому. Составители некрасовских сочинений строго следуют наказу самого поэта, который в комментарии к одному из ранних своих произве-

дений («Говорун») писал: «Повторяю, я печатаю эти вирши не потому, чтоб видел в них какое-нибудь достоинство, а чтоб отбить охоту у гг. библиографов копаться в моих юношеских упражнениях после моей смерти»[9].

Используемое нами на правах терминологического понятия выражение «второй дебют» нуждается в специальном объяснении. И прежде всего следует отойти от его оксюморонного звучания. Напомним также, что Г. К. Щенников использовал это выражение применительно к раннему творчеству Д. Н. Мамина-Сибиряка, имея в виду два «вхождения» писателя в литературу (второе — с 1881 по 1882 г., после так называемого периода «безымянного» творчества 1875—1877 гг.). Правда, в понимании Г. К. Щенникова, «второй дебют» был вызван независимыми от воли и субъективного желания самого художника исторически привходящими биографическими обстоятельствами[10]. В нашем же понимании «второй дебют» предстает, напротив, как результат глубоко продуманной и сознательно разыгрываемой авторской стратегии. В таком значении употребление понятия «второй дебют» представляется даже более оправданным и целесообразным.

Итак, на смену первому, откровенно неудачному дебюту, который, как мы имели возможность убедиться, замалчивается или признается практически несуществующим, приходит дебют № 2, более удачный во всех отношениях. Если от первого дебюта художник отрекается, то именно со вторым дебютом связывается подлинное вхождение писателя в литературу и его широкая известность среди читательской аудитории. Это второе произведение, чаще всего более удачная книжная манифестация, начинает восприниматься как подлинное вхождение писателя в литературу, что вполне узаконивает оксюморонное в своей основе понятие «второй дебют».

При этом, однако, возникает следующий вопрос, который мы пытались акцентировать в заглавии данного подраздела. Чем обусловлена сама содержательная оценка литературного дебюта? С какой позиции дебют признается удачным или неудачным, т. е. победой или поражением?

Одно дело — самочувствие самого художника, его самоопределение. И мы видели, как нередко причиной или, точнее, симпто-

мом неудачного дебюта становится комплекс творческой неполноценности начинающего писателя. В этом плане более сложный случай представляет литературный дебют Ф. М. Достоевского. Вспомним высокую оценку первого романа («Бедные люди»), высказанную В. Г. Белинским («Новый Гоголь явился»), и его же более прохладное, если не сказать скептическое отношение к фантастическому элементу в повести «Двойник». В случае с Достоевским наблюдается парадоксальная картина: после первой удачи, напротив, следует, казалось бы, творческий неуспех. Но это «пораженье» не с позиции самого автора (ибо автор в художественном отношении несомненно прогрессирует), а с позиции именно литературно-критической рефлексии как одного из авторитетных модусов общественного сознания. Этот второй вариант литературного дебюта, как видим, не менее, а может быть, даже более драматичен, нежели тот, который мы установили в случае с типологической моделью первого и второго дебютов Гоголя и Некрасова.

Итак, одно дело — самочувствие художника в ситуации литературного дебюта, но совсем другое дело — оценка литературной критики и окончательный вердикт научного литературоведения, когда исследователи (уже зачастую ретроспективным образом) стремятся реабилитировать или в какой-то мере даже оправдать откровенно неудачный (каким он предстает в субъективном кругозоре автора) первый дебют, пытаясь вписать его в контекст последующего творчества художника. Ибо как в зерне уже содержится структура всего последующего плода, так и в первом произведении автора нередко уже просматриваются контуры и перспективы реализации всей его будущей жизненно-творческой программы. Анализ литературного дебюта в аспекте широкой исторической перспективы позволяет совершенно по-иному взглянуть на пресловутую оппозицию «победа — пораженье», «литературный успех — творческая неудача».

Конечно, в тексте ранней поэмы Гоголя можно было бы найти огромное количество стилистических нестыковок. Чего стоят хотя бы такие откровенно ученические пассажи: «Себя погреб в себе давно я, / Со дня я на день жду покоя, / О нем и мыслить уж привык, / О нем и мелет мой язык»[11]; «Он на минуту растоскует / И снова то

же запоет»[12]; «А резвая всегда шалунья Фанни, / С удой в руках и свесившись с перил, / Смеясь, ручонкою болтала волны»[13]. И ряд подобных примеров можно было бы продолжить. Однако не в этом суть. В качестве своеобразного резюме по дебютной поэме Гоголя следует привести высказывание немецкого ученого В. Адамса: «Во многих отношениях “Ганц Кюхельгартен” является пророчеством. Это раннее произведение скрывает в себе многое от будущего Гоголя, несмотря на то, что оно появилось на свет раньше времени. Здесь мы находим стремление в другие, далекие “чудесные края” (Германию, Италию, Грецию), тяготение к экзотике и мессианские обольщения, мечты о великих свершениях и личной славе, латентную, глубоко запрятанную, своеобразную эротику, здесь находим мы смешение принципов различных поэтик и жанров, лирические отступления и резкий диссонанс финала (*eine Unabgeschlössenheit des Ausklangens*), который предвещает трагически оборванный путь самого Гоголя»[14]. Значит, первая поэма Гоголя уже содержит в себе не только «зерно» последующих замыслов художника, но и, возможно, в свернутом виде весь его дальнейший жизненно-творческий путь.

Анализу дебютного сборника Некрасова посвящена замечательная статья Ю. В. Шатина, в которой сделана попытка оценить ранний опыт поэта в свете общей перспективы его последующего творчества. Вот только несколько избранных суждений из этой статьи, претендующих на обобщающий смысл: «…Если учесть дальнейшую перспективу, первый сборник Некрасова может рассматриваться как значимый переход от романтической к реалистической лирике, переход, чреватый сложностями и издержками. <…> Первый сборник Некрасова “Мечты и звуки” необычайно разнообразен не только по мотивам, но и по жанрообразовательным тенденциям. Три из них особенно показательны в аспекте дальнейшего развития лирики Некрасова: во-первых, это реставрация жанров предшествующих эпох, обусловливающая своеобразный жанровый и стилевой энциклопедизм книги; во-вторых, стилизация и пародирование типового употребления жанров, существующих в лирике 1830—1840-х годов; в-третьих, зачатки новых видов, характерные для более позднего типа реалистической целостности и связанные с опредмечиванием романтических символов»[15]. Значит, и в случае с

Некрасовым и его первым дебютным сборником дело обстоит не так просто. И здесь начало творческого пути художника предвосхищает его дальнейшие возможные метаморфозы.

Из рассматриваемой темы напрашивается вывод. Вернемся к словам Б. Л. Пастернака, вынесенным в эпиграф: «Но пораженья от победы / Ты сам не должен отличать»[16]. Понятно, что такой подход требует огромной выдержки, поистине олимпийского спокойствия, несгибаемо-твердой художнической убежденности. Понятно также, что всего этого вообще трудно требовать от писателя-дебютанта, который никоим образом не может быть застрахован от комплекса творческой неудачи. Но не оборачивается ли эта самая неудача (при всей ее неизбежности) плодотворным моментом творческого самоопределения художника? Рассмотренные нами «образцы» неудачных дебютов Гоголя и Некрасова склоняют нас в сторону утвердительного ответа.

---

[1] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. 3-е изд. М., 1963. Т. 3. С. 174.

[2] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. Т. 1. М., 2001. С. 26.

[3] *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем : в 15 т. Т. 1. Л., 1981. С. 640.

[4] Там же. С. 641.

[5] Там же. С. 643.

[6] Цит. по: *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 572.

[7] *Некрасов Н. А.* Указ. соч. Т. 1. С. 461.

[8] Цит. по: Там же. С. 571.

[9] Там же. С. 679.

[10] См.: *Щенников Г. К.* Литературные дебюты Д. Н. Мамина // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч. : в 20 т. Т. 1. Екатеринбург, 2002.

[11] *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 28.

[12] Там же. С. 35.

[13] Там же. С. 42.

[14] Цит. по: Там же. С. 585.

[15] *Шатин Ю. В.* «Мечты и звуки» как этап становления творческой системы Н. А. Некрасова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе века : сб. науч. тр. Свердловск, 1991. С. 51—54.

[16] *Пастернак Б. Л.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 405.

4.4. Эксперимент как фактор творческого риска

Считается, что эксперимент — это сознательное действие, направленное на открытие или изобретение нового. «Эксперимент — опыт, попытка сделать, предпринять что-нибудь (новое, ранее не испытанное)», — такое широкое определение дается в толковом словаре русского языка[1]. В искусстве эксперимент связан с изменением художественных традиций, ломкой стереотипов. Экспериментальное творчество включает в себя изучение и мобилизацию неосвоенных ресурсов искусства, целенаправленное опробование его границ, художественное исследование выявляемых эстетических возможностей. Такого рода деятельность привлекательна для любителей рисковать, не боящихся ошибок: «Эксперимент* предполагает готовность искусства к поиску, даже к ошибкам ради того, что еще не существует»[2].

Хотя любое творчество есть так или иначе создание чего-то нового, экспериментальным чаще всего называют неклассическое, авангардное искусство XX в., не только украсившее культурный ландшафт свежими эмоциями, яркими идеями и неординарными ценностными предпочтениями, но и разработавшее принципы оригинальной эстетики, создавшее свои варианты художественного дискурса.

Деятельность авангардистов всецело экспериментальна. Масштабы эксперимента охватывали искусство и человека. С этим связан серьезный риск для успеха и результативности в области такой духовно-практической деятельности, как искусство, ведь исполнители авангардного проекта покушались на веками складывающуюся институцию, исправно обслуживавшую общество, они внедрялись в важную сферу жизни, коррелировавшую с системой духовных цен-

---

* Ср.: «…Исконное значение слова experiment в латинском языке… указывает на “риск”» (*Фещенко В.* Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009. С. 78). Риск связан с неопределенностью разрешения ситуации, поскольку в существующих обстоятельствах творческая личность, проявляющая волю к пробам и поиску, не имеет возможности получить достоверные знания о благоприятном исходе затеянного предприятия.

ностей. Искусство в процессе модернизации изменяло свой облик: усилиями авангардистов оно прекращало выполнять одни функции (традиционно значимые) и развивало другие (считавшиеся раньше периферийными), зона его действия и внутреннее пространство модифицировались. Содержание и форма произведений получали иное направление. Литература и искусство утрачивали способность быть субститутом реальности. Вперед выдвигалась технология творчества: способы литературного письма и работы с объектом, процедурно-семиотические операции, приемы построения художественного текста. Внимание сосредоточивалось на принципах конструкции и текстуализации. В результате форма начинала осознаваться содержанием произведения, лишенный денотатов экспериментальный язык произведения из инструмента репрезентации превращался в материал художественного опыта. Такое положение ограничивало коммуникативное начало, стимулируя демонстративную сосредоточенность на поэтическом языке и автореференции текста.

Лабораторный характер поисков отчетливо обозначился в 1910-х гг. Для футуристов стало значимо звуковое, графическое и типографское исполнение текста: интерес к букве, визуальной стороне принимал у них довольно регулярный характер. Буква становилась элементарной единицей строительного материала. Как писал А. Крученых, оттеняя особенности поэтических разработок футуристов, «символисты знали аллитерацию, но неведома им алфавитация»[3]. Алфавитация — это оформление словесного массива с обнажением таких типографских (и вообще начертательных) особенностей, которые связаны с пространственным расположением букв на листе, с их величиной, шрифтовым обликом, ритмом распределения в строке, т. е. обращенностью к глазу. Алфавитация использовала экспрессивно-выразительную силу опредмеченных звуков, игру зрительно-моторных эффектов.

Графические типографские виньетки, дополнительно подсвечивали звуковую экспрессию текста, образовывая буквенные аккорды. Звукография футуристов создавала поэтическую заумь — слова, значения которых разово-индивидуальны и не всегда внятны даже самому творцу. Некоторые из заумных слов не являлись целиком искусственно сконструированными, а могли быть по-

лучены путем трансформации слов естественного языка. Рецептура словесных метаморфоз предлагалась в статье А. Крученых «Аполлон в перепалке»:

1. Свороченные головы — мочедан (чемодан).
2. Двухглавые слова — я не ягений.
3. Сломанное туловище — мыслей (ударение на е), Овделия (*исковерк*. Офелия).
4. Троичные в брюхе — злостеболь (злость и боль), брендень (бред, дребедень, раздробленный день).
5. Мохнатые слова — церковная лектриса (крыса), леечка (мягкое, круглое, пенистое), случайка и др.
6. Третья нога — летитот (летит от).
7. Однорельсные — жизь (вместо: жизнь), нра (нравится).
8. Трехрельсные — циркорий (вставная буква р).
9. С выжатой серединой — сно (вместо сон)[4].

«Сдвигология» (так называл Крученых открытую и разрабатываемую им область филологии) изучала те возможности, которые открывает преднамеренное или непреднамеренное звукосмысловое пересечение, сближение и слияние словесных элементов и буквенных массивов. Крученых привлекала обнаруживающая работу подсознания многообразная игра значений, вырастающая на стыке границ слов*. Но интересовала его прежде всего материальная сторона слова. Сначала это связывалось со стремлением создать «ощутимую», «затрудненную» форму, задерживающую на себе внимание, удлиняющую восприятие и активизирующую новые эстетические реакции: «Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов связок петель и заплат занозистая поверхность, сильно шероховатая)»[5].

---

* Крученых высоко расценивал освоение иррациональной сферы человеческой психики в опытах футуристов: «Еще в 1913 году мы наметили “теорию относительности слова”: установка на звук — приглушение смысла, напор на подсознательное, — омоложение слова! Веер сдвигообразов, каменноугольные залежи под пластами дня. Мы фрейдыбачим на психоаналитике сдвигологических собачек, без удержу враздробь!» (*Крученых А.* Новое в писательской технике. М., 1927. С. 59).

По прошествии времени А. Крученых начинает глубже погружаться в жизнь слова, высветляя его структуру, звуковые и начертательные характеристики, роль в смысловом и интонационно-ритмическом движении стиха. В соответствии с множественностью связей и отношений слова в многоуровневом поэтическом сообщении им выделялись разные типы «фактур» слова: звуковая, слоговая, ритмическая, смысловая, синтаксическая, а также фактура, связанная с начертанием, раскраской и чтением.

Многообразная упорная работа Крученых со словом — виртуозно-смелые эксперименты, головокружительные гипотезы, сочетающиеся с научной рациональностью, — позволила его современникам увидеть в нем поэта-ученого, химика слова, выплавляющего новый, невиданный состав. С. Третьяков писал:

> Беря речезвуки и сопрягая их в неслыханные еще узлы, стараясь уловить игру налипших на эти звуки, в силу употребления их в речи, ассоциаций и чувствований, — Крученых действовал с восторженным упорством химика-лаборанта, проделывающего тысячи химических соединений и анализов. <...> «Разработка слова» проводится им неуклонно, добросовестно и с большим остроумием. И остроумие обывателей, потешающихся над его «нечленоразделиями», так же смешно, как желание написать письмо на бумажной массе, лежащей в чане, как сшить штаны из пряжи, как требование вскипятить воду не в медном самоваре, а в медных закисях, окисях и перекисях, проходящих колбы химика.
>
> На огромном словопрокатном заводе современной поэзии не может не быть литейного цеха, где расплавляется и химически анализируется весь словесный лом и ржа для того, чтобы затем, пройдя через другие отделения, сверкнуть светлой статью — режущей и упругой.
>
> И роль такой словоплавильни играет Крученых со своей группой заумников[6].

Вслед за Крученых и вместе с ним многие авангардисты совмещали слово и изображение, либо визуализируя текст, делая значимым почерк, особенности начертания, играя шрифтами, величиной букв, их цветом, своеобразием типографского набора и расположе-

нием текста на листе (рукописные книги футуристов, типографские опыты И. Зданевича И. Терентьева, раннего А. Введенского), вплоть до создания фигурных стихов, буквенных композиций и стихо-картин (В. Каменский), либо внедряя в картину слово, трансформируя изображение в его словесный аналог (концептуализм, соц-арт). Распространенная тяга к синкретизму творчества соединяла различные виды художественной деятельности и рецепции в необычные, казавшиеся невозможными или недопустимыми сочетания. Читатель вынужден был примерять на себя роль зрителя, зритель — созерцать текст как факт визуального искусства. Так проявлялся «языковой терроризм» произведений авангарда, требующих подготовленности реципиента, на плечи которого водружалась более тяжелая ноша интерпретационных усилий, чем это было раньше.

Отсюда критика, утверждающая факт неудачи того или иного начинания в русле авангардных художественных практик. Некоторые вообще считают, что авангард действует по принципу «чем хуже — тем лучше», превращая недостатки в достоинства. Так, М. Шапиро в статье «Что такое авангард?» утверждал: «Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любуется ее создатель-художник. Это по-особому ставит вопрос об адекватном восприятии авангарда (разрядка наша, у автора курсив. — *И. В.*). Не совсем ясно, кто же реагирует действительно адекватно: тот, кто понимает, или тот, кто не понимает, тот, кто принимает, или тот, кто не принимает». Эту дилемму критик решал в конечном счете вполне определенно: по его мнению, искусство «сохраняет свое авангардное качество только до тех пор, пока продолжает вызывать... активное неприятие (более того, именно в этом неприятии и состоит оправдание авангарда)»[7].

Неприятие, которое культивирует авангард по отношению к себе, — эхо его собственного поведения. Почти каждое направление авангарда начинало свою деятельность с заявления об отказе от следования культурным традициям и разрыве с современниками. Итальянские футуристы жаждали уничтожения музеев, предлагаемые ими «слова на свободе» немыслимы вне разрушения языка.

Их российские коллеги призывали «бросить с парохода современности» Пушкина, Толстого, Достоевского, оскорбляли писателей-современников, подчеркнуто вызывающе использовали эпатирующие образы, антиэстетические названия сборников («Дохлая луна», «Доители изнуренных жаб» и т. п.). Они открыто издевались над читателем, бросая ему в лицо свои манифесты («Пощечина общественному вкусу», «Идите к черту» и прочие), провоцируя скандалы собственным девиантным поведением.

Вызов был «фирменной» чертой многих авангардистов. Концерты, лекции и вечера футуристов и дадаистов протекали, как правило, в обстановке скандала. Раскрашенные лица (нотные знаки и собачки на щеках у русских футуристов), оригинальные одежды, эксцентричные выходки, разрушительно-нигилистический пафос стихов и деклараций — вся эта кричащая театрализованная атрибутика свидетельствовала о желании быть непохожими на других и тем самым обратить на себя внимание. Нарушение моральных и эстетических норм, требований вкуса, здравого смысла, вообще всяких приличий и порядка свидетельствовало о накоплении в их деятельности критической массы брутально-волевых импульсов. Желание шокировать программировало экстремистский характер творчества футуристов, чьи поиски идентичности формировались с учетом осознания неограниченности витальных сил и собственных уникальных возможностей. Отвергая созерцательный пассеизм, они шумно исповедовали силу и мужественность, ратовали за движение и действие, источали энергию взрыва, бунта, неподчинения, утверждая тем самым напряженную личностную активность, противопоставленную покою филистеров. Их привлекало все властное, биологически сильное, нередко докультурное, примитивистски грубое, обнажающее жизнь без прикрас. Альтернативой эстетскому украшательству, любованию красивыми предметами становилась их «эстетика навыворот», эстетика безобразного. Произведения футуристов в пику академической приглаженности явлений искусства приобретали нарочито нескладный вид, были полны дисгармоническими образцами, несообразностями, грубостями.

В современную эпоху скандал стал товаром, происходит коммерциализация искусства. Однако перформансы таких художников-

экстремалов, как Александр Бренер, Олег Кулик, Анатолий Осмоловский, Авдей Тер-Оганян, выглядят как прежние авангардистские акции. Правда, им приходится увеличивать градус отклонения от существующих норм. Их артистическая деятельность связана с вызывающей непристойностью поведения (эксгибиционистские акты, публичная демонстрация различных физиологических отправлений, скандальные выходки и пр.) и реализуются с помощью уже не раз применявшегося языка вызова и агрессии. Такого рода искусство, как и раньше, не ищет сочувствия и понимания, а лишь провоцирует культурную конфронтацию, вызывая чувство шока либо отвращения. Впрочем, подобные отталкивающие эффекты уже использует массовое искусство, что говорит об эволюции нравов, распространении и легализации в культуре экстремальных явлений, распространенных в среде авангардистской богемы.

Видоизменение моральных ценностей связано с релятивизацией общих, прежде всего философско-эстетических, представлений. Так, искусство ready-made еще в начале XX в. настойчиво продемонстрировало всю глубину относительности эстетических отношений: тогда искусством стало все то, на что указывает палец человека-артиста. Тем самым подчеркивалась активность художника, усилием воли перестраивающего наше восприятие, использующего предметы повседневности в качестве средств искусства. Хеппенинг, инвайронмент, акция еще дальше продвинули искусство в игровое пространство условности, превратив художника в режиссера, а его творчество в драматургию объектов, организующих среду и действие. Авангардный активизм приобретал самодовлеющий характер, заводил в дебри противоречий и культурные тупики, ибо все определялось только личной волей автора. В этом видна парадоксальная природа авангарда: способность представлять в качестве искусства любую комбинацию слов, речевых элементов и знаков, любой предмет или акцию нейтрализовала категории качества и сущности, делала ненужным, а нередко и невозможным различение искусства и неискусства, мастерства и ремесленничества, наконец, истинного и ложного.

Максималистски настроенный авангард не признавал середины, компромиссных решений и эволюционизма. Вечно не удовлет-

воренный состоянием дел в искусстве, бегущий прочь от поверхностной моды и расхожих массовых воззрений, авангард сделал своим кредо игру, правила которой постоянно менялись по мере распространения тех или иных только что освоенных им моделей творчества, ибо, как справедливо пишет исследователь живописи начала XX в., «авангардистский канон каждый раз должен открываться заново»[8]. Гонка за новизной ввергала человека в ситуацию «плавающего», нестабильного состояния. Авангард, работая на пределе возможностей, постоянно испытывал человека, нагружая его интеллект и эмоции крайностями духовного самоопределения. Он провоцировал интеллект и эмоции на поиски нового способа жизнеобоснования и новые методы творчества. Произведение становилось энергетическим источником, к которому подключалась активность автора, ведомого креативными импульсами семиотизированного материала (языка, в частности) и реципиента.

Семиотические структуры текста и в современных условиях обладают приоритетом. Их воздействию подчиняется автор, с сизифовым упорством стремящийся преодолеть готовые формы выражения, насытив их неведомым смыслом или заменив их новыми формами, а также читатель и зритель, обреченные на осознание двусмысленности авторских намерений и собственной эстетической ограниченности.

Авангард XX в., занимая позицию испытателя, экспериментировал и рисковал, что давало ему право быть носителем опыта, имеющего статус события. Изнутри переживаемое становление — это результат жизнетворческих амбиций авангарда, отказывающегося от созерцательных установок традиционного эстетического сознания. Самоосуществление человека связывалось с преодолением собственной ограниченности, однозначной серьезности, равенства самому себе. С этим связан экзистенциальный риск, который «понимался часто буквально: как творческий риск, непосредственно сопряженный с жизнью». Подметившая эту закономерность исследовательница отмечает, что «история авангарда знает массу примеров, когда границы искусства и жизни оказывались размыты и разрушались или испытывались на прочность одновременно»[9].

Авангард разрабатывал широкий спектр способов свободного творческого действия человека, сознательно избегающего страховки в виде согласованных условий и предварительных конвенций. Сложные, порой, казалось бы, тупиковые ситуации осваивались в условиях всепоглощающих интенций искусствосозидания, эвристических порывов, создающих почву, богатую новыми творческими смыслами и идеями. Авангардистская ментальность, определяющая характер культурно-исторической динамики и онтологической нацеленности артефактов, отличалась парадоксальной креативностью, регенерировала импульсы беспокойства, негации, деструкции, однако переводила их в план дистанцирования от бытийственной наполненности и объяснительных мировоззренческих картин. В условиях кризиса «больших нарративов» («смерти автора») носителем эстетической информации становился экспериментальный стиль, который своими трансформациями, сдвигами и изломами демонстрировал «растворение» экзистенциальной проблематики во многих слоях художественной формы, наделяемой ответственностью за выражение бытийственного неблагополучия. Авангард учил активности не поучающей «тематической начинкой» произведений, а энергийно заряженной формой, транслирующей экспериментальное творческое поведение создателей артефактов.

---

[1] *Ожегов С. И.*, *Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1994. С. 895.

[2] *Пави П.* Словарь театра. М.,1990. С. 363.

[3] *Крученых А.* Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 33.

[4] *Крученых А.* Миллиорк. Тифлис, 1919. С. 17.

[5] *Крученых А.*, *Хлебников В.* Слово как таковое // От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М., 1924. С. 106

[6] *Третьяков С.* Бука русской литературы // Третьяков С. Страна-перекресток : документальная проза. М., 1991. С. 531—538.

[7] *Шапиро М.* Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10. С. 4—5.

[8] *Тарасов О. Ю.* Икона в творчестве К. Малевича // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 178.

[9] *Бобринская Е. А.* Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х — начала 1920-х годов : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.04. М., 2005. С. 21.

4.5. Художественные эксперименты малой прозы 1920-х гг.

В экспериментальной прозе 1920-х гг. наблюдается постепенный распад специфически литературных, ядерных формально-смысловых вербальных единиц текста и активизация периферийных, напрямую соотносимых с его внешним оформлением, связанных со зрительными способами воздействия, таких как визуально-графические элементы. Происходит некая смена оппозиций в привычной дихотомичной кодировке произведения: вторичный, изобразительно-выразительный визуальный язык накладывается на первичный — собственно вербальный. В результате произведение обретает множественность кодировок, за счет этого процесса расширяется семантическое поле декодирования смысла — процесса, рассчитанного на активное задействование реципиента в рамках литературной коммуникации.

Актуализация визуально-графических приемов в литературном процессе первой трети XX в. связана прежде всего с попытками обновления застывшей догматической формы, поисками дополнительных возможностей передачи информации, одновременного, усиленного воздействия на читателя за счет задействования потенциала, отсутствующего в структуре привычного классического текста. В своей работе «Символизм» Андрей Белый, вдохновитель обновленного искусства 1920-х гг., свидетельствовал о происходящем процессе «перераспределения» выразительной нагрузки внутри текста: «Для эстетического описания важно не что́ выражает изображение, а ка́к изображено… как дано в материале слов, звуков»[1].

Динамике процессов интенсификации иновидовой знаковости свойственна некоторая волнообразность. Авангардное искусство XX в., обратившееся к синтезу вербального и изобразительного кодов, опиралось одновременно как на ряд архаических традиций, так и на ряд новейших, синхронно рождающихся тенденций, связанных с обновлением не только жанровых, но и видовых парадигм.

В то же время, естественно, доподлинное, целенаправленное следование какой-либо традиции не было буквальным, не являлось

самоцелью и не носило характер абсолютной доктрины. Эстетика XX в., расшатывающая классические нарратологические[2] и жанровые параметры, сломавшая классическую иерархию текста и подтекста, открытого линейного сюжета и подчеркнутой, иногда сверхсубъективной, свободной ассоциативности, провоцировала художников на создание принципиально аканонических жанровых моделей, основанных на изменении привычной зрительной конфигурации текста, диспропорции статусной нагрузки вербальных и визуально-графических единиц, соединении разнородных дискурсивных практик, специфически транслирующих концептуальную и экспрессивно-эмоциональную содержательность произведения. Природа «визуальной» новеллистики 1920-х гг. обусловлена и общей тенденцией постепенного редуцирования языкового пространства, вытеснения его общеэстетическим, общекультурным, причем нельзя не учитывать упрощенность последнего. Общая тенденция демократизации искусства не стала исключением и для литературного процесса.

Бунт против устоявшейся формы, в том числе и связанный с расшатыванием устойчивых, ограничивающих волю художника жанровых ограничений, был обусловлен целым рядом факторов — и собственно литературных, связанных с установкой на подчеркнутый эстетизм, усложнение форм выразительности, и экстралингвистических, к которым в полной мере можно отнести зарождение и активное развитие нового синтетического искусства — кинематографа, способного задействовать одновременно разные способы воздействия и соответственно открывать дополнительные каналы восприятия произведения субъектом воспринимающим — р е ц и п и е н т о м (подчеркнем оппозиционность данной категории привычно употребляемой лексеме «читатель»). Синтез выражения — закономерная производная синтеза восприятия. Урбанизация, ускоряющийся ритм жизни, смена социокультурных ориентиров, новый тип читателя, не являющегося ценителем высокой классики или вычурных модернистских изысков, к тому же не располагающего серьезной культурной базой, опытом, как и достаточным количеством времени, делали невозможным медитативно-созерцательное восприятие действительности, создавали установку на литературу-развлечение, книгу-ребус, книгу-картинку, книгу-игру. И речь идет не

только о новых коммуникативных стратегиях, рассчитанных на детей и подростков (книги А. Акульшина, В. Бианки, С. Колбасьева, М. Осоргина и др.). Новый пролетарский читатель требовал от писателя «облегченных», насыщенных дополнительными формами выразительности литературных форм. И в этот процесс оказались закономерно втянутыми молодые авторы, ищущие своего читателя, старающиеся быть особенно востребованными новым временем. У художника всегда есть право на эксперимент, но, оценивая его результаты и последствия, литературоведение неизбежно решает принципиальные вопросы, так или иначе сводящиеся к оценочным категориям: «творческая находка — творческая неудача».

С одной стороны, «совокупное мышление» (термин Э. Неизвестного), рождающееся при синтезировании визуально-графических и традиционно вербальных способов воздействия, в ряде случаев способно осложнять смысловой уровень текста, так как визуальный ряд в некоторой степени «отвлекает», оттягивает непосредственное внимание воспринимающего, а потому, до известной степени, на определенное время «затемняет», размывает смысл произведения. С другой стороны, подобное визуально-словесное эстетическое единство — более гибкий, многоступенчатый, полифонический организм, способный изображать действительность «в объеме», выстраивая смысловые связи через каркас формальной структуры текста. Однако перенасыщенность графическими элементами, перенос нагрузки с вербальной составляющей на визуальную способны создать такую степень переакцентировки, которая не просто разрушает привычные жанры, а подводит очень близко к границе распада жанровой формы, придавая ей оттенок маргинальности, делает обозначаемое и заявленное автором жанровое образование весьма условным.

Можно было бы говорить об узнаваемости художественного почерка экспериментаторской эпохи в целом: визуализация одинаково успешно работает как на создание эффекта достоверности, документальной точности (Р. Акульшин, Б. Губер, С. Заяицкий, М. Миров, Д. Четвериков, О. Форш, Е. Федоров, Б. Шергин и др.), так и на усиление метафорической образности текста (А. Веселый, Е. Габрилович, П. Незнамов, Н. Никитин, А. Ремизов, Б. Пильняк, М. Ша-

гинян). Для того, чтобы хотя бы в общем виде постичь внутренние механизмы обозначенной тенденции, обратимся к двум репрезентативным образцам, демонстрирующим концептуальный и формальный характер таких экспериментов.

В новеллистике 1920-х гг. выделяются феномены, в рамках которых, используя прием «текст в тексте», автор наделяет визуальные графические детали — и к о н и ч е с к и е з н а к и — сюжетообразующей функцией. Один из ярчайших образцов такого рода представлен в рассказе молодого пролетарского писателя Н. Огнева «Тайна двоичного счисления»[3]. В рассказе соединяются два сюжета — внешний и внутренний, каждый из которых соответствует двусмысленности ключевого слова заглавия, рождающего впоследствии несколько мотивов тайны: формальный, связанный с интригой разгадки зашифрованного документа, и внутренний, скрытый — с тайными движениями внешне благополучного социального уклада жизни послеоктябрьского десятилетия. Интрига, маркированная в заглавии, обнаруживает себя именно с появлением в тексте первого, визуально выделенного «документа», на первый взгляд представляющего случайный набор букв и цифр. И читатель, до сих пор вовлекаемый в суматоху комсомольской клубной жизни, вдруг «спотыкается» взглядом о неожиданную деталь, естественно, пытаясь поначалу самостоятельно найти какой-либо смысл в явленных знаках. Сочетание непривычных знаков (выраженных как цифрами, так и необычной, набранной другим шрифтом комбинацией букв, впоследствии переведенными автором в «систематизированные» таблицы) уже само по себе является оригинальным художественным приемом, не только цепляющим внимание читателя, но и «сбивающим» интонационную партитуру, переходя с привычного, вербального, кода на необычный (визуально-вербальный — дешифрованный, инознаковый: цифровой, таблоидный), читатель неизбежно «спотыкается» взглядом, концентрирует внимание и тратит дополнительное время на освоение нового изобразительно-смыслового пространства текста (рис. 1, с. 22)*.

* Все рисунки и таблицы приводятся по упомянутой книге Н. Огнева с указанием страниц в скобках.



Рис. 1

Уже на этом этапе писателю удается «заполучить» читателя в полной мере: естественно, не справившись с трудной (невозможной для самостоятельного решения) задачей, читатель «доверяется» героям и становится участником постепенно закручивающейся интриги. Он то идет на поводу у ложной разгадки и попадает в сложный круг исторического времени (с доносами, обысками, посещением неблагонадежных домов и граждан), то, доверяясь молодому любознательному математику, вначале несколько раз испытывает, проверяет «на глаз» систему, предложенную им, а затем, целиком находясь во власти интеллекта молодых героев, совершенно принимает их сторону и с легкостью вздыхает, на какое-то время забыв о только что угрожавшей псевдоопасности. Поясним, произведение не просто эстетски испещрено таблицами и теоретическими выкладками, также выделенными визуально. Герои (а вместе с ними и читатель, вовлеченный в сложные умственные ходы), только лишь применив двоичную систему исчисления (рис. 2), могут подойти к разгадке интриги. Составив «магическую сетку» и применив к ней математическую систему, герои вплотную подошли к разгадке тайны (с. 22):

> Серегин осторожно и аккуратно развернул лист бумаги с расчерченным наподобие шахматной доски большим квадратом и с вырезанными в разных местах шестнадцатью клетками. «Вот гляди, — сказал Серегин, — и наложил сетку на буквенную таблицу. Большая часть букв была закрыта слепыми, невырезанными клетками, а сквозь вырезанные клетки виднелись буквы, составляя… (с. 7, 24, 26) (рис. 3).

1	равняется	1	82	равняется	1 0 1 0 0 1 0
2	”	10	8	”	1 0 0 0
3	”	11	162	”	1 0 1 0 0 0 1 0
4	”	100	16	”	1 0 0 0 0
5	”	101	68	”	1 0 0 0 1 0 0
6	”	110	136	”	1 0 0 0 1 0 0 0
7	”	111	34	”	1 0 0 0 1 0
8	”	1000	17	”	1 0 0 0 1
9	”	1001			
10	”	1010 и т. д.			

Рис. 2

в	з	т	а	ь	с	в	ь
н	к	е	к	т	и	м	у
р	ю	а	с	е	т	д	л
р	д	о	е	и	л	р	д
е	й	ц	н	о	с	а	н
т	д	о	т	в	н	д	а
о	ь	о	с	с	д	в	в
а	о	т	а	в	а	е	т

0	1	0	1	0	0	1	0
0	0	0	0	1	0	0	0
1	0	1	0	0	0	1	0
0	0	0	1	0	0	0	0
0	1	0	0	0	1	0	0
1	0	0	0	1	0	0	0
0	0	1	0	0	0	1	0
0	0	0	1	0	0	0	1

	з		а			в	
				т			
р		а				д	
			е				
	й				с		
т				в			
		о				в	
			а				т

Рис. 3

Однако даже знакомство с этим упрощенным и объясненным вариантом не сразу подводит читателя к догадке. Фраза, первоначально представленная в виде буквенного нагромождения, затем переведенная на язык цифр, логически вычлененная из хаоса знаков в табличной форме, после чего представленная в виде отрывков, выделенных разреженным шрифтом (З а в т р а д е й с т в о в а, т ъ н е м е д л е н н о д о с т а, в ъ к и с л о р о д н а С о в е, т с к у ю т р и д ц а т ь д в а), наконец трансформируется в «собранную», полную надпись курсивом, уже не имитирующую рукописный документ (как в первом случае), а закрепляющую результат сложной умственной игры, каждый этап которой читатель проходит вместе с героями, задерживаясь на страницах, возвращаясь к схемам, проверяя буквенные наложения, убеждаясь в правильности результата:

Завтра действовать
Немедленно доставь кислород
на Советскую тридцать два.

Рисунки и выделенные графически надписи составляют в общей сложности около 20 % общего пространства небольшого рассказа. Это не только усиливает зрительное воздействие, но и меняет впечатление о тексте в целом, ощущение от его прочтения и созерцания. Рассказ, состоящий из 27 страниц малоформатной книги, делится на 13 озаглавленных частей (!) и фактически уподобляется нагромождению сменяющих друг друга небольших мизансцен, микроэпизодов, напоминающих смонтированный авантюрный фильм, созданный в духе двадцатых, со свойственной этому времени ставкой на молодых (комсомольцев, активистов, кружковцев), пропагандой социальной активности и научной увлеченности (каждый из героев увлечен какой-либо точной наукой — химией, математикой; владение ее нюансами и позволяет приоткрыть завесу тайны), романтическим пафосом необычного, нового исторического времени. Подчеркнутая новеллистичность, отличающая произведение от многих «тяжеловесных» образцов малого жанра, стремительный темп, свойственный обрамляющим частям, расчет на молодежную аудиторию задают не только специфику сюжетного действия и ха-

рактер его внешней атрибуции, но и общую интонацию повествования. Во время чтения читателю не становится страшно — он увлекается, но не пугается, так как самое «тяжелое», напряженное дается почти «вскользь». Рассказ, бесспорно, идеологичен, но за подчеркнутой внешней изобразительностью основные идеи — социальной бдительности, осторожности, необходимости изобличать тайных врагов советской власти, предотвращать возможные заговоры и провокации, на всякий случай не только не утрачивать, но и совершенствовать навыки конспирации — даются незаметно, подспудно, перебиваясь яркими смысловыми ходами, раскручивающимися вокруг главной задачи — раскрыть смысл записки*. И герой, и читатель пытаются открыть в случайности закономерность, но поначалу у людей, воспитанных «идеологически верно», возникает соответствующая духу времени и в то же время ошибочная версия о готовящемся заговоре, рожденная неправильным прочтением зашифрованного письма:

> Тов. Килькин едет
> Удар в дом СССР завтра двенадцать.
> Не отставайте.
> Ю. Лодосьнов (с. 12).

Некоего Килькина начинают подозревать в контрреволюционном заговоре, «удар в дом СССР» осмысляется как удар «всему государству», боясь «уголовщины», ответственные люди решают обратиться в ОГПУ или, на крайний случай, в милицию, наконец, находят «дом номер тридцать два на центральной улице Советской — большой, двухэтажный и старый» (с. 32), в котором агент с молодыми комсомольцами и пытается отыскать «неблагонадежных». Казалось бы, финал предсказуем, как и характер дальнейшей интриги. И это было бы закономерным. На самом деле возникает некий перевертыш: в закономерности обнаруживается с л у ч а й н о с т ь —

---

* Отметим, что по прошествии времени современный читатель увлечется скорее формальным ходом, в то время как современник автора наверняка одновременно «раскручивал» и внутреннюю интригу.

хороший исход вовсе не предопределен, он еще несколько раз по ходу произведения как бы ставится под сомнение: после расшифровки и благополучного подтверждения написанного произошедшим (речь действительно шла о необходимости приобретения кислорода для опытов химического кружка) герои и читатель неожиданно — уже в самом заглавии заключительной, тринадцатой, части — обнаруживают: «КИЛЬКИН НАЙДЕН», а значит, и угроза могла быть реальна? Кроме того, действие совершает новый виток, и оказывается, что нынешние члены химического комсомольского кружка, а в прошлом красноармейцы Петухов и Громов «для практики» (с. 29) переписываются «шифрованными письмами». О какой практике идет речь, современному читателю скорее всего приходится только догадываться, реалии же постреволюционной эпохи, вероятно, диктовали героям свои законы и правила жизни (на всякий случай не расслабляться и не утрачивать бдительности). Рассказ завершается благополучно: «тайна двоичного счисления» формально разгадана, Килькин оказался простым «портным на улице Карла Маркса» (с. 30). Последние фразы звучат и вовсе обнадеживающе — герои, «держась за животы, залились веселым, безудержным комсомольским хохотом» (с. 30). Контрастность сменяющих друг друга эпизодов, стремительный характер действия и повествования, некоторая облегченность стиля, создающаяся как за счет имитации стихии живой, подвижной разговорной речи, так и за счет внешних стилистических украшений, созданных, благодаря активному использованию визуально-графических элементов, в целом нейтрализуют «мрачные» составляющие произведения, сообщая яркие, окрашенные улыбкой эмоции не просто от прочтения, а скорее от многократного общения с текстом, обусловленного его многоуровневой фактурой.

Лаконичность рассказа, дополняемая парадоксальным желанием автора соединить, казалось бы, несоединимое — создать эстетски вычурный, выразительный образец и в то же время во что бы то ни стало придать изображению достоверность, «документальность», внести в произведение подлинные, ощутимые, «фактурные» оттенки жизни приводят к рождению синтетических произведений, универсальная суть которых базируется на соединении раз-

ных типов словесной организации материала (прозаического и поэтического, прозаического и драматического, изобразительного и выразительного). Текст читается, звучит, прослушивается и рассматривается одновременно. Перед читателем рождается особое художественное целое, бесспорной доминантой которого конечно же являются жанровые составляющие рассказа.

По наблюдению Б. Эйхенбаума, «ожесточенная борьба за стиль», начавшаяся на рубеже веков, привела к «проблеме жанра», а точнее, к обновлению жанровой системы: «…Мы сейчас больны отсутствием жанров и исканием их. <…> Зарождается новый эпос, в котором новое значение получают описательные детали, анекдоты, каламбуры и т. д. <…> Вводится свежий, неиспользованный литературный материал»[4]. В статье «В поисках жанра» литературовед говорит о закономерности нахождения «новой комбинации конструктивных элементов», «нового материала»[5], к которым в полной мере можно отнести монтажные способы жанровой организации произведения. Коллаж из отдельного приема в ряде случаев трансформируется в конструктивный жанрообразующий принцип: целые страницы произведений составляют имитации газетных полос, досок и тумб с объявлениями, воззваниями, так или иначе демонстрирующими приоритеты, идеалы, систему ценностей эпохи. В этих условиях изменяется сам статус слова: его вербальные характеристики воспринимаются на паритетных началах с визуальными; у читателя создается иллюзия «игрового» знакомства с подлинным документом, который он воспринимает с той же скоростью, с тем же интересом и в той же последовательности, что и герои, помещенные внутрь художественной реальности[6].

Неудивительно, что наиболее активно к синтезу слова и рисунка обращаются писатели, делающие целевую установку на детскую или подростковую аудиторию. Речь идет не только об «опредмеченности» слова — рисунку делегируется статус самостоятельной, значимой единицы текста, без которого вербальная составляющая является абсолютно информативно неполной либо недостаточной. Книги создаются в альянсе: писатель, художник и издатель в этой системе координат выступают как соавторы, творящие единое худо-

жественное целое по законам синтеза*. Предельно демократическая целевая аудитория определяет особый характер контакта, специфический способ восприятия. Этим объясняется активный поиск дополнительных, максимально активных и действенных способов коммуникации (читатель не желает и не может воспринимать книгу отстраненно, художественный мир должен стать для такого реципиента своим — понятным и близким, чтобы полностью захватить его сознание, породить любопытство, а уже через это — любознательность и интерес).

Весьма показательным в данном контексте представляется уникальное синтетическое полиструктурное образование, рожденное творческим альянсом достаточно известных в этот период деятелей искусства — писателя М. Зощенко и художника Н. Радлова «Веселые проекты. (Тридцать счастливых идей)», решенное в технике, восходящей к известным художественным традициям (русский лубок, европейская карикатура) и к новейшей, но все активнее завладевающей умами — кинематографу.

Признавая значимость, суммарную синкретическую трансформацию каждой из этих составляющих, тем не менее определимся в том, что базовой, опорной традицией в создании «Веселых проектов…» стали художественные образцы лубочного искусства. Достаточно ограниченное во времени и художественном потенциале явление именно в 1920-е гг. приобретает актуальность. Не случайно эта традиция оказалась наиболее близкой и удобной для авторов. Данный артефакт стал скорее подтверждением общей закономерности, нежели исключительным фактом. По наблюдению Ю. Тынянова, «эволюция литературы… совершается не только изобретением новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции»[7]. Каким образом преломилась в «Веселых проектах…» эта традиция и какой эффект, какое приращение смысла при этом возникло, попробуем разоб-

* Не случайно в изданиях 1920-х гг. принято указывать не просто «рисунки» или «рисунки к тексту», а «рисунки в тексте», что более точно указывает на факт соавторства в создании подобных художественных единств: визуально-графическое оформление является в ряде случаев концептуально-значимым фактором создания текста.

раться, обратившись к конститутивным признакам лубочного искусства, охарактеризовав роль и семантический потенциал последних в координатах нового синтетического мирообраза.

Ученые без исключения сходятся во мнении, что популярность и существо лубка связаны с непосредственным соответствием «облика и содержания раскрашенных листов… признакам внутренней жизни народа»[8]. Уже первые исследователи этого самобытного, необычайно распространенного явления подчеркивали синкретизм данного феномена: «…Лубочные картинки составляют у простолюдинов в России картинные галереи и письменность; потому что в них слово соединено с образом и одно другим объясняется»[9]. Идиоматичность — устойчивый жанровый принцип «Веселых проектов»: изъятие текста или картинки из пространства страницы невозможно, так как это делает произведение информативно недостаточным, неполноценным. Помимо того, что при разъятии рисунка и текстовой составляющей ломается вектор авторской коммуникативной заданности (читатель в этом случае лишается возможности медленного, кругообразного, постепенного параллельного постижения каждого из сюжетов, синхронно распределяя свое внимание между нюансами текста и подробностями картинки, зримо воссоздающей очередной проект), воспринимающий может просто не понять сути изображения, а также сути текста, идиоматически слитого с картинкой, насыщенного ситуативно-указательными знаками, неизменно подталкивающими читателя стать зрителем, обратившись непосредственно к изображению. Например:

> Наша машина проста и оригинальна. Вы видите перед собой легкий, изящный экипаж на одну персону (с. 3).
>
> Здесь мы даем продольный разрез нашего проекта. Наглядно видна актуальная работа пассажиров, как мягкого, так и жесткого вагонов (с. 8).
>
> Вот проект, как легко и просто можно обезвредить слепую стихию (с. 9).
>
> Пока комиссии будут подсчитывать сметы капитального ремонта — предлагаем, во избежание катастрофы, принять временные меры (с. 12).
>
> Даем наружный вид и разрез мировой галоши применительно к качеству продукции и потребностям населения (с. 16).

Таким образом, в произведении, построенном по синтетической модели, ясно прослеживается авторская установка на монистический характер зрелища — сосуществование и равноправие всех составляющих, уничтожение иерархии первостепенных и служебных элементов, плотное соединение рисунка и текста: текст выходит за границы простого титра, изображение — за пределы обычной иллюстрации*.

Лубочные произведения на всем протяжении истории своего бытования обладали необычайной востребованностью и популярностью. Незатейливость, «грубость» исполнения, удивительная упрощенность и «жизненность» сюжетов обусловили высокое иерархическое положение данного искусства в низовой культуре. Указывая на секрет распространения лубка, И. М. Снегирев связывает это с востребованностью данного искусства как «зеркала века и быта», отражавшего социально-исторические реалии в «балагурных», «несерьезных» формах: «…Хотя искусство в этих произведениях представляется на низшей его степени, рисунок их неправилен до уродливости, отделка груба, неопрятна, раскраска похожа на малеванье; но как под внешностью, непривлекательною для образованного вкуса, нередко скрываются существенные признаки внутренней жизни народа, его верование, мнение и знание, его дух и характер: то оне достойны внимания и рассмотрения с внешней и внутренней стороны, т. е. в отношении к искусству и его истории в России и в отношении к содержанию и значению их во внутренней жизни народа Русского»[10]. Расчет делался на не очень зрелый вкус, на «детское сознание». Выражение «детское сознание» понимается двояко: 1) как сознание необразованного человека, принадлежащего к ни-

* На подобных началах выстраивается целый ряд синтетических по своей природе произведений. И если в «Веселых проектах» подчеркивается факт альянса, творческого равноправия художника и писателя, паритетное взаимодействие текста и рисунка, то в ряде других изданий приоритет может отдаваться собственно рисунку: автором книги выступает художник, в соавторах-создателях текста называются писатели. В качестве показательного образца можно привести еще один творческий проект, участником которого являлся все тот же активный экспериментатор — Н. Э. Радлов (см.: *Радлов Н. Э.* Рассказы в картинках / текст: Д. Хармс, Н. Гернет, Н. Дилакторская. Л. : Лениздат, 1937).

зовой культуре, и 2) как сознание ребенка, взрослеющего, только набирающегося социокультурного опыта человека. Доводом в пользу корректности последнего значения выступает тот факт, что воспитание доверительными, яркими, производящими неизгладимое впечатление на ребенка картинками являлось неотъемлемой частью старинного воспитания, в том числе и в дворянском сословии. Отсюда: установка на упрощенность, доступность, увлекательность, узнаваемость, читательскую осведомленность в изображаемом, доверительная интонация, во многом достигающаяся, благодаря стиранию границы между образованными, эстетически развитыми авторами и незамысловатым читателем — явным приверженцем низовой культуры. Книга нарочито и точно подгоняется под стандарты массовой культуры*, формально отвечая всем ее принципам[11], в ряду которых не последнее место занимает адресность, а следовательно, понимание норм, вкусов, законов и приоритетов, царящих в среде адресата, и их «поощрение». Творец, отказываясь от роли инкогнито, высокого умствующего демиурга, непонятными для рядового читателя способами пробирающегося к высокой истине, примеряет на себя другую ролевую маску: он вписывает, «врисовывает» себя в среду, неотделимую от социокультурной среды адресата, состоящей из сотен знакомых подчеркнуто-бытовых подробностей, мелочей, которые схватываются, укрупняются, наполняются семантикой достоверной узнанности.

Имитация обыденной вещественности, подчеркнутой материальности обнаруживает себя во всех элементах издания, начиная с полихромной обложки, аккумулирующей сюжетно-композиционные особенности книги, и пронизывая все структурные уровни произведения. В книге создано несколько своеобразных смысловых завес — «занавесов», которые постепенно приоткрываются авторами, втягивающими читателя в гротескное пространство игры. И в этой игровой модели весьма продуктивными оказываются законы монтажа, определенные в своей целевой установке. Не случайно авторами очень подробно прорабатывается изображение, помещенное на об-

---

* Свидетельством подобного расчета может являться и весьма солидный для подобной «простушки» тираж — 50 тыс. экземпляров.

ложке, а также изображения, иллюстрирующие все 30 проектов: быстрота реакции человеческого сознания на зрительные впечатления многократно превышает скорость реакции на другие раздражители, и в этом секрет воздействия зрительного символа, а также возможность, не выходя за пределы малого жанра, на очень «экономном» пространстве сатирическими красками полноценно воссоздать многомерную и подробную картину жизни России 1920-х гг.

Имитируя обыденную вещественность, материальность, авторы создают иллюзию обытовленности, опредмеченности за счет монтажного соединения плоскостного контурного рисунка и «объемной» детали — вывески с заглавием «Веселые проекты», «нарисованной» на «доске», «ввинченной» шурупами прямо в пространство обложки-иллюстрации. Над правым шурупом этой вывески примостилась не подозревающая о важности изобразительного фрагмента муха. Интерьер нарисованной комнаты подчеркнуто узнаваем, в нем воссоздается обыденная атмосфера домашней лаборатории-мастерской с сопутствующими подробностями — чаем в стакане, цветочным горшком на окне, самоваром, незамысловатым женским портретом на стене, с мирно ползущими мимо него насекомыми; небрежно разбросанными по столу и по полу предметами (книги, окурки, гвозди), с одной стороны, и химической установкой, имитирующей сообщающиеся сосуды (функции которых выполняют самовар и заварочный чайник), штативом, пробирками, циркулем, фрагментом динамо-машины*, линейками, кульманом, проектными чертежами и описаниями, доской, испещренной формулами, и даже телескопом в форточке, обращенным к звездному ночному небу, — с другой. В эту атмосферу творческого беспорядка, непосредственно под именами, нарисованными на титульном «транспаранте», помещены две одержимые «творческим процессом» фигуры, в портретных характеристиках которых угадываются соз-

* В поле зрения попадают лишь фрагменты некоторых изображений — подобная фрагментарность, «небрежность» также является одним из компонентов реализации установки на достоверность: отсутствие законченности, «случайность» и вместе с тем подчеркнутая точность, подробность схваченных зрением деталей напоминают фотографию с присущим ей набором изобразительных принципов.

датели книги — М. Зощенко и Н. Радлов. И это предположение в дальнейшем подтверждается текстом миниатюрного послесловия (рис. 4, с. 31).

На обложке рисунок левой рукой — ***«Н. Радлов и М. Зощенко за научными изысканиями».***

Который повыше — Радлов. Среднего роста — Зощенко.

Молодые, энергичные ученые зарисованы в своем кабинете на Мойке....

Рис. 4

Авторская игра филигранна: свои «претензии» на близость времени, читателю и его проблемам авторы дважды высказывают в сильной позиции текста — в предисловии («Не открывая новых несбыточных горизонтов и идя, так сказать, вровень с нашей скромной действительностью, мы предлагаем вниманию покупателя тридцать оригинальных проектов, связанных с последними достижениями техники» — с. 1), а затем, в последней строке заключения, гротескно соединяя высокопарность названия рисунка на обложке со снижено-бытовой деталью — объявлением о сдаче «угла» — одной из самых популярных реалий в обстановке бедности и «жилкризиса»: «Там же сдается угол холостому научному сотруднику или кустарю-одиночке» (с. 31).

Предисловие и заключение рифмуются между собой: ведущими тематическими компонентами обрамляющей рамы становятся именование издателей и «претензия» на конкретный вклад каждого в создание удивительных проектов, прямая и косвенная констатация более чем скромного материального положения: «…не надо повышать нашу квартплату в связи с выпуском этой книжонки. Гонорар был маленький» (с. 2).

Очень важным аргументом в тексте становится визуальная обусловленность, концептуальная проработанность каждой из его составляющих: акцентировка на соавторстве подчеркивается специфической подачей имен М. Зощенко и Н. Радлова, фиксирующихся либо

через тире (на обложке), либо через соединительный союз «и» (на титульном листе и в заключительной части); обрамление набирается курсивом — «полууставным» шрифтом, внешне производящем впечатление рукописного. Избранный шрифт не просто выделяют рамочные компоненты текста из общего массива, вынося данные фрагменты «за» рамки самих проектов. Курсив, зрительно фиксирующий границу самих проектов и того, что после, «дополнительно приписано» к уже готовой книге авторами, усиливает и закрепляет иллюзию непосредственного авторского диалога с читателем, маркируя установку на «личный», без посредника-издателя, диалог, формально носящий характер дополнительных сведений, без которых все же нельзя обойтись. Все эти функции придают произведению целостность, вносят органику в изобразительность, однако ценность данного обрамления в том, что в таком «доверительном», «ни к чему не обязывающем» мимолетном диалоге, якобы устанавливающем контакт, на самом деле разбросаны очень ценные «маячки» — «невзначай» отпущенные иронично-саркастические фразочки, задающие модус восприятия авторской модели мира. По сути, Зощенко и Радлов, репродуцируют уже знакомый художественному сознанию классический образ «проницательного читателя», «скрыто» давая последнему весьма незавидные характеристики, надеясь, что тот, кто изображен на большинстве картин, не воспримет отрицательные качества как собственные и в результате посмеется над «чужими» недостатками и «чужой» незатейливостью:

> *Научное изложение сделано простым, суконным языком, доступным самому* ***тупому***** читателю.*
>
> *Даже* ***неграмотный****, рассматривая эту книгу, наглядно может увидеть всю высоту гениальной человеческой мысли…*
>
> *Во избежание путаницы в истории живописи и литературы, по причине* ***отсталости населения****, необходимо заявить…*
>
> *От* ***благодарного населения*** *мы не ждем памятника. Памятника нам не надо* (с. 2).

---

* Выделения полужирным шрифтом наши. Курсив соответствует авторской графике.

И только истинный адресат, тот, для кого в буквальном смысле неустанно трудились авторы, — ироничный, наблюдательный человек, обладающий чувством юмора и аналитическими способностями, серьезно (и не без слез) взирающий на происходящее вокруг, — поймет, о чем и о ком, а самое главное, с каким пафосом говорится в произведении. Однако подчеркнем, и пафос, и «урок» постигаются читателем не сразу и открываются не каждому. В чем же в таком случае секрет актуальности, своевременности и популярности «Веселых проектов…» и произведений, опирающихся на родственные им традиции?

«Корректная назидательность», неограниченные возможности в сатирическом изображении действительности позволяли лубочному искусству в определенные исторические периоды «заполнять вакуум»: просвещенное элитарное искусство в эпохи исторических перемен всегда становилось подконтрольным цензуре, в то время как культура низовая, вследствие снисходительного к ней отношения, могла в течение определенного временного промежутка благополучно миновать этой участи, беря на себя роль лидера в сатирическом способе освоения действительности. Анализируя эти реалии истории жанра, нельзя не заметить их цикличности: в XIX в. расцвет лубка приходится на 20—30-е гг., с абсолютной синхронностью эта ситуация повторяется через 100 лет, в XX в., в предцензурный, отличавшийся достаточной степенью свободы выражения период: 1920-е гг. характеризуются всплеском лубочных плакатов политического и воспитательного содержания[12]. Именно этот синкретический феномен в наибольшей степени привлекал внимание исследователей, однако в контексте нашей работы нам представляется наиболее ценной традиция создания некоего подобия «тетрадок» — лубочных книжек, производящих яркое впечатление, позволяющих, избегая избирательности, развернуть целую сюжетную ленту, запечатлеваемую в картинках, соединенных с текстом*, «впечатать» ее знаки в образную память воспринимающего благодаря соединению механизмов и элементов, заимствованным из потен-

* Мы намеренно избегаем слова «сопровождаемых», делая акцент на равнозначности графического и вербального способов изображения.

циала разных искусств. Генетически соотносимые с традицией лубка на меди* и сатирико-забавных листов XVIII в., лубочные книжки, являясь составной частью примитива как универсальной формы искусства, занимают промежуточное положение между профессиональной культурой образованных слоев и низовой социальной культурой. Отмечая основные эстетические черты народных картинок, Ю. М. Лотман ассоциировал это с театральным и игровым началом, способствующим «оживлению» изображения, благодаря специфической роли текста. И в этом принципиальная разница между композиционно схожими (линейные; «ленточное развитие сюжета»; монтажный характер изображения; дробление на микросцены и микросюжеты: лист = кадр, сцепление листов = кинолента, целостная книжка = фильм; соединение рисунка и текста; подчеркнутая изобразительность) лубочным и кинематографическим способами изображения: в тандеме «изображение — текст» ранний кинематограф делает акцент на первой составляющей, используя текст, зафиксированный в титрах, скорее как пояснение, необходимый комментарий, в то время как в лубке принципиально важными, неразделимыми, взаимодополняемыми оказываются оба компонента, образующие тесный альянс. «Словесный текст и изображение соотнесены в лубке не как иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действо»[13]. Специфику жанра Ю. М. Лотман связывает с особым коммуникативным механизмом лубка, считая тексты картинок «исходными толчками», призванными ввести посвященную аудиторию в органичное состояние «игровой активности», возникающее, благодаря шутовскому настрою, свойственному подобным артефактам**. Принципиально зна-

* А. Г. Сакович, подчеркивая различия раннего лубка (на дереве) и позднего (на меди), отмечает, что фабричный способ изготовления определил шаблонность и новые структурные признаки: «...в лубке на меди текст преобладает над изображением, а оно, в свою очередь становится более объемным, театральным, дробится на клейма-кадры» (*Сакович А. Г.* Русская гравюра XVI—XVII вв. Русская народная картинка. М. : Искусство, 1987. С. 503).

** Маркером подобного модуса восприятия становится уже само заглавие произведения.

чимым для нас является вывод исследователя о том, что «…аудитория при этом находится не вне “произведения”, а в нем»[14]. Г. С. Островский, продолжая наблюдения Лотмана и размышляя о причинах продуктивности низовой («третьей») культуры, связывает это с наличием лежащего в основе лубочной эстетики дихотомического альянса подчеркнутой гротескности, «перевернутости модели мира» с соответствующими условными, гиперболическими, метафорическими изобразительными приемами и «идеального начала», предполагающего «перевод реалий в область сказки и мечты, слияние эстетических и этических идеалов»[15].

Задействуя потенциал этой области низовой культуры, М. Зощенко и Н. Радлов создают своеобразный механизм, позволяющий реализовать «провокационную тактику». Ироничные авторы, взявшие на себя роль создателей произведения, остаются «за текстом» и не переходят границ обрамления, в то время как авторы, функционирующие непосредственно «внутри» текста, полностью входят в роль «современника», человека изображенной социальной среды, и не только не чураются читателя, но и, напротив, активно общаются с последним, «врезая» в псевдонаучный стиль элементы клишировано-разговорного и канцелярского, окрашивая повествование сказовой стихией: *вскочит в копеечку*; *дозволяющая гражданам*; *выпущаются*; *ихняя драгоценная жизнь*; *интеллигентские индейки*; *Полная иллюзия с южными курортами открывает новые громадные перспективы* (с. 10); *Голубинизация учреждений внесет новую оригинальную струю в канцелярскую волокиту* (с. 15) и др.

Погрузиться в художественную реальность, «пожить» в ее пределах для читателя не составляет никакого труда: и информация, и изобретательские аргументы вполне ясны и убедительны для читателя, не покидавшего пределы эпохи НЭПа с ее достоверными приметами: падающими карнизами, отсутствием уборных, жульничеством и воровством, дефицитом энергии, «квартирным вопросом», неразвитостью медицины, сервиса и сферы услуг, загрязнением окружающей среды, протеканием труб, стаями бродячих собак, разрушением культурных памятников, вандализмом, театральными новациями, отсталостью сельского хозяйства, засильем канцелярий, протеканием калош, «униформизацией», плохо организованным

дорожным движением, неудовлетворительной работой пищевой промышленности, культурным вандализмом, плохой работой милиции, отсутствием тепла, нормальных дорог, манией изобретательства, сниженной планкой человеческих устремлений и ценностей, отсутствием возможности полноценного отдыха, неумением уважать человека при жизни и в смерти*. Обо всех этих страшных вещах говорится энергичным, бодрым, доходчивым языком, а потому читатель не просто не пугается, он увлекается рассматриванием «простых», «небрежно созданных» картинок** (как отмечают сами авторы, нарисованных *левой рукой* и совмещающих объемные детали, рукописные фрагменты***). Созерцатель не «пасует» перед изображением, потому что оно «простенькое», почти ремесленное, как и сами проекты, в результате рисунки и текст убеждают, веселят, доставляют удовольствие, а кроме того, делают «проницательного» собеседника в известной степени соратником, вызывая доверие и умиление тем, что лишний раз подтверждают общее расхожее мнение относительно «непорядков вокруг». Показательными знаками не только типичности изображаемых явлений, но и самого духа эпохи коллективизма, носящими характер очень убеждающих аргументов для самого читателя, комфортно ощущающего себя в роли винтика в монолитном механизме, являются слова со значением множественности, собирательности, массы, густо рассыпанные по всему тексту: *широкие слои населения*, *все кустари*, *всем рабочим*, *крадут*, *отбивают*, *многие*, *население*, *всем известно*, *всем гражданам*, *многие жители* и др. Рисунки и текст снабжают хоть и псевдо-, но все-таки ясными рецептами по возможному преодолению общих неприятных моментов жизни.

---

* Именно в соответствии с такой композиционной последовательностью эпизодов разворачивается сюжетная логика произведения: из отдельных кадров составляется целостная картина, вбирающая мельчайшие нюансы советского быта и человека в нем.

** «Эффектность и увлекательность лубочных изображений провоцирует непосредственное вхождение в образ и сосредоточение на нем, а не на том, как он создан» (*Соколов Б. М.* Что такое лубок. С. 37).

*** В проектах «Мировая галоша», «Машинизация домашнего быта» использована имитация «живых», небрежных надписей к схемам, сделанным от руки.

Проекты, так же как их названия, решены вполне в духе эпохи исторических и социальных новаций с ее сметающей, неукротимой до абсурдности энергией, перевернутой логикой, отражающейся в характере, духе преобразований, когда каждый ремесленник изобретает велосипед и не нуждается в инженере, новое общество латает старые дыры вместо того, чтобы активно и разумно строить новую жизнь, разрушает вместо того, чтобы строить, управляет вместо того, чтобы работать. Отсюда нелепость возникающих друг за другом и затмевающих степенью абсурда предлагаемых новаций и их «новоязных», «новосоциальных» заглавий («Карнизомобиль», «Воздушная уборная», «Трубострой», «Ядро-коттэдж», «Поезд “Максим Максимыч”», «Насос “Дьяболо”», «Плащ “Собачье горе”», «Аппарат “Сукин сын”», «Перпетуум Гоголе», «Голубинизация учреждений», «Мировая галоша», «Униформа», «Антитрамвайный аппарат “Корзино-крюк”», «Машинизация хлебопечения», «Контр-проект», «Теплофикация», «Российская телега или танк?», «Машинизация домашнего быта», «Дача на дому», «Походный крематорий») и, как это ни парадоксально, отсутствие возможности в реальности изменить что-либо, пока адресат-собеседник будет сохранять свою прежнюю «проницательность». Примеряя на себя маску этого образа, авторы пытаются освоить его язык, вжиться в его мироощущение и в его систему координат, отсюда — интерполяция его образа мыслей, его речевых штампов, обличающих нелепое сочетание высокого пафоса и мыслей, произведенных «узким лбом»*:

> Сколько шуму, сколько разговору было насчет полета на луну! Американский профессор кислых щей Голард построил даже специальное ядро на вышеуказанную планету…(с. 7).
>
> Ядовитые лекарства приходится глотать без счету, в ущерб народному здоровью…(с. 7).

---

* Богатый речевой комизм, «общительность», компромисс влияний и стилей, исключительная роль зрительной интерпретации, затейливость формы — качества, которые, по мнению Б. М. Соколова, будучи сообщенными лубочному искусству мощной фольклорной традицией, предельно отличают его от западноевропейской гравюры (см. об этом: *Соколов Б. М.* Лубок как зеркало национальной культуры // Соколов Б. М. Что такое лубок. С. 191–196).

> В срочном порядке мы уделяем внимание этому гражданскому вопросу. Любовь к человечеству толкает нас на этот рискованный шаг… (с. 18).
>
> Многие интеллигентные инженеришки подают свой голос за устройство обычных квартирных перегородок. Однако эти интеллигентские идейки не выдерживают никакой суровой критики… (с. 21).
>
> Не уступает сложным заграничным жульническим изделиям… (с. 22).

В изображенных «моделях» читателю очень комфортно и привычно: быт, манеры, проблемы и претензии вполне узнаваемы, ценности привычно снижены. И тем не менее авторам удается, сохраняя эмоциональный «нерв» произведения, постоянно держать в накале сознание как «проницательного», так и истинного адресата: и тот и другой норовят попасть в авторскую ловушку: в текстах, построенных по принципу антитезы, встречаются неожиданные, непрогнозируемые гротескные развязки. Так, например, проект «Безопасный денежный шкаф», в динамике отображающий функциональные возможности данного приспособления по защите населения от взломщиков, заканчивается непрогнозируемой контекстом, весьма лаконичной, но очень яркой показательной фразой, пригвождающей ценностные ориентиры советского человека:

> Вот проект безопасного денежного шкафа. Самые опытные взломщики попадаются, как маленькие дети. Кроме денег, в нем смело можно хранить разные фамильные ценности — сахар, галоши и мануфактуру (с. 27).

Напротив, «Машинизация хлебопечения», обладающая сходными композиционными характеристиками, заканчивается контекстуально «отвергаемой» назидательной фразой:

> На многих заводах хлебопечение поставлено правильно. Хотя отсутствует фордизация и стандартизация. Гвозди, тараканы и окурки кладутся в хлеб без всякой системы, отчего одному едоку попадает два гвоздя, а другому ничего. Пора изжить эту несправедливость! Пора механизировать хлебопечение (с. 20).

Видимое противоречие между двумя проектами стирается ситуативной восполненностью текстуальной информации посредством рисунка*, который восстанавливает наши представления об идеале, дающемся в гротескной лубочной образности лишь «от противного». Ее обаяние — в неявном характере, в воздействии на читателя неодномерно, не с помощью открыто выраженной морали, а с помощью тонких механизмов, позволяющих, взглянув на себя со стороны, «пересмеяв»** свои недостатки, подмеченные в образе, отраженном в художественной действительности, получить урок через эмоциональное удовольствие, концентрация которого может родить недовольство собой.

Если в книгах, созданных Б. Шергиным, в основном актуализируются механизмы жанровой памяти, позволяющие избирательно акцентировать элементы барокко, иконописного стиля, то Зощенко и Радлов опираются прежде всего на жанровые механизмы, вовлекающие читателя в процессуальную цепочку, прохождение через звенья которой (внешний интерес — любопытство — любование — познание: постижение смысла и характера комизма (гротескности) — улавливание, толкование сути социальной критики — верно воспринятое нравоучение) устанавливает «правила игры» с формой и заключенными в ней смыслами. Реагируя на яркую приманку — забавную простенькую книжечку с картинками, решенную в необычном, но очень удобном альбомном формате (16×24 см), имитирующем «сшитые» проекты***, читатель «заглатывает» эту наживку, полностью погружается в гротескно-игровое пространство произведения, а далее, «знакомясь с собственной глупостью», неизбежно

---

* Над чаном для замеса теста изображены четыре равные, сообщающиеся с ним цилиндрические емкости с говорящими надписями: «гвозди», «тараканы», «окурки», «мука», а значит, «нужные» пропорции будут соблюдены и граждане не смогут стать жертвами несправедливости — гвоздей, тараканов и окурков всем достанется поровну.

** Смеховое начало маркировано самим заглавием, настраивающим читателя на определенный эмоциональный лад: «В е с е л ы е проекты. (Тридцать с ч а с т л и в ы х идей).

*** Поэтому заполненной остается лишь каждая первая страница, вторая — по подобию альбомной графики, остается чистой.

получает нравственные уроки. Идеал в данном случае присутствует, но он не выходит за границы «перевернутой логики» и рождается по принципу «от противного».

Устойчивость и выразительность образов, активность художественного языка, сообщающаяся произведению возможными опорными базовыми традициями, установка на зрелищность и «игровую» форму вовлеченности читателя в текст, подчеркнутая социальная детерминированность обусловили создание необычного, синтетического художественного образца, находящегося на стыке следующих антиномичных понятий:

- реальность — фантастика;
- логика — алогизм;
- силуэт — объем;
- небрежность, «контурность» — взвешенность, тщательная «прорисовка» образов;
- печатный литературный текст — установка на устные диалогические коммуникативные формы;
- фрагментарность, мозаичность, коллажность изображения — завершенность, целостность, обусловленная единством замысла и соответствующих ему принципов выражения;
- завершенность мирообраза (ясность картины мира) — установка на интерпретацию авторской позиции;
- изображение — слова;
- (как следствие предыдущего) словесное, изобразительное, театральное — кинематографическое искусство.

Исследование поэтики малой прозы 1920-х гг. в целом приводит к выводу о том, что в условиях, когда один из мощных векторов жанровой направленности был связан с продолжавшимся процессом выработки особых коммуникативных стратегий, позволявших придать искусству литературы статус массового, риск предельного упрощения, деформации традиционной формы, присущей русской словесности, был неизбежен, но в значительной мере оправдан и даже необходим. Визуально-графические компоненты текста не носили обязательного характера, их присутствие в произведении свидетельствовало об особом творческом потенциале, позво-

ляющем закрепить за ними семантику специфического художественного образа. Слово-носитель логической информации в таких образцах уступило место словообразу. Подобные эксперименты весьма органичны в эпоху «интенсификации художественного языка», «активности» стиля, находящегося в поисках наиболее адекватных способов изображения действительности.

Можно ли однозначно оценить успешность такого эксперимента? Поддается ли он в целом какой-либо однозначной оценке? Как и любое художественное явление, он отвергает всякий суммарный подход, требует систематизации, временной дистанции, необходимой для того, чтобы оценить продуктивность данных тенденций для национального литературного процесса, значимость созданных артефактов как для творчестве авторов-создателей, так и русской литературы в целом. Новая литература пришлась по душе новому читателю. Было ли это запрограммировано новой художественной формой и являлось ли это творческой удачей?

Бесспорно одно: то, что читателем-эстетом может быть оценено как литературная поделка, игрушка, читателем массовым будет воспринято как увлекательное, понятное, приятное для общения произведения. Увидеть себя, свои будни, свои проблемы словно в объемном зеркальном отражении — это обстоятельство не могло не подкупать массовую публику, которую очень осторожно и органично нужно было приучать («приручать») к книге, к общению с ней. Анализируя образцы, подобные приведенным, мы сталкиваемся с «живым», аканоничным, «процессуальным» типом текста, находящимся в постоянном развитии, становлении.

Отдельное произведение, даже будучи абсолютно упрощенным, превращается в подобие некой подвижной, самоорганизующейся среды, в которой, при утрате какого-то единого, исходно заданного смысла, открывается перспектива вариативного прочтения. Расширяется потенциал задействования средств коммуникации с реципиентом: визуализированный текст оказывается семантически значимым на уровне как визуального (нарисованного, живописного), так и вербального знака. Особая визуально-графическая стилистика произведения выполняет функцию средства формирования подтекста,

интонационно-эмоциональной организации произведения. То, что может рассматриваться в контексте высокой классики как снижение эстетической планки, упрощенность формы, по существу может быть оценено как процесс взаимной адаптации нового читателя и новой литературы, обусловливающий поиски форм выразительности, адекватных времени, эстетическим запросам и ожиданиям нового читателя.

---

[1] *Белый А.* Символизм : книга статей. М. : Мусагет, 1910. С. 85.

[2] См.: *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы : очерки русской литературы XX века. М. : Наука, 1994. С. 244.

[3] См.: *Огнев Н.* Тайна двоичного счисления // Огнев Н. Тайна двоичного счисления. М. : Огонек, 1929. С. 3—30.

[4] *Эйхенбаум Б.* В поисках жанра // Рус. современник. 1924. Кн. 3. С. 228—231.

[5] Там же. С. 229.

[6] См.: *Пильняк Б.* Иван-да-Марья // Б. Пильняк. Смертельное манит. М. : Изд-во Гржебина, 1922. С. 149—153.

[7] *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 293.

[8] Об этом см.: *Соколов Б. М.* Что такое лубок // Б. М. Соколов. Художественный язык русского лубка. М. : Изд-во РГГУ, 1999. С. 9—37.

[9] *Снегирев И. М.* О лубочных картинках русского народа. М. : Тип. Августа Семена, при мед.-хирург. Академии, 1844. С. 3.

[10] Там же.

[11] Об этом см.: *Литовская М. А.* Массовая литература в школе: «плюсы» и «минусы» // Рус. лит. XX века: проблемы изучения и обучения. Ч. 1. Екатеринбург : Словесник : Изд-во УрГПУ, 2006. С. 110—116.

[12] См.: Русский советский лубок (печатная массовая картинка) в собрании Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1921—1945 : каталог / Публич. б-ка им. Салтыкова-Щедрина (множительный аппарат).

[13] *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. : (к 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского) : материалы науч. конф. / под общ. ред. И. Е. Даниловой. М. : Сов. художник, 1976. С. 227.

[14] Там же. С. 263.

[15] Об этом см.: *Островский Г. С.* Лубочность — категория народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1983. № 11. С. 15—17.

4.6. Поэтика творческой неудачи в романе Г. Газданова «Эвелина и ее друзья»*

Итоговый роман Г. Газданова «Эвелина и ее друзья», создававшийся, по заключению первого исследователя его творчества Л. Диенеша, в промежутке между 1964 и 1968 гг.[1], в литературно-критической среде русского зарубежья вызвал противоречивые отклики. Так, Ю. Иваск охарактеризовал его как «самый замечательный роман»[2], тогда как В. Вейдле, по его собственному признанию, читал его с трудом: «В его последнем романе, — говорит В. Вейдле, — где ведутся какие-то философские разговоры, там все не то. <…> ...Это я с трудом читал…»[3], а Ю. Терапиано вообще увидел в нем «безблагодатность газдановской философии»[4]. Мнение Ю. Иваска можно оценить сегодня безусловно как преувеличение. В критических статьях и письмах современников Газданова в числе лучших отмечены «Вечер у Клэр», «Ночные дороги», «Пробуждение», «Эвелина и ее друзья». Причем дебютный «Вечер у Клэр» в этом списке имеет наивысший рейтинг. К нему приближены «Ночные дороги». О непревзойденности «Пробуждения» неоднократно писал Газданову Р. Гуль, печатавший роман по частям в «Новом журнале». В одном из его писем есть такая оценка: «…Превосходно! Первый класс! Чудесно все сделано, без всякой натяжки, с высокой простотой и в то же время с большой заражающей художественностью. Я думаю, что это лучшая Ваша вещь. Поздравляю!»[5] Однако в позднейшей критике и литературоведении это мнение не поддерживается. Что касается «Эвелины…», то этот роман до сегодняшнего дня практически обойден вниманием исследователей. Исключение составляет короткий параграф в указанной книге Л. Диенеша. В чем-то мы пытались заполнить этот пробел в собственной монографии[6]. А вот позиция Ю. Терапиано попросту несправедлива, поскольку, кроме

* Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО-УрО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и региональный аспекты)».

«Эвелины», он говорит в том же роде и о «Пробуждении» — одном из самых «благодатных», евангельски ориентированных газдановских произведений. В обоих случаях, на наш взгляд, проявилась не столько профессиональная оценка, сколько субъективность позиции критиков. Ю. Терапиано и Г. Газданов особой симпатии друг к другу не испытывали, и это нашло отражение в их обоюдоострых откликах на творчество друг друга. У Газданова снисходительно-ироническое отношение к Терапиано можно увидеть, например, в одном из его писем Ю. Иваску, где он комментирует «простую» схему, по которой Терапиано создает свои рецензии: «“Поэт говорит”: следует стихотворение. Потом — “поэт переходит к другой теме”: следует стихотворение. И так до конца. Способ, как видите, несложный и избавляющий автора статьи от необходимости высказывать собственное суждение»*. Снисходительная интонация в этой характеристике усиливается эпитетом «бедный Терапиано». С Иваском же у Газданова были совсем иные, теплые, отношения, что также видно из их переписки. Восприятие «Эвелины» как «лучшего романа» несомненно было частью этой личной симпатии. Хотя следует отметить, что мнения критиков по поводу данного произведения, включая и В. Вейдле, не выходят за рамки первого впечатления, так и оставшись неразвернутыми репликами. В то же время они дают повод порассуждать, чем мотивированы столь противоположные позиции. Тем более что при всей отстраненности и осторожности своего отношения к Газданову Ю. Терапиано все же признает его одним «из видных представителей “зарубежного поколения”»[7]. В. Вейдле также высоко ценил литературный талант Газданова, причем обозначил свое отношение «одним из первых в Париже 30-х годов»[8].

Высокая оценка «Эвелины» как лучшего романа Газданова может быть объяснена тем, что это самый светлый из всех его девяти законченных произведений данного жанра. Газданов, всю жизнь поэтизировавший одиночество и неприкаянность собственного героя,

---

* Речь в письме Г. Газданова Ю. Иваску от 28 октября 1970 г. идет о рецензии Ю. Терапиано на сборник его стихов «Золушка» (1970) — см.: *Газданов Г.* Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. С. 184.

вдруг обратился к отнюдь не свойственной ему теме дружбы. Л. Диенеш видит в этом повторение персонажной ситуации «Истории одного путешествия»: «Как и в “Истории одного путешествия”, мы имеем здесь “общество друзей”», — пишет исследователь[9]. Однако, на наш взгляд, в отношениях персонажей «Истории» и «Эвелины» нельзя ставить знак абсолютного тождества. В первом случае это не более чем легкие приятельские отношения между случайными, зачастую духовно далекими людьми (легкомысленные Сережа Свистунов, Одетт или Аглая не имеют практически ничего общего ни с главным героем Володей Рогачевым, ни с Артуром, ни с его братом Николаем и его женой Вирджинией), тогда как в последнем мы встречаемся с близкими по внутренним ориентациям персонажами, объединенными в дружеское сообщество. Причем автор облекает главную тему своего произведения в знакомую уже по его «русским» романам* форму лирического «я»-повествования, вызвав у читателей ностальгическое чувство, актуализированное тем, что в двух предыдущих произведениях («Пилигримы» и «Пробуждение») он неожиданно переходит от автобиографизма первых романов к выдуманному сюжету с придуманными героями, т. е. «Эвелина» в определенном смысле возвращение автора в собственное творческое прошлое с отчетливым ощущением итога. Л. Диенеш так формулирует это свойство романа: в нем «мы встречаем сформулированные без околичностей рассуждения Газданова о природе искусства и литературы, о назначении религии, его размышления о роли случая, о смерти и судьбе; о нравственном преображении человека и стремлении его к самому себе; о жизни, обретающей смысл, когда ее целью становится помощь другим; в этом романе нашли свое выражение его общий скептицизм в отношении абсолютного знания, его мысли о преступлении, юридической системе, о политиках, обществе в целом и так далее»[10]. В «Эвелине…», таким образом, в наиболее полной форме выражен «символ веры» (Л. Диенеш) писателя. На тематическом уровне здесь объединены

* Это первые шесть романов Г. Газданова: «Вечер у Клэр» (1930), «История одного путешествия» (1934), «Полет» (1939), «Ночные дороги» (1939—1941), «Призрак Александра Вольфа» (1947), «Возвращение Будды» (1949), объединенные общей сюжетной ситуацией о русских эмигрантах за рубежом.

те его главные этико-философские представления, которые в разрозненно-фрагментарном виде наличествуют во всех предыдущих романах. Данное положение подтверждается находящимся в рукописи романа кратким изложением смысла его эпилога: «Важно: О Эвелине. Эпилог — он должен производить впечатление, будто нечто подобное уже было, но только не в реальности, а в воображении, и что ничего не может быть лучше этого: что-то, чему предшествовали годы тщетных ожиданий, наконец происходит»[11]. В общем драматическом контексте литературы первой эмиграции с ее ориентацией на гибельность, экзистенциальное поражение личности в жесткой борьбе с судьбой* немаловажно и то, что в стремящейся к хеппи-энд сюжетной стратегии романа видна цена жизненного опыта, приобретенного автором в процессе творческого пути от дебютного «Вечера у Клэр», чрезвычайно точно определенная Л. Диенешем как «выстраданный оптимизм»[12].

Внутренний драматизм романного сюжета усиливается одним из воспоминаний героя, в котором он говорит о своих трех товарищах, оставленных им когда-то в Крыму во время Гражданской войны с обещанием «встретиться через пять лет, в четыре часа дня, в Париже, возле обелиска на площади Конкорд» (с. 627)**, что бы с ними ни случилось и где бы они ни были. Но в назначенный день он пришел к обелиску один и значительно позже узнал о судьбе своих друзей: «один остался в России, другой умер от туберкулеза в Германии, третьего судьба занесла в Южную Америку, где он бесследно исчез» (с. 628). В итоге герой остается один «с ненужной верностью этому обещанию встречи» (с. 628).

У этой ситуации есть автобиографический подтекст: в юности, в период учебы в константинопольской гимназии, Газданов осо-

---

* Программное значение в этом плане имеет высказывание Б. Поплавского: «Христос агонизирует от начала и до конца мира. Поэтому атмосфера агонии — единственная приличная атмосфера на земле… Как жить? — Погибать… Эмиграция — идеальная обстановка для этого» (*Поплавский Б.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2—3. С. 309).

** Роман «Эвелина и ее друзья» цитируется по изданию: *Газданов Г.* Собрание сочинений : в 3 т. Т. 2. М., 1996 (указываются страницы в скобках). Все выделения в цитатах наши.

бенно подружился с Владимиром Сосинским, Даниилом Резниковым и Вадимом Андреевым, сыном писателя Леонида Андреева. Несколько позже все они переехали в болгарский город Шумен, где были зачислены в православную гимназию. Здесь мушкетерский круг расширился. Его пополнили Лев Фельдау, с которым Газданов был дружен еще с детства («Газдановы и Фельдау были соседями по усадьбам под Харьковом»[13]), и Никита Муравьев, потомок известного дворянского рода. Все они были участниками Белого движения. Однако после Шумена наступило время расставания. Первой стала разлука с В. Андреевым, уехавшим в Берлин, туда же уехал несколько позднее и В. Сосинский, затем перебравшийся в Париж, а оттуда — в Америку. В 1960 г. Сосинский вернулся в Москву. Лев Фельдау умер во Франции в 1945 г., Никите Муравьеву после парижской эмиграции в 1958 г., как позднее Сосинскому, удалось вернуться на родину. Хотя, в отличие от Сосинского, с Москвой у него отношения не сложились, и он обосновался в Донбассе. Таким образом, временем дружбы для всех них были эмигрантские 1920-е гг. Позднее каждый жил уже своей жизнью. След ностальгии по былому братству запечатлен в письме В. Сосинского Н. Муравьеву от 29 июня 1939 г., написанном после посещения обоими вечера Газданова. В нем он приводит выдержки из писем Газданова, Муравьева и еще одного друга юности — Сергея Страхова, ставшего прототипом Александра Александровича Рябинина в романе Газданова «История одного путешествия». «Дорогой Никита! — пишет Сосинский. — Нет ничего более страшного, чем забвение… Мне не хочется, чтобы наша встреча на вечере Гайто осталась бесследной. И то, что я сделал только что (к сожалению, недостаток времени не позволяет мне сделать выдержки более обширными), явилось результатом не только одного моего желания заставить Вас вспомнить наше общее прошлое… В своих отрывках я старался дать документы, характеризующие Вашу личность, Ника, окружающих Вас людей (чего стоит один Лева Фельдау!), атмосферу городов, где Вы жили, а отрывок из письма Страхова — наши общие мечты…»[14]

В «Эвелине» Газданов беллетризирует и одновременно заостряет автобиографическую ситуацию. Судьба каждого из друзей лири-

ческого героя подразумевает драматическую развязку, несмотря на то, что прямым образом об этом говорится лишь в связи с одним из них. Однако остаться в Советской России участнику Белого движения было равносильно смерти. Тот же семантический призвук слышится и в мотиве «бесследного исчезновения», характеризующего участь третьего из друзей. Место трех утраченных русских товарищей «я»-повествователя занимают трое молодых французов — Артур, Андрей и Мервиль. Его тесное участие в их жизни становится своего рода выполнением долга по отношению к потерянным друзьям. Тем самым новые приятели играют в его судьбе субституирующую, заместительную роль. Не случайно своего французского друга Андрея герой часто называет русским вариантом имени — Андрюшей. В этом плане обещанную встречу на площади Согласия можно считать состоявшейся. Сама же сюжетная ситуация утраты друзей юности по-разному резонирует со множеством личных историй познавших трагедию войны «детей эмиграции», что придавало ей особую пронзительность в этой среде.

В то же время автор заслоняет сюжетное ядро романа множеством увлекательных историй персонажей: убийство Жоржа, любовные приключения Мервиля, авантюрные инициативы Эвелины и т. п. наращивают его беллетристическую составляющую, сближая роман с кругом массовой литературы. Это дает основание для второй, критической, точки зрения на роман. Наряду с беллетристической развлекательностью здесь довольно часто можно обнаружить признаки «усталого пера», проявляющиеся в неразвернутости действия, акценте на описательность, доминировании рассказа над показом и т. п. Не случайно главный мотив, «прошивающий» тему героя, — это мотив усталости, становящийся одним из способов самоописания текста: бурное ощущение жизни «уходило от меня, как тень, не оставляя за собой даже сожаления, но увеличивая немой груз ненужных воспоминаний, который я влачил за собой всю жизнь, как в прежние времена каторжники свое чугунное ядро, прикованное к ноге…» (с. 579).

В плане интертекстуальных перекличек некоторые фрагменты романа звучат как испорченный претекст. Особенно заметно это

в характеристиках героем своих друзей. Вот, например, как изображается Мервиль:

> Он переходил от искусства к астрономии, от астрономии к архитектуре, от архитектуры к биологии, от биологии к изучению персидских миниатюр. В ранней молодости он был боксером, дипломатом, ученым, полярным исследователем. В результате всего этого он знал множество разнородных вещей, которые ему не удавалось соединить в одну сколько-нибудь стройную систему. Но, помимо этого, он всегда был верным товарищем, был неизменно щедр и великодушен (с. 557).

Приведенный фрагмент выглядит плохим подражанием Чехову, а именно чеховским характеристикам тех героев, которые не нашли своего места в жизни и занимаются не своим делом (ср. об Андрее в «Трех сестрах»: «Он у нас и ученый, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки — одним словом, мастер на все руки»[15]; Андрее Андреевиче в «Невесте»: «…Андрей Андреевич играл на скрипке… Он десять лет назад кончил в университете по филологическому факультету, но нигде не служил, определенного дела не имел и лишь изредка принимал участие в концертах с благотворительною целью; и в городе называли его артистом»[16]; Гурове в «Даме с собачкой»: «Гуров рассказывал, что он москвич, по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил…»[17]; и др.). Те занятия, которыми временно увлекается Мервиль, принципиально невозможно «соединить в одну сколько-нибудь стройную систему», что, однако, пытается сделать Газданов в рамках одной фразы. Так, нельзя быть одновременно дипломатом и полярным исследователем, тем более после изучения биологии и персидских миниатюр, как нельзя быть ученым в «ранней молодости» — можно временно заниматься научной деятельностью, тогда как ученый — это дело жизни. В этой претензии на поэтику парадокса видится эклектизм, за которым просвечивает авторская недодуманность образа, чего не скажешь о чеховской парадоксальной поэтике персонажа, где одно если и не вытекает, то не мешает быть другому, сочетается с ним. В итоге Газданов

как будто «отписывается» клишированной характеристикой Мервиля, назвав его «верным товарищем», который всегда «был неизменно щедр и великодушен». Похожим образом выписан и род занятий Эвелины, которая «была артисткой, балериной, журналисткой, переводчицей, — и каждый очередной эпизод ее существования кончался какой-то невероятной путаницей, в которой никто ничего не понимал…» (с. 563). Наименее рельефно представлен образ Андрея:

> Он был инженер, очень милый человек, отличавшийся необыкновенной чувствительностью, которая, как я всегда думал, объяснялась тем, что его нервная система никуда не годилась… (с. 569).

Эта короткая фраза составлена из сплошных речевых клише: *очень милый человек*, *необыкновенная чувствительность*, *нервная система никуда не годилась*. Немногим разнообразит повествовательную палитру изображение четвертого из друзей — Артура:

> Он был неглупый, культурный и талантливый человек, и его губили две страсти, каждой из которых было бы достаточно, чтобы исковеркать любую человеческую жизнь: его многочисленные романы и непобедимое тяготение к азартным играм (с. 599).

В отличие от *многочисленных романов* Мервиля, в данном случае автор осторожно намекает на гомосексуальную ориентацию персонажа:

> Жизнь его сложилась очень своеобразно, и это не могло быть иначе: достаточно было посмотреть на его розовое, как у девушки, лицо, его пухлые белые маленькие руки, на всю его фигуру, покачивающуюся, когда он шел, не без некоторой грации, в которой, однако, не было ничего мужского, — чтобы понять, почему это не могло быть по-другому (с. 599).

Следующая фраза как будто объясняет, почему Артур включен в круг героя: «Но в нем не было ничего отталкивающего» (с. 599).

В подобной поэтике не чувствуется того тонкого психологизма, создающего внутреннее напряжение в тексте, которым отлича-

лись предыдущие «русские» газдановские романы. Повествование движется не столько событиями, сколько впечатлениями от них, достаточно поверхностными, выступающими конструктом «отраженного», миражного бытия персонажей. Возможно, для писателя, всю жизнь описывавшего одиночество своего героя, сама тема дружбы была несколько искусственной. «Сам о себе Гайто с детства думал, что дружить не умеет, — пишет в своем биографическом исследовании жизни и творчества Газданова О. Орлова. — Не потому, что не умеет быть верным, хранить секреты или оказывать помощь. Он не умел дружить с той пушкинско-лицейской страстью, пламенностью, которая подразумевала нечто большее, чем близость интересов и взаимную порядочность»[18]. Через посредничество лирического героя в «Вечере у Клэр» Газданов так описывает формирование у себя чувства дружбы:

> Не будучи лгуном, я высказывал не то, что думал, невольно отстраняя от себя трудности искренних признаний, и товарищей у меня не было. Впоследствии я понял, что, поступая так, я ошибался. Я дорого заплатил за эту ошибку, я лишился одной из самых ценных возможностей: слова «товарищ» и «друг» я понимал чисто теоретически. Я делал невероятные усилия, чтобы создать в себе это чувство; но я добился лишь того, что понял и почувствовал дружбу других людей, и тогда я вдруг ощутил ее до конца. Она становилась особенно дорога, когда появлялся призрак смерти или старости, когда многое, что было приобретено вместе, теперь вместе потеряно[19].

Не привыкшее к изображению дружеских отношений, его перо оказалось в этом творчески бессильным, что видно также на многочисленных примерах диалогов персонажей, отличающихся затянутостью, обилием общих мест. Приведем беседу «я»-повествователя с Мервилем:

> Когда мы дошли до его автомобиля, он спросил:
>
> — Ты здесь один?
>
> Я утвердительно кивнул головой.
>
> — Поедем ко мне, — сказал он. — Я живу возле Канн. У меня тяжело на душе, и я к тебе обращаюсь за дружеской помощью. По-

> едем ко мне, пробудем вместе несколько дней. Ты мне расскажешь о своей работе.
>
> — Хорошо, — сказал я. — Завтра утром мы вернемся в мою гостиницу, чтобы взять вещи, которые мне необходимы. На несколько дней я в твоем распоряжении (с. 560).

Этот разговор — развернутый речевой штамп: у меня тяжело на душе, я к тебе обращаюсь за дружеской помощью, ты мне расскажешь о своей работе, я в твоем распоряжении. Диалог героев словно перенесен в роман из какого-то учебного разговорника. Затормаживая движение сюжета, он ничего не добавляет к сути их отношений. В той же манере изображается и само пребывание в доме Мервиля, который, как выясняется ниже, «он купил несколько лет назад у какого-то разорившегося миллионера» (с. 585). И сама покупка дома, и его описание («Огромные во всю стену, окна выходили в сад, кончавшийся аллеей, деревянные переплеты которой были густо обвиты плющом. Аллея вела к железным воротам, выходившим на одну из тихих улиц, недалеко от Булонского леса» — с. 585) также достаточно шаблонны, лишены ярких индивидуализирующих деталей и рассчитаны только на одно — показать материальную обеспеченность Мервиля.

Как своеобразную автопародию можно представить ту часть романа, где один из друзей «я»-повествователя, Артур, решается написать на заказ мемуары бывшего уголовника Ланглуа, в которых тот хочет предстать перед публикой в образе романтической личности. Уроки литературного творчества, преподаваемые героем, профессиональным писателем, своему другу, оказавшемуся в позиции литератора-дилетанта, неожиданно вскрывают художественные слабости его собственного текста. Диалогична по отношению к роману героя-повествователя и сама исходная ситуация: Ланглуа, так же как и он, хочет написать воспоминания о своих лирических приключениях: «о разных женщинах, с которыми он был связан, об их изменах, его огорчениях и так далее» (с. 703). Такое дублирование сюжета неожиданно обнаруживает, что литературные приемы полуграмотного Ланглуа — склонность к мелодраматическим эффектам, литературные клише — являются характерной чертой

повествовательной речи самого «я»-рассказчика. «Как это ни странно, — излагает герою Артур суть мемуаров Ланглуа, — никакого действия там нет. И все такие фразы — “Она посмотрела на меня, в ее глазах показались слезы” или “Я задыхался от волнения, когда должен был ее встретить”. В общем, мелодраматический вздор, ты понимаешь? Я все это пишу, и надо тебе сказать, что это очень трудно. Главное, я не могу найти тона, в котором должен вестись этот рассказ, и не могу найти ритма» (с. 703). А несколькими страницами ниже «я»-повествователь изображает свою беседу с Эвелиной, выполненную в мелодраматической стилистике и образности Ланглуа:

> — Ты знаешь, о чем я вспомнила, когда шла сюда? — сказала она. — О том, что ты мне как-то сказал: «Эвелина, пока мы существуем, Мервиль и я, что бы с тобой ни случилось, ты можешь прийти к нам, и твоя жизнь будет обеспечена, тебе не надо будет заботиться ни о крове, ни о пропитании».
>
> — Надеюсь, ты не сомневаешься, что я готов это повторить?
>
> — О, нет, – сказала она, в этом я никогда не сомневалась. Я это всегда знала.
>
> <…>
>
> Что-то меня поразило в ее интонации. Я посмотрел на нее — в ее глазах были слезы.
>
> — Что с тобой? — спросил я. — В чем дело, Эвелина?
>
> Она вытерла пальцем слезу, оттягивая вниз рот. Потом она сказала:
>
> — Глупости, не обращай внимания… (с. 709).

Несколькими десятками страниц выше в тех же красках изображена сцена ожидания героем Сабины:

> Я долго ждал ее, подняв воротник пальто и стоя за углом, так как она не хотела, чтобы кто-либо знал о моем присутствии. Было уже без четверти три, когда я услышал ее звонкие и тяжелые шаги. Она поровнялась со мной, я сразу забыл о том, что прождал ее на морозе три часа (с. 607).

«Плохое» письмо Ланглуа, таким образом, становится о б н а ж е н и е м п р и е м а, внедряющегося в повествовательную речь самого лирического героя-рассказчика. А его иронические размышления над природой людей типа Ланглуа превращаются в способ самоописания романного текста, что, вероятнее всего, остается автором неосознанным:

> …У меня складывается впечатление, что у этого старого преступника в отставке душа бедной горничной, которая читает со слезами бульварные романы, где описаны злодеи и добродетельные герои, испытывающие глубокие и благородные чувства (с. 705); Мне пришлось в жизни встречать людей такого типа… большинство из них действительно питало слабость к мелодраматическим эффектам, торжеству добродетели и наказанию порока (с. 706).

Но именно такова стратегия не только сюжета «Эвелины», а и газдановских романов-притч «Пилигримы» и «Пробуждение», которые в художественном отношении уступают «русским» романам писателя как раз в силу того, что в них происходит н а р а щ и в а н и е т р а д и ц и о н н ы х с м ы с л о в — прием, характерный для сюжетики беллетристического произведения.

Высшим проявлением искусственности выступает в «Эвелине» история любви Мервиля и Луизы Дэвидсон, созданная по канве бульварного романа: дорожное знакомство и ночь любви в вагоне поезда, ложный адрес на прощанье и долгие тщетные поиски Мервилем прекрасной незнакомки, неожиданная встреча в кабаре, бурный, но недолгий роман, прерванный новым исчезновением возлюбленной, вера Мервиля в ее непорочность, несмотря на множество улик уголовного плана, долгие и сложные поиски, поединок с соперником, завершившийся смертью последнего и тяжелым ранением Мервиля, его чудесное выздоровление и благополучное разрешение всех криминальных подозрений, связанных с прошлым Луизы, торжество правды Мервиля и брачное завершение запутанной истории.

Внутренняя наполненность и поэтический шарм возвращаются в романное повествование в лирических фрагментах, выполнен-

ных в уже хорошо освоенной автором манере изображения сознания героя в его движении вовнутрь. С одного из них начинается роман. Проводником в ментальное пространство, как это часто бывает у Газданова, служит здесь музыка:

> Я впервые услышал игру этого удивительного пианиста, — это был пожилой человек с круглой головой, бритым лицом и выцветшими глазами, — в маленьком ресторане с огромными, во всю стену, окнами над морем, на французской Ривьере… Я сидел перед стаканом оранжада, в котором давно растаял лед, и тщетно старался себе представить, что именно, какое чувство непосредственно предопределило в этот вечер ту смену звуков, которой я был единственным слушателем… Я подумал тогда, что самое важное сейчас было все-таки именно это — звуковое путешествие в неизвестность над этим южным морем, в летнюю ночь, вслед за пианистом в смокинге, и что все остальное — Париж и то тягостное, что было с ним связано, сейчас непостижимо растворялось… И в этом исчезновении огромного и далекого города было нечто одновременно сладостное и печальное. Таков был скрытый смысл того, что играл пианист. Таким, во всяком случае, он мне казался (с. 556).

Этот фрагмент корреспондирует не только с ранними романами Газданова, с их музыкальностью, импрессионистичностью, но и с его поздним романом-притчей «Пробуждение», в «камерной» структуре которого неожиданно возникает схожая ситуация, построенная на музыкальной импровизации[20]:

> Потом комната, где она писала, наполнялась звуками — покашливание ее отца, прерывающаяся мелодия рояля, на котором играла мать этюды и ее собственные импровизации, вдруг вливавшиеся в исполнение ноктюрна или «сада под дождем» — с преобладанием минорных тонов, последовательность которых напоминала пронзительную рояльную жалобу неизвестно на что, — и после этого импровизация прекращалась и снова начиналось долгое гармоническое повествование, звуковая проекция какой-то блистательной и до конца рассказанной жизни, в которую Анна вкладывала свой собственный смысл, где были стихи, воспоминания, предчувствия, надежды, далекое лирическое движение, уход, возвращение… отказ, согласие, ответ на все вопросы[21].

Упоминание исполняемой матерью героини «Пробуждения» музыкальной миниатюры К. Дебюсси «Сад под дождем» вдвойне расширяет границы эпизода, по принципу импровизация внутри импровизации. Схожий эффект «удвоения» возникает в одном из самых ярких лирических фрагментов «Эвелины» — уличной сцене с продавщицей фиалок. Приведем ее полностью:

> Я вышел на улицу. Была студеная ночь, над моей головой, окрашивая ее в призрачный цвет, как сквозь освещенную воду аквариума, горели буквы «Fleur de Nuit». Ко мне тотчас же подошла очень бедно одетая женщина, которая держала в руке маленький букет фиалок: «Monsieur, les violettes…» [«Месье фиалки…» (*фр.*)]. Я знал, что этот букет она предлагала всем, кто выходил из кабаре. Она была пьяна, как всегда, и, как всегда, не узнала меня. «Monsieur, les violettes…» Некоторые отворачивались, другие давали ей немного денег, но никто, конечно, не брал цветов, и она рассчитывала именно на это. Ей было около пятидесяти лет, ее звали Анжелика, и я однажды, несколько лет тому назад, просидел с ней два часа в ночном кафе, и она рассказывала мне всю свою жизнь, вернее, то, как она себе ее представляла в ту ночь. Это представление смещалось в зависимости от ее опьянения — и тогда менялись города, названия стран, даты, события и имена, так что разобраться в этом было чрезвычайно трудно. То она была вдовой генерала, то женой морского офицера, то дочерью московского купца, то невестой какого-то министра, то артисткой, и если бы было можно соединить все, что она говорила о себе, то ее жизнь отличалась бы таким богатством и разнообразием, которых хватило бы на несколько человеческих существований. Но, так или иначе, результат всего этого был один и тот же, и этого не могло изменить ничье воображение: она была бедна, больна и пьяна, и в том, что ожидало ее в недалеком будущем, не было ничего, кроме безнадежности и перспективы смерти на улице, в зимнюю ночь, перед затворенной дверью кабаре, за которой пили шампанское и слушали музыку. Я дал Анжелике несколько франков и пошел дальше. Было пустынно, тихо и холодно. Я поднял воротник пальто — и вдруг передо мной возникли: теплая ночь на Ривьере, стеклянный ресторан над морем и тот удивительный импровизатор, игра которого теперь в моем воображении была чем-то вроде музыкального вступления к тому, что сейчас происходило, что было предрешено и что уже существовало, быть может, в недалеком будущем,

которое ожидало нас всех в этом случайном соединении: Анжелику, Мервиля, Андрея, мадам Сильвестр, Котика, Эвелину и меня — в том, чего мы не знали и что, вероятно, не могло произойти иначе, чем ему было кем-то суждено произойти (с. 594—595).

Повествование, рисующее картинку из жизни ночного города, отмечено тонким лиризмом и ритмической безупречностью. Ритмизирует этот лирический фрагмент повторяющаяся фраза цветочницы *Monsieur, les violettes*, которая рифмуется с названием кабаре «Fleur de Nuit». Медитативный эффект создается воспоминанием о фортепианной игре пианиста-импровизатора, раздвигающим рамки эпизода и превращающим весь романный сюжет в повествовательную импровизацию героя, пишущуюся по канве этого звукового потока. Неровный, отмеченный ритмическими срывами дискурс как бы развертывается под демиургической властью непредсказуемой игры пианиста, становящейся музыкальной историей жизни героя, его друзей и случайных встречных. Любопытно, что чем дальше движется повествование в приведенном эпизоде из плана реальности вовнутрь сознания героя, тем больше удлиняется фраза, в итоге закручивая в себя сюжеты прошлого, настоящего, будущего. Два коротких предложения в середине фрагмента (*Я дал Анжелике несколько франков и пошел дальше. Было пустынно, тихо и холодно*) как будто отделяют мир видимый от воображаемого, метафорой которого становится «стеклянный ресторан над морем» на Ривьере.

Подобные фрагменты искупают в романе страницы вторичных пассажей. Однако при чтении «Эвелины» все же остается впечатление, что автор словно бы поэтически не осилил заявленную в начале романа творческую интенцию, репрезентируемую игрой пианиста-импровизатора:

Я думал о том, что, если бы его попросили повторить еще раз ту же самую последовательность мелодии, он, конечно, не мог бы этого сделать — это была наполовину его собственная импровизация. Время от времени я узнавал обрывки знакомых мотивов, но они тотчас же сменялись новыми сочетаниями звуков, которых никто не мог предвидеть (с. 555).

Новые сочетания мотивов, знакомых не только по прежним романам, но и по известным литературным образцам, во многом определяют предсказуемость сюжета «Эвелины»*. Однако лирическая «нота» приглушает эту поэтическую вторичность, как бы обволакивая «компрометирующие» фрагменты своей особой аурой настолько, что они не сбивают общей музыкально-лирической интонации произведения, становясь частью его «ритмо-слово-единства»[22]. В итоге создается художественный эффект сродни гипнотическому действу: граничащее с творческой неудачей литературное полотно преображается в «самый замечательный роман».

---

[1] *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995. С. 185.

[2] *Иваск Ю.* Проза Георгия Газданова // Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М., 2009. С. 407.

[3] Цит. по: *Диенеш Л.* Беседа с В. В. Вейдле о Гайто Газданове : из архива исследователя // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур : сб. науч. тр. М., 2005. С. 313.

[4] *Терапиано Ю.* Гайто Газданов // Газданов Г. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. С. 423.

[5] Цит. по: *Газданов Г.* Указ. соч. Т. 5. С. 128.

[6] См.: *Проскурина Е. Н.* Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009. С. 349—369.

[7] *Терапиано Ю.* Гайто Газданов. С. 420.

[8] *Диенеш Л.* Беседа с В. В. Вейдле о Гайто Газданове. С. 299.

[9] *Диенеш Л.* Гайто Газданов. С. 186.

[10] Там же.

[11] См.: Там же. С. 187.

[12] Там же.

[13] См.: *Газданов Г.* Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. С. 17.

[14] Цит. по: Там же. С. 16.

[15] *Чехов А.* Собрание сочинений : в 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 405.

[16] Там же. С. 309.

[17] Там же. С. 293.

---

* В сферу межтекстового диалога здесь втягивается практически вся русская классическая литература — от классики до беллетристики, о чем нам подробно уже приходилось писать (см.: *Проскурина Е. Н.* Единство иносказания... С. 349—369).

[18] *Орлова О.* Газданов. М., 2003. С. 61. (Сер. ЖЗЛ).

[19] *Газданов Г.* Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1. М., 1996. С. 61.

[20] О структурно-повествовательных особенностях романов Газданова подробнее см.: *Проскурина Е. Н.* Единство иносказания...

[21] *Газданов Г.* Собрание сочинений : в 3 т. Т. 2. С. 519—520.

[22] См. об этом: *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1—2. 2-е изд. Л., 1971. С. 213.

НЕУДАЧА И ТВОРЧЕСТВО

Вместо послесловия

Проблему соотношения понятий «неудача» и «творчество» можно рассматривать с трех позиций.

Во-первых, можно указывать на творческие неудачи других, полагая себя в творчестве абсолютным удачником. Можно разбирать ошибки и недостатки в чужих произведениях, бесхитростно противопоставляя им свои опусы — безукоризненные и образцовые. Сегодня такую позицию принято считать верным свидетельством наступления маразма. Однако во времена Просвещения она рассматривалась как вполне естественная и даже единственно возможная для п р о с в е т и т е л я — ментора человечества, баловня разума, его избранника и носителя.

Во-вторых, возможна на первый взгляд несколько более скромная позиция, чем позиция просветителя. Это позиция п р о ф е с с и о н а л ь н о г о ц е н и т е л я и к р и т и к а, пекущегося о просвещении, но не притязающего — по скромности своей — на собственные просветительские лавры. Такой ревнитель Просвещения разбирает творческие неудачи других, но противопоставляет им удачи — не свои собственные, а чужие. Вечный член жюри, эксперт и ценитель, он сам не участвует в творческих состязаниях, всячески скрывая свои художественные творения, а то и вовсе отказывается от сочинительства, чтобы всецело посвятить себя анализу чужих произведений, и в таком отказе видит пример высокого самопожертвования.

Однако самопожертвованием тут не пахнет: самоуничижение паче гордости. По сути, критик отказывает самим творцам-художникам в саморефлексии и способности мыслить. Он полагает, что художник слова, как и всякий иной художник, должен творить без рефлексии, творить инстинктивно-интуитивно, творить — как поет птица. Ведь не птица сочинила свою песню. Она лишь «озвучила»

то, что хотел нам сказать посредством ее Тот, Кто вдохновляет всех. И не птице поэтому судить, удачна или неудачна была ее песня. Она понимает в этом не больше, чем труба, на которой играют музыку. Только критик, опираясь на мудрое сообщество себе подобных, сможет постичь смысл того послания, которое было направлено нам свыше, через художника.

А потому только он, критик, способен объяснить миру, что в художественном творчестве было успехом, а что неудачей. Он, критик, в отличие от художника, обладает особенным даром — сознает, какого содержания послание было на самом деле направлено нам свыше, он один знает, что именно было сообщено художнику-птице Богом (или самой реальностью, или природой, или всемирной культурой, или бытием как истоком художественного творения). И, зная это из первоисточника, только критик и может оценить, насколько художник справился с выражением того содержания, которое ему полагалось выразить, насколько ему удалось хорошо передать то содержание, которое сокрыто для всех, кроме критика.

Итак, если уж говорить начистоту, важно не то, что озвучит художник-птица, который есть всего лишь «медь звенящая» и рупор горних сил. Куда более важно, что скажет об этом критик (а поэзия архинепременно должна быть глуповатой!).

До второй половины XX в. критики лишь давали понять, кто главный в искусстве, лишь намекали на свое величие, полагая, что разумному человеку этого намека достаточно. Но, в силу общего поглупения средних читательских масс в эпоху массовой культуры, постмодернисты были вынуждены сказать это открыто, без тонких намеков. Они без обиняков объявили о смерти автора, которая теперь позволяет критикам переделывать его произведения на свой лад без всяких угрызений совести. (Об этом говорил еще Ф. Ницше, сравнивая таких читателей с солдатами-мародерами, грабящими завоеванный город: все ценное они присваивают, а остальное пачкают и оскверняют.) Из украденного в классических произведениях постмодернисты строят свои дома (так когда-то поступали крестьяне, растаскивая разрушенные ими барские усадьбы и прилаживая к своим халупам в нахаловках фрагменты уворованного). Постмодернист выдает свои экзерсисы за авторское произведение:

не важно, кто сочинил музыку, не важно, кто сыграл и записал это на пластинку, ныне важно только одно: какой диск-жокей умело елозит по ней иглой звукоснимателя, выдавая на-гора инновационную музыку. Это и есть творчество в современном его понимании.

В-третьих, о неудаче в творчестве можно говорить так, как говорил о ней Зигмунд Фрейд, сын неудачливого торговца шерстью: искусство есть невроз, невроз есть болезнь, болезнь есть неудача; следовательно, искусство есть форма неудачи. Так думает обыватель. Но удачливый торговец знает: искусство — это неудача особая, способная принести коммерческий успех.

Есть повседневная жизнь — и есть искусство. Каждый обыватель без труда определит, кто успешен в повседневной жизни, а кто — нет. Достигнутый в обыденном мире уровень успеха определяется престижностью района проживания, качеством дома, маркой автомашины и прочим «качеством жизни». Удачники, добившиеся впечатляющих показателей, гордятся собой — и, как говорили в старину, «величаются».

Но иногда этим удачникам становится скучно от сплошной череды однообразных удач своих. Их не развлекают уже ни собственные рутинные успехи, ни действия конкурентов (как удачные, так и неудачные). Все это давно набило оскомину. И тут обнаруживается, что развлечь заскучавших удачников могут… неудачники. Но, конечно, не те заурядные «лузеры», которые занудливо жалуются на судьбу. Развлечь могут те, кто повествует о всяческих жизненных неуспехах своих затейливо. Так затейливо, что заслушаешься.

Вот самый яркий из всех возможных примеров: ведь вроде бы именно о непрерывных жизненных неудачах, сопряженных со злоупотреблением алкоголем и усугубленных иными нехорошими излишествами, повествует в своем творчестве народный артист России, член Союза писателей РФ Олег Григорьевич Митяев, но поет он об этих лузерских бедствиях своих лирических героев настолько сладостно, что его гармонические стенания вполне способны развлечь людей успешных и удачливых. Не таковы ли и остальные художники всех времен и народов? Не созданы ли они для

того, чтобы повышать самооценку у заскучавших удачников? Не устраивают ли художники, расписывая какой-нибудь потерянный рай или неудачную любовь, не завершившуюся законным браком, своего рода туристическое путешествие для удачников — в совсем иную страну, где те ни разу не бывали? Не рассказывают ли все они одну и ту же сказку — «Алиса-удачница в стране лузеров»? При этом Алисой, которая только подразумевается и примысливается к действию, оказывается развлекаемый удачник.

И за это доставленное эстетическое наслаждение-приключение удачники повседневной жизни с охотой делятся своим житейским успехом с лузером-художником. К примеру, на концертах В. К. Кикабидзе во время исполнения хита «Мои года — мое богатство» самый живой и непосредственный отклик в зале находила строка «Пускай я денег не скопил…». Публика в едином порыве протягивала певцу ассигнации: «Вот, возьми, Буба!» Не есть ли картина сия аллегорическое изображение отношений искусства и общества вообще?

З. Фрейд показал миру, что тема «Неудача и творчество» вовсе не так проста. Да, искусство порождено неврозом, который есть болезнь, а следовательно, жизненная неудача (именно эту болезнь и подрядился решить психоанализ). Если излечить невроз, повседневная жизнь наладится, наступит время удач. Но ведь после излечения от невроза закончится всякое искусство!

Страдающий художник, который сейчас з а б о р и с т о повествует о своих жизненных бедствиях, станет человеком здоровым, но скучным и бесталанным, таким, каких на свете пруд пруди.

И при этом развлекающего искусства лишатся все, включая психоаналитика, вылечившего художника. Критики, потерявшие свой хлеб, публика, лишенная повода показать себя на вернисажах и в концертах, — все они психоаналитику этого успеха в лечении не простят.

Никто не развлечет и пролетария, который, в сущности, есть предельно мелкий бизнесмен, более или менее удачно торгующий своим немудрящим товаром — рабочей силой. Так что от излечения

невротика-художника не выиграет никто. Психоаналитик может лечить его для собственной рекламы, но ни в коем случае не вылечивать. Всем будет лучше, если невылеченный художник будет изысканно страдать на бумаге или в концертном зале, а публика продолжит эгоистично наслаждаться его неудачами, преподнесенными утонченно, любопытно и волнительно.

Стало быть, нужно принять за правило, что жизнь художника должна быть неудачна и скоротечна, тяжела и неказиста. Откуда же иначе он будет черпать материал для своих произведений?

Пусть мы знаем, что художник и его лирический герой не одно и то же. Но ведь они и не абсолютно разные…

Психиатр и экзистенциалист Карл Ясперс, сын банкира, писавшего на досуге акварели, считал занятия искусством добровольно избранной формой самоубийства: подлинный художник быстро сжигает себя и делает это намеренно (в мелких дозах искусство безвредно в любых количествах).

Суть искусства призвано выражать такое фрейдовское сравнение, приведенное учеником мэтра психоанализа, Ф. Виттельсом. Кенарь, живущий на воле — где-нибудь на своих Канарских островах, поет, чтобы призвать к себе самку. Призывное пение являет собой биологически необходимый ритуал. С прилетом самки он заканчивается. Начинается нехитрый птичий быт, подчиненный процессу деторождения, вскармливания и взращивания.

Но если поместить кенаря в клетку, исключив тем самым прилет к нему самки, он будет все петь и петь. Сам процесс пения со временем станет вызывать у него острое наслаждение. Так что при появлении самки он, возможно, даже проигнорирует ее — по причине занятости служением прекрасному.

Искусство, таким образом, есть результат жизненной неудачи, если подходить к жизни с обычными обывательскими мерками. Кенарь, устроивший свою семейную жизнь, петь прекращает. И у людей искусство бесхитростного рифмоплетства, когда «пишет каждый в восемнадцать лет», тоже представляет собой биологически необходимый процесс — все эти «кровь — любовь»,

«пришла — ушла», «смогла — не смогла», «ночь — прочь» должны расцениваться исключительно по их физиологическому воздействию на организм.

Массовая культура вовсе не есть антагонизм культуры высокой. Она не ниже культуры элитарной, она — для «другого». Массовая культура — это всего лишь биологически необходимое сопровождение физиологических процессов, потребных для продолжения рода. Под нее хорошо принимать и переваривать пищу, искать самок и самцов, а также вести дело к соитию. Мера успеха при оценке произведений массовой культуры должна определяться не эстетически, а сугубо биологически: если песня про «джагу-джагу», которой срочно требует от партнера лирическая героиня Кати Лель, стимулирует слушателей к выполнению программы размножения, то «массовая культура» с успехом выполняет свою функцию (не хуже, чем это делал ранее дедовский хит «У самовара я и моя Маша»)*.

Иное дело — культура высокая, н а с т о я щ е е и с к у с с т в о, которое не стимулирует к детопроизводству, к принятию и перевариванию пищи ни художника, ни зрителя, ни слушателя. (Дети у художника могут быть в изобилии, но высокое искусство отнюдь не было причиной тому, напротив, высокое искусство есть попытка вырваться из этого обременительного круга повседневности.) Искусство не намерено учить успешной жизни (косвенное доказательство тому — факт, что менее всего изучается искусство в школах продвинутых менеджеров, лидеров и т. п.).

Еще до Фрейда было сказано: если мир дал трещину, она проходит через сердце поэта. Верно, естественно, и обратное: тот, у кого

---

* Цинизм Ф. Ницше заключался в том, что он выворачивал все наизнанку, переходил все границы: он ставил вопрос о том, как влияет на физиологию слушателей «высокая» (симфоническая) музыка и предлагал провести для этого опрос служительниц туалетов при оперных театрах. В ту пору это было верхом цинизма. Сегодня цинизм стал «диффузным» (П. Слотердайк), вездесущим и потому незаметным: никого не шокируют рассуждения о том, как исполнение классической музыки в коровниках повышает надои. В массовой культуре классическая музыка также используется для того, чтобы стимулировать физиологические процессы или вызывать соответствующие желания (например, при рекламе фруктовых творожков или иных пищевых продуктов).

сердце без трещины, настоящим поэтом быть не может. А от чего может треснуть сердце, если не от жизненных неудач?

Так что художника не просто может обидеть каждый, каждый просто о б я з а н о б и д е т ь х у д о ж н и к а! А если забудет, то художник просто вынудит его обидеть себя.

Таким образом, налицо хитрая диалектика. Жизненная неудача, отсутствие повседневных успехов делают человека художником (по крайней мере, это необходимое, хотя и не достаточное условие). Но зато теперь он может достичь успеха как художник! Как? — Описывая свои жизненные неудачи? Смакуя их на потребу публике?

Нам интересен в первую очередь именно третий аспект проблемы «Искусство и неудача». Но мы не сможем ничего понять, если обойдем вниманием первые два и взаимосвязь всех трех аспектов, которая существует.

Есть хорошее правило: если хочешь разобраться в чем-либо, рассмотри внимательно историю вопроса. Поступим именно так. Попытаемся разобраться, как художника-просветителя — удачника, классика, носителя разума и законодателя вкусов — сменяет современный художник, терзаемый, как Иов, многообразным презрением к самому себе и смакующий собственные неудачи.

Вот он, неудачник, со всей страстью самобичевания рисует автопортрет:

> Из тебя ничего не выйдет. Что бы ты ни делал, из тебя ничего не выйдет. Тебе доступны мысли самых великих поэтов, самых проникновенных прозаиков; но хотя и считается, что понимать другого — значит быть равным ему, ты рядом с ними подобен карлику рядом с великаном.
>
> Ты работаешь каждый день. Ты принимаешь жизнь всерьез. Ты пламенно веришь в искусство. Ты умеренно наслаждаешься любовью. Но из тебя ничего не выйдет.
>
> Тебе не приходится думать ни о деньгах, ни о хлебе. Ты свободен, и время тебе принадлежит. Тебе надо только хотеть. Но тебе не хватает силы.

Из тебя ничего не выйдет. Плачь, выходи из себя, — падай духом, надейся, разочаровывайся, возвращайся к своим обязанностям, кати в гору свой камень, — из тебя ничего не выйдет.

У тебя голова странной формы, будто ее высекли размашистыми движениями резца, как голову гения. Твое чело сияет, как чело Сократа. Строением черепа ты напоминаешь Наполеона, Кромвеля и многих других, и все-таки из тебя ничего не выйдет. К чему же эта растрата благих намерений и счастливых дарований, если из тебя ничего не должно выйти?

Где та планета, где тот мир, то Божественное лоно, где та новая жизнь, в который ты будешь числиться живым среди живых, где тебе будут завидовать, где живущие будут тебе низко кланяться и где ты будешь представлять собой что-то?»[1]

Как она произошла, эта разительная метаморфоза? Как вышло, что в искусстве неудачник сменил удачника?

Искусство — прямая противоположность индустрии. Индустрия выстроена рационально и эффективно. Неудача там ведет к проигрышу в конкурентной борьбе и банкротству. Именно поэтому промышленные технологии опробованы экспериментально и выверены рационально. Индустрия не может быть неудачной: предприятие, терпящее неудачу, просто закрывается. Искусство, наоборот, закрывается, если оно будет удачным — и п о т е р п и т у с п е х.

Вот свидетельство А. Кончаловского: «В американском кино герои в основном удачники. А в моих американских картинах герои — неудачники, и если отбросить костюмы, грим, то это типично русские люди по характеру. Суть русской культуры в том, что она всегда сострадательно относится к неудачникам и терпеть не может победителей. Это определенная национальная черта, идущая от православия»[2].

Право, искусство — это непрерывная, длящаяся, управляемая и лелеемая неудача, доставляющая неизъяснимое наслаждение всем участникам и созерцателям творческого процесса. Жизнь коротка — искусство вечно. Коротка не только жизнь художника.

---

[1] *Ренар Ж.* Дневник. Калининград : Янтарный сказ, 1998. С. 13.

[2] Цит. по: *Михалков С. В.* От и до... М. : Олимп : АСТ-ЛТД, 1997. С. 412.

Коротка и вся жизнь человечества; ее не хватит, чтобы достичь Истины, Добра и Красоты, но причастность к этой общечеловеческой неудаче возвышает в собственных глазах: отныне я со своими творческими неудачами причастен вечности. И, стало быть, вечен сам.

А. В. Перцев

ОБ АВТОРАХ

Барковская Нина Владимировна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — литература начала XX в., современная поэзия. E-mail: n_barkovskaya@list.ru. Автор подраздела **1.1.**

Бреева Татьяна Николаевна. Выпускница Казанского государственного педагогического университета. Доцент кафедры русской литературы и методики преподавания Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. Сфера научных интересов — национальный миф в литературе, русская литература рубежа XX — XXI вв. E-mail: tbreeva@mail.ru. Автор подраздела **1.7.**

Быков Леонид Петрович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Профессор, заведующий кафедрой русской литературы XX и XXI вв. УрГУ. Сфера научных интересов — русская поэзия и критика. E-mail: ruslitxx@yandex.ru. Автор подраздела **4.1.**

Варда Анна (Warda Anna). Выпускница Лодзинского университета (Польша). Директор Института русистики Лодзинского университета; профессор кафедры русской литературы и культуры Института русистики Лодзинского университета. Сфера научных интересов — русская литература и культура XVIII — начала XIX в., теория литературы, русский фольклор, древнерусская литература. E-mail: annawarda@uni.lodz.pl. Автор подраздела **3.6.**

Васильев Игорь Евгеньевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. УрГУ. Сфера научных интересов — авангард, русская поэзия XX в. E-mail: bazilio@k66.ru. Автор подраздела **4.4.**

Гордович Кира Дмитриевна. Выпускница Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Доктор филологических наук, профессор Северо-Западного института печати. Сфера научных интересов — русская литература конца XIX — начала XX в., проблемы поэтики. E-mail: grdkda@mail.ru. Автор подраздела **1.5.**

Доброскокина Наталья Васильевна. Выпускница Вятского государственного гуманитарного университета. Аспирант кафедры русской и зарубежной литературы ВятГГУ. Сфера научных интересов — литература русского зарубежья. E-mail: dobroskokina@mail.ru. Автор подраздела **2.3.**

Зырянов Олег Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Профессор, заведующий кафедрой русской литературы УрГУ. Сфера научных интересов — жанровая поэтика русской лирики, феноменология стиховых композиций, религиозные аспекты отечественной литературной классики. E-mail: philologUSU@rambler.ru. Автор подраздела **4.3.**

Кондакова Юлия Васильевна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Профессор кафедры социальных наук Уральской архитектурно-художественной академии, доцент. Сфера научных интересов — философия искусства, ономастика, семиотика. E-mail: jkondakova@yandex.ru. Автор подраздела **3.4.**

Кубасов Александр Васильевич. Выпускник Свердловского педагогического института. Профессор Уральского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — поэтика рассказа. E-mail: kubas2002@mail.ru. Автор подраздела **2.2.**

Купина Наталия Александровна. Выпускница Одесского государственного университета. Доктор филологических наук, профессор кафедры риторики и стилистики русского языка УрГУ. Сфера научных интересов — русский язык, стилистика, лингвокультурология. E-mail: Natalia_Kupina@mail.ru. Автор подраздела **2.6.**

Мальцева Татьяна Владимировна. Выпускница Алтайского государственного университета. Доктор филологических наук, профессор, проректор по учебной работе, заведующая кафедрой литературы и русского языка Ленинградского государственного университет им. А. С. Пушкина. Сфера научных интересов — русская литература. E-mail: kaflit@yandex.ru. Автор подраздела **3.1.**

Маркина Полина Владимировна. Выпускница Барнаульского государственного педагогического университета. Доцент кафедры современного русского языка и методики его преподавания Алтайской государственной педагогической академии, докторант Алтайского государственного университета. Сфера научных интересов — русская литература 1920—1930-х гг. E-mail: pvmarkina@mail.ru. Автор подраздела **2.4.**

Маркова Татьяна Николаевна. Выпускница Челябинского государственного педагогического института. Доктор филологических наук,

профессор, заведующая кафедрой литературы МПЛ Челябинского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — современная русская проза, динамика жанров и стилей. E-mail: makavelli@hotmail.ru. Автор подраздела **1.6.**

Маслова Анна Геннадьевна. Выпускница Вятского государственного гуманитарного университета. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ВятГГУ. Сфера научных интересов — русская литература XVIII в., русская поэзия последней трети XVIII в., поэтика художественного времени и пространства, творчество Б. Л. Пастернака. E-mail: ag.maslova@mail.ru. Автор подраздела **2.1.**

Миронов Алексей Владимирович. Выпускник Нижнетагильского государственного педагогического института. Кандидат филологических наук, заведующий кафедрой литературы филологического факультета Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии. Сфера научных интересов — русская литература XX века, поэзия. E-mail: aleksej.mironov@pochta.ru. Автор подраздела **1.2.**

Михайлова Ольга Алексеевна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры риторики и стилистики русского языка УрГУ. Сфера научных интересов — семантика, лингвокультурология. E-mail: oamih@yandex.ru. Автор **введения**.

Новикова Валерия Юрьевна. Выпускница Кубанского государственного университета. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Краснодарского государственного университета культуры и искусств. Сфера научных интересов — семантика, когнитивистика, анализ художественного текста, алогичные языковые образования. E-mail: gandzi@yandex.ru. Автор подраздела **2.8.**

Перцев Александр Владимирович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор философских наук, профессор, декан философского факультета УрГУ. Сфера научных интересов — история философии, история мировой культуры. E-mail: apertzev@mail.ru. Автор **послесловия**.

Пехал Зденек (Pechal Zdeněk). Выпускник Университета им. Палацкого (Оломоуц, Чешская Республика). Доцент, заведующий кафедрой славистики Университета им. Палацкого. Сфера научных интересов — русская литература XIX и XX вв., теория литературы, герменевтика литературного текста, интерпретация литературного текста, нарратология. E-mail: zdenek.pechal@upol.cz. Автор подраздела **3.3.**

Подчиненов Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доцент, директор Издательства Уральского университета. Сфера научных интересов — поэтика и метафизика русской литературы XIX в. E-mail: Alex.Podchinenov@usu.ru. Автор **предисловия**.

Пономарева Елена Владимировна. Выпускница Челябинского государственного педагогического института. Доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — русская новеллистика 1920-х гг., проблемы циклизации малой прозы, проблемы синтеза в искусстве. E-mail: ponomareva_elen@mail.ru. Автор подраздела **4.5.**

Проскурина Елена Николаевна. Выпускница Томского государственного университета. Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института филологии СО РАН. Сфера научных интересов — литература русского зарубежья, автодокументалистика. E-mail: proskurina_elena@mail.ru. Автор подраздела **4.6.**

Рыбальченко Татьяна Леонидовна. Выпускница Томского государственного университета. Кандидат филологических наук, доцент Томского государственного университета. Сфера научных интересов — русская проза второй половины XX в. E-mail: talery.48@mail.ru. Автор подраздела **3.7.**

Семьян Татьяна Федоровна. Выпускница Казахского государственного университета (Алма-Ата). Профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — визуальные особенности прозаического текста. E-mail: tatyana_semyan@mail.ru. Автор подраздела **1.3.**

Сидорова Ольга Григорьевна. Выпускница Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой германской филологии УрГУ. Сфера научных интересов — современный британский роман, теория перевода, история художественного перевода в России. E-mail: ogs531@mail.ru. Автор подраздела **2.5.**

Смирнова Альфия Исламовна. Выпускница Башкирского государственного университета (Уфа). Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов — история рус-

ской литературы XX в., современный литературный процесс: поэтика, мифопоэтика. E-mail: alfia-smirnova@yandex.ru. Автор подраздела **1.4.**

Снигирев Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доцент кафедры русского, иностранных языков и культуры речи Уральской государственной юридической академии. Сфера научных интересов — лингвистический анализ художественного текста. E-mail: alex_sengir@rambler.ru. Автор подраздела **2.7.**

Снигирева Татьяна Александровна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. УрГУ. Сфера научных интересов — история русской литературы XX в. E-mail: tas0905@rambler.ru. Автор **предисловия**.

Созина Елена Константиновна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы УрГУ, зав. сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН. Сфера научных интересов — история отечественной литературы, в том числе региональной. E-mail: elenasozina1@rambler.ru. Автор подраздела **4.2.**

Турышева Ольга Наумовна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы УрГУ. Сфера научных интересов — теория литературы, литературная саморефлексия. E-mail: oltur3@yandex.ru. Автор подраздела **3.2.**

Худенко Елена Анатольевна. Выпускница Барнаульского государственного педагогического университета. Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории и методики преподавания литературы Алтайской государственной педагогической академии. Сфера научных интересов — жизнетворческие стратегии в русской литературе 20—50-х гг. E-mail: helenahudenko@mail.ru. Автор подраздела **3.5.**

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редакторов 3

Введение. Семантика лексемы «неудача» 9

1. Художественная неудача: причины и следствия 13

1.1. Избыточность как фактор творческой неудачи в романе А. Белого «Москва» 13

1.2. Неудачи Нарбута-поэта и Нарбута-редактора 24

1.3. Стилистические маркеры творческой неудачи (на материале романа Ч. Айтматова «Плаха») 47

1.4. Антиэстетика романа В. П. Астафьева «Печальный детектив» 65

1.5. Публицистика в художественном тексте (творческие просчеты А. Солженицына и В. Астафьева) 73

1.6. Попытка романа «Номер Один, или В садах других возможностей» Л. Петрушевской и «Испуг» В. Маканина 84

1.7. Поэтика творческой неудачи в романе В. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» 94

2. Творческая неудача: рецептивный и коммуникативный аспекты ... 102

2.1. Творчество Г. Р. Державина в восприятии автора и критических оценках XVIII—XX вв. 102

2.2. Творческая неудача читателя-писателя: Чехов vs Суворин 118

2.3. Феномен непонимания: Г. Газданов и критика русского зарубежья ... 140

2.4. Созидая неудачу: к оценке творчества Ю. К. Олеши 149

2.5. Проблемы художественного перевода 167

2.6. Соотношение понятий творческой и коммуникативной неудачи 191

2.7. Феномен дефектного текста 203

2.8. Языковой абсурд: коммуникативная неудача или бесконечное множество смыслов? 213

3. Литературная рефлексия творческой неудачи 225

3.1. Молодость автора как параметр творческой неудачи 225

3.2. Читательская неудача как предмет изображения в литературе 234

3.3. Мотивы творца и творческой неудачи
у А. С. Пушкина и В. В. Набокова 255
3.4. Переживание творческой неудачи и неудачники
от творчества в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» 277
3.5. «Неудавшийся роман» М. М. Пришвина «Журавлиная родина» 286
3.6. Авторская рефлексия
(на примере предисловий к произведениям XVIII в.) 294
3.7. Неудача как неизбежность творчества и как экзистенциальная
проблема («Посмертные записки Тристрам-клуба» А. Битова) 303

4. Креативный потенциал «неуспешного» текста 318
4.1. Счастье Сизифа, или О специфической черте
отечественной словесности 318
4.2. О «плохописи» в литературе
(на материале творчества Ф. Решетникова) 324
4.3. Пораженье иль победа? Литературные дебюты
в авторской самооценке и историко-литературной перспективе 346
4.4. Эксперимент как фактор творческого риска 355
4.5. Художественные эксперименты малой прозы 1920-х гг. 364
4.6. Поэтика творческой неудачи в романе Г. Газданова
«Эвелина и ее друзья» 391

Неудача и творчество. Вместо послесловия 408

Об авторах 417

Научное издание

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ НЕУДАЧИ

Под общей редакцией
А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой

Редактор и корректор *Р. Н. Кислых*
Компьютерная верстка *Г. Б. Головиной*

Подписано в печать 08.05.2011.
Формат 60×84/16. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 23,74. Усл. печ. л. 24,65. Тираж 300 экз. Заказ 1102.

Издательство Уральского университета.
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ».
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

ISBN 978-5-7996-0641-1

