

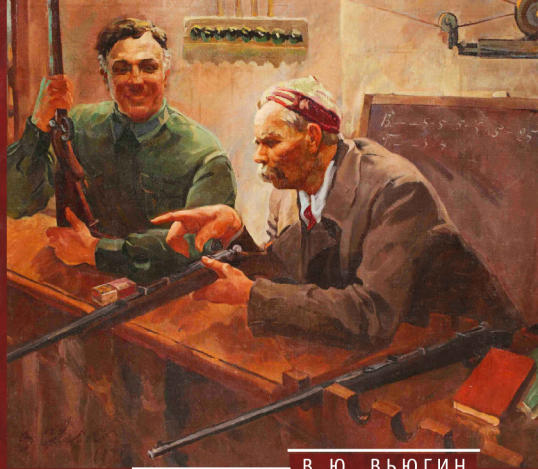
В. Ю. ВЬЮГИН

Политика поэтики

Очерки из истории
советской литературы

Книга посвящена тому, как поэтика литературы становится сферой политики. Чем определяется профессиональный статус писателя и поэта в советской идеологической культуре 1920–1960 годов? Насколько «форма» произведения — жанр, стиль, композиция — соотносится с публичной повседневностью и политическими ожиданиями самих писателей? Что приближает их к власти и широкой публике, а что выталкивает на периферию социальной жизни? На эти и на связанные с ними вопросы пытается ответить автор.

В. Ю. ВЬЮГИН

ПОЛИТИКА
ПОЭТИКИОчерки из истории
советской литературы

В. Ю. ВЬЮГИН

ПОЛИТИКА ПОЭТИКИ

Очерки из истории
советской литературы

женский  проект



ИСТОРИЧЕСКАЯ
КНИГА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
ЦЕНТР ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В. Ю. ВЬЮГИН

Политика поэтики

Очерки из истории
советской литературы

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2014

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
В 961

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»*

Вьюгин В. Ю.

В 961 Политика поэтики: очерки из истории советской литературы. – СПб.: Алетейя: АНО «Женский проект», 2014. – 400 с.

ISBN 978-5-91419-842-5

Книга представляет собой не первую и не последнюю попытку включить поэтику литературы в область политики. Вынесенное в название сочетание «политика поэтики» отражает ту давнюю точку зрения на искусство, согласно которой социальный статус художника определяется – пусть не тотально, но очень во многом – избираемыми им артистической техникой, жанрами, стилем, композицией, то есть понятиями, конкретизирующими наше представление о «форме» произведения искусства. Задача очерков состоит в том, чтобы показать, как в разных случаях эстетические пристрастия писателей СССР приводили к политическим последствиям, либо приближая их к власти и широкой публике, либо выталкивая на периферию социальной жизни. Очерки охватывают период с 20-х до 60-х гг. XX в. Литература авангарда соседствует в них с произведениями «хрестоматийного» соцреализма; отдельный очерк посвящен текстологии как важнейшей и во многом противостоящей поэтике выразительнице «политики текста».

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

*В оформлении книги использованы
фрагменты картин В. С. Сварога и Ф. Густона.*

ISBN 978-5-91419-842-5



9

© В. Ю. Вьюгин, 2014
© АНО «Женский проект», 2014
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2014

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда миф о вечных художественных ценностях остался всего лишь мифом, а границы искусства почти полностью размыты, не приходится удивляться тому, что успех или провал на поприще «прекрасного» и «возвышенного» охотней мотивируются спецификой институционального устройства, корпоративными интересами, ситуацией на рынке сбыта, etc., то есть причинами скорее социальными, экономическими и политическими, чем собственно эстетическими. Имея в виду репрессивное государство, литературе которого посвящена эта книга, говорить сначала о политике и только затем об эстетике кажется тем более оправданным. Тоталитарная действительность, будь то советская, будь то какая-либо другая, искушает превратить историю искусства в хронику руководящих постановлений, государственных премий и всякого рода идеологических или тюремно-растрельных кампаний. Однако как бы ни были успешны и убедительны те или иные подходы, искусство как особая социальная практика, пока она таковой является, вряд ли сможет обойтись без осмысления в терминах, отсылающих к эстетической теории, и в частности к поэтике.

Книга представляет собой не первую и не последнюю попытку включить поэтику литературы в область политики. Вынесенное в ее название сочетание «политика поэтики» отражает ту давнюю точку зрения на искусство, согласно которой социальный статус художника определяется — пусть не тотально, но очень во многом — избираемыми им артистической техникой, жанрами, стилем, композицией, то есть понятиями, конкретизирующими наше представление о «форме» произведения искусства. Задача очерков состоит в том, чтобы показать, как в разных случаях поэтические (от слова «поэтика») пристрастия писателей СССР, предпочитаемые ими приемы и вкусовые ориентации приводили к политическим последствиям, либо приближая их к власти и широкой публике, либо выталкивая на периферию социальной жизни. «Война поэтик», в начале 1920-х гг. ведущаяся еще во многом на «человеческом» уровне, между относительно самостоятельными литераторами и группировками, а с политическим вознесением И. В. Сталина продолжившаяся при постоянном вмешательстве этого «бога», — такова, выражаясь метафорически, общая тема книги. Каждая из вошедших в нее глав-очерков посвящена или одному из аспектов определенной литературной практики, или отдельному

произведению. В данном отношении они довольно самостоятельны и даже самодостаточны.

Очерки охватывают довольно долгий период (если быть дотошным – с 20-х до 60-х гг. XX в.), несколько разнородны по материалу и не всегда связаны только с литературой, хотя главным образом, конечно же, с ней. Д. Хармс, М. М. Зощенко, А. Платонов соседствуют в них с С. Я. Маршаком, горьковским журналом «Литературная учеба», который как раз и был призван обучать правильному письму, а также с целым рядом представителей «хрестоматийного соцреализма» (М. Горький, А. Серафимович, Д. А. Фурманов, А. А. Фадеев, В. В. Иванов, Б. А. Лавренев, Н. А. Островский, Ф. В. Гладков, Л. М. Леонов). Понятно, что выбор имен отчасти случаен, отчасти зависел от субъективных предпочтений. Но по значимости «фигурантов» он достаточно представителен и в данном смысле, думается, оправдан. Отдельная глава отведена советской текстологии, которая, несмотря на приличное число посвященных ей монографий и учебников, до сих пор, особенно в идеологическом плане, остается белым пятном на карте отечественного литературоведения.

Особая роль в книге отведена А. Платонову, что неудивительно, поскольку долгая работа с текстами именно этого писателя подсказала возможный ракурс исследования других «поэтических фактов» первой половины XX в. В данном смысле работа всего лишь распространяет однажды найденную модель описания на более широкий круг литературы.

Историко-литературным главам предпослан раздел если не теоретического, то метатеоретического характера. Первый из входящих в него очерков посвящен судьбе терминов «поэтика» и «политика» в XX в. (которая, конечно, прослеживается пунктирно и прежде всего с оглядкой на ситуацию в России) и в связи с этим – взаимоотношениям литературоведения с другими гуманитарными дисциплинами. Во втором очерке, отталкиваясь от теоретического опыта предшествующего столетия, я пытаюсь оправдать найденную во многом эмпирическим путем «формулу», характеризующую динамику поэтики на фоне литературных политик СССР.

Выражаю признательность моим ближайшим коллегам К. А. Богданову и А. А. Панченко за советы и доброжелательную критику. Благодарю профессора Р. Ходеля за организационную поддержку, позволившую мне работать в европейских библиотеках, и М. Н. Нечаеву за помощь при подготовке текста к печати.

I. ПОЭТИКА VS. ПОЛИТИКА

Повороты XX века

Появление в названии очерков о литературе слова «поэтика» не требует объяснений. Поэтику прежде всего связывают с литературой и только затем с другими искусствами; изредка – с культурными практиками совсем иного рода. Выражение «политика поэтики», которое лет двадцать назад еще могло вызвать искренние недоумения, теперь тоже вряд ли способно кого-либо удивить. Многочисленные заголовки, построенные по схеме «политика плюс генитив существительного», предполагающие особый тип трансдисциплинарного исследования, скорее претендуют на роль метажанрового определения, чем на роль уникального именованного. Но как раз поэтому наметить границы упомянутых терминов и их взаимосвязи в конкретном контексте представляется важным.

Экскурс в историю понятий подчас оказывается более убедительным и наглядным, чем абстрактные дефиниции. Воспользовавшись этим и проследив несколько коллизий, связанных с полемикой о литературе в XX в., я постараюсь охарактеризовать предлагаемый в очерках подход и обосновать его уместность.

В дискуссии об «антропологическом повороте», развернувшейся не так давно на страницах «Нового литературного обозрения», речь шла о многом: о вероятной его невостребованности «людьми, системой которых является академизм», притом что последний противопоставляется точке зрения, «которую можно обозначить как субъективистскую»; о важности исследования «человека»; о кризисах в науке; о самом антропологическом повороте, о литературоведении и литературоцентризме, которые должны наконец отказаться от своих «царственных» позиций, и т. д. и т. п.¹ Дискуссия носила прогностический характер и в качестве рефлексии по поводу метода, безусловно, интересна. Для филолога – в первую очередь потому, что положение именно этой дисциплины в кругу других трактующих

¹ См. полемику вокруг статьи Н. Поселягина «Антропологический поворот в российских гуманитарных науках» в 113-м номере «Нового литературного обозрения».

«человека» наук подвергается наибольшему сомнению. Но что бы ни говорить о будущем, обращение к истории, хочется думать, тоже небесполезно. Вспомним, как складывались отношения между литературоведением и другими гуманитарными дисциплинами в недавнем прошлом, сосредоточившись всего лишь на одном относящемся к очеркам аспекте.

Нас будут интересовать два сопрягающихся полюса: с одной стороны – в качестве предельного выражения идеи эстетической имманентности (автономности, самодостаточности...), – поэтика и в широком смысле «формализм», с другой, как один из критериев полного развенчания их автономности, – политика и дисциплины «гуманитарного цикла», которые в первых рядах, еще до ныне объявленного «антропологического поворота», принимали участие в данном затяжном конфликте на правах не только «наук», но и, по крайней мере в СССР, проводника государственной воли.

Эта тема тоже безбрежна, что вынуждает ограничиться одними фактами, упуская из виду массу других, оставляя без подробного рассмотрения множество имен и концептуально значимых вещей. Впрочем, в мире полифонических иерархий, каковым ныне представляется область гуманитарного знания, иначе вряд ли может быть. Каждый из нас обладает собственным опытом чтения, а границы корпуса обязательной и канонической литературы, по счастью, весьма подвижны. Мы будем попеременно обращаться то к общим и очень абстрактным моментам, то к частностям и случайностям, не пытаясь выстроить из них стройную пирамиду или причинно-следственную цепь. Задача состоит в актуализации нескольких «зон» – в большей степени с оглядкой на ситуацию в России, – где давал о себе знать очередной «поворот» гуманитарной мысли. Цель – показать, какие дискурсивные предпосылки позволяют увязать в рамках очерков политику и поэтику.

От противостояния к смешению

«Формализм»², который с успехом громила провластная критика в СССР, к концу XX в. оказался чуть ли не единственным направлением отечественной теории, четко различаемым в хронологии

² «Формализм», или в несколько другом изводе «структурализм», имманентно вменяемый литературной критике: «... Литературная критика во всякую эпоху по своей сущности и назначению оказывается структуралистской. Раньше

литературоведческих тенденций и учений³. К началу 1930-х гг. в Советском Союзе с успехом была «преодолена» и противопоставляемая ему «вульгарная социология»⁴, а между тем социологический взгляд на вещи наряду с антропологией и историей культуры до сих пор доминирует на общем рынке гуманитарного знания.

Несмотря на внутреннюю противоречивость, которая со временем становится все более ясной, «формализм» вызвал громкий резонанс благодаря манифестируемой им сосредоточенности на «форме» и отвлеченности от «содержания», как бы их ни понимать. За это его превозносили последователи и критиковали противники, в том числе со стороны как «вульгарной», так и «цивилизованной» европейской социологии и антропологии.

В XX в. социология как новая общественная дисциплина прежде других противопоставила себя формализму как «чистому» литературоведению. Причем речь идет о конкретных практиках гуманитарного знания, за которыми стояли не только свои институты и политика, но в то же время и свой терминологический аппарат, свои приемы описания, предпочтения в выборе аспектов.

Вместе с тем с точки зрения истории и географии гуманитарного знания, перекрывающей границы отдельно взятого государства и его официальной идеологии, между формализмом и его критиками всегда существовали как свои очевидные зоны конфликта, так и менее

она этого не знала, но понимает теперь...» (Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Акад. проект, 2000. С. 11).

³Рядом с формализмом в качестве экспортно-конкурентного товара должна быть упомянута диалогическая критика М. Бахтина. Показательна в данном отношении хронологическая шкала теоретического критицизма, представленная, например, в «Словаре литературных терминов» М. Абрамса, где русский формализм открывает список современных течений и главенствует на протяжении 1920–1930-х гг. Согласно ему, диалогическая критика в 1980-е гг. доминирует наряду с новым историзмом и cultural studies (Abrams M. H. A glossary of literary terms (7th ed.) Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999. P. 320). Эта картина не особенно отличается от представленной в “The Cambridge History of Literary Criticism” (Vol. 9. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2008).

⁴Уже к середине 1930-х гг. различие между одинаково враждебными новой сталинской культуре формалистами и «социологами» не проводилась (об этом см., напр.: Ленерт Х. Судьба социологического направления в советской науке о литературе и становление соцреалистического канона: перевержущина / вульгарный социологизм // Соцреалистический канон. СПб.: Акад. проект, 2000. С. 335).

явные области взаимодействия. Конечно, главными для тех же социологов искусства оставались принципы, противостоящие имманентной истории форм, однако «техника» вообще (а поэтика и лингвистика как инструментарий, позволяющий разобраться в социальных аспектах искусства, в частности) привлекалась ими с самого начала. Так, В. Ф. Переверзев в знаковом очерке «Творчество Достоевского», впервые вышедшем в 1912 г. и переиздававшемся при советской власти, отказывая в жизнеспособности эволюционной схеме, по которой стиль Гоголя выводится из стиля Пушкина, а специфика Достоевского из гоголевской, все же не минует внимательнейшего исследования (заимствуя его же термин) «архитектуры» романов писателя как таковой⁵. Уместно в связи со сказанным вспомнить и «Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику» П. Н. Медведева (1928) как одну из попыток увязать две научные стратегии, с одной стороны, откровенно отвергая формализм, а с другой – все же «снимая» и соглашаясь с ним⁶. Адаптация же формалистами концепций, заимствованных из психологии⁷ или социологии⁸, ныне, в свою очередь, тоже не является тайной⁹.

⁵Прежде чем заявить о Достоевском как о поэте города и «упаднического мещанства», Переверзев тщательно анализирует влияние на него стиля и поэтики Гоголя – в их противоречии пушкинским. Переходя далее к своей по сути социопсихологической «характерологии» героев Достоевского, а затем к общей оценке его творчества в терминах религиозной политики (православие против католицизма) и, если можно так выразиться, «романтического антропологизма», противопоставляющего русскую смиренность западной гордыне, он предварительно декларирует принцип единства и взаимозависимости формы и содержания: «Новые формы требуют нового содержания, как новое содержание требует новых форм»; «Стиль Достоевского – совершенно новый вид стиля, гармонирующий с новым содержанием» (*Переверзев В. Ф. Творчество Достоевского: критический очерк. М.: Современные проблемы, 1912. С. 60, 75*).

⁶Д. Хейл укладывает «Волошинова/Бахтина» в рамки «социального формализма» (*Hale D. Social Formalism: The Novel in Theory from Henry James to the Present. Stanford: Stanford University Press, 1998*).

⁷Эту преемственность относительно недавно продемонстрировала И. Ю. Светликова (*Светликова И. Ю. Истоки русского формализма: традиция психологизма и формальная школа. М.: Кафедра славистики ун-та Хельсинки: НЛО, 2005*).

⁸О заимствовании «умеренными формалистами» социологических идей говорит, напр., А. Дмитриев в статье «„Академический марксизм“ 1920–1930-х гг.: западный контекст и советские обстоятельства» (НЛО, 2007. № 88. С. 24).

⁹Даже у О. Ханзен-Лёве, книга которого ориентирована на выявление системы русского формализма без особой претензии на междисципли-

По прошествии времени в наших представлениях слишком многое поменялось. Теперь не совсем ясно, насколько формализм был формалистичен, а его оппоненты – «содержательны», насколько и в чем конкретно они сами себя друг другу противопоставляли: вокруг слишком много было политики. Однако хаос все же оставил после себя несколько идей, которые их как-то маркируют и между собой разводят. Вряд ли можно считать случайностью, что именно эти идеи не только «откладываются» в книгах по истории критики и теории литературы, но и по-прежнему играют свою роль – может быть, не всегда столь провокационную – в более поздних попытках рассуждать о самой литературе.

В риторической войне, объявленной марксизмом искусствоведческому формализму и авангардному искусству, под «содержанием» прежде всего мыслились продуцируемые определенными экономическими условиями идеология, политика и классовое сознание, что, конечно, далеко не равнозначно представлениям о «содержании» в до- и внемарксистской логике, философии и поэтике. Но как раз благодаря такой легитимизируемой властью реинтерпретации абстрактные академические категории обрели в СССР силу политического оружия. Что бы ни понималось в данном контексте под «формой», опасное слово ассоциировалось как с конкретными именами, стилями, самим образом жизни в искусстве, так и с совершенно определенным набором привычек, способов об искусстве рассуждать.

Поскольку противопоставить всему этому, кроме прямых репрессий, можно было лишь другое искусство и другие дискурсы *эстетики и формы*, круг «форма – содержание», «поэтика – политика» не мог не замкнуться. Понятия вольно или невольно оказались взаимосвязанными.

нарность, исходя из истории эстетических идей, вначале возникает психологический термин «восприятие», а в конце, применительно к быту – социологический анализ. Получается, что сам формализм в чистом виде как бы и не существовал. В только что вышедшей книге о формалистах Я. Левченко, переводя разговор о методе формализма в сферу поведения интеллектуалов в переломную эпоху, пишет: «...всестороннее изучение в аспекте истории науки (в том числе понятий), идеологии, политики прошло множество этапов, но неизменно давало повод говорить о нехватке теории в рамках формалистского проекта» (*Левченко Я. Другая наука: русские формалисты в поисках биографии*. М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2012. С. 9).

Не ново, но актуально: политика и политики

Конечно, взаимозависимость политики и поэтики никак нельзя назвать свежей темой, хотя и признать, что она превратилась в трюизм, пока не получается. Аристотель, открывая свой знаменитый трактат определением политического, противопоставляет собственную трактовку той, согласно которой всякое властное отношение, характерное для людей, политично¹⁰. Считается, что он полемизирует здесь с Платоном¹¹. Для Аристотеля политическим является только самое важное, обнимающее все остальные «общение». Именно оно представляет собой государство. Исходя из этой антитезы, в контексте современной социальной и культурно-антропологической литературы, а не Стагирит, а Платон одерживает верх. Политики тела¹², прикосновения¹³, дружбы¹⁴, радости¹⁵, городской красоты¹⁶, и, наконец, «сексуальная политика мяса»¹⁷ без проблем преодолевают демаркационные линии, намеченные Аристотелем¹⁸.

¹⁰ «Неправильно говорят те, которые полагают, будто понятия „государственный муж“, „царь“, „домохозяин“, „господин“ суть понятия тождественные. Ведь они считают, что эти понятия различаются в количественном, а не в качественном отношении» (*Аристотель. Политика // Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 376*).

¹¹ Там же. С. 760.

¹² От, например, одной из давних книг Н. Хенли (Henley N. *Body politics: power, sex, and nonverbal communication, 1977*) до десятков текстов последних двух десятилетий. Само понятие, столь характерное для феминистического дискурса, часто возводят к метафорике М. Фуко (см., напр.: *Punday D. Foucault's Body Tropes // New Literary History. 2000. Vol. 31. № 3*).

¹³ *Manning E. Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007*.

¹⁴ Семинар Ж. Деррида 1988–1989 гг. и книга под тем же названием: *Derrida J. Politiques de l'amitie. Suivi de L'oreille de Heidegger. Paris: Galilée, 1994*.

¹⁵ *Marcus L. The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell, and the Defense of Old Holiday Pastimes. Chicago: University of Chicago Press, 1986*.

¹⁶ *Bogart M. The Politics of Urban Beauty: New York & its Art Commission. Chicago: University of Chicago Press, 2006*.

¹⁷ *Adams C. J. The Sexual Politics of Meat: a Feminist-vegetarian Critical Theory. 20th Aniversary ed. New York; London: Continuum, 2010*.

¹⁸ Популярность формулы давно перешагнула границы литературы научного характера. Можно вспомнить хоррор-фантазмагорию К. Баркера (*Barker C. The Body Politic // Barker C. Books of Blood. Vol. IV. London: Weidenfeld & Nicolson, 1986*), где реализуется старая антропологическая метафора «человек как государство», альбом группы новой волны «Рефлекс» «Политика танца»

Победа многочисленных платоновских политик над единой аристотелевской Политикой специфическим образом характеризует как саму антропологию, так и общество, где индивидуальное, интимное и обыденное столь же «научно привлекательно», сколь коллективное и правительственно-сакральное. В этом смысле представить себе современные гуманитарные исследования вне политического измерения чрезвычайно сложно, какую бы область человеческой жизни они ни затрагивали.

Однако, глядя на советскую литературу, приходится говорить о категорическом подчинении и безоговорочном вовлечении в политику, понимаемую не по Платону, а по Аристотелю, тех практик, которые еще недавно мыслились относительно свободными от нее и, несмотря на долгую традицию открытой цензуры, самостоятельными.

Утилитарность, или, говоря иначе, «орудийность»¹⁹ советского искусства, провозглашаемая на протяжении всех лет существования строя, выражалась в первую очередь доктриной партийности литературы, возводимой к известной работе Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905)²⁰, но также и знаменитой формулой Маяковского «к штыку приравнять перо» и бесконечными другими редупликациями ленинской идеи как чисто декларативного, так и практического характера²¹.

1982 г. или, при случайном выборе из многого, недавний роман Ж. Кармайкл (*Carmichael G. The Politics of Love (Noire Fever)*. Parker Publishing, LLC, 2007), сюжет которого строится на внезапном подчинении политических соображений силе страсти.

¹⁹ Аристотель противопоставляет активную деятельность (*praktikon*) деятельности продуктивной (*poëtika*). Первая – удел зодчих, господ, вторая – работников, рабов, т. е. орудий (*Аристотель*. Политика. С. 381).

²⁰ Где он, в частности, писал: «Издательства и склады, магазины и читальни, библиотеки и разные торговли книгами – все это должно стать партийным, подотчетным. За всей этой работой должен следить организованный социалистический пролетариат, всю ее контролировать, во всю эту работу, без единого исключения, вносить живую струю живого пролетарского дела, отнимая таким образом всякую почву у старинного, полуобломовского, полупотрагашеского российского принцепиа: писатель пописывает, читатель почиывает» (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч. М.: Гос. изд-во политич. лит-ры, 1960. Т. 12. С. 101–102).

²¹ Для детской советской литературы оружейную метафорику возводят к статье Л. Кормчего «Забытое оружие», опубликованной в «Правде» в 1918 г. (см., напр.: *Хеллман Б.* Детская литература как оружие: творческий путь Л. Кормчего // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.). СПб.: Алетейя, 2013).

Конечно, сама идея родилась задолго до классиков марксизма, а тем более основателей советского государства. На заре современной политологии Ж. Боден в своем «Методом легкого изучения истории», уделяя лишь толику внимания литературе, приговаривал последнюю к беспрекословному подчинению целям идеального государства²², и данная часть его проекта определенно согласовывалась с представлениями «древних»²³. Трудно предположить, что только в XX в. или только в СССР желаемая утопия превратилась в действительность, однако сталинские 1930-е гг., вне всяких сомнений, явились апофеозом *политизации* эстетического.

В СССР институт искусства, несомненно, находился в зависимом положении по отношению к политическим инстанциям. В условиях, когда писатель уже не мог, повторяя слова Ленина, «просто пописывать», а читатель «просто почитать», им обоим оставалось лишь выбирать, быть «орудием», приравняться к «штыку» или оказаться напротив штыка, в лучшем случае став изгоем. Лучанарский еще скромничал, говоря в 1930 г.: «...для нас вопрос о литературе есть на *три четверти* (выделено мной. — В.В.) вопрос о литературной политике, о деятельности нашего класса как сознательной, организованной силы в области литературы, для того чтобы использовать этот социальный фактор»²⁴.

Далеко не каждому крупному мастеру, даже несмотря на его большое желание, удавалось удержаться на плаву при советской власти и тем более подняться на пьедестал. Объяснять же карьерные скачки и падения только логикой политических группировок,

²² «Гражданский порядок определяет и развитие литературы, например толкователей закона Божьего или законов человеческих или тех, кого древние называли софистами, а позднее стали называть грамматиками, философами и математиками. Древние совершенно справедливо называли эту сферу архитектоникой, потому что она предписывает законы всем мудрецам во всех областях знания таким образом, чтобы их деятельность была направлена на общее благо, а не на причинение смут и нанесение ущерба государству» (Боден Ж. Метод легкого познания истории. М.: Наука, 2000. С. 34).

²³ «Не дело основателей самим творить мифы, им достаточно знать, какими должны быть основные черты поэтического творчества, и не допускать их искажения» (Платон. Государство // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М.: Наука, 1944. Т. 3. С. 142).

²⁴ Заключительное слово А. В. Лучанарского на семинаре Института красной профессуры 5 июня 1930 г. // Контекст. 1972: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1973. С. 324.

личной мстью или симпатией вождя удается далеко не всегда. «Персоналии» зачастую оказывались менее значимы, чем производимый художественный продукт. Например, «самоустранение» большого автора лишь освобождало от необходимости с ним считаться: как известно, самоубийство певца революции Маяковского было немедленно объявлено противоречащим логике того, что он делал как литератор, и мотивировалось нелепым стечением сугубо личных обстоятельств. И напротив, не всякая художественная продукция признавалась годной в качестве «орудия» классовой борьбы. При всей своей нелюбви к «формализму» именно политики в данном отношении оказывались к форме очень чутки.

«Микстура» под условным названием «политическая эстетика» или «эстетическая политика» была прописана XX в. во многом благодаря марксизму: «ленинскому», «троцкистскому», «сталинскому», «классическому», «ортодоксальному», «вульгарному», «ревизионистскому», «западно-академическому»... — во всем множестве его изводов и разветвлений. Ленинское «учение» задолго до известных западных работ 1960-х гг. успешно разрубило культуру по классовому принципу, что, правда, не обернулось политико-репрессивными последствиями для всего в ней внепролетарского, ведь в противном случае пришлось бы отказаться действительно от всего.

Дело касалось не только эфемерностей культурного наследства. Из данной теоретической дихотомии вытекало затруднение самого что ни на есть практического и жизненно важного характера. Если искать скрытые практические мотивы за идеологическими манифестациями и политическими действиями, одна из негласных задач последователей Ильича должна была состоять в том, чтобы риторически «снять» бросавшийся в глаза парадокс, когда эксплуататоры, пусть и революционно настроенные, исправно и, главное, сознательно «служили» эксплуатируемым, занимая при этом почетные места в социальной иерархии: революционные лидеры и образованные «спецы», включая «инженеров человеческих душ», по обыкновению, как известно, имели сомнительное классовое происхождение.

На рубеже второго и третьего десятилетия XX в. именно кампания против Переверзева, если говорить о связке «искусство — социальное происхождение», болезненно обнажила это противоречие: как может дворянин, сын банкира, семинарист, граф и т. п. выражать

точку зрения рабочего класса? ²⁵ В центре дискуссии оказалась опасная дилемма – можно ли, «осознав» марксистскую «истину», освободиться от греха классового рождения ²⁶.

«Вульгарность» В. Ф. Переверзева, его «союзников» и последователей заключалась, согласно восторжествовавшей генеральной линии, в отказе признавать возможность активного вмешательства в законы литературы, понимаемой как социальный процесс. Луначарский ставил в вину Переверзеву утверждение, которое метафорически излагал так: «Можно быть ботаником, но нельзя быть садовником» ²⁷. Обновленная марксистская мысль упрекала вульгарный социологизм в пассивности, созерцательном позитивизме ²⁸, настаивая на потенциале социального действия. Насколько теории историка литературы соответствовали данному стереотипу, вопрос отдельный. Так или иначе «спец» Переверзев хорошо сыграл роль оппонента, хотя бы и фантомного.

Марксисты: эстетика против социологии

В многомерной ситуации, сложившейся вокруг Переверзева, в который раз обнажилось сцепление научной и чисто политической аргументации, столь действенное при низвержении доминирующей научной парадигмы. В связи с этим пример знакового посредника между советским и западным марксизмом (и к тому же сына

²⁵ Потенциальный ответ на вопрос, каким образом граф может служить революции, был дан В. И. Лениным в «Лев Толстой как зеркало русской революции», но его риторике в определенный момент классовой борьбы и институциональной перетряски явно потребовалось оживлять и подогревать.

²⁶ «Первое открытое и решительное выступление против П. было сделано т.т. Луначарским и Лебедевым-Полянским на Московской конференции словесников в начале 1929. Осенью 1929 на пленуме правления РАПП также была развернута критика переверзевской системы в выступлениях Л. Авербаха и Ю. Либединского. Вскоре после пленума РАПП, в конце 1929, началась дискуссия в Институте лит-ры, искусства и языка Комкадемии» (Михайлов А. Переверзев Валериан Федорович // Лит. энцикл.: в 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. Т. 8. С. 501–502.

²⁷ Заключительное слово А. В. Луначарского на семинаре Института красной профессуры... С. 325.

²⁸ В качестве предшественников Переверзева Луначарский упоминает О. Конта и Л. Бюхнера.

директора крупного банка) Г. Лукача²⁹, думается, вполне показателен. Его голос в «дискуссии» был далеко не последним.

Философа Лукача, как и других, не устраивали пассивность формализма и социологии. Он, как известно, с адресацией к Гегелю претендовал на некий новый онтологизм, где, с одной стороны, форма и содержание диалектически неразделимы, а с другой – форма развивается по объективным законам и независимо от сознания художника³⁰. Претензии представителей столкнувшихся направлений носили бы вполне концептуальный характер, если бы не политика. Онтологизм Г. Лукача, исполнявшего на текущий довольно краткий момент функцию «ортодокса»³¹, был надежно ею прикрыт. Так что при обсуждении его статьи о романе для «Литературной энциклопедии», где одним из приглашенных оказался Переверзев, критика в основном сводилась к добиванию усомнившегося в Лукаче Переверзева, а отнюдь не к анализу самого доклада Лукача. Политичность литературы и литературной критики в качестве аргумента манифестировалась в первую очередь. Е. Ф. Усиевич сразу после выступления прародителя и бывшего представителя «переверзианства» (Переверзев на этой же встрече от «переверзианства» отказался) заявила: «РАППовская критика, разбив переверзевщину политически и организационно, не смогла довести до конца критику основ этой антимарксистской теории»; «...методологические установки В. Ф. Переверзева – вещь опасная и приводящая к совершенно определенным политическим выводам...»³² Разумеется, выступление подкрепляла ссылка

²⁹ А. Дмитриев пишет: «Новая же установка философии 1920-х годов на онтологию <...> была в марксистской философии реализована Лукачем, Коршем <...> и подхвачена затем молодыми Гербертом Маркузе и Теодором Адорно» (Дмитриев А. «Академический марксизм» 1920–1930-х годов... С. 20).

³⁰ Из многочисленных писаний Лукача сошлемся на его краткую, однако четко выражающую эту идею и укорененную именно в советском контексте журнальную статью: *Лукач Г. К проблеме объективности художественной формы // Литературный критик. 1935. № 9.*

³¹ Решительно невозможно понять, почему Жданова, например, считают «ортодоксом», а Лукача нет: Ежов сменил в свое время Ягodu, Берия – Ежова, но и тот, и другой, и третий в конкретный момент исполняли свою роль. В любом случае остановимся на том, что «ортодоксальный» в 1930-е гг. марксизм – это марксизм, дозволяемый Сталиным, то есть понятие весьма изменчивое и требующее учета конкретной исторической ситуации, вплоть до года и месяца.

³² Проблема теории романа (Доклад Г. Лукача в секции литературы Института философии Коммунистической академии (автореферат) // Литературный критик. 1935. № 2. С. 236).

на инструкции главного, а может, и единственного в СССР политиков. И. В. Сталина³³. Иными словами, в Советском Союзе политичность искусства, его формы и содержания, никогда не была тайной.

А там, на Западе...

Для западной науки середины XX в. политичность искусства раскрылась тоже во многом благодаря марксистам. Представителям Франкфуртской школы³⁴ (можно долго обсуждать, насколько реальны и существенны здесь были интеллектуальные связи с марксистами из СССР³⁵, включая Г. Лукача³⁶), как известно, влияние политики на интеллектуальную сферу вообще представлялось величиной доминантной.

³³ Сам Лукач не скрывал своей точки зрения на отношение политики к эстетическим спорам. Например, в связи с дискуссией об экспрессионизме он писал: «Можно ли признать нашу дискуссию чисто литературной? Я думаю, что нельзя. Я думаю, что борьба между двумя литературными направлениями и их теоретическими обоснованиями не вызвала бы такого большого интереса, такого широкого отклика, если бы последние итоги этой дискуссии не имели значения для политической проблемы...» (*Лукач Г.* Спор идет о реализме // *Интернациональная литература.* 1938. № 12. С. 186).

³⁴ В литературе вообще отмечается, что «именно искусство привлекло основные интеллектуальные энергии и дарования западного марксизма» (*Anderson P.* *Considerations on Western Marxism.* London: Verso Editions, 1989. P. 76).

³⁵ Родственность между советской «еретической» социологией и западной социологией, философией и антропологией культуры была видна «истинным» марксистам. М. А. Лифшиц в разоблачительной статье 1970-х гг. «Вульгарная социология» без колебаний устанавливает общность, если не преемственность, между Н. А. Рожковым, В. Ф. Переверзевым, А. А. Богдановым, М. Н. Покровским, В. М. Фриче, В. М. Шулятиковым с их, по словам Лифшица, «наивным фанатизмом вульгарной социологии» и – пропуская ряд имен – К. Мангеймом, М. Хоркхаймером, А. Хаузером, М. Фуко и Маклюэном (*Лифшиц М. А.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Изобразительное искусство, 1986. Т. 2. С. 236, 243, 244 и др.). Ныне, точнее с 1990-х гг., «вульгарный социологизм» Переверзева смело реабилитируется именно в связи с интересом «зарубежных исследователей к социологическим методам в русском литературоведении» (напр.: *Николаев П. А.* Русская классика в оценке историко-социологического литературоведения 20-х гг. (В. Ф. Переверзев) // *Классика и современность* / под ред. П. А. Николаева и В. Е. Хализева. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 6).

³⁶ Традиционно причастность Лукача к формированию Франкфуртской школы и даже какое-то влияние, оказываемое на первых ворах, берут в расчет (см., напр.: *Bottomore T.* *The Frankfurt School and Its Critics.* London: Routledge, 2002. P. 29–30; *How A.* *Critical Theory.* Houndmills; Basingstoke; Hampshire;

Заняв должность директора франкфуртского Института социальных исследований в январе 1931 г., М. Хоркхаймер противопоставил свою будущую деятельность современному социальному позитивизму и эмпиризму³⁷. Несмотря на то что Хоркхаймер прежде всего имел в виду участников Венского кружка³⁸, ситуация отчасти напоминает дискуссию о вульгарном социологизме в России. Критика политического квиетизма, ассоциировавшегося с позитивизмом, была неотъемлемой частью академической деятельности франкфуртцев³⁹.

Так, у В. Бенямина, который «вводит» «в теорию искусства новые понятия», отличающиеся «от более привычных» «тем, что использовать их для фашистских целей совершенно невозможно», «однако они пригодны для формулирования революционных требований в культурной политике»⁴⁰, искусство и политическая борьба поставлены в прямую взаимозависимость. Его приговор современному искусству однозначен: «...в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразается вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая»⁴¹. М. Хоркхаймер и Т. Адорно в «Диалектике просвещения», отождествляя бизнес с политикой и декларируя замену искусства культиндустрией, пишут: «Представление о стиле как о чисто эстетической закономерности является обращенной в прошлое романтической

New York: Palgrave MacMillan, 2003. P. 19–21 и др.) Однако, согласно другой точке зрения, Франкфуртская школа и концепция Лукача представляют собой две ветви западного марксизма (Дмитриев А. Н. Марксизм без пролетариата: Георг Лукач и ранняя Франкфуртская школа (1920–1930-е годы). СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге; М.: Летний сад, 2004. С. 12). Судя по наблюдениям М. Джея, вовлеченность в практическую политику скорее заставляла Лукача от своих взглядов отречься, чем на кого-то влиять (Jay M. The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research (1923–1950). London: Heinemann, 1976. P. 4, 36 и др.). В то же время имя Лукача звучит у Джея постоянно.

³⁷ Как пишет Т. Боттоморе по поводу соприкосновений между Хоркхаймером и Лукачем в вопросе о социальной пассивности и активности, первый не принял вывода второго о том, что революционная партия должна пробудить правильное классовое сознание у пролетариата, и «тем не менее сходство в их позициях есть» (Bottomore T. The Frankfurt School and Its Critics... P. 17).

³⁸ Ibid. P. 15.

³⁹ Ibid. P. 28.

⁴⁰ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 16.

⁴¹ Там же. С. 28.

фантазией. В единстве стиля <...> находит свое выражение в каждом из обоих случаев различная структура социального насилия»⁴².

Схожим образом размышлял Хоркхаймер еще в «Искусстве и массовой культуре», объясняя, в частности, популярность искусства в тоталитарных государствах активностью пропаганды, а в «демократическом мире» — деятельностью власти имущих и влиянием секретной полиции⁴³. Г. Маркузе в «Эстетическом измерении...», играя с парадоксами политики и эстетизма, говорит о призванности искусства быть революционным и, утверждая, что «политический потенциал искусства лежит только в его собственном эстетическом измерении», отдает предпочтение Рембо и Бодлеру в сравнении с Брехтом⁴⁴. Для «диалектического» Т. Адорно, доказывающего иллюзорность автономии художественного произведения и его социальный характер, политическая сторона искусства не является ее неотъемлемым атрибутом⁴⁵, но искусство для него, несомненно, включено в политику. Он, например, объясняет нововведения Шёнберга, связанные с камерной формой квартета, проводя аналогию между симфонией с ее предрасположенностью к большим залам и парламентом⁴⁶. Политически подходит Адорно к фигуре дирижера, который «символизирует власть, господство и своим костюмом — одновременно

⁴² Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997. С. 162.

⁴³ “Supply and demand are no longer regulated by social need but by reasons of state” (Horkheimer M. Critical Theory: Selected Essays. New York: Continuum Pub. Corp., 1982. P. 290).

⁴⁴ Marcuse H. The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics. Boston: Beacon Press, 1978. P. X–XIII

⁴⁵ Адорно пишет: «Общественные конфликты, классовые отношения выражаются в структуре произведений искусства; политические позиции, с которыми соотносятся произведения искусства, напротив, являются эпифеноменами (побочными явлениями), в подавляющем большинстве случаев за счет тщательной проработки произведений искусства и в конечном счете содержащейся в них общественно значимой истины» (Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 335). Однако это не мешает ему заключить: «Если в искусстве нельзя безоговорочно и бесцеремонно интерпретировать формальные характеристики политически, то тем не менее ни один его формальный элемент не лишен содержательных вкраплений, которые имеют связь с политикой» (Там же. С. 368). Или: «Печать, которую политические направления накладывают на музыкальные, часто не имеет ничего общего с музыкой и ее содержанием» (Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 62).

⁴⁶ Там же. С. 85.

одеждой господина и циркового шталмейстера, размахивающего плетью, – и одеждой оберкельнера»⁴⁷. А фатальное значение «Мейстерзингеров» Р. Вагнера Адорно видит в том, что они «одурманили целую нацию, – своим лживым идеализированным образом, миражом, своей мнимой просветленностью, эстетически – в социальных условиях либерализма – превосходящая те преступления, которые позже совершили эти люди, политические преступления против человечества»⁴⁸.

Напоминая о том, что по поводу культуры и политики все члены школы придерживались в общем схожего мнения, Л. Левенталь в беседе с Х. Дубилем (1979) выделяет вопрос о положительной и отрицательной политической эффективности искусства. Вспоминая тезис В. Бенямина об эстетизации политики при фашизме, а также о равной политизации искусства при коммунизме, он настаивает на том, что настоящее искусство (противоположное политизированному) всегда является посланием сопротивления и созидательного протеста против социальных невзгод⁴⁹. Общая интенция Франкфуртской школы с очевидностью содержала сильнейший идейный заряд. При ее огромном влиянии на XX в.⁵⁰ не удивляет то обилие работ, посвященных дилемме «политика и эстетика», которое появилось уже позже, с ее закатом.

В то же время нельзя обойти и тот вклад, который внесли М. Фуко с его лозунгом «власть есть везде» или же Ж. Делёз и Ф. Гваттари. Если отношения власти в систематике марксистов тяготели к строго иерархическому порядку, а политика мыслилась как дело государственное, то у Делёза и Гваттари она выглядит совсем по-другому. Основываясь на метафоре ризомы, противопоставляемой единому «корню» (иерархии), авторы «Тысячи плато» под политикой понимают всякое отношение доминирования и подчинения вообще. Даже маленький

⁴⁷ Там же. С. 96.

⁴⁸ Там же. С. 147.

⁴⁹ *Lowenthal L. Critical Theory and Frankfurt Theorists: Lectures, Correspondence, Conversations.* New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1989. P. 128–129.

⁵⁰ Как пишет Г. Дамс, редактор сборника «Нет социальной науки без критической теории»: «Любая попытка определить с некоторой степенью точности природу отношений между социальными науками и критической теорией может показаться пугающей» (*Dahms H. F. How Social Science is Impossible without Critical Theory: the Immersion of Mainstream Approaches in Time and Space // No Social Science without Critical Theory (Current Perspectives in Social Theory. Vol. 25) / ed. H. F. Dahms. Bingley: JAI, 2008. P. 3).*

Ганс – герой психоаналитического сочинения Фрейда, где описывается семейная ситуация, – постоянно совершает именно политический выбор⁵¹. В том же ключе они определяют «политику науки», где, что свойственно любой вещи, есть и безумие, и наведение порядка: «„Политика науки“ как раз и обозначает такие внутренние для науки потоки, а не только лишь внешние обстоятельства и государственные факторы, воздействующие на нее извне и вынуждающие создавать тут атомные бомбы, там транскосмические программы и т. д.»⁵². «Прагматика – это политика языка»⁵³, – утверждают они, приводя в качестве иллюстрации Ленина и его «пластичное» отношение к лозунгам, исходящее из конкретного политического положения. Делёз и Гваттари, правда, имеют в виду при этом любую прагматическую ситуацию, а не только ту, в которой пребывает «профессиональный политик»⁵⁴. Они говорят о политиках семейных пар, для них «лицо» тоже политика. И вообще, перешагивая социальность политики, они констатируют: «...до бытия имеет место политика»⁵⁵.

Политику «меньшинств», пытающихся распространить свое влияние и стать «большинством», Ж. Делёз противопоставляет политике «сопротивления» Фуко, которому принадлежит классический анализ микровласти⁵⁶ и не без прямого влияния которого начиная с последней трети XX в. множатся различного рода не совсем политические в привычном смысле слова политики. Фуко тоже сталкивает Политику и политики: «Ведь отношения власти существуют между мужчиной и женщиной, между тем, кто знает, и тем, кто не знает, между родителями и детьми, внутри семьи. В обществе имеются тысячи и тысячи различных властных отношений, а значит, отношений силовых и, следовательно, существует множество мелких противостояний, в некотором роде микросражений. И если верно, что этими малыми отношениями власти руководят, индуцируя их, крупные

⁵¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 25.

⁵² Там же. С. 241.

⁵³ Там же. С. 137.

⁵⁴ Там же. С. 137–138.

⁵⁵ Там же. С. 335.

⁵⁶ Не так давно проблема политики в ее движении от идей Маркса до философии Делёза была детально проанализирована, например, в работе Н. Тоберна: *Thoburn N. Deleuze, Marx and Politics*. London; New York: Routledge, 2003. Кроме прочего Н. Тоберн рассматривает и это различие между политиками Фуко и Делёза (*Ibid.* P. 41–46 и др).

органы государственной власти или великие институты классового господства, то все-таки необходимо сказать, что и в обратном смысле всякое классовое господство или государственная структура могут функционировать должным образом, только если в самой их основе существуют эти малые отношения власти»⁵⁷. Наконец, определенной суммой размышлений Фуко о соотношении власти и культуры можно считать его же фразу, выбранную позже в качестве названия сборника его поздних интервью и эссе «Политика истины», вышедшего на английском языке⁵⁸. Среди понимаемых разнопланово политических отношений, конечно, оставлено место и искусству...

Обзор проблематики, которая уже давно стала достоянием подробнейших университетских курсов, можно было бы продолжать довольно долго, уточняя детали и добавляя подробности. Без всяких притязаний на тотальность формулы – подобной той, что выводят Делёз и Гваттари: «Абсолютно необходимы неточные выражения, дабы обозначить что-либо точно»⁵⁹, – по чисто прагматическим соображениям приходится довольствоваться «ризоматической» реконструкцией некоторого бурления идей. В любом случае очевидно, что в нем потерялись и «формализм», и когда-то мощное, «наследующее» ему структуралистское движение, наряду с «новой критикой», тоже сдвигавшей баланс к имманентности литературы как эстетического объекта... Однако есть один момент, который вряд ли стоит игнорировать.

Проблема различия

Если философия и перестала претендовать на роль генератора фундаментальных идей, то, имея в виду по меньшей мере XX в., она все же остается областью, где идеи находят свою сгущенную репрезентацию. Думается, что в спорах о прошлом и будущем гуманитарного знания одна категория особенно значима.

⁵⁷ Фуко М. «Власть и знание»: беседа с Ш. Хашуми // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 1. М.: Праксис, 2002. С. 289.

⁵⁸ Foucault M. The Politics of Truth / ed. S. Lotringer, L. Hochroth. New York: Semiotext(e), 1997. Сама фраза взята из текста Фуко «Что такое критика?» (1978), который был опубликован в: Bulletin de la Société Française de Philosophie. 1990. Vol. 84. № 2. P. 35–63.

⁵⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато... С. 36.

«Различие» в буквальном смысле стало титульным словом для философии, истории культуры и социологии второй половины XX в.⁶⁰ С конца 1950-х гг. столь непохожие друг над друга М. Хайдеггер, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ж. Делёз, П. Бурдьё, Н. Луман (либо, как в последнем случае, их издатели), не боясь повторений, упорно выносят его в заглавия книг⁶¹. Было бы, вероятно, преувеличением сказать, что «философия различия» заняла место философии тождества и противоречия, — скорее, оно до сих пор пусто. Но сам факт символичен. Вопрос «быть или не быть?» для гуманитарной науки XX в. в каком-то смысле действительно трансформировался в вопрос «различать или не различать?».

Дело не в философских спорах об «отнولوجической» или «гносеологической» природе различия, теперь уже вряд ли интересных, и не только в отвлеченной методологии, хотя она важна, — окруженный множеством импликатур, тот же вопрос, различать или не различать, что различать и каким образом, обуславливает форму и место отдельной практики в социальной структуре, определяет ее престиж и, более того, на институциональном уровне устанавливает, достойна ли она существования и поддержки⁶². Ни искусство, ни политика, ни дисциплины, призванные или «желающие» ими заниматься, не составляют

⁶⁰ Так, в отзыве на сборник работ Н. Лумана с говорящим названием «Теории различия: переписывая описание современности» видный немецкий социолог Д. Беккер, подводя итоги, настаивает на том, что теория различия является ядром постмодернистского мышления (*Luhmann N. Theories of Distinction: Redescrining the Descriptions of Modernity / ed. by W. Rasch. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2002*, задняя обложка).

⁶¹ *Heidegger M. Identität und Differenz. Pfullingen: Neske, 1957; Derrida J. L'Écriture et la différence. Paris: Éditions du Seuil, 1967; Deleuze G. Différence et répétition. Paris: Presses Universitaires de France, 1968; Bourdieu P. La distinction: critique sociale du jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979; Lyotard J.-F. Le différend. Paris: Editions de Minuit, 1983; Luhmann N. Theories of Distinction... (2002)*, — собственно это те имена и тексты, которые связывают с так называемой «философией различия».

⁶² Связь эпистемологического и социального измерения демонстративно подчеркивается, например, Н. Луманом. Редуцируя логическое понятие «интенции» Гуссерля к простому установлению различия, которым сознание оправдывает обозначение, размышление и желание что-либо обозначить, Луман не медлит перевести проблему из логико-философского плана в социальный, говоря о том, что различие (которое прежде было ключом к поиску единства мира или абсолютного духа, а теперь перестало быть таковым) является результатом формы социального дифференцирования (*Luhmann N. Theories of distinction... P. 45, 74–75*).

исключения из правила. Институциональное и методологическое в их отношениях, как и везде, тесно связаны. Но как раз поэтому в том, чтобы отделять одно от другого, есть свои выгоды.

Даже если пренебречь эстетикой, равно как и поэтикой, размышляя об искусстве, мы все равно рано или поздно вернемся к опыту, который ими накоплен. Случай с финалом такого знакового социологического труда, как «Различие: социальная критика суждения» П. Бурдьё, в своей полемике направленного против «чистой эстетики» Канта, здесь особенно демонстративен. Положив своей целью окончательно разрушить эстетику, Бурдьё дополняет английский перевод своей книги заключением, по которому его крайне легко заподозрить в отходе от первоначальных нигилистических установок⁶³.

Социология, как известно, вообще не чужда «филологическому мышлению». Социологам, например (хотя, конечно, не только им), приходится прибегать к контент-анализу, лишь между прочим замечая его сходство с привычным для литературоведения анализом мотивным или – для лингвистики – лексико-семантическим⁶⁴. Родственная «поэтике» «риторика», судя по названиям многочисленных трудов

⁶³ Избегая долгих экскурсов, упомянем в этой связи лишь статью Д. Лосберга с трудно передаваемым по-русски названием «Дерриданский Кант Бурдьё: эстетика отвергающей эстетики» (*Loesberg J. Bourdieu's Derrida's Kant: The Aesthetics of Refusing Aesthetics // Modern Language Quarterly. 1997. 58. № 4*). Как видно уже из подзаголовка, нарочитый отказ от эстетики, по мысли Лосберга, остается не чем иным, как все той же эстетикой. Ясно, что такое прочтение «Социальной критики суждения» не исчерпывает всего спектра мнений по поводу «искусствоведения» Бурдьё, но определенно отражает его часть. Социологи, правда, констатируют, что чтению Канта сам Бурдьё совершенно справедливо с противопоставляемых кантианским социологических позиций уделял не слишком много внимания, и не рекомендуют читать «Различие...» «несоциологически» (*Geldof K. Authority, Reading, Reflexivity: Pierre Bourdieu and the Aesthetic Judgment of Kant // Diacritics. 1997. Vol. 27. № 1. P. 30*).

⁶⁴ Контент-анализ, в частности, возводят к вышедшему в 1932 г. классическому указателю фольклорных мотивов С. Томпсона (*Krippendorff K. Content Analysis: an Introduction to Its Methodology. 2nd ed. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2004. P. 107*). Традиционно разделяя два аспекта контент-анализа, количественный (в современной форме – компьютерный) и качественный, К. Криппендорф констатирует, что «интерпретационный», то есть качественный, подход к контент-анализу уходит корнями в социальные науки, критическую теорию, однако первым по порядку среди «трех источников» называет опять-таки теорию литературы (*Ibid. P. 17*). Несмотря на то что, по Криппендорфу, «современный контент-анализ превосходит традиционные понятия о символах, содержании и интенциях» (*Ibid. P. XVIII*), сам он

по социологии, истории культуры и политики, в последние двадцать-тридцать лет тиражируется беспрерывно. В конце концов, подобно литературной критике и истории, социология, повторяя слова одного из ее высокопоставленных представителей, нарративна, интерпретационна, дескриптивна, аллюзивна, риторична и, главное, должна быть таковой (эта характеристика прозвучала из уст президента Южного социологического общества Виргинии Дж. Рида, ознаменовав собой в том контексте поворот от эмпирико-статистических методов к теоретическим исследованиям)⁶⁵.

Так называемая «чистая эстетика» (допуская, что она вообще когда-либо существовала) в XX в. себя решительно скомпрометировала, но специфику самой сферы эстетического с вытекающей необходимостью релевантного дискурсивного окружения, классификационного инструментария и терминологии игнорировать сложнее. Можно сказать, что искусство лишь «конструируется» нами, но трудно отвергнуть мысль о том, что такая «конструкция» закреплена историей и в этом смысле имеет свой устойчивый «субстрат». Стремление же выделять искусство из общего ряда неминуемо приводит к поиску его собственных черт и закономерностей и в том или

не избегает привычных для семиотики, герменевтики, литературной и арт-критики терминов.

Контент-анализ критикуется за разрыв между его количественной и качественной сторонами и изнутри самой социологии (*Bruce S., Yearley S. The Sage Dictionary of Sociology. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2006. P. 48*), которая все больше склоняется к интерпретационному подходу и «нарративизируется».

⁶⁵ *Reed J. S. On Narrative and Sociology [Presidential Address to the Southern Sociological Society, Norfolk, Virginia, April 14, 1989] // Social Forces. 1989. Vol. 68. № 1. P. 2 и др.*

Небезынтересно, что, отдавая должное литературному критицизму, Дж. Рид вспоминает об опыте К. Гирца, проэкзаменовавшего работы четырех выдающихся антропологов с точки зрения литературного стиля (*Geertz C. Works and Lives: the Anthropologist as Author. Stanford: Stanford University Press, 1988*), и ссылается на дискуссию о «литературности» экономики (1985–1986), инициированную экономистом Д. Макклоски (*Donald McCloskey*). Послание Дж. Рида читается как контрверза президентскому адресу У. Огборна (*William Ogburn*), с которым Огборн обратился к Американской социологической ассоциации в 1929 г., провозгласив торжество статистики в скором будущем: точные цифры вместо неопределенных слов (*Maines D. R. Narrative's Moment and Sociology's Phenomena: Toward a Narrative Sociology // The Sociological Quarterly. 1993. Vol. 34. № 1. P. 19–20*). Тему, конечно, нельзя считать исчерпанной и сегодня.

ином синонимическом обличье к тому, что издавна называется эстетикой и поэтикой...⁶⁶

При концентрации на поэтике (или истории литературы) тем более важно отгородиться от той благостной (совершенно несходной с беньяминовской или какой-то другой) «эстетизации», которая популярна теперь в отношении к истории русской литературы XX в. Эта крайность полностью пренебрегает политикой и идеологией и всеми теми выгодами, которые дает выход за пределы имманентной «эстетической истории». После того как отечественная гуманитарная наука открыла для себя русское зарубежье и получила возможность свободно обсуждать запрещенные имена, стремление создать новую картину национальной культуры приводит к удивительной гармонизации абсолютно несовместимых в истории стихий. «Симулякры» – если иметь в виду только литературу, – М. Шолохова, И. Шмелева, М. Булгакова, А. Платонова, И. Бродского, А. Фадеева, Б. Пильняка, Е. Замятина, М. Горького и Вс. Иванова, В. Набокова и А. Солженицына,

⁶⁶ Абсолютно противоположную точку зрения – имея в виду исследования по русской литературе, вышедшие относительно недавно, – высказывает М. Берг в «Литературократии»: «В литературе, порождающей символические ценности, действуют процедуры обмена и конкуренции, а то, что в филологии понимается под *поэтикой, художественным приемом, традицией* и т. д., является аргументами в борьбе за признание, успех, доминирование» (Берг М. Литературократия: проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛО, 2000. С. 5). Спору нет, поэтика может рассматриваться как средство для очень разных целей, от доминирования до сублимации, однако она не перестает быть от этого сама собой. Перед нами скорее две конкурирующие пресуппозиции, две аксиомы, равноценные в своей собственно логической бездоказательности и самодовлеющие в оформляемых ими областях знания и идеологии.

В свете современной полемики между эстетическим подходом к реалиям искусства и политико-социальными интерпретациями интересны попытки их объединить. Например, М. Вартофски ставит задачей примирить крайности, показав, что корни кризиса, поразившего современный «арт-мир», лежат, с одной стороны, в относительно автономной диалектической истории искусства и художественной формы, а с другой – в его «политэкономии». Разделение этих сторон, по его мнению, ведет либо к упрощенной и односторонней формалистской эстетике, либо к столь же упрощенной «экономистической» и вульгарной социологии искусства. Вартофски подчеркивает, что понятийные пары «творчество – признание», «покупка – коллекционирование», «дистрибуция товаров – культурное влияние» не представляют собой эффемизмы, но отражают дуалистическую природу арт-мира (*Wartofsky M. W. The Politics of Art: The Domination of Style and the Crisis in Contemporary Art // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1993. Vol. 51. №. 2. P. 217 и др.*).

А. Ахматовой и Д. Бедного... вдруг инкарнируются в новой реальности, где нет места ни политическому, ни идеологическому, ни «атеистически-религиозному» размежеванию, не говоря уже о противоречиях в рамках самой эстетики. В погоне за благополучной – «культурной» – историей пафос всеобщей консолидации пришел на смену лозунгам о классово-борьбе, а борьба за власть внутри артистических корпораций, словно ее никогда и не было, свелась к сюжету подавления всех деятелей искусства некоей абстрактной «авторитарностью» даже тогда, когда сам деятель с очевидностью ее представлял.

Уход от политики в поэтику, в «структуры», стихосложение, стилистику, синтаксис, метрику подкреплен серьезной научной традицией, не миновавшей и СССР, где он стимулировался еще и элементарным неприятием коммунистического догматизма. Однако это не относится к сложившемуся умильному положению дел. Конфликт между политикой (социологией, антропологией и т. п.) и поэтикой («чистой» эстетикой и историей литературы) и связь между ними имеет смысл четко обозначить уже поэтому.

Постоянно размываемые границы между гуманитарными дисциплинами в XX в. оставались границами, покуда их хотелось по тем или иным причинам замечать. Только это заставило как появиться, так и исчезнуть «формализм», «вульгарную социологию», пришедший ей на смену «отнологический эстетизм», который тут же был разоблачен политически; также и искусство утратило свою автономность, сливаясь либо с политикой, либо с повседневностью... По аналогии, думается, любой «поворот» в гуманитарной сфере в принципе описывается в категориях различия и различения. «Воля к различию», конечно, в свою очередь обусловлена какими-то существенными для индивида социальными причинами, и судьба литературоведения (искусствоведения, эстетики) в данном отношении несколько не отличается от судеб других дисциплин. Оно живо, покуда востребовано, продается, служит и т. д. В этом смысле выгода от фундированного социально «субъективизма» (либо «конструктивизма», в противоположность «эссенциализму») действительно очевидна. Ведь он отвергает гегемонию какой-то одной-единственной науки. Лучше различать, чем оставлять нечто без внимания, пусть даже ради того, что признается ныне существенным.

Если стремление обосновать принцип различия дедуктивным порядком берется под сомнение, то убедиться в его пользе можно

только практическим путем, что мы и попытаемся сделать в последующих очерках. Но в любом случае, избрав в качестве отправной точки «волю к различию», при неизбежности нечто объединить мы невольно приходим к необходимости объединяемые части друг от друга отличать и специфицировать; в частности – это прямо касается темы книги названия – политику и поэтику.

Что касается первой, то исходя из довольно условного, но характерного для истории культуры разграничения между двумя подходами к ускользящему понятию, мы будем отталкиваться от «большой» государственной политики СССР, а не от мелких политик его повседневности. Или, несколько уточняя сказанное, от одной повседневной политики литературы, которую государство открыто поставило себе на службу. Нам предстоит постоянно оценивать и соизмерять литературу с точки зрения этого политико-эстетической диктата.

Еще два слова о поэтике и политике

Появление слова «поэтика» в названии книги, посвященной литературе, вряд ли может вызвать удивление, хотя этот факт и не способен избавить от связанных с его трактовкой трудностей. Желая в данном случае избежать специальных экскурсов в историю понятия, я надеюсь, что сами очерки подскажут, каким образом ограничивается в них его содержание.

Единственное – учитывая, что экспансия термина за пределы отводимой ему изначально дисциплинарной территории в данном случае тоже ощутима, – хотелось бы с самого начала отказать от его чрезмерных расширений, которые отсылают, например, к знаковым работам «Поэтика пространства» (1957)⁶⁷ и «Поэтике мечты» (1960)⁶⁸ Г. Башляра (хотя что делает Башляр, как не рассказывает о некоторых текстах, где «пространство» и «мечта» попросту тематизируются?) или – в контексте нового историзма, оттесняющего разделение на литературные и нелитературные тексты на второй план – к выражению С. Гринבלата «поэтика культуры»⁶⁹.

⁶⁷ *Bachelard G. La Poétique de l'espace. Paris: Presses universitaires de France, 1957.*

⁶⁸ *Bachelard G. La Poétique de la rêverie. Paris: Presses universitaires de France, 1960.*

⁶⁹ Гринблат использовал его в названии лекции, прочитанной в Университете Западной Австралии в 1986 г., а затем и одноименной статьи. Текст лекции

Гринблату, кстати сказать, помимо прочего, принадлежит введение к специальному выпуску журнала «Жанр» 1982 г., озаглавленному «Формы власти и власть форм в Возрождении»⁷⁰, — что вольно или невольно вновь возвращает нас к политике. Он же оказал влияние на книгу П. Сталибраса и А. Уайта «Политика и поэтика трансгрессии», вышедшую в 1986 г.⁷¹ Как кажется, с этого времени стал нарастать поток сочинений, где понятия «политика» и «поэтика» сталкиваются⁷².

В 2000 г. появилась небольшая книга Ж. Рансьера «Распределение чувственного: эстетика и политика»⁷³, которая в 2006 вышла в переводе на английский под названием «Политика эстетики: распределение чувственного»⁷⁴. Она включает несколько расширенных

был опубликован в журнале “Southern Review” (№ 20, March 1987), статья — *Greenblatt S. Towards a Poetics of Culture // The New Historicism / ed. by H. A. Veesser. London: Routledge, 1989.*

⁷⁰ *Greenblatt S. Introduction // Genre (The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance), 1982. № 15.*

⁷¹ *Stallybrass P., White A. The Politics and Poetics of Transgression. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.*

⁷² От, например, *Monroe J. A Poverty of Objects: the Prose Poem and the Politics of Genre. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987; Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy / ed. by Ch. Bernstein. New York, NY: Roof, 1990* до совсем недавней: *Monnet A. S. Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-century American Literature. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2010.*

Если же иметь в виду отечественной контекст, в русле этого общего интереса недавно появились: Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологии и философии / отв. ред. Н. А. Шматко. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1999; сборник статей «Политика и поэтика» под редакцией Ю. В. Богданова (М.: Ин-т славяноведения РАН, 2000), включающий статью Ф. Лаку-Лабарта под тем же самым названием; сборник «Экранизация истории: политика и поэтика» под редакцией Л. Будяк (М.: Материк, 2003). Следует упомянуть в ряду названий и книгу статей А. О. Мадисона «Поэтика и политика» (СПб.: ГИЦ Новое культ. пространство: Б-ка Трамп, 2004). Среди журналов «Вопросы литературы» за 2006 г. включили в первый номер целый раздел «Поэтика и политика русского символизма», а «Новое литературное обозрение» в 2009 г. опубликовало статью В. Проскуриной «Ода Г. Р. Державина „На Счастье“: политика и поэтика» (№ 97). Наконец, в 2012 г. издательство “AD Marginem” выпустило книгу «Политика поэтики» Б. Гройса.

⁷³ *Rancière J. Le Partage du sensible: Esthétique et politique. Paris: Fabrique: Diffusion Les Belles Lettres, 2000.*

⁷⁴ *Rancière J. The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible. London; New York: Continuum, 2006.*

интервью автора с уточнениями и разъяснениями ряда положений, высказанных им ранее. Рансьер еще раз проговаривает идею «режимов искусства», разделяемых им на этический, репрезентативный и эстетический. Первый отсылает к Платону, второй – к критике Платона Аристотелем и предполагает разделение на виды, жанры и т. д. и т. п. Третий же, «режим эстетического», обозначает специфический способ осмысления искусства, актуальный для последних двух столетий, – тот, что разрушает систему жанров и изолированных искусств, а также стирает границу между искусством и всякой другой деятельностью человека. Переходность чувственного опыта, выражаемая взаимосвязью и самостоятельностью режимов, дает возможность Рансьеру не самым простым способом выйти к «политике эстетики», а термин «поэтика» применить к области внеэстетического – «поэтика знания».

К слишком общим схемам всегда найдется повод придаться; совершенно отказать современности в *неразличии* (вновь мы сталкиваемся с проблемой различия) всех и всяких границ, – возможно, слишком смелое решение. Однако предложенная Рансьером таксономия чувственного по крайней мере помогает ориентироваться в определенных тенденциях из области современной эстетической теории. Как бы там ни было, используемое в предлагаемых очерках выражение «политика поэтики» вполне соотносимо с рансьеровским «режимом поэтического», при котором определяющим мыслится отличие одной художественной формы – жанра, стиля, типа композиции и т. п. – от другой.

Обращение к поэтике и теории литературы, на которых нам теперь предстоит сконцентрироваться, дает простую возможность, используя опыт заслуженных дисциплин, лучше понять почему и разглядеть, ради чего ломали копыя политики, определяя, какой должна быть и советская литература, и ее история.

Символическая правда, миметический обман и ответ читателя (из истории вечных вопросов XX века)

Страх теории

Переживаемый ныне кризис литературоведения – а о нем в последнее время говорят много – явление скорее всеохватное и перманентное, чем хоть как-то географически или во временном отношении локализованное. Даже в «благоприятных» условиях литературоцентристского XX столетия за фасадами солидных теорий зачастую скрывались конструкции, которым не суждено было продержаться в целостности и десяти лет. М. Риффатер опубликовал свой «манифест» в 1990 г., открыв его утверждением: «Страх, который вызывает литературная теория, требует объяснения. Невозможно отрицать, что этот страх крайне реален, поскольку большинство текущих дискуссий вызывают сомнения в ее полезности или же вопрос о том, нужна ли литературе самостоятельная теория»¹. Его попытку апологии по прошествии двух с лишним десятилетий вряд ли можно назвать удавшейся, и это неудивительно, если иметь в виду, что Риффатер все еще исходил из мысли о «центральном положении литературы в гуманитарных науках»². Сегодня нужно запереться на кафедре литературы, отключить Интернет и совсем не читать современной прессы, чтобы думать, что это так.

Если спустя два десятилетия агония литературной теории все еще тянется, то с той только, пожалуй, разницей, что, следуя медицинской терминологии, ее судороги перешли из тонических в клонические. Постоянные атаки со стороны социологии, «антропологии культуры», интердисциплинарности, да и просто политики, с одной стороны, и беспримерно устойчивые «собираательно-описательные» интенции самого литературоведения – с другой, фобию теории лишь усилили.

Не думается, что в нынешних условиях имеет смысл сопротивляться новому историзму или какому-то иному подходу к литературе,

¹ *Riffaterre M. Fear of Theory // New Literary History. 1990 (Autumn). Vol. 21. №. 4. P. 921.*

² *Ibid.*

не укладываемому в представления о «чистом» (или тогда уж «чисто фантомном») литературоведении – Риффатер в свое время в отклике на книги «Против теории: литературоведение и новый прагматизм» под редакцией У. Митчелл и «Спротивление теории» П. де Мана называл в ряду своих явных оппонентов марксистов, психоаналитиков наряду с приверженцами феминистской теории, переносящих, по его мнению, глобальные модели культуры на уникальную литературу. Однако пафос его выступления против некоторых сдерживающих теорию факторов и сегодня хочется поддержать: «Теоретизирование основывается на принципах, с очевидностью чуждых духу и традиционным подходам, которым следует гуманитарное знание (humanities)» и согласно которым «роль гуманитарного знания состоит в сохранении традиции, для того чтобы лучше информировать настоящее и подготавливать будущее», «пытаясь поддерживать культуру и социальный консенсус», «соединяя понятие о литературности с понятием канона»³.

Итак, литературоведение, потерявшее права на теоретизирование, мыслится ныне зачастую дисциплиной почти подсобной, уставшей и меньше всего достойной поддержки и общественного внимания. В российских условиях, правда, последнему следует только радоваться. Всякая забота «со стороны» или «сверху», как показывает совсем недавняя история, неизменно оборачивалась для нее либо тотальным главенством политики и идеологии, либо «катакомбным» выживанием и различного рода «эмиграциями» – в себя, в узкий круг ближайших друзей, в «древность» и т. д. и т. п. Так что если говорить о возможностях, то сейчас именно их у нас предостаточно. Мы можем (теперь? пока? – когда занимаешься XX в., такие мысли возникают невольно) обсуждать академические проблемы, не ожидая вечером «воронка» под окнами или очередной разоблачительной кампании с «оргвыводами». Такого «страха теории» Риффатер точно не имел в виду.

Впрочем, и вне политики опасения открытого дискуссионного пространства, так необходимого теории, сохраняются и, видимо, репродуцируются в русской гуманитарной академической среде. Конечно, публикация литературных текстов, тщательное собирание и комментирование связанных с ними фактов важны. Никто не выступает против текстологии, которая остается до сих пор

³Ibid.

главным направлением отечественного академического литературоведения, хотя в других странах она давно и естественным образом свелась к практической издательской деятельности. Но, не прибегая к подозрительным «современным» аргументам и доводам «из-за границы», прислушаемся к мнениям безусловных на сегодняшний день «собственных» классиков. Высказанные попутно, они, думается, тем более показательны, что рассматриваются авторами как само собой разумеющиеся филологические пресуппозиции. Томашевский в «Писателе и книге» в 1928 г. пишет: «Текстология не есть специальная наука; скорей это некоторый метод, некоторое научное орудие, при помощи которого наука добывает необходимые ей данные»⁴. П. Медведев (Бахтин), человек несколько другого научного направления, в размышлениях по данному поводу в тот же год согласно отмечает: «Большой фактический материал, разработанный западноевропейской наукой, конечно, может быть и должен быть использован марксизмом (разумеется, критически), но принципы, методы, а отчасти и конкретная методика этой работы неприемлемы для него (за исключением *черновой методик* – палеографии, приемов филологической подготовки и анализа текста и т. д.)» (выделено мной. – В. В.)⁵.

Никто не призывает пренебречь фактографией и историей литературы в угоду теории, однако успокаивать себя тем, что «факт» есть «факт» и он превыше всего? Как бы мы ни хотели, оторвать эмпирический «базис» литературоведения от спекуляционной «надстройки» все равно не получится. Науку нельзя заменить одним лишь архивом и тем более музеем – она требует идей. Нынешнее же положение дел выглядит так, как будто прозорливая интеллигенция опасается за свое ближайшее будущее: как бы чего ни сказать такого, от чего пришлось бы отказываться через пару-тройку лет, или (эти страхи кажутся более реальными) как бы что ни повлияло на наш статус (о)хранителей отечественных ценностей...

Ясно, что завершение советской эпохи открыло запасники, вытаскивать документы из которых и обрабатывать придется еще не один

⁴ Томашевский Б. Писатель и книга: очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928. С. 11.

⁵ Медведев П. Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С. 187.

десяток лет. Эта работа необходима не меньше, чем издание древних памятников и классики более позднего времени. Но между необходимым и достаточным все же существует разница.

Заменять одну точку зрения другой (текстологическую теоретической, телеологическую психоаналитической etc.), устанавливая насильно очередную диктатуру и жесткую иерархию, нет смысла. Речь идет всего лишь о дозволенности публичного высказывания и готовности признать, что различия в точках зрения на сам предмет филологии эвристически значимы и не являются личной блажью и хобби.

Впрочем, это почти публицистическое предисловие совсем не претендует на роль манифеста, подготавливающего очередной теоретический переворот, хотя выход из теоретического кризиса в ту или иную сторону, вероятно, и заключается в том, чтобы что-то декларировать и обсуждать. Напротив, хочется еще раз обратить внимание на некоторые проблемы, иронически говоря, из разряда «вечных для XX века» и отсылающих скорее к «ветхому» эстетизму, чем к какой-либо прогрессивной ветви гуманитарного знания.

Притом что «теоретико-дедуктивный» взгляд на литературу («от умозрения», «от схемы») достоин ровно такого же внимания, как и «индуктивно-собираательный», само внимание к идеям, о которых пойдет речь, обязано в большей степени последнему, чем первому. Мне уже предоставлялась возможность опубликовать несколько фрагментов, посвященных конкретным литературным текстам и увязанных с попыткой продемонстрировать операциональную небесполезность двух-трех терминов, относящихся к теории и истории литературы XX в. (прежде всего, конечно, к русской, но потенциально, думается, не только к ней). Цель предлагаемого очерка – эксплицировать некоторые пресуппозиции и основания с оглядкой на судьбу наиболее важных в данном отношении концепций, чтобы обобщить разрозненные наблюдения. В этом смысле он носит не теоретический, а – вновь – скорее метатеоретический, касающийся *истории* теорий, характер. Но так или иначе, или, точнее, как раз поэтому, в ней нет примеров из самой литературы.

Хотя целостные системы в литературной критике обычно долго не существуют, некоторые из них оставляют после себя концепты, наделенные завидной склонностью к долгожительству. Такие «эстетические примитивы», конечно, слишком общи и предельно бедны,

чтобы передать «органику» и «дух» литературы, о которых мы так часто беспокоимся, но этого от них и не требуется. Они задают перспективу и позволяют увидеть то, что без их учета было бы неразличимо. Возможно, именно такого рода принципиальные «находки» филологов могут послужить и другим гуманитарным дисциплинам. Если присмотреться, так, собственно, и происходит, хотя не все и не всегда в этом сразу готовы признаться. Ведь не только история, но и социология неожиданно предстают нарративными, за контент-анализом проглядывает анализ мотивов, да и, несмотря на всю значимость медиальности, само словесное «послание» из культуры вычеркнуть пока не удалось... Равным образом, безусловно, и для филологии важно, когда она, сохраняя специфику, умеет открывать для себя иное знание.

Ауэрбах vs. Панофски

Собственно поэтическая (от слова «поэтика») схема, задающая ракурс дальнейшим размышлениям, проста и основана на противопоставляемом «подражательности» представлении о символизме искусства. Выражаясь по-другому, – на представлении о его индизонимности. Новой такую оппозицию не назовешь, и именно поэтому ее имеет смысл контекстуализировать⁶. Вне всяких сомнений, сделать это можно разными способами, привлекая иные имена и другую литературу. Моя задача состоит лишь в том, чтобы, эксплицировав некоторые взаимоотношения между упомянутыми концептами, напомнить, насколько сами идеи были важны и как они обсуждались.

В середине XX в. принципиальная поэтическая антиномия между «мимесисом» и «символом» была актуализирована Э. Ауэрбахом, который, опираясь на нее, в своем фундаментальном «Мимесисе...» (1946) решительно разводил гомеровский и библейский нарративы. Ауэрбах располагает «мимесис» как бы в двух плоскостях. С одной стороны, используя пространственно-временную лексику, он визуализирует повествование и описывает некую конструируемую в ходе чтения реальность; с другой – предъявляет «мимесис»

⁶ Мне хотелось бы вспомнить здесь А. И. Павловского, который помог мне несколькими деликатными советами, когда я только начинал задумываться над этой проблемой.

в терминах нарратива, организации сюжета, стилистики, передачи речи: «...трудно представить себе большую стилистическую противоположность, чем между этими двумя текстами, хотя оба они – древние и эпические»⁷.

Гомеровский эпос, по Ауэрбаху, предполагает отсутствие перспективы, заднего плана, чего-либо утаенного: «...гомеровский стиль знает только передний план, только настоящее, равномерно освещенное и всегда одинаково объективное»; «то, о чем повествует он в настоящую минуту, – это единственное настоящее; происходящее сейчас заполняет всю сцену действия, всецело заполняет сознание слушателя»⁸. Тогда как библейский рассказ о жертвоприношении Исаака, согласно Ауэрбаху, сразу вызывает «недоумение», особенно «если мы занимаемся им после Гомера. Где пребывают собеседники? Этого не сказано. <...> Где находился Авраам во время разговора? Этого мы не узнаем. Авраам, правда, говорит: „Вот я“, но еврейское слово значит только приблизительно следующее – „узри меня“ или, как переводит Гункель, – „я слушаю“; во всяком случае, это слово не обозначает никакого места в реальном мире, места, где находится Авраам, а обозначает лишь отношение к призвавшему его богу»⁹. Наконец, странствие Авраама – «...это безмолвные шаги через неопределенность, через предварительность, задержанное дыхание, процесс, лишенный настоящего и представляющий собой ничем не заполненную длительность, при всем том измеренную – „три дня“! – размещены между прошлым и предстоящим. Эти „три дня“ вынуждают к символическому толкованию – такое толкование позднее они и получили»¹⁰.

Существенно, что Ауэрбах в данном фрагменте нарочито (в других – отнюдь нет) отводит в сторону необходимость толковать ситуацию в терминах философского или культурно-антропологического порядка: «Нам, конечно, тотчас же скажут, что все это объясняется тем особенным представлением, какое было у евреев о боге, – представление это нельзя сравнивать с греческим. Все это верно, но не служит опровержением»¹¹. Ауэрбах осознанно формализует

⁷ Ауэрбах Э. Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 32.

⁸ Там же. С. 27, 25.

⁹ Там же. С. 28.

¹⁰ Там же. С. 30.

¹¹ Там же. С. 28.

свою интерпретацию, как бы забывая о содержании¹². «Мимесис...» никак не назовешь сочинением по «чистой» или «формалистской» эстетике литературы: насколько много «реализма», то есть миметической формы, наличествует в некоем произведении, по Ауэрбаху, в общем зависит от среды и историко-культурных обстоятельств, но несмотря ни на что его автор концентрируется и на формальном принципе.

Различие между стилем Гомера и стилем Библии он избирает в качестве исходного пункта, чтобы «исследовать изображение действительности в европейской культуре». Эти стили «противоположны и представляют собой два основных типа. Один – описание, придающее вещам законченность и наглядность, <...> связь всего без зияний и пробелов. <...> Второй – выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования...»¹³. Говоря кратко, Библия располагает к символическому толкованию, а Гомер – нет. Библия темна, обрывочна, полна недоговорок. Гомер прозрачен, описателен, полон. При чтении Гомера внимание сосредоточено на происходящем, на том, о чем повествуется. Библия заставляет концентрироваться на том, что осталось невысказанным.

«Мимесис...» нашел многих поклонников, а вместе с ними и критиков. Кроме самых древних текстов, Ауэрбах исследует роман Петрония, «Анналы» Тацита, «Песнь о Роланде», куртуазный роман, средневековые «Мистерии об Адаме», «Ад» Данте, «Декамерон» Боккаччо, сочинения Антуана де Ла Сая, Рабле, Монтеня, Шекспира, Сервантеса, Мольера, аббата Прево, Вольтера, Шиллера, Гете, Стендаля, Гюго, Бальзака, Флобера, Расина, Пруста, В. Вульф, Джойса... – слишком большой разброс имен и времен, чтобы найти согласие в толкованиях и оценках.

Но что если отнести к его тезису не как к суждению, требующему истинностной оценки, а как к рецепции, принадлежащей, безусловно, знатоку, обязанной своим появлением его личной эрудиции и таланту, но одновременно и истории, культурному контексту, наконец, «эпистеме»? Вряд ли можно сомневаться, что чтение,

¹² На «фигуративность» мимесиса у Ауэрбаха, то есть риторическую и нарратологическую сторону его верси, указывает, например, А. Мелберг: *Melberg A. Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 2.

¹³ *Ауэрбах Э. Мимесис... С. 44.*

предложенное Ауэрбахом, относится к искусству и критике самого ХХ в., когда противопоставление «реализма» всем остальным «измам» осмыслялось как кардинальное, оставаясь весомой практикой искусства («мимесис» связывается у Ауэрбаха с «реализмом»). Более того, при таком взгляде тезис Ауэрбаха, возможно, в первую очередь ХХ в. и соответствует.

Другим показательным в интересующем нас аспекте и одновременно знаковым для ХХ в. текстом является вышедшая двумя десятилетиями ранее книга Э. Панофски «Перспектива как „символическая форма“» (1927). Если в сплаве миметического (изображающего, подражающего, отражающего, воспроизводящего) и символического (аллегорического, иносказательного, темного, требующего интерпретации, невысказанного, невыраженного и неизображенного) Ауэрбаха главным образом занимало первое, то Э. Панофски, пожалуй, всецело отдавая должное способу изображения, подчеркивал значимость второго. Панофски пытается объяснить, как перспектива из абстрактной модели, существующей в контексте философии и доминирующего мировоззрения эпохи, превращается в художественную проблему и становится частью искусства, символизируя и выражая этот контекст. Так же широко, как и Ауэрбах, охватывая материал – от античности до импрессионизма, – Панофски фиксирует, во-первых, соответствие между конкретным видом перспективы и мировосприятием: «Итак, античная перспектива является выражением определенного пространственного восприятия, существенно отличающегося от современного, <...> и одновременно – столь же определенным и отличным от современного представлением о мире»¹⁴; а во-вторых, формально систематизирует само искусство, его стили и жанры в их смене и эволюции.

Интерес Ауэрбаха к «миметической» презентации легко противопоставить подчеркиваемому Панофски символизму, то есть одновременно связать их. Важно при этом, во-первых, что и то и другое имеет отношение к форме (в одном случае к конфигурации визуальных элементов, в другом – к конфигурации слов, к способу наррации), а во-вторых, что конструируемое противостояние без реальной полемики между создателями концепций опосредовано тем не менее общим вниманием к вопросу, характерным для ХХ в.

¹⁴ Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 49–50.

Ни в коей мере не ставя перед собой задачи восстановить развитие одной «идеи» в ее логико-хронологических инкарнациях, обозначим еще несколько ориентиров, позволяющих локализовать тему «символ – мимесис» в контексте XX в., и коснемся случаев, когда сама ее релевантность подвергалась сомнению.

Слово само по себе символично, и связь между презентацией и референцией не могла ускользнуть от внимания тех, для кого мимесис и символизм несколько позже тоже предстал как проблема. Так, П. Рикер, который, конечно, не мог не учитывать опыт и Панофски, и Ауэрбаха, в своих обширных исследованиях времени, нарратива и мимесиса приходит к выводу о том, что миметическая функция повествования проблематизируется в точной параллели с метафорической референцией (“*La fonction mimétique du récit pose un problème exactement parallèle à celui de la référence métaphorique*”) и что метафорическое «переписывание» и «нарративный мимесис» тесно переплетены: “*C’est ainsi que redescription métaphorique et mimèsis narrative sont étroitement enchevêtrées*”¹⁵.

Если же говорить о живописи, то взаимопереход «мимесис – символ» эксплицируется, например, гипотезой концептуальной репрезентации, противопоставляемой идее «непосредственного» миметизма. Ее связывают с книгой «Искусство и иллюзия: исследование по психологии изобразительной репрезентации» Э. Гомбриха, который обратил внимание на то, что восприятие (суммируя и упрощая) относительно, схематично и символично настолько, что выражение «язык искусства» больше, чем «зыбкая метафора»¹⁶. В свою очередь, отталкиваясь от наблюдений Гомбриха, Н. Гудмен в «Языках искусства» приходит к заключению, что «изображение должно быть символом»¹⁷.

¹⁵ *Ricœur P.* Temps et récit. Paris: Seuil, 1983. P. 13, 14.

¹⁶ *Gombrich E.H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaldon, 1984. P. 71.

¹⁷ *Goodman N.* Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968. P. 5. Эта взаимопреemptственность между символом и изображением обсуждалась совсем недавно в рамках семинара и соответственно сборника статей со знаменательным названием «По ту сторону мимесиса и конвенции»: *Frigg R., Hunter M. C.* Introduction // *Beyond Mimesis and Convention: Representation in Art and Science* / ed. by R. Frigg, M. C. Hunter. London, New York: Springer, 2010.

Сам «сдвиг» от понимания мимесиса как подражания реальности к его коммуникативной (языковой, знаковой, дискурсивной) трактовке, возможно,

Потенциальная и изначальная связь мимесиса и иносказания констатируется и в современных исследованиях живописи. Например, А. Беньямин в работе, посвященной философии (и) живописи, анализируя «мимесис» у Платона, приходит к выводу, что мимесис порождает аллегория¹⁸. Заметим, правда, что философский анализ зачастую бывает слишком «хитер», чтобы верить ему до конца, к тому же проблема интерпретации всегда остается проблемой. Однако для нас значимо не то, что так было у Платона, а что для современной эстетики утверждать это важно. «Логика риторики», опосредующей сам тезис, в данном случае вторична.

Желание же «сыграть» на присутствии или отсутствии иносказания в современной критической литературе выражается в том числе и в тенденции отделять реализм миметический от *иного* реализма. Так, Д. Адамс в работе, посвященной современной британской и американской литературе, предлагает альтернативу миметическому пониманию реализма, доминирующему в теории. Мимесис, в его трактовке, «принимает» только материальную реальность, тогда как «альтернативный реализм» рассматривает как реальность «актуальную», так и «виртуальную». Мимесис, «миметический реализм», предполагает завершенный продукт, тогда как альтернативный реализм – это вовлекающее созидание, в котором участвует читатель. Соответственно он выделяет три разновидности альтернативного реализма: аллегория, пастораль и парабола. Аллегория (Дж. Боулз, Дж. Парди) делает акцент на разделении двух реальностей, пастораль (Р. Фербенк, Г. Грин) – на том, что две реальности полностью соединены, а парабола, «параболический реализм» (П. Фицджеральд) информирует читателя, какими

имеет смысл соотнести с общей для XX в. тенденцией, переносящей внимание от мимесиса как такового на знаковую репрезентативность и медиальность. Согласно некоторым наблюдениям, концепт «медиа» подменяет собой «мимесис» (*Guillory J. Genesis of the Media Concept // Critical Inquiry. Vol. 36. № 2*). Понятно, что проблема «символической пикториальности» и «пикториальной символичности» совсем не нова. Эти две вещи (символ в живописи и поэзии), например, противопоставляет еще Лессинг в «Лаокооне», но для литературы XX в., видимо, более значимо, что его анализ служит отправной точкой для исследований современной, XX же в., поэзии (*Frank J. The Idea of Spatial Form. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. P. 8 и др.*).

¹⁸ *Benjamin A. Art, Mimesis, and the Avant-garde: Aspects of a Philosophy of Difference. London; New York: Routledge, 1991. P. 23.*

средствами и каким образом связь между этими двумя реальностями работает¹⁹.

В то же время эта «лингвопоэтологическая» редукция противостоит практике переноса или распространения изначально приписываемой искусству способности к мимесису на культуру в целом. Еще Хоркхаймер и Адорно в «Диалектике Просвещения» успешно политизировали мимесис, рассматривая его как отвергаемое Просвещением и табуируемое классовым обществом качество, от которого оно так и не может уйти²⁰. А, например, Р. Жирар, опробовав концепцию «миметического желания» на материале литературы («Романтический обман и истина романа»²¹), в последующих исследованиях по «фундаментальной антропологии» именно в терминах мимесиса и мимики объясняет суть человеческой индивидуальности и социальности²². В «философском» ряду, по-своему эксплуатирующем понятие мимесиса, можно назвать, вероятно, и Ж. Делёза, и Ж. Деррида, и Ж. Бодрийяра – где различие, там и подобие...

Радикальному пересмотру подвергает как мимесис, так и аллегоризм М. Хайдеггер. Они заменяются понятием «вещности» произведения искусства, которое рассматривается в «Истоке произведения искусства» с точки зрения гносеологии и причастности к онтологической истине.

Впрочем, уже Ф. Лаку-Лабарт в комментариях к Хайдеггеру объясняет, каким образом «мимесис» все-таки присутствует и функционирует в текстах автора «Бытия и времени». Разбирая отношения между «Gestalt», «Darstellung» и «темным» «Ge-stell» и возводя два первых к последнему, он приходит к заключению, что связанный с понятием истины мимесис, «сущность поэзиса», представляет собой «способ инсталляции» (Herstellen), то есть установки, фиксации, схематизации,

¹⁹ Adams D. *Alternative Paradigms of Literary Realism*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. P. 2–4.

²⁰ Horkheimer M., Adorno T. *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. S. 190.

²¹ Girard R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: B. Grasset, 1961.

²² Такой «антропологической» трактовке понятия особое внимание уделяет в своей книге «Мимесис» М. Потольски, рассматривающий не столько само «явление», сколько интерпретации термина (*Potolsky M. Mimesis*. Abingdon, N.Y.: Routledge, 2006). Но и вообще разделы «онтология и мимесис» и «антропология и мимесис» типичны для «Введений...» в проблему (см., напр.: *Metscher Th. Mimesis*. Bielefeld: Aisthesis, 2001 (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe. Band 10)).

категоризации; что мимесис «не имитация, а продуцирование»²³. И собственно к тому же приходит Деррида в своих чтениях Канта, когда вводит термин «экономимесис», связывая искусство с политической экономией и отталкиваясь от «политики искусства»²⁴ Аристотеля и Платона. Мимесис Канта в интерпретации Деррида – это опять-таки производство, продуцирование...

Хайдеггер как будто отменяет мимесис в искусстве, объявляя последнее особым способом бытования истины. И тем не менее аллегоризм и мимесис при их отрицании вновь оказываются сопряженными категориями. То же самое касается и других упомянутых выше концепций.

Структура vs. конструкция

«Мимесис» Ауэрбаха и «символизм» формы Панофски в отношении поэтики выступают в парадигматической функции. Однако есть еще одно «завоевание» прошедшего столетия, которое не хотелось бы потерять. При сравнении подходов Панофски и Ауэрбаха к изображению действительности (в одном случае в прямом, во втором – в фигуральном смысле) легко распознать еще одно важное отличие. Ауэрбах, прочитывая тексты, объективизирует собственное прочтение, не обращая внимания на возможные «погрешности» и не допуская мысли о возможном спектре восприятий, разводящих не только века, но и современников. Панофски, напротив, указывает на разницу между художественной перспективой и зрительным восприятием человека и даже подчеркивает, что живопись влияет на то, как человек воспринимает саму действительность. В его работе проблема восприятия применительно к искусству и «мимесису» приобретает самостоятельность.

Разумеется, в той или иной мере рецепция была актуальна всегда. Но для XX в. в пространстве литературной критики эта проблема символически связывается прежде всего с довольно поздним и на фоне «формализма», «структурализма» и «деконструкции» относительно скромным «критическим движением» – с констанцской школой рецептивной эстетики Х. Р. Яусса и В. Изера; хотя рецептивную теорию

²³ *Lacoue-Labarthe Ph. Typography: Mimesis, Philosophy, Politics. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. P. 78, P. 80 и др.*

²⁴ *Derrida J. Economimesis // Diacritics. 1981. Vol. 11. № 2. P. 2.*

(или “reader-response theory”) возводят и к переходящим границы «Новой критики» идеям У. Гибсона 1950-х гг., И. А. Ричардса 1920-х, Л. Розенблатт с ее «Литературой как исследованием»²⁵ 1930-х и ее же «транзитивной теорией»²⁶, отсылающей к работам Дж. Дьюи...

В 1974 г. автор введения к сборнику «Социальная история и эстетика воздействия»²⁷ П. У. Хоэндалль констатировал: «Литературная рецепция одновременно и новая и старая дисциплина: старая, поскольку теоретический интерес к воздействию литературы установился в классические времена, <...> новая, поскольку лишь последние десятилетия демонстрируют критическую дискуссию по поводу фундаментальных теоретических вопросов рецепции»²⁸. Анализируя причины сопротивления рецептивной эстетике со стороны доминирующих на то время историзма, текстуальной критики, критической теории (Адорно), феноменологического литературоведения (Ингарден), новой критики, Хоэндалль видит будущее за социологически ориентированными студиями. В качестве обширного эпиграфа он берет цитату из П. Бурдьё и детально прослеживает предысторию социологии читателя (потребителя, реципиента и т. д.), начиная с работ Ю. Хирша «Генезис славы: к вопросу о методологии истории»²⁹ и «Истории литературы и история вкуса» Л. Л. Шюккинга³⁰.

В своей ретроспективно-прогностической работе Хоэндалль артикулирует несколько положений, которые не хотелось бы оставить без внимания. Во-первых, он выделяет положение о релятивизме искусства как фундаментальное для рецептивных исследований, во-вторых, он противопоставляет их «объективистским» теориям (Адорно и Лукача), в-третьих, Яусс и Изер, претендующие на пересмотр

²⁵ *Rosenblatt L. M.* Literature as Exploration. New York, London: D. Appleton-Century company, 1938.

²⁶ Она получила окончательное оформление в 1978 г.: *Rosenblatt L. M.* The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary work. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1978.

²⁷ Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik: Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung / Hrsg. P. U. Hohendahl. Frankfurt a/M.: Athenäum-Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1974.

²⁸ *Hohendahl P. U.* Introduction to Reception Aesthetics // New German Critique. 1977. № 10. P. 29.

²⁹ *Hirsch J.* Die Genesis des Ruhmes: Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte. Leipzig: Barth, 1914.

³⁰ *Schücking L. L.* Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1913. № 5.

литературоведения в границах самого литературоведения, в социологически фундированной оценке Хоэндаля скорее дают повод для критики, чем приятия новой методы.

Действительно, констанцская школа вряд ли когда-либо была чрезмерно популярной, а после «отречения» Изера в пользу антропологии³¹ сомнения по поводу ее позиций звучат еще более красноречиво. И все-таки неожиданная, казалось бы, вспышка интереса к рецепции успела оставить после себя довольно устойчивый терминологический аппарат, начиная с общих и перекрывающих друг друга именованний самого направления – «рецептивная эстетика» (*Rezeptionsästhetik*), «эстетика воздействия» (*Wirkungsästhetik*), «рецептивная история» (*Rezeptionsgeschichte*) – до систематических и структурных: «апелляционная текстовая структура» (*die Appellstruktur der Texte*) Изера, его же «пробел» (*Leerstelle*), соотносимый им с «неопределенностью» (*Unbestimmtheitsstelle*) Р. Ингардена, «имплицитный читатель» и «акт чтения», «горизонт ожиданий», «смена горизонта понимания», «эстетическая дистанция» Яусса... Эта «валюта» школы имеет хождение до сих пор, что свидетельствует о востребованности и само по себе показательно. Однако избегая и даже опасаясь любого рода детализаций, вновь остановимся только на нескольких общих моментах.

Диагностируя агонию истории литературы как отрасли литературоведения в том виде, каковой она предстала к концу 1960-х гг., Х. Р. Яусс заключает: «От позитивистской и идеалистической школ отделились социология литературы и метод имманентного анализа произведения, еще больше углубившие пропасть между поэзией и историей. Острее всего это обозначилось в противостоянии марксистской теории литературы и формального метода. Именно они и должны быть в центре критического обзора предыстории современного литературоведения»³². Осуждая марксистское литературоведение (главным образом в лице Лукача) за «миметизм», понимаемый в свете «теории отражения» и приводящий к тому, что литература из области эстетического целиком погружается в область

³¹ *Iser W.* 1) *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989; 2) *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1990; 3) *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1991.

³² *Яусс Х. Р.* История литературы как провокация литературоведения. НЛО. 1995. № 12. С. 46.

истории и политики, а формализм – за отчужденность от социальной истории, он тем не менее утверждает, что именно формализм в свое время оценил значение восприятия. Повинно в этом не что иное, как открытое им «остранение»: «Искусство, понятое как остранение, разрушает автоматизм повседневного восприятия. <...> Тем самым процесс восприятия в искусстве становится самоцелью...»³³. Теперь же, согласно Яуссу, именно рецептивная теория, дополнив собой формалистический принцип «остранения», по которому реконструируется эволюция форм, способна соединить историю с эстетикой, показав, как историческое становится эстетическим и наоборот.

В принципе нечто подобное имел в виду и Панофски, используя вслед за Э. Кассирером в качестве предиката математически и физико-биологически опосредованной «формы» «символ», то есть рассматривая ее как выражение локализованных исторически и географически мировосприятия, семантики, содержания. Если выйти за пределы «чистого» искусствоведения, положения Яусса напомним работу по психологии восприятия искусства Э. Гомбриха «Искусство и иллюзия», вышедшую впервые в 1960 г. Не используя сам термин, Гомбрих демонстрирует психологическую сторону процесса постоянного остранения стилей. Он осмысляет живопись большей частью в ретроспективе и, пытаясь объяснить, почему картины далекого прошлого кажутся странными, исходит из того, что это – результат «обучения» живописью более позднего времени. Более того, он употребляет выражение «горизонт ожидания» (“a horizon of expectation”), проводя прямую аналогию между ним и психологическим термином “mental set”³⁴.

Пригоден был рецепт Яусса для спасения истории литературы или нет, как бы там ни было, из опыта рецептивного направления, согласующегося с базовыми открытиями философии, социологии и антропологии XX в., кажется, тоже можно извлечь пользу. Стоит отметить и то, что с недавнего времени к ней вновь неожиданно пробудился разносторонний интерес, а крутой сугубо социологический поворот

³³ Там же. С. 52–53.

³⁴ Gombrich E.H. Art and Illusion... P. 50. Гомбрих отталкивается от психологии обыденной жизни и привычек, нарушение которых приводит к разочарованию либо даже к скандалу, приходя к заключению, что и «опыт искусства не освобожден от этого общего правила. Стиль, подобно культуре или духовному климату, устанавливает горизонт ожидания, “mental set”, который регистрирует отклонения и модификации с преувеличенной чувствительностью» (Ibid.).

конца 1970-х гг., на который так надеялся Хоэндаль, и без того до сих пор имеет большой резонанс.

При том забвении, в котором пребывает, например, книга того же Шюккинга «Социология формирования литературного вкуса»³⁵ (1923), бестселлер Бурдьё «Различие» (1979, 1984), безусловно, по-прежнему значим для современного взгляда на искусство и общество.

Помимо решительного вызова, брошенного Канту, Бурдьё в крайне скептическом контексте перечисляет А. Ригля, Э. Фора, А. Фосийона, Г. Вёльфлина, семиологов и вообще приверженцев формалистического анализа³⁶. Их всех, разумеется, должна заменить социология с ее точной статистикой, интервью, предоставляющими надежные факты, и собственно социологической рефлексией. Но в конструктивном смысле важнее другое. Прежде чем провозгласить свой знаменитый тезис о вкусе – маркере класса, Бурдьё пишет: «Социология пытается установить условия, в которых потребители продуктов культуры и их вкус порождаются, и в то же время описать различные пути присвоения *таких предметов, которые рассматриваются в особый момент как произведения искусства*, и социальные условия, в которых создается способ их присвоения, рассматриваемый как законный» (выделено мной. – В. В.)³⁷. Опустим экономические термины «потребитель», «продукт», «присвоение» – посылка Бурдьё состоит в том, что предметы лишь в определенный момент рассматриваются (воспринимаются, опознаются, различаются) как произведения искусства. Несущественно, что обреченный на неудачу эссенциалистский анализ (“*analyse d’essence*”³⁸ / “*essentialist analysis*”³⁹) «эстетической диспозиции» является по тем или иным причинам для Бурдьё атрибутом именно аристократии (“*Les noblesses sont essentialistes*”⁴⁰). Как бы ни относиться к релятивизму

³⁵ *Schücking L. L. Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München: Rösl, 1923. Переведена Б. Я. Гейманом и Н. Я. Берковским и вышла на русском в 1928 г. под редакцией «формалиста» В. М. Жирмунского: «Социология литературного вкуса». Л.: Академия, 1928.*

³⁶ *Bourdieu P. La distinction: critique sociale du jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979. P. 9.*

³⁷ *Bourdieu P. Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. P. 1. (Во французском издании введение, из которого взята эта цитата, отсутствует).*

³⁸ *Bourdieu P. La distinction... P. 27.*

³⁹ *Bourdieu P. Distinction... P. 29.*

⁴⁰ *Bourdieu P. La distinction... P. 23.*

онтологического свойства, в рамках эстетического дискурса, вопреки многочисленным различиям отдельных позиций и взаимонепониманию, он укоренился, и не без оснований, достаточно прочно. Эту точку схождения «враждебных» друг другу исследовательских практик и борющихся за «научную власть» институциональных стратегий хотелось бы выделить⁴¹.

Идея эпистемологической относительности, артикулированная в XX в. до Бурдьё (не углубляясь в историю) его учителями Г. Башляром, Ж. Кангийемом, Ж. Кавайесом, А. Койре и, наверное, упирающаяся в феноменологию Э. Гуссерля, вопреки всяческому сопротивлению последнего способна сослужить службу не только социологии. Искусство требует учета рецепции как выражения его относительности. Вопрос же о том, каким образом зафиксировать и «вычислить» рецепцию, – допуская, что в очень неточной мере, крайне приблизительно и неопределенно это возможно, – вопрос техники.

Относительность уничтожила текст и «убила» автора, но на самом деле мы продолжаем успешно пользоваться «отреченными» понятиями, только с учетом большего количества граней и аспектов, которые, благодаря деконструкции, им теперь присущи. Без текста в самом примитивном значении слова ни социологии, ни антропологии, ни филологии попросту не обойтись. В сложившихся условиях «читатель» потеснил «автора» на его пьедестале, однако нельзя не заметить, что сыгравшее в данном деле свою роль как методологическое, так и социально-институциональное «воление» – величина далеко не постоянная...

Кстати, среди эстетической терминологии, которой при всем своем нигилизме время от времени Бурдьё успешно пользуется, встречается и основополагающее для формализма «остранение». Оно появляется в итоговом пассаже предисловия к англоязычному изданию «Различия»: «В любом случае нет ничего более универсального, чем объективация ментальных структур, соотнесенных со спецификой некоторой социальной структуры. Критика (в кантовском смысле) культуры, поскольку она подразумевает эпистемологический разрыв, являющийся вместе

⁴¹ Интенция Бурдьё не замечать нюансы в позициях его оппонентов вполне различима и отражена в литературе. Порой она напоминает намеренно избранную риторическую стратегию. Тот же Кант при ближайшем рассмотрении оказывается не так «эстетически чист», как хотелось бы для удобства это себе представить. Однако, несмотря на все оговорки, идеи «релятивизма» не утрачивают своей ценности.

с тем и социальным разрывом, своего рода отчуждением от привычного, домашнего, родного мира, — такая критика открывает возможность каждому читателю, прибегнув к помощи столь любимого русскими формалистами „остранения“, репродуцировать тот критический разрыв, продуктом которого он сам является»⁴². Без этой эстетико-формалистской метафоры, пусть и звучащей в несколько ироническом контексте, социолог, размышляя об универсалиях, обойтись не захотел.

Но даже если опустить последний риторический ход, нельзя не заметить той преемственности и взаимозависимости, которая существует между последователями «враждебных» друг другу концепций и дисциплин. Формализм, отвергаемый социологией, оказывается предтечей рецептивного (субъективного и относительного) взгляда на искусство, что обретает свою параллель в социологическом знании. Искусство субъективно как по форме, так и по содержанию, и с этим выводом, кажется, имеет смысл считаться. Но одновременно «формализм», если под ним понимать ориентацию на специфичность произведения искусства и представляющих его в культуре структур, вполне способен сохранить важные позиции в релятивистской и конструктивистской схемах. Если «*структуры*» лишь «*конструируются*» кем-то, это не мешает их, как и ситуацию в целом, изучать.

В избранной перспективе «форма», «содержание», «сюжет», «интерпретация», как и все прочие более изощренные формалистические и герменевтические понятия, релевантны только в связи с их рецептивной природой. Интерес — в избранной перспективе — представляет не то, как оно есть или было «на самом деле», а то, как «оно» воспринималось или воспринимается в определенный момент. Как раз этот определенный момент, который можно действительно было бы назвать «событием искусства»⁴³, согласно предлагаемой логике, и является предметом рассмотрения в каждом отдельном случае, имеем ли мы

⁴²“At all events, there is nothing more universal than the project of objectifying the mental structures associated with the particularity of a social structure. Because it presupposes an epistemological break which is also a social break, a sort of estrangement from the familiar, domestic, native world, the critique (in the Kantian sense) of culture invites each reader, through the ‘making strange’ beloved of the Russian formalists, to reproduce on his or her own behalf the critical break of which it is the product. For this reason it is perhaps the only rational basis for a truly universal culture” (*Bourdieu P. Distinction... P. XIV*).

⁴³О таком событии пишет еще Яусс, хотя и не только он: *Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения. С. 71.*

дело с текстом, судьбой одного писателя, небольшой группы или масштабного движения. Факт, что интерпретируется не текст, а сложившееся или «случившееся» отношение к тексту, можно выразить привычно, например, используя слово «контекст» – как текст в контексте; или «философически» – как «со-бытие» текстов (если угодно – дискурсов т. п.). Такой взгляд, конечно, не избавляет от извечных вопросов герменевтики: как можно интерпретировать одно, не интерпретируя другое? Можно ли доверять интерпретации восприятия? Как вообще можно быть уверенным в интерпретации? При всех опасениях, возникающих с точки зрения теории, нам, во-первых, все равно не выйти из губительного (а при другой оценке – спасительного) герменевтического круга, подразумевающего, что *практически* любое целостное прочтение и понимание оказывается убедительным лишь тогда и настолько, когда и насколько оно достаточно убедительно в частностях; а во-вторых, желая того или нет, мы всегда интерпретируем *восприятие* – либо только свое, либо свое и чужое, и речь идет о лишь признании этого факта.

Если перевести разговор из плоскости абстрактных установок в практическую, касающуюся, допустим, двух последних веков, то реконструкция восприятия, является она неразрешимой проблемой или нет, издавна остается каждодневной задачей историка культуры. В распоряжении историка (мы говорим о конкретной, намеренно ограничиваемой ситуации, а не о глобальных проблемах герменевтики, семиотики и природе знания вообще) всегда имеется корпус документов, который он использует для выяснения различных типов рецепции. С точки зрения социологии, предпочитающей «факты из первых рук», например из интервью, на которых строил свои заключения Бурдье, они, возможно, подозрительны и тенденциозны. Но если интересуют именно «искажения», где взять более богатый материал, помимо самих произведений искусства, чем тот, что составляет критика, мемуаристика, эпистолярный? Остается, и это привычное дело филолога, собрать их и упорядочить⁴⁴.

Вряд ли восприятие «обычной публики» формируется или выражается без участия рефлексирющей интеллектуальной «элиты»,

⁴⁴ Взять интервью о предмете искусства – означает ни больше ни меньше, как создать новое событие искусства, то есть стимулировать акт восприятия и оценки по конкретному интерпретационному шаблону автора интервью, как бы продирижировать исполнением произведения искусства в собственной инструментровке.

а именно «элитные» тексты (то есть принадлежащие специалистам, ассоциирующимся с конкретными институтами – от академических до бульварной прессы) содержат наиболее развитые сведения о вкусах. Подобного рода «критической массы», думается, достаточно, чтобы вычленить и описать социально значимые для конкретного времени рецептивные модели. Данное правило не всеохватно, но в качестве посылки для практических исследований вполне применимо.

Когда же таких текстов мало или за ними явно ощущается «содержательная недостаточность», как например при тоталитарных режимах, значение имеет уже сам факт признания или непризнания публикой и властью произведения искусства, причем иногда в большей мере, чем нюансы риторики, которой он окружен; вернее, сначала – факт, а затем – риторика, зачастую как раз и позволяющая выявить те эстетические модели, на которые опиралась политическая власть, отвергая или принимая произведение искусства. Что и говорить, даже с теми древними памятниками, которые известны лишь фрагментарно, филологии и истории культуры удастся каким-то образом справляться.

Внимание к восприятию не означает концентрации только на документах, оставляемых читателями, на культурной ситуации, социальной среде и т. п. Исключить само произведение из него, конечно, при большом желании можно, но вряд ли это всегда оправдано. Другое дело, что его автономность и тем более принципиальная самостоятельность (вспоминая вновь о риффатеровской модели) в любом случае сомнительна. Наконец, если быть до конца последовательным, как ни странно это звучит, сам автор тоже читатель и уже поэтому достоин уважения. Так что традиционная «поэтика», ориентированная на автора, и «рецептивная эстетика» в конечном счете смыкаются. Более того, стоит предположить, что роль рецептивной теории во многом исчерпывается ее манифестами, благодаря которым известное получает еще одно измерение, собственно рецептивное; она не предоставляет никакой исключительной практики. Предложенную ею перспективу достаточно просто иметь в виду⁴⁵.

⁴⁵ Странно, но, как кажется, попытки формализовать и детализировать общие принципы рецептивного направления, каждый раз оборачивались созданием абстракций, которые мало применимы на практике и как будто возвращают в лоно эссенциалистских теорий. Это в первую очередь касается «абстракций читателя», будь то «фиктивный читатель» (“mock reader”) У. Гибсона, «идеальный читатель», «имплицитный читатель», «супер-читатель» и т. п.

Понятно, что представление о «событии искусства», «авторе», «реципиенте»... условно и соотносится с реальностью как модель, масштабируемая и детализируемая достаточно произвольно, в зависимости от целей интерпретатора – от его желания или «исторической повинности» различать одно и игнорировать другое. Рассчитывать на точность, исчисляемую в знаках после запятой, здесь не приходится, да и по характеру знания не требуется. Почему Платонов написал «Чевенгур» «не ко времени» (М. Горький)? Почему критика одно время возносила Джамбула, если говорить о нем как о «событии искусства» 1930-х гг.? Эти вопросы вполне формулируются в терминах рецепции и читательской реакции: речь прежде всего идет о реконструкции каких-то более или менее общих образцов рецепции, которые можно (или нельзя) предцировать чьему-то личному вкусу и разумению. Выявляемые на основании ряда текстов такого рода парадигмы прямо не соотносятся ни с классами, ни с прослойками и прочими социологическими стратами, хотя ясно, что «носитель» рецепции всегда принадлежит какой-то общности людей; последнее нам чаще всего интересно и потому вызывает необходимость увязывать эти модели с социально иерархизированными вкусами авторов, критиков и простых читателей.

Символическая правда и миметический обман

Представления о «мимезисе» и «символизме» искусства, которые нас как частный случай интересуют, не могут быть величинами постоянными. Они меняются вместе с эпохами, эпистемами, зависят от класса, типа личности и т. д. и т. п. В конце концов они вообще могут исчезать из культуры, а в каких-то традициях, скорее всего, просто отсутствовать. Однако в тот момент и там, где они актуальны (а для ориентированного на Европу искусства Нового времени это так), игнорировать их присутствие вряд ли разумно. Этим, кроме чисто эмпирических наблюдений над конкретными текстами, я и попытался воспользоваться, чтобы описать вещи, которые, как кажется, не укладываются ни в рамки давно исчерпавшей себя истории стилей (от романтизма к реализму и т. д.), ни в институциональную историю литературы и историю политическую, не обнаруживаются при взгляде на литературу в антропологической или чисто социологической перспективе.

Поиск монокритериальных таксономий со многих сторон уязвим, когда дело касается культуры. Тем не менее, не надеясь на многое, от них можно ожидать определенного, добавочного в отношении к чистой хронологии, порядка. Как уже говорилось, в основу предлагаемой «упорядочивающей» схематической рамки положено противостояние «символического» и «миметического», безусловно, существующее в дискурсивном пространстве искусства XX в. Сам «мимесис», согласно ей, предлагается трактовать в первую очередь как понятие языковое, текстовое, нарративное и дискурсивное, таким образом изначально располагая его в одной плоскости с «символизмом», притом что «символизм» вполне сводим к интертекстуальности: в конце концов, истолковывая символы, мы всегда соотносим один текст с другими. Может показаться странным, но «мимесис» сводим к «диегезису». Имеет отношение искусство к действительности или нет, конструирует оно некую реальность или подражает ей – вопросы иного порядка, интересные в границах предлагаемого подхода только как «рецепции» искусства, уже известные из его истории или открываемые. Впрочем, всякое искусство, вероятно, что-то либо «отражает», либо конструирует.

Такое же «равнодушное» отношение дихотомия «символизм – мимесис» сохраняет к кардинальному противостоянию «реализма» и всех «не-реализмов», которыми так богато искусство XX в. «Мимесис», каким он в данном случае представляется, не нужно прямо соотносить с «реализмом(ами)». «Символизм» с известным историческим направлением тоже связан лишь опосредованно, и в данном смысле предпочтительней, допустим, слово «иносказание». Говоря строже, мимесис в рамках избранной модели описания означает отсутствие иносказания, не более того.

«Формула», о которой идет речь ниже, в принципе формалистична, однако она не работает, если упустить из виду «третий элемент»: как «миметическое», так и «символическое» всегда остаются продуктом рецепции, пусть даже только «авторской».

Несколько лет назад, пытаясь свести для себя воедино разноречивые размышления по поводу «мимесиса» и «символизма», я пришел к мысли воспользоваться семантическим потенциалом русского слова «иносказание», которым, кажется, не обладают его двойники из других языков – прежде всего, «символ» и «аллегория», хотя «иносказание» является калькой с последнего. Я размышлял в несколько наивном

с точки зрения лингвистики ключе, но это помогло выразить лаконично, буквально в одном слове, разноречивые вещи.

Когда мы вслушиваемся во «внутреннюю форму» слова «иносказание», в его семантике обнажаются два взаимосвязанных плана. Во-первых, иносказание – это сказанное *по-другому*, то есть эквивалент «остранения», понимаемого формально, как закономерность эволюции искусства, означающая неизбежность смены художественных форм и постоянное отталкивание от становящихся банальными поэтических приемов. Во-вторых, иносказание – сказанное об ином, таков его содержательный аспект: повествовательный и описательный планы не исчерпывают всего произведения, но, напротив, порой весьма настойчиво, принуждают думать о стоящем за ними и вне их *иным* смыслом⁴⁶.

Гипотеза состоит в следующем. Единство двух упомянутых планов переосмысленного «иносказания» характеризует ситуацию в целом, по крайней мере для искусства конца XIX и XX вв. и главным образом, конечно, для литературы. Смена литературных форм и их восприятия в рамках некоторой системы происходит таким образом, что литература постоянно осциллирует между «мимесисом» и «символизмом» (в том смысле, о котором только что шла речь), между вниманием к последнему или забвением о нем. Выражаясь фигурально, иногда писателям и читателям важна «правда» миметическая, а всякого рода «символичность» кажется пустой иллюзией, иногда, напротив, ясное и понятное («внешнее») в литературном произведении или произведении искусства вообще выглядят ненастоящим и не стоящим внимания. Этим, безусловно, не исчерпывается, но в этом заключается важная работа актуализированного

⁴⁶Понятое таким образом «иносказание», кстати, безразлично к восходящему к романтизму противопоставлению символа и аллегии, которое, если доверять Гадамеру, прослеживающему их взаимодействие в истории, «является результатом философского развития только последних двух столетий» (притом что изначально аллегория и символ, согласно ему же, вообще не имели ничего общего между собой). Еще И. Винкельман употреблял их в качестве синонимов (*Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики*. М.: Прогресс, 1988. С. 116; или, напр.: *Berefelt G. On Symbol and Allegory // The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1969. Vol. 28. № 2. P. 202). Первую попытку провести различие между символом и аллегорией, столь важную для русских символистов, относят к тексту, написанному совместно И. Мейером и И. Гете «О предметах изобразительного искусства» (1798) (*Berefelt G. On Symbol and Allegory*. P. 202).

формалистами, но, как по прошествии лет выясняется, далеко не формального «остранения».

В какие-то моменты увлечение одной из «правд» становится радикальным, но затем оно непременно ослабляется и, как всякая мода, сходит на нет. Причем «мода» касается как продуцирования, так и потребления текстов: их восприятия и, как частность, интерпретации. История литературы, рассматриваемая в такой перспективе, предстает не чем иным, как историей «иносказания».

Предложенное уточнение, касающееся «войны» символа и мимесиса, значимо для XX в. Ведь, например, согласно все тому же Риффатеру, читатель непременно должен задаваться вопросами: что это значит? чем это можно заменить? чем является то, что замещает или покрывает недостаток в тексте?⁴⁷ Тогда как обязательности такого «подстановочного»⁴⁸, «символического чтения» в XX в. решительно противостоит С. Зонтаг с ее категорическим выступлением «Против интерпретации...» (1964): “In place of a hermeneutics we need an erotics of art”. Не отделяя «ученых» от «неученых» читателей, хочется лишь подчеркнуть, что и тот, и другой взгляд – продукт конкретного типа рецепции, основанной, думается, на разных и, как еще раз можно убедиться, конфликтующих традициях чтения, которые «ученые» Риффатер и Зонтаг в своих манифестациях блестяще эксплицируют.

Как процесс «смены мод» «иносказание» равным образом подчиняет себе и группы писателей, и отдельные писательские практики, чьи устремления далеко не всегда совпадают, приводя к серьезным конфликтам не только эстетического, но, соответственно, и экономического, и политического характера. Читатель, ожидающий новизны или требующий «канона», будь то обычный гражданин, критик или политик из высоких сфер, тоже включен в него и принимает в нем активнейшее участие.

Корректировка, которую вносит в, казалось бы, формалистическую схему рецептивная эстетика, касается в первую очередь того, что «подражание» и «символизм», как уже говорилось, сами по себе не являются величинами постоянными. В одно время Некрасова читают как реалиста или, допустим, как «критического реалиста», *отражающего* некое социальное устройство и недовольного им,

⁴⁷ Riffaterre M. Fear of Theory. P. 929.

⁴⁸ “The substitutability principle”, по Риффатеру.

а в другом он неожиданно оказывается чуть ли не «прасимволистом». Тексты Зощенко прежде ассоциировались со сказом (так сказать, речевым мимесисом), теперь же он порой предстает писателем почти символическим. Наконец, в свое время Л. Н. Толстой, как известно, вообще представлял символистов подделкой под искусство и т. д. и т. п. Поправка состоит в том, чтобы каждый раз учитывать ситуацию, в которой текст о себе заявляет, и исходить именно из нее, беря в расчет не текст как таковой, а текст и того, кто его воспринимает.

Любая схематизация предельно упрощает, если не сказать «вульгаризирует», некую сложнейшую и с трудом поддающуюся фиксации картину. Но большего от нее и не следует ждать – было бы странно запрещать разные «измерения» литературы и искусства. Напротив, ее имеет смысл учитывать лишь в ряду с другими, пусть даже абсолютно неискусствоведческими.

Но сейчас, чтобы продемонстрировать работу иносказания, уделите внимание примерам, которые относятся к поэтике.

II. ИНОСКАЗАНИЕ И АВАНГАРД

Если следовать, пусть очень условному, делению искусств на радикальное левое и консервативное правое, совместив его с перспективой иносказания, какой она представлена выше, то поэтика Платонова окажется несколько ближе к центру, чем «технический арсенал» других писателей, по крайней мере тех, чей опыт рассматривается в книге. Авангард большей частью займет свое привычное место слева, тогда как, например, признанные писатели-соцреалисты, окажутся по другую руку. В трех следующих очерках, сопоставляя некоторые особенности платоновского отношения к литературе с практикой представителей ее левого крыла, таких как Д. Хармс и А. Бретон, я попытаюсь показать, в каком смысле предложенная «топография» литературы возможна и почему она оправдана. С одной стороны, это позволит приблизить отвлеченную конструкцию «символ – мимесис» к тексту и таким образом конкретизировать ее, а с другой – подготовит почву для разговора о более успешных (если оценивать их не с точки зрения вечности, а точки зрения «текущего момента») поэтических стратегиях и политиках советской литературы.

Иносказание Платонова

– Каким литературным направлениям вы сочувствуете или принадлежите?

– Никаким, имею свое.

А. Платонов

Принципом классификации литературных произведений может быть либо деление на школы, либо деление по силе таланта.

А. Белый

Идентификация стиля

Всякая попытка определить место Платонова в литературе почти неизбежно оборачивается неудачей. Известные и на первый взгляд вполне приемлемые решения требуют множества оговорок, а при более пристальном внимании тонут в них, раз за разом заставляя возвращаться к тривиальному и неодолимому: Платонов аномален, уникален, вне- или почти внеэстетичен.

Отбросим, по крайней мере на время, некогда популярную мысль о принадлежности Платонова «сатирическому направлению», согласившись с доводом самого писателя: «Субъективно же я не чувствую, что я сатирик»¹. Эту характерную для советской критики оценку легко воспринять как индульгенцию, выданную автору-еретику. Точно так же непонятно, что делать с платоновским (анти) утопизмом: как будто бы тексты писателя имеют к нему отношение, но явно не прямое. Впрочем, «сатира» и «утопизм», как к ним ни относиться, — определения, предполагающие несколько иной ракурс рассмотрения, чем тот, от которого в данном случае, возможно, стоит оттолкнуться. Вспомним, как позиционируется творчество Платонова среди стилей и направлений.

В 1932 г. на известном «покаянном» вечере Платонова мимоходом возникает термин «архаический модернизм», и, хотя принять его сам писатель тоже не спешит², оксюморон показателен: качество платоновской поэтики, которое заставляет видеть в ней нарушающее традицию возвращение к прошлому, привлекает внимание до сих пор³.

¹ Анкета группкома Московского товарищества писателей // Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 318.

² Из стенограммы творческого вечера:

Замошкин. Товарищ Леонов совершенно законно задал вопрос о стиле, и вот почему. Все произведения Платонова заражены чисто литературными *архаизмами*, звучащими подчас *модернистически*. Это касается языка и выбора персонажей. Я в них чувствовал какое-то давление сильных литературных традиций. И когда думал, то находил истоки традиций в Лескове. Эта литература традиционная, специфическая, народническая, со «словечками». <...>

Платонов. Т. Замошкину: вот что он проглядел, — можно ли назвать мой стиль *архаическим модернизмом*? (Выделено мной. — В. В.) Лескова я читал, но я не сторонник его. В моих вещах — некоторых и ненапечатанных — есть одна попытка, — может быть, она слабо осуществлена и ее поэтому не почувствовала критика. Вот в чем разница между моей работой и всеми традициями. <...> Эта попытка другим способом будет продолжена мною и впредь, она и составляет главную идею в литературном искусстве — установление самого коммунизма. (Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова во Всероссийском Союзе советских писателей 1 февраля 1932 г. // Андрей Платонов: Воспоминания современников... С. 306, 307).

³ «Такое ощущение, что он пришел из таких глубин и времен, когда литературы еще не было, когда она, быть может, только-только начиналась и избирала русло, по которому направить свое течение», — замечает В. Распутин

Но слишком широкое или слишком узкое (и тогда в конечном счете отсылающее к символизму) слово «модернизм» все-таки требовало уточнений; приемлемое уточнение – правда, позже – явилось. Слово «сюрреализм» звучит чаще других при попытке привязать Платонова к некоему направлению. И вряд ли одна только магия слова И. Бродского тому виной – основание для этой параллели, видимо, существует, хотя опять-таки лишь при некоторых оговорках. Бродский пишет:

...Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в «Котловане» следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом. Я говорю – первым, несмотря на Кафку, ибо сюрреализм – отнюдь не эстетическая категория, связанная в нашем представлении, как правило, с индивидуалистическим мироощущением, но форма философского бешенства, продукт психологии тупика. Платонов не был индивидуалистом, ровно наоборот: его сознание детерминировано массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего. Поэтому и сюрреализм его внеличен, фольклорен и до известной степени близок к античной (впрочем, любой) мифологии, которую следовало бы назвать классической формой сюрреализма⁴.

Если признать, что сюрреализм не эстетическая категория, если опустить различие в мироощущении – индивидуалистическом, с одной стороны, и имперсональном – с другой, если, наконец, слить платоновское авторство с мифологией, которая и есть сюрреализм... Иными словами, все очень условно.

Соблазн приблизить писателя к современности подчас вынуждает видеть в нем первого постмодерниста⁵. И даже предпринятое Т. Сейфридом возвращение позднего Платонова в лоно «социалистического реализма» (Т. Сейфрид нарочито закавычивает это сочетание)

(*Распутин В.* Свет печальный и добрый // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, Наследие. 2000. С. 7).

⁴Бродский И. Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 155.

⁵И. Макарова, например, допускает, что «перед нами одно из первых проявлений постмодернизма...» (*Макарова И.* Искусство примитива («Счастливая Москва») // «Страна философов»... Вып. 4. С. 653); см. также, напр., показательное сопоставление: *Hodel R.* From Chekhov and Platonov to Prigov: The De-Modalizing of Proposition // *Essays in Poetics*. 2001. Vol. 26 (A Hundred Years of Andrei Platonov: Platonov Special Issue in Two Volumes. Vol. I).

не кажется неожиданным. Оно лишь еще раз убеждает в правоте В. Шкловского: «Платонов – огромный писатель, которого не замечали только потому, что он не помещался в ящиках, по которым раскладывали литературу»⁶. Легко согласиться с тем, что привычная парадигма стилей, групп и союзов с трудом вмещает опыт писателя. Но, может быть, тогда своя эвристика кроется в том, чтобы перевернуть ситуацию и саму окружающую литературу «оценить» с позиций поэтики Платонова?

«Сдвинутый разговор»

Здесь уместно вспомнить об иносказании, понятном так, как это представлено во введении, то есть объединяющем два плана – собственно референциальный, касающийся неспособности повествовательного ряда исчерпать текст и подразумевающий присутствие «за ним» или «вне его» иного смысла, и тот, что при некотором насилии над этимологией соотносится с остранением: «иносказание» можно интерпретировать как «сказанное по-другому». Рассматриваемое в единстве обоих планов – иная форма выражения и выражение иного смысла, – оно позволяет охарактеризовать ту плоскость, в которой история литературы, да, вероятно, и искусства в целом, сводимы к смене форм, непосредственно связанной с усилением или ослаблением «символизма».

Символизация в широком значении, возможно, является неотъемлемым свойством искусства, однако далеко не всегда и не для всех это в равной степени значимо. Если говорить о рубеже XIX–XX вв., наступление эпохи символизма, заместившего реализм, прекрасно демонстрирует разницу между «миметическим» и «символическим» отношениями к творчеству. Платонов, чья поэтика всецело подчинена скрещению двух названных перспектив, в борьбе двух эстетик кажется фигурой срединной. Его тексты воспринимаются и как «реалистические», подразумевающие, что автор обязательно должен нечто воспроизвести, и как сугубо «семиотические», когда произведение в целом и его части исполняют роль указателей на «трансцендентные» нарративу идеи и концепции. Поэтическая стратегия Платонова, как кажется, состоит в последовательной и неоднократной смене ориентиров: в движении к символизации, отступлении от нее

⁶В. Шкловский об Андрее Платонове // Андрей Платонов: воспоминания современников... С. 183.

и в новом возвращении к ней. Этот тезис мне уже доводилось рассматривать прежде⁷. Теперь – лишь несколько примеров, которые позволят охарактеризовать само платоновское иносказание. Конкретизируя то, от чего нам предстоит отталкиваться, мы попытаемся, насколько возможно, учесть два аспекта: сам прием и его рецепцию.

На обсуждении рассказа «Среди животных и растений» для журнала «Люди железнодорожной державы» В. Шкловский показательно высказался о своем опыте чтения платоновских текстов:

Шкловский. Когда я читал, я попытался равнять текст. Что получается. Если говорить совершенно литературно, получается такая вещь, в которую впадает Андрей и впадает Всеволод < Иванов >. Она состоит в том, что рассказ дает такие мелкие изменения обычных слов, причем берутся обычные слова, вставляются как курьез в текст и от этого изменяют свое значение.

Таким образом, получается такой сдвинутый разговор, который на каждой фразе останавливает читателя⁸.

Платоновский текст останавливает бег чтения, а «курьезное» словоупотребление «сдвигает» речь героя и повествователя – эта особенность вслед за Шкловским и независимо от него не однажды была замечена читателями и критикой. Однако формула Шкловского «*когда я читал, я попытался равнять текст*» все еще выглядит довольно неожиданной, в свою очередь тоже требуя «перевода»: читатель вынужден искать некие нормированные речевые эквиваленты, чтобы понимать платоновский текст, или по меньшей мере ощущает его косноязычие. Говоря по-другому, текст Платонова в своей несуразности содержит указание на некий смысл и языковую норму, которые требуют восстановления. Первичная семантика его слова служит лишь толчком для поиска новых слов и значений, взывая, что важно, к привычной логике языка. Получается, что сама алогичность Платонова иносказательна, а чтобы увидеть в «сказании» иносказание, читатель обязательно должен споткнуться на странностях в логике платоновской речи.

⁷ См.: Вьюгин В. Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. (Очерк становления и эволюции стиля.) СПб.: РХГИ, 2004.

⁸ Сөвешание в союзе писателей. Чтение и обсуждение рассказа А. Платонова «Среди животных и растений» для журнала «Люди железнодорожной державы» (1936) // Андрей Платонов: воспоминания современников... С. 330.

Сам Платонов так характеризует задачи практической стилистики в одной из рецензий 1941 г.:

Скажем по этому поводу кратко – фразы автора грамотны и понятны, но читатель нуждается не в том, чтобы гладко и почти неощутимо воспринимать привычные фразы, а, наоборот, в том, чтобы ощущать в языке и в идеях автора сопротивление и брать их с борьбой; читатель желает увидеть в каждом произведении свежий, незнакомый, беспокоящий его и лучший мир, чем тот, в котором он уже существует сам по себе. Говоря еще короче, читатель должен при чтении работать, а не оставаться праздным. Все новое воспринимается с усилием, и не надо освобождать читателя от этого усилия; пища тоже жуеться и перерабатывается в организме, прежде чем быть освоенной, а не вводится в тело в виде амброзии⁹.

Правило, в чем несложно убедиться, актуально в первую очередь для самого Платонова. Вот лишь несколько соотносящихся с его словами и словами Шкловского иллюстраций из «Технического романа» (1931), скорее типичных, чем уникальных, но как раз поэтому репрезентативных. Все примеры взяты из одного приведенного ниже фрагмента и выделены в нем курсивом:

Через четыре дня Душин и Щеглов явились в Ольшанский технологический институт для продолжения своего учения. Два года назад, когда *революцию начали убивать со всех сторон мира*, когда пролетариат мог отступать только по дороге к Ледовитому океану, всех рабочих, учившихся в Ольшанском институте, отправили работать на различные механизмы и аппараты, направленные против буржуазии. Душин – бывший кочегар и Щеглов – бывший подмастерье с фабрики будильников, попали на паровоз и *ездили на нем два года по всему пространству юго-восточного фронта*, ночуя около теплого тела котла, когда бывала ночная стоянка, или в вагоне-теплушке, если паровоз остужался на промывку.

⁹ «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 943.

Оба они, и Душин и Щеглов, учились на третьем курсе электросилового факультета и теперь, слушая сопротивление материалов или расчет турбогенераторов, они часто *отвлекались от текущего предмета со внезапным чувством воспоминания* и наблюдали звезды в уме, под которыми они вели воинские эшелоны во тьму фронта и всеобщей будущей судьбы – до победы или до забвения в земле; Душин чутко *ощущал напряжение машины и сознавал на звук величину* трения, работу масла в буксах, общее настроение всего паровоза – и старался разгадать во мраке профиль незнакомого пути: в те времена путевые сторожа не давали сигналов безопасности – их домики при рельсах стояли ночью без света, без звука и без животных на дворе – сторожа вымерли, были убиты или *исчезли в общую безвестность страны*, поэтому рельсы мгновенно могли окончиться и закончить жизнь мчащихся по ним людей; но в вагонах пели красноармейцы, Душин давал во тьму долгие гудки угрожающих предупреждений и *глядел в ветер*, поднятый скоростью из тишины воздуха, – смертельная *опасность длилась и не свершалась*; но однажды она свершилась: Душин спешил со снарядами через темные степные залежи на юг; осенний день давно уже обратился в тесную тьму и паровоз шел в ней, как в туннеле. Душин слышал только *немеющий гул мрака* и глядел вперед, как ослепший, не *чувствуя своего зрения*; вдруг впереди паровоза заплакал жалобный человеческий голос – с такой *ясностью неподвижности*, будто все на свете молчаливо стояло, а не стремилось – и затем паровоз Душина ударил стальным фронтом в невидимый жесткий предмет...¹⁰

Прочитаем более внимательно каждую из выделенных фраз, обращая внимание на то, каким образом алогизм связан с дополнительными референциями.

...революцию начали убивать со всех сторон мира... Платонов антропологизирует понятие «революция», сочетая его с глаголом «убивать». Олицетворение не назовешь оригинальным риторическим средством, однако окказиональный платоновский узус

¹⁰ Платонов А. П. Технический роман // «Страна философов»... Вып. 4. С. 887–888.

все же не совсем обычен. Возвращаясь к оценке Шкловского, он, во-первых, думается, действительно способен задержать внимание читателя, хотя, возможно, и не заставит его в обязательном порядке «равнять» речь автора по собственной языковой мерке. Во-вторых, незамысловатый сам по себе прием имплицитно цепляет целую цепь высказываний, открыто развернутую в ранних публицистических текстах Платонова. Сравним:

...Революция рождена знанием. Наука – голова революции, сердце же ее – приращенное человечеству чувство истины. Революцию делают люди наученные страстью и огнем своей крови («Сила сил», 1920)¹¹.

Для начинающего литератора детально прописать механизм антропологизации – еще представляет собой самоценную задачу. В результате же его риторических построений, состоящих из серии последовательных сближений, возникает краткая метафора, отчетливый след которой и обнаруживается в более позднем «Техническом романе»:

Революция самый большой и самый настоящий человек на земле. А Луначарский самая нежная извилина... («Луначарский», 1920)¹².

В той же фразе из «Технического романа» мотивировки или «исправления» потенциально требует и ее окончание «убивать со всех сторон мира» кажущееся плеоназмом: в норме глагол «убивать» не нуждается в подобном платоновском уточнении. Как и большинство алогизмов писателя, эта аномалия тоже поддается концептуализации и оправданию с точки зрения некоего гипертекста; используя другую терминологию – «философии автора». Но сейчас мы обратим внимание лишь на связанные с ней синтаксический и риторический аспекты. За избыточной на первый взгляд конструкцией на самом деле скрыт эллипсис, ведь согласно «норме» перед обстоятельством «со всех сторон мира» ожидается глагол; например, «*нападая*»: *революцию начали убивать*, <*нападая на нее*> *со всех сторон мира*. Платонов вновь, как и в первом случае, создает нечто вроде «энтимемы» с тем отличием от классической риторической фигуры, что «опущенные» части высказывания далеко не самоочевидны. Выстраивая свою речь,

¹¹ Платонов А. П. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 2 (Статьи). С. 43.

¹² Там же. С. 50.

Платонов как бы имеет в виду определенную область общего фонда языковых знаний и навыков, однако им не следует, оставляя читателю самостоятельно разбираться в лингвистических нюансах. И с точки зрения поэтики, и тем более с точки зрения рецепции (если не сказать «рецептивной поэтики») значимо, что никакой точной реконструкции «истинного» смысла аномального фрагмента гарантировать нельзя. Поэтика Платонова такова, что она принципиально содержит в себе неопределенность. Как понимать темные места у Платонова? С точки зрения «чистой поэтики» – буквально, как «темные». Другое дело, что далеко не всегда читатель готов мириться с предлагаемой текстом неопределенностью. Туманность слова вынуждает подбирать к «испорченному» участку текста (то есть у Платонова почти к каждому) конкретизирующий «синоним».

В то же время платоновская неопределенность определена и в смысловом отношении ограничена: писатель чаще всего оставляет читателю возможность догадаться, какого рода семантическим материалом можно заполнить оставленные им лакуны, чтобы приблизиться к собственному пониманию текста. Для этого, как мы видели, достаточно спроецировать локальный фрагмент на более широкий контекст, и в первую очередь желательно на тексты самого Платонова. Несмотря на все герменевтические ловушки и трудности, чтобы понимать Платонова, его нужно просто читать, и чем больше, тем лучше. Данное правило равно приложимо, конечно, к любому тексту и автору, однако, как показывает опыт, далеко не каждый автор этого требует с платоновской настойчивостью.

Платонов говорит «не так» по отношению к сложившейся речевой привычке, что приводит к необходимости продуцировать из явно алогичного содержания иной смысл. Еще примеры:

...ездили на нем два года по всему пространству юго-восточного фронта... В этом случае лишним на первый взгляд представляется слово «*пространство*» и, конечно же, оно не является таковым. Плеоназм снова ложен. Платонов, напротив, слишком много недоговорил читателю. Включая в «бытовой» контекст избыточное абстрактное существительное, Платонов превращает «физическое» явление в «метафизическое». Семиотизация вновь осуществляется не слишком сложным и по своей сути отнюдь не экзотическим способом: всего лишь навязчивым употреблением схожих фигур и синонимических конструкций – настолько частым, что повторение

заставляет задуматься над его целесообразностью, то есть признать, что повтор сам по себе что-то значит. У Платонова слишком много избыточных абстрактных слов, встречающихся там, где речь идет о вещах конкретных. Эти и подобные им лексико-стилистические добавки, не имеющие прямого отношения к фабуле, порождают свой собственный символический «сюжет».

...отвлекались от текущего предмета со внезапным чувством воспоминания... Выражение «текущий предмет» (пожалуй, первое, что может придти в голову) призвано маркировать речь повествователя и служить созданию эффекта сказовости: в языковом отношении Платонов-автор как бы мимикрирует под «отчужденного» повествователя. Но даже при таком «миметическом» понимании в сказе Платонова всегда остается место иносказанию. Платонов обыгрывает устойчивое и популярное выражение «текущий момент» и явно, в чем нет сомнений, комбинирует слова согласно модели, известной еще по «Чевенгуру»: «Какое хорошее и неясное слово: усложнение, как – текущий момент. Момент, а течет: представить нельзя»¹³. Интересна не только сама по себе игра слов, но и то, что платоновская пародийная герменевтика в точности отражает «борьбу» основных сюжетных мотивов, на которой основан эпизод. Сталкивающиеся в словестном штампе идея статики/фрагментарности и идея динамики/длительности жизни дублируют сюжет, кульминацией которого является крушение двух поездов, – стоящего на месте и стремящегося в революционном действии. Дополнительная инструментовка эпизода независимыми от фабулы стилистическими фигурами, тоже причастными к противопоставлению статики и динамики, завершает формирование дополнительного «символического сюжета»: «смертельная опасность *длилась* и не *свершалась*» – «но однажды она *свершилась*»; «*спешил* со снарядами <...> слышал только немеющий гул **мрака**» – «с **ясностью неподвижности**, будто все на свете м о л ч а л и в о *стояло*, а не *стремилось*».

Отдавая себе отчет или не задумываясь над этим, Платонов создает сеть указаний на стереотип, традиционно отсылающий к известным философским противоположениям двух моделей мира – Парменида и гераклитовской¹⁴, хотя сама по себе античная аллюзия вряд ли

¹³ Платонов А. П. Чевенгур. М.: Худ. лит., 1988. С. 147.

¹⁴ Хорошо известно, что образы движения и застоя (в частности текущей и стоячей воды, озера и реки) по-настоящему важны для Платонова. При-

Платонова интересовала. Такая стереотипическая метафизика и становится содержанием словесной игры.

Персонафикация абстракции, «метафизация», «эллиптический плеоназм», синонимизация антонимов («...ощущал напряжение машины и *сознавал* на звук величину» — это неточные, но благодаря употреблению в сходном контексте окказиональные синонимы) и даже такая мелочь, как изменение глагольного управления («исчезли в общую безвестность страны»), — подобные «ошибки» мастера представляют собой лишь наиболее заметные атомы, из которых строится материя его иносказания¹⁵. В семантическом отношении иносказанием оказывается периферический смысл, коннотации, но такие, которые при их узнавании и признании, уравниваются или даже превосходят по значимости семантику сюжета.

веденный ниже фрагмент из «Чевенгура», вычеркнутый автором, позволяет проследить сам процесс рождения сжатой антиномической формулы:

В том чувстве времени, какое жило у Захара Павловича, была полная неутешимость. Лишь одно его обнадеживало, что в голосе льющейся реки было свое стенание и тоска, а стало-быть невозвратимость. Река видит не свои неподвижные берега, ее безостановочная вода горюет, что больше она тут никогда не побывает и этот день на склонах берегов не <...>

Захару Павловичу казалось, будто река равна от того, что ежеминутно меняется от своего течения и горюет о проходимых неподвижных берегах. Наверное, каждой реке хочется стать озером, как ветру — тишиной. В конце концов, Захар Павлович снова возвратился к покою от своих сомнений. Он решил, что время выдумано после будильника, и притом теми людьми, которые не знают механики. В одни сутки может случиться полное светопреобразование. Солнце может утром не взойти или догореть в полдень у всех на глазах, как солома, и пропасть без следа и памяти. Постоянство — это обман привычки: на самом деле все обстоит рискованно, непрочно и случайно, потому что мир — не изделие человека, где все точно, четко и надежно (РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 34. Л. 23 об.).

¹⁵ Из работ, где рассматриваемые аспекты поэтики А. Платонова получают лингвистическое выражение и осмысление, см.: *Hodel R. Erlebte Rede bei Andrej Platonov: von V zvezdnoj pustyne bis Cevengur. Frankfurt a/M.:* Lang, 2001; *Dhooge B. Artistieke taaltransformatie en auteursconceptualisatie van de wereld bij A. P. Platonov (Proeve van literair-linguïstisch onderzoek van de taal van de romans *Cevengur* en *Sčastlivaja Moskva* en van de novelle *Kotlovan*). Proefschrift voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte voor het behalen van de graad van doctor in de Oost-Europese Talen en Culturen. Universiteit Gent, 2007.* Важным представляется логико-риторический взгляд: *Нонака С. Силлепис в «Котловане» Платонова // Творчество Андрея Платонова: исследование и материалы. Кн. 3. СПб.: Наука, 2004.*

Итак, Платонов символичен в первую очередь благодаря своей алогичности. Но если отталкиваться от той точки зрения (а она представляется оправданной), что авангард с его ориентацией на заумь и бессмыслицу, несмотря на решительный протест против символистов, лишь радикализирует программу своих эстетических конкурентов, то срединность поэтики Платонова становится очевидной. Принимая «сверхсемантизацию» текста в качестве программы, писатель, вошедший в литературу чуть позже, каждый раз останавливается перед тем, чтобы перейти границу абсолютного нарративного хаоса, которую в погоне за все тем же символистическим «невыразимым» спокойно преодолевали футуристы и радикальные обэриуты. Испытывая притяжение и символизма, и авангарда, он стремится сохранить эстетический баланс на самом крае авангардной поэтики.

Известен, пожалуй, только один случай, когда Платонов перешагнул границу освоенного авангардом пространства. Но это единичная интервенция как раз и свидетельствует о том, что существование в зоне «чистого абсурда» было для него неприемлемым. Речь идет об «Антисексусе». Попробуем сравнить его с текстом другого писателя, радикализм которого в общем случае оттеняет более осторожную позицию Платонова. (Чуть позже мы вернемся к нему, чтобы, ориентируясь на поэтику иносказания, прочитать еще одно заумное стихотворение.)

«Антисексус» и «Друг за другом»

Хармс, конечно, много более герметичен, чем Платонов. Если представить себе некую черту «семантического молчания» – молчания нарратива, то есть «сказания» об *ино-сказании*, – то Хармс большей частью ходил за нею, как бы перейдя ее вслед за футуристами, и если приближался к ней время от времени, то скорее с *той*, футуристической, стороны.

Притом что тематически и «интонационно» «Антисексус» (1926) чем-то напоминает текст Хармса «Друг за другом» (1930) – например единством темы, – последний все же выбран более менее случайно. Детский рассказ Хармса, возможно, не представляет собой квинтэссенцию авангарда и абсурда, лишь тяготея к ним, но как раз «недовоплощенность» главной тенденции творчества предоставляет лишний повод для сближения.

На уникальность «Антисексуса» в контексте платоновского творчества обращает внимание первый публикатор и комментатор текста

Т. Лангерак¹⁶. М. Золотонос, написавший обширный комментарий и статью об «Антисексусе», начинает с похожего: «автоэротическая фантазия может показаться странной прихотью, сочинением для Платонова маргинальным»¹⁷. «Уж больно он „торчит“ в творчестве Платонова», — замечает несколько раньше А. Битов¹⁸. В своей маргинальности платоновский текст и сближается с хармсовским.

Ситуация, возникающая в обоих случаях вокруг изобретения, полезность которого проблематична, представляется подозрительной и вызывает необходимость поиска разъяснений: ради чего автору вообще к ней стоило обращаться? Заметим, ничего подобного не происходит, например, с теми же «Веселыми проектами» Зоценко, которые не создают конфликта, заставляющего читателя оправдывать их существование: веселые проекты, и этим все сказано. Контекст же творчества Хармса и Платонова, как и «незначительные» структурные особенности их произведений, требуют совсем другого отношения.

Оба текста представляют собой своеобразный плеоназм или тавтологию, что, возможно, характерно для Хармса, но не совсем для Платонова. Избыточная платоновская фраза, как мы видели, на проверку представляет в сжатом виде объем смысла, который в «норме языка» требует значительно больших словесных ресурсов. Конечно, не лишено смысла все в художественном произведении, и хармсовский плеоназм играет свою роль, но несколько иную.

Предполагают, что «Друг за другом» Хармса имеет биографическую основу и связан с работой писателя в детском журнале¹⁹. Нелепости

¹⁶ *Лангерак Т.* Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899–1929 гг. Амстердам: Пегасус, 1995. С. 124. Т. Лангерак возводит «Антисексус» и еще одно произведение Платонова – «Однажды любившие» – с их «монтажной» структурой к влиянию прозы В. Шкловского и видит в них ясное проявление интереса Платонова к «левому искусству».

¹⁷ *Золотонос М. Н.* Мастер и мастурбация: онангардистская фантазия Андрея Платонова «Антисексус» // Слово и Тело: сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1999. С. 458; столь же показательным в качестве примера восприятия оказывается и само отсылающее к авангарду название работы.

¹⁸ *Битов А.* Ключ к «Антисексусу» Андрея Платонова // Новый мир. 1989. № 9. С. 167. А. Битов написал предисловие к первой русской, уточненной, публикации текста, сопровождаемой небольшим комментарием А. Знатнова.

¹⁹ *Сажин В. Н.* Примечания // Хармс Д. Цирк Шардам. СПб.: Кристалл, 2001. С. 957.

рассказа, впрочем, не вполне извиняются данным обстоятельством. В основу сюжета положен случай с изобретением игры, напоминающей шахматы, с тем единственным отличием, что она абсолютно бесконфликтна: никто никого не ест, участники просто передвигают фигуры. Презентация изобретения каждый раз оказывается неудачной. Игру признают глупой; разумные люди – те, кто должен вызывать у читателя доверие – над ней просто смеются. Сам изобретатель, некто Астатуров, рассказывая о своей игре, постоянно все путает. Игра называется «Друг за другом», но на самом деле фигуры ходят навстречу друг другу. Названия фигур вообще неважны: Астатуров, нисколько не смущаясь, смешивает их. Встреча рассказчика с изобретателем заставляет первого погрузиться в проблему целесообразности и утилитаризма. Он узнает, а вместе с ним и юный читатель должен узнать, что изобретения бывают полезные и бесполезные и что важно одно отличать от другого. Казалось бы, к идее полезных занятий и сводится «мораль» детского рассказа, однако целый ряд моментов заставляет усомниться в том, что это так.

Например, смех, традиционное средство выражения авторской позиции, у Хармса утрачивает свою действенность. Осмеяние особенно удачно проявляется в финальных сценах, позволяя завершить нарратив: «Над кем смеетесь?». У Хармса же осмеяние ничуть не мешает «осужденному» продолжать действовать. «Изобличенный» смехом изобретатель не оставляет попыток внушить людям, что его изобретение заслуживает внимания. Рассказ (что еще раз подтверждает тезис Ж.-Ф. Жаккара о разрушении повествования у Хармса) начинается и заканчивается одним и тем же – герой приходит в очередное учреждение, для того чтобы рассказать о своей идее людям.

Бесконфликтная игра ставится в ряд с другими бесполезными вещами, среди которых появляется, например, так называемый «солнцетермос», предназначенный для того, чтобы давать «на весь мир ослепительный свет, от которого можно укрыться только плотными шторами»²⁰. «Солнцетермос» – вещь вполне утопическая и в силу этого тоже осуждаемая окружающими. Но помимо технической утопичности этическая мотивация и некий социальный утилитаризм тоже играют свою роль: «“Солнцетермос” может быть [sic.] и замечательная штука, но, во-первых, – оно неосуществимо, так как оно совершенно не подтверждено наукой, а во-вторых, оно *нам сейчас и не нужно*

²⁰ Хармс Д. Друг за другом // Хармс Д. Цирк Шардам. С. 318.

вовсе...»²¹. Сам рассказчик, надо сказать, приходит к правильному пониманию проблемы не сразу. Только после «лекции» особого эксперта по изобретениям у него не остается сомнений в бесполезности еще одного новшества – палатки для работы в поле, которую можно передвигать по мере перехода с одного места на другое:

«Ты работаешь на поле и по мере работы на другом месте передвигаешь за собой палатку».

– Да зачем же это надо? – спросил я.

– То-то и оно-то, что не надо, – сказал сотрудник²².

В стиле и сюжете хармсовского текста кое-что звучит совсем по-платоновски, причем сравнение обратимо. Например:

– Товарищи, – сказал редактор, – хорошо бы сходить кому-нибудь из нас в Комитет по делам изобретений. *Надо думать, что среди очень ценных изобретений попадаются и смешные.* Ведь мы можем дать в журнал рассказ о таких же веселых изобретателях, как изобретатель Астауров. Кто хочет идти?²³

Фраза «Надо думать, что среди очень ценных изобретений попадают и смешные» в своей двойственности достойна многих платоновских. Да и сам «солнцетермос» вполне мог быть платоновским изобретением. Подобный механизм воспроизводится в его хронике «Впрок» (1931) – солнце для одной деревни, и в «Чевенгуре», в мечтах чевенгурцев о «солнце-пролетарии». Совершенно в духе иронической «котлованной» стилистики звучит описание такого хармсовского открытия:

Он достал другую бумажку и прочел: Способ самосогревания: *дыши себе под одеяло, и тепло изо рта будет омыывать тело.* Одеяло же сшей в виде мешка.

Я захохотал²⁴.

С той только разницей, что герои Платонова или замещающий его нарратор вряд ли стали бы над этим смеяться.

²¹ Там же. С. 319.

²² Там же. С. 320.

²³ Там же. С. 317–318.

²⁴ Там же. С. 320.

Кажется, что Хармс тематизирует нарушение логики здравого смысла, ориентирующегося на идею утилитарности. Причем эта «кажимость» благодаря отказу от привычной нарративной нормы оказывается важнее темы и референций. Выражаясь конкретней, в рамках предложенной символистической парадигмы, нет никакой возможности точно определить, иносказателем Хармс или (имея в виду отсутствие иносказания) миметичен. Даже ожидаемая в детском произведении «мораль» лишь симулируется. Явен в рассказе только повторяющийся сюжет о попытках изобретателя-неудачника. Наличествует ли в нем, помимо основного нарратива, еще и символический — таков «архитектонический вопрос», оставленный текстом Хармса, если подходить к нему по правилам «символистского чтения». Детальное знакомство с творчеством художника, знание точной биографической подоплеки и истории создания рассказа, возможно, и позволят пролить свет на авторскую интенцию и «авторский смысл». Однако читателю этот контекст до сих пор, кажется, недоступен.

Что же у Платонова? Об одной любопытной современной нам рецепции «Антисексуса» рассказала в беседе с А. Г. Гордоном Н. В. Корниенко. Ее интересно противопоставить привычному с точки зрения литературной критики подходу.

Приведу другой пример о понимании Платонова и его читателе. Он связан с сверхсложным текстом — рассказом «Антисексус». Это изощренная литературная пародия Платонова середины 20-х годов, кажется, и рассчитанная на изощренного и искусственного интеллектуала. Когда в 89-м году «Новый мир» опубликовал рассказ, то вскоре в редакцию передали письмо из Министерства здравоохранения с просьбой ответить. Мне это письмо тогда подарила Инна Петровна Борисова, редактор отдела прозы журнала. Оказалось, что читатель, не обращая внимания ни на вступление Битова, ни на примечания, прочитал рассказ Платонова внимательно и отправил письмо с просьбой выслать ему этот самый аппарат «Антисексус»...

Вы понимаете, это как смешно, так и правда, что даже этот рассказ никак не сводим к чистой пародийности и иронии²⁵.

²⁵Гордон А. Миры Андрея Платонова (передача от 21.11.2002). <http://ralimurad.narod.ru/lib/gordon/platonov/index.html>.

Итак, читатель-интеллектуал ожидает сложности от текста, тогда как обыкновенный читатель просто не замечает в нем произведения искусства. Для него «событие искусства» не состоялось, и, видимо, в этом повинен не только сам читатель, но и свойства платоновского текста. Обратим внимание лишь на одну деталь чисто нарративного характера. В «Антисексусе» Платонова множество «чужих» голосов. Помимо авторов рекламы – вымышленные и «реальные» авторы отзывают на изобретение, а также публикующий свое предисловие переводчик. Платонов имитирует, точнее, имитирует имитацию чужой речи так множественно, что вместо темного Хармса в качестве параллели является М. Зощенко с вымышленными им многочисленными издателями, авторами и стилистически отчужденными от него рассказчиками или повествователями. Платоновский герметичный «Антисексус» подражает рекламной брошюре. Собственно этим исчерпывается его очевидная телеология. Возможно и скорее всего, перед нами «изошренная пародия», как характеризует его Н. В. Корниенко, но это еще и подражание.

Текст Платонова герметичен, как и хармсовский, причем и тот, и другой с равным успехом можно было бы назвать предельно прозрачным и открытым, если воспринимать их в шлейфе символистской поэтики. Абсолютно непонятный текст, так же как и обескураживающе понятный, лишает читателя шанса увидеть иносказание, судить как-то определенно о неявном, но ожидаемом смысле. *Дыр бул щыл* (со стороны авангарда) и *о, закрой свои бледные ноги* (со стороны символизма, в своей лингвистической нормальности неотличимой здесь реалистического нарратива), взятые вне контекста, стоят, в сущности, где-то на одном и, надо сказать, высочайшем герметическом уровне, даже при условии, что их авторы в интенции и пытались выразить такими противоположными способами что-то особенное по своей значимости и глубине.

С точки зрения иносказания Платоновский «Антисексус» также избыточен, как и «Друг за другом» Хармса: мнения о рекламируемом аппарате можно приводить до бесконечности по принципу кумулятивной композиции, а нарратива как такового в нем просто нет. Однако есть нечто, неискушенным читателем незамечаемое. Платонов разбирает по тексту опорные высказывания, выражающие единую тему и определенную «философскую» концепцию, которая очень согласуется с его прочими текстами. В тезисах эта доктрина выглядит так:

...Страсти человечества господствуют над временами, пространствами, климатами и экономикой; ...физиология человека почти абсолютно одинакова; <Аппарат продается везде одинаково успешно> ...Отсюда очевидно, что полное наличие удовлетворения обуславливает наличие потребности; ...неурегулированность половой жизни человечества, чреватость бедствиями, как следствие этой неурегулированности, – вот предмет мучительного душевного беспокойства учредителей нашей фирмы; ...в браке истина заменена покоем. ...Человечество же высшей истиной признало покой; ...неурегулированный пол есть неурегулированная душа – нерентабельная, страдающая и плодящая страдания...

Мы устранили элемент пола из человеческих отношений и освободили дорогу чистой душевной дружбе²⁶.

Можно сказать почти с уверенностью, что для каждого заинтересованного читателя, потратившего известное время на чтение Платонова, эта выжимка прозрачна или, несмотря на весь спектр индивидуальных толкований, по крайней мере говоряща. По ней чрезвычайно легко выйти к ряду извечных платоновских мотивов, которые помогают восполнить многие недостающие семантические звенья²⁷. Проблема пола всегда была значима для Платонова и всегда

²⁶ Платонов А. П. Антисексус. М.: Агентство печати им. Сабашниковых. 1991. С. 11–12.

²⁷ Интересно, что семантическая ограниченность символических значений у Платонова заставляет искать замену символистскому термину «символ», причем предпочтение порой отдается порицаемой символистами аллегории. Х. Гюнтер, предлагающий свою убедительную версию в статье «Аллегорические структуры в „Котловане“ А. Платонова», связывает ситуацию с постимвлистской поэтикой в целом: Дж. Джойс, Ф. Кафка, Б. Брехт, Л. Андреев, В. Иванов, В. Маяковский (Гюнтер Х. Аллегорические структуры в «Котловане» А. Платонова // Russian Literature. 2004. Vol. LVI). Остается, правда, один вопрос, который работа Х. Гюнтера провоцирует задать: настолько сильно отличался символ символистов от аллегории в их художественных текстах, а не в программных манифестациях?

В связи проблемой аллегорических структур интересна попытка Платонова прочесть аллегорически Джамбула: «Джамбул – певец Сталина. Он является создателем самого разработанного поэтического образа учителя человечества. В большинстве песен и поэм сборника трактуется, в сущности, как тема, один великий образ. И это обусловило богатство и многообразие песен и поэм сборника, так как, изображая Сталина, поэт изображает весь

осмыслялась им в плане, выходящем за пределы индивидуального чувства или инстинкта. Она отчетливо заявляет о себе в «Культуре пролетариата» (1920), в «Строителях страны», над которыми писатель работал приблизительно в то же время, что и над «Антисексусом». В «Строителях...» беспокоящая героя любовь приспособляется для решения практических социальных задач: герой рвется и не может вернуться к возлюбленной, пока не построит социализм. Она сохранила свое значение и в «Чевенгуре». Герои «Эфирного тракта» (1927) также оставляют своих возлюбленных – на этот раз, ради того чтобы обрести особое знание... Высшей конфликтной точки проблематизация пола достигает, по-видимому, в сравнительно позднем рассказе «Река Потудань». Вопрос о сексе связан для Платонова и с другими материями не менее фундаментального порядка, в том числе и с такой, как проблема бессмертия, решаемая отчасти в федоровском ключе...

Опыт показывает, что расхождения между интерпретациями текстов Платонова порой значительны. Но большинство искушенных читателей (возьмем в образцы прежде всего литературную критику) разделяет и подчеркивает нарочито неявное «доктринальное присутствие» в его текстах и склонно к реконструкции «доктрины» в более или менее систематическом виде. Главное же заключается в том, что создать форму, провоцирующую читателя на поиск некоей концепции, входило в круг авторских намерений, а это, в свою очередь, соответствует рецептивной ситуации, сформированной символистами.

Объяснить возникновение «Антисексуса», возможно, помогает аналогия. Т. Лангерак в свое время обратил внимание на взаимозависимость и антогонистическую взаимодополняемость разных жанров у Платонова, связав безысходный «Котлован» с очерком «Путешествие на писчебумажную фабрику» приблизительно того же времени, подающим реальность во вполне позитивном и обнадеживающем

мир – его счастье и его борьбу за счастье, его историю и будущую судьбу, его труд и его надежды.

Деятельность Сталина имеет всемирное, всечеловеческое значение, и, естественно, что, сосредоточив свое творчество на создании образа Сталина, Джембул изображает нам мир и историю (включая и будущие века) в одном человеке. Это в высшей степени художественно экономно, но в такой же степени и трудно» (Фирсов А. Джембул (О книге «Песни и поэмы») // Литературный критик. 1938. № 3. С. 124).

ключе²⁸. То, что не допускается писателем в повести, восполняется другим жанром, и наоборот. Иронический и пародийный «Антисексус» тоже имеет своего серьезного жанрового двойника, или, точнее, двойников. Как уже отмечалось, в тех же близких ему по времени «Строителях страны» и «Чевенгуре», не говоря уже о «Культуре пролетариата», эта тема решается со всей серьезностью. Впрочем, генезис текста в данном случае не снимает проблемы его рецепции.

С оценкой Шкловского хочется согласиться: Платонову сложно подобрать подходящий ящик в литературном комодe стилей и направлений. Если же взглянуть на литературную ситуацию первой половины XX в. в перспективе иносказания, то окажется, что Платонов постоянно стремится быть рядом с одним из двух полюсов, которые определяют общее стремление искусства, с одной стороны, к символу, с другой – к мимесису. Многие его тексты символичны и в этом своем качестве тяготеют к авангардной поэтике, подразумевающей разрушение нарратива, синтаксиса и даже слова. Однако Платонов никогда не доходит до крайности авангарда, которая в русском его варианте связывается с «заумью». В определенный «опасный» момент он отступает к миметическому искусству, хотя «радикальный мимесис», воплощающий полное отсутствие символики, и в конечном счете тоже размывание поэтической формы, ему тоже не свойственен. Поэтическая стратегия Платонова, рассматриваемая в целом, не описывается и как синтез нейтрализующих друг друга миметичности и символичности; благодаря присутствию первого второе становится более

²⁸ Десятое заседание Платоновского семинара // Русская литература. № 2. 1999. Т. Лангерак подчеркивает жанровую взаимодополняемость текстов, которая, безусловно, связана с неоднозначностью писателя в подходе к действительности и оценке ее жизненного потенциала. «Котлован» – настоящее. Очерк – поиск будущего.

Т. М. Вахитова опубликовала этот сохранившийся на обороте рукописи «Котлована» текст и посвятила ему статью, где, помимо прочего, поставила вопрос о знаковости случайного совпадения, при котором столь позитивный материал очерка сопутствует мрачнейшим страницам повести. По мнению Т. М. Вахитовой, очерк лишь внешне противостоит «Котловану», на самом деле взрывая канон производственной литературы изнутри (Вахитова Т. М. Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего: (путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)»: К творч. истории повести «Котлован» // Русская литература. 1993. № 3; Вахитова Т. М. Обратная сторона «Котлована». Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего: (путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)» // Платонов А. П. Котлован. Текст, материалы к творческой истории. СПб.: Наука, 2000).

контрастным и наоборот, – разумеется, в том случае, если мы учитываем ситуацию чтения, созданную символистами. Оба вектора эстетики XX в. приводят к границе искусства, где оно уже просто неотличимо по форме от «неискусства». Таковы, со стороны подражания, например, «рэди-мэйд», а с точки зрения иносказания и его абсолютизации – дадаизм или заумь; и оба эти стремления отчетливо различимы у Платонова²⁹.

С точки зрения коммерции и карьеры избранная поэтическая стратегия не принесла успеха ни Платонову, ни Хармсу; да и не могла принести, поскольку политика советской литературы в это время ориентировалась уже на иную эстетику. Некоторым профессионалам повезло больше. Так, например, удачливый, публикуемый и (по)читаемый своей публикой литератор Хлебников успел реализовать

²⁹Если иметь в виду и поэзию, то и фигура Хлебникова, приближающегося к той грани, где текст превращается в герметичный, послужит подобным ориентиром. Наблюдение В. Маркова хорошо характеризует эту близость Хлебникова молчанию, разрушению смысла или невозможности понимания: «Справедливы и частые упреки Хлебникову, что читать его иногда невозможно. ...все-таки *Хлебников бывает ненужно трудным*. <...> *Он закрывает к себе пути*. Полюбить его можно только после того, как „осанна через большую геенну сомнений прошла“, но не каждому может повезти выйти из этой „геенны“. Даже утонченность не поможет. Наслаждение Хлебниковым подчас требует прощания с лучшими ценностями. Но на такую неравную сделку не всякий пойдет. Непосредственное наслаждение, когда „нравится безотносительно к значению“ (Кант), не всегда возможно. Не слишком ли сложен путь к нему? Так, Хлебников, лично далекий от снобизма, может оказаться поэтом для снобов» (Марков В. О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. С. 204; выделено мной. – В. В.).

Тот же вывод актуален и в отношении к Платонову: сомнительно, чтобы книга, подобная, например, «Котловану», могла найти широкое понимание среди простых людей, которым А. Платонов, казалось бы, стремился служить своим творчеством. Она не подходила ни по одному критерию к «образцу» вкуса 1920-х гг., восстанавливаемому на основании отзывов массового читателя и предъявлявшему, в частности, следующие требования к художественному слову: книга должна учить, должна содержать практические советы, ясную авторскую оценку событий, должна воспитывать, создавать картину будущей «хорошей» жизни, быть оптимистичной (Добренко Е. Формовка советского читателя. СПб.: Акад. проект 1997. С. 116–117). Каково бы ни было происхождение подобного свода читательских требований, явно укладывающихся в общее русло литературной политики партии, именно они в условиях жесточайшего контроля над журналистикой, книгоизданием и библиотеками определяли не только реальное поле чтения в России, но и во многом читательские интересы.

в эпоху авангардной доминанты, а смерть в 1922 г. позволила ему избежать дальнейшей эволюции – как политической, так и эстетической. Отталкивавшийся в начале своей карьеры от герметической поэтики В. Маяковский или, например, прикасавшийся к ней Н. Заболоцкий³⁰, принятые, несмотря на все оговорки, один раньше и громогласно, другой позже и тише в пантеон советских авторов, с трудом, но подходящим образом эволюционировали. Платонову и Хармсу «правильно» измениться не удалось. Против литераторов-маргиналов выдвигали политические обвинения, им препятствовала сама экономика – элементарная невозможность зарабатывать минимум средств. Но это «политэкономическое содержание» жизни, безусловно, было связано с культивируемой ими литературной формой.

То, что рядом с именем Платонова постоянно возникает родственное ему со стороны авангарда имя Хармса, не должно удивлять, как неудивительно и сближение Платонова с сюрреалистами, хотя основания для аналогий не совсем тождественны. Показать эту разность представляется важным, однако прежде чем поговорить о ней, уделим внимание еще одному из «полюсов молчания». Текст, рассматриваемый в следующем очерке, приближается к той семантической паузе, к которой приходит авангард в попытке исчерпать возможности формы.

³⁰И. Е. Лоцилов, отмечая, что «зауми в чистом виде мы почти не встретим в поэзии Заболоцкого», считает его «едва ли не более ортодоксальным „заумником“, нежели его товарищи по ОБЭРИУ» (*Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого*. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 1997. С. 66).

Иносказание зауми: «авангард» в «Кике и Коке» Д. Хармса

Можно представить два крайних подхода к пониманию того, что такое «русский литературный авангард»¹, как, впрочем, и любое явление подобного рода: подход «институциональный»² – по принадлежности или близости к определенной группе или группам – и собственно эстетический, подразумевающий поиск некоторой специфики одной совокупности произведений искусства на фоне других. В принципе их легко противопоставить, но на практике они далеко не всегда различаются. Между тем они демонстрируют две разные логики со своими далеко не совпадающими пресуппозициями и ведут к разнохарактерным выводам. Их смешение приводит к таксономическому противоречию, которого вполне можно избежать, приняв всецело одну из названных точек зрения, но которое ни в коем случае нельзя снять: названное противоречие отражает реальное положение вещей и как раз поэтому заслуживает внимания.

В очерке предпочтение отдается эстетическому взгляду на литературу, что в связи со сказанным выше не совсем тавтология. Оставляя в стороне вопрос о каком-либо методологическом первенстве и тем более не желая вдаваться в детали диалога, подобного тому, что развернулся в свое время между Панофски и Мангеймом³, позволим себе еще раз сказать, что даже самая «чистая» социология, вторгаясь в сферу искусства, не может избежать «эстетического суждения»⁴ в том смысле, как его понимали еще до эпохи Маркса, Дюркгейма и – пропуская многие

¹ Допустимы, разумеется, и другие подходы. Например, радикально негативные: «...определение этого понятия дать невозможно» (*Кобринский А. А. Неустоявшийся авангард // Дружба народов. 2003. № 9. С. 213*). Вероятно, следует согласиться с тем, что не всякий подход требует определения, – лишь сама исследовательская интенция задает такую необходимость.

² Пожалуй, книга П. Бюргера «Теория авангарда» (*Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1974*) может быть названа в качестве знакового выражения такого подхода.

³ Статья Дж. Харта не слишком давно вновь привлекла к нему внимание: *Hart J. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation // Critical Inquiry. 1993. Vol. 19. № 3*.

⁴ То есть суждения о вкусе, точнее, суждения об эстетическом суждении, которое, поскольку оно относится к области логического, концептуально и не исчерпывается эмпирикой, не заменить никакими социологическими наблюдениями или культурно-антропологическими исследованиями. Напротив, рефлексия по поводу эстетики, латентно или явно, часто задает модели для последних.

имена – самого Бурдьё. Другое дело, что оно, это суждение, часто и по необходимости весьма наивно, поскольку не подвергается достаточной рефлексии: на нее просто не остается ни места, ни времени.

В самой литературной критике, когда речь заходит о границах и сути авангарда, также легко различимы две позиции: «традиционалистская» (что никак не означает «плохая»), использующая привычные и поэтому легитимные без всяких теоретических экспликаций техники конструирования литературной истории, и, условно говоря, «инновационная», пытающаяся «встроить» авангард в концептуально новую эволюционную схему. Стратегии второго рода следовали в своих изысканиях И. П. Смирнов и Р. Дёринг или, например, Б. Гройс, хотя нельзя быть уверенным, что Гройс действовал всецело на поле эстетики.

Предлагаемый взгляд на авангард тоже требует хотя бы минимальных теоретических экспликаций. Концепция, которая должна сыграть в ней роль основания, сложилась из попыток суммировать частные наблюдения над поэтикой русской литературы первой половины XX в. Ее нельзя признать абсолютно новой. Расширяя объем соответствующих понятий, она всего лишь актуализирует несколько терминов, которым обычно придают локальное значение. Несомненно, границы понятий при этом «размываются», но, во-первых, как уйти от абстракции, когда речь идет об обобщении очень разных вещей, а во-вторых – взятые даже в узком смысле, они довольно подвижны и варьируются от одной поэтологической или риторической системы к другой, так что говорить о какой-либо категориальной строгости и устойчивости приходится лишь с оговорками.

Вначале мы рассмотрим один из признанных авангардных текстов, а затем попытаемся представить этот опыт в более широкой перспективе. Дескриптивные термины, на которых делается акцент в ходе анализа, поначалу могут показаться излишними. Так оно и было бы, если бы речь шла о самостоятельном имманентном прочтении текста. Но они необходимы, чтобы поместить пример в контекст упомянутой концепции и подготовить обсуждение большего круга явлений.

Презумпция смысла

На первый взгляд, интерпретация «заумного» текста столь же бесцельна, как и сам текст. Достаточно признать за ним некоторую музыкальность и суггестивность, установить его существование и, наконец, воспроизвести. Однако пока он все же остается текстом и претендует

на место в литературном ряду, он не может избежать попыток осмысления. В таком заявлении нет ничего отвлеченного и внеисторичного. В конце концов шок, производимый на публику авангардом, был связан не только с жестом художника, но и с его текстом. А эпатажное ношение котелка, раскрашивание лиц и драки вместо тихих бесед у зеленой лампы (как, впрочем, и последние) все же не исчерпывают искусства: должна существовать некая *формальная*, воспринимаемая в связи с искусством привязка к искусству – хотя бы осуществляемое стремление личности утвердиться в нем. При всей «авангардности» формы Хармс выбирает ее из области литературы. Он опирается на литературную традицию со всей ее порочной и банальной осмысленностью уже потому, что отвергает ее.

Как ни парадоксально, но бесконфликтный отказ от интерпретации заумных текстов видится результатом более поздней критической рефлексии, относящейся ко времени, когда авангард как явление уже состоялся и занял свое место в истории. Это, так сказать, явление «неоавангарда»⁵. Рецепция же, современная авангарду, либо в положительном, либо в отрицательном смысле заинтересованная, не могла не воспринимать «заумную» литературу на фоне, фигурально выражаясь, «умной» (в нарративном отношении более или менее связной, понятной и привычной): она ожидала смысла от литературы *вообще*, в то время как теперь, с приходом авангарда, ожидать его следовало бы лишь от *определенного рода* литературы.

Ясно, что обыкновенный читатель не обременял себя какого-либо рода анализом, чтобы вынести свой приговор. Ему достаточно было лишь общего впечатления, чтобы ответить на пощечину общественному вкусу. Но даже общее впечатление причастно к смыслу; в историю литературы авангард попадает неизменно лишь благодаря усилиям его осмыслить, наполнить значением, – неважно, к каким результатам, положительным или отрицательным, они приводят.

Предлагаемое прочтение Хармса – попытка разобраться, каким образом его абсурдный текст связан с литературой, неизменно требующей хоть какого-то понимания, попытка поместить «авангард» Хармса в определенный литературный ряд, представив под новым углом зрения то, что по этому поводу уже известно.

⁵ «Бесконфликтность», правда, достигалась и такими решительными манифестациями, как «Против интерпретации» С. Зонтаг, где «неоавангардный» принцип чтения распространен на искусство в целом.

После опыта рецептивной эстетики сложно говорить о восприятии вообще, о смысле как таковом. Приходится отдавать себе отчет в том, кто и как воспринимает, понимает, толкует. Другими словами, приходится моделировать читателя. В нашем случае им станет не «имплицитный читатель», воплощающий, по Изеру, способность реализовать все, что содержит в потенциале литературное произведение, а, напротив, читатель профанный по отношению к авангарду. Его основное качество, его «профанность», как раз и состоит в том, что он ожидает от литературы смысла и имеет очень малое представление о сверхинтеллектуальном «заумном» горизонте, которым гипотетически обладает сам автор. Такой читатель, только-только обученный литературе символизмом⁶, достаточно знаком с ней, чтобы использовать тривиальные приемы чтения поэтического текста. От не слишком понятного, «трудного» текста он ждет аллегорий, намеков, аллюзий и символов; за тем, что сказано, он готов увидеть иной смысл.

Корень смысла и грамматика иносказания

Вновь лишь одно основное понятие предлагается для того, чтобы поместить «Кику и Коку» в литературный ряд, не совсем совпадающий с общепринятой топологией и демаркацией литературы, — понятие иносказания в самом неопределенном и простом смысле этого слова и лишь с некоторыми уточнениями, которые будут сделаны чуть позже.

Вначале, следуя первому из упомянутых ранее способов «апроприации» авангардного произведения, воспроизведем его:

Кика и Кóка

I
Под лóготь
Под кóку
фуфú
и не кря́кай
не могут
фанфáры

⁶Сосредоточимся намеренно на этой модели читателя «эпохи символизма», «читателя-символиста», мысля авангард как противодействие прежде всего именно символизму — той актуальной литературной реальности, на фоне которой и появляется авангард.

ла-апошить
дебáсить

дрынь в ухо виляет
шаплé ментершúла
кагык буд-то лошадь
кагык уходырь
и свящ жвикавиёт
и воет собака
и гонятся ли́стья
сюды и туды

А с не́ба о хря́щи
все чаще и чаще
взвильнёт ви ва вуво́й
и мрётся в углы́нь

С пинéжек зирéли
потя́нутся ко́кой
под логоть не фу́кай!
под ко́ку не плюй!

а если чихнё́тся
губáстым саплю́ном
то кика́ и ко́ка
такой же язык.

II
Черуки́к дощёным ша́гом
осклабя́сь в улыбку кика́
распушить по ветрову́лу!
разбежаться на траву
обсусаленная фига́
буд-то кика́
на парóм
буд-то папа пилигримом
на камету ускакал
áу деáу дербады́ра
áу деáу дерраба́ра
áу деáу хахети́ти
Мо́нна Ва́нна
хочет пить.

III
 шлѐп шляп
 шлѐп шляп
 шлѐп шляп
 шлѐп шляп.
 ВСЁ.

<1925>⁷.

Иносказание, как уже отмечалось, нельзя рассматривать вне *сказания*. Никакого гностического разрыва между ними не существует. Это уровни одного и того же текста, а точнее, уровни восприятия или зависимые друг от друга точки зрения на один и тот же текст. Необходимо одно условие, чтобы иносказание обнаружило себя в тексте: о его присутствии нужно знать. Не о его смысле – иначе оно снова стало бы сказанием, – а о его существовании. Такое знание обретается двумя путями, которые на практике всегда связаны, несмотря на то что один из них обычно превалирует. Первый путь – внешний источник, конкретная коммуникативная ситуация, убеждающая читателя в том, что *сказание* не единственно в тексте. Второй – имманентные особенности текста, а проще говоря, любая алогичность, наличие семантических лакун, которые требуют восполнения. Уточним: пусть *сказанием* будет то, что понятно сразу, а *иносказанием* – то, о чем нужно догадываться, то есть то, что понятно не сразу, но может быть понято по размышлению.

И еще одно уточнение по поводу «конструирования» читателя и его отношения к тексту. Статус непонятого этот текст обретает в глазах

⁷ Хармс Д. Полн. собр. соч. СПб.: Акад. проект, 1997. Т. 1. С. 33. Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы сокращенно: основные тома – ПСС, записные книжки – ЗК; «Неизданный Хармс» – НХ). «Кика и Кока» выверен по рукописи (РО ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 21. Ед. хр. 121. Л. 9 об. – 10); вместо «ф» Хармс использует “Ө”. Это стихотворение Хармс представил наряду с другими при поступлении в Союз поэтов, обозначив весь корпус текстов «Направление взирь зауми» (там же. Л. 1). Анализ данной конкретной рецептивной ситуации не входит в задачи очерка, в его центре – модели более общего характера. Однако мнения двух рецензентов от Союза, Н. Тихонова и К. Вагинова, возможно, имеет смысл привести: «Представить на совещание. Н. Т.»; «Не следует ставить на совещание. Лишние проволочки. У Хармса есть настойчивость поэтическая. Если это пока не стихи, то все же в них имеются элементы настоящие. Кроме того <,> Хармс около года читает на открытых собраниях союза. К. В» (там же. Л. 34 об. – 35; впервые опубли.: Jaccard J.-Ph., Устинов А. Заумник Даниил Хармс: начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. S. 169).

читателя отнюдь не только из-за незнания эпохи: Хармс непонятен потому, что нарушает многие правила поэтического языка (именно поэтического – аномальность в отношении к естественной грамматике играет подчиненную роль). Это следует повторить, чтобы указать на первую причину, по которой Хармс герметичен. Как быть читателю, когда он сталкивается с таким текстом? Или бросить читать, или сосредоточиться на понятном: связать то, что понятно, понять как целое то, что понятно в некоторых частях.

Во всем стихотворении бесспорны (то есть *понятны сразу*, несмотря на окружение) только несколько мотивов и соответственно синтагм, грамматически мало связанных и поэтому адекватно воспроизводимых простым перечислением. Собственно, это и есть, при всей его бессвязности, *сказание* данного текста. С некоторыми оговорками в нем нет ничего иного, что могло бы претендовать на такое название.

Впрочем, между мотивами, выраженными *сказанием* «Кики и Коки», все же имеется семантическое единство. Несущественная перефразировка позволяет привести их к нескольким парадигмам опорных слов, пригодных для создания элементов традиционной композиции: субстанциональные *лошадь, собака, листья, небо* подходят для пейзажа, *ухо, улыбка* — для портретирования. Акциональные *воет, гонятся* из первой части произведения уточняют пейзаж: они характерны для изображения непогоды. *Чихнется, губастый* — квалифицируют опять-таки особенности некоей персоны.

Какой бы малой ни была перефразировка, она, конечно же, добавляет смысл к *сказанию*, то есть порождает *иносказание*. Говоря по-другому, в терминах поэтики, а не в терминах восприятия и интерпретации: структура стихотворения Хармса такова, что она благодаря неполноте связей между ясными фрагментами допускает семантическое восполнение, а при желании понять то, что претендует по ряду признаков именоваться текстом (совместим здесь два взгляда на произведение, структурный и рецептивный), даже навязывает. Чтобы понять нечто, мы должны наделить его смыслом, чего бы это ни стоило. И напротив, понятное не требуется осмыслять. Оно поэтому — при разведении *сказания* и *иносказания* — бессмысленно.

К *сказанию* в тексте Хармса следует отнести и понятную грамматику, восходящую, по сути, к «глокая куздра» Щербы или другой подобной экспериментальной лингвистической модели.

В большинстве случаев Хармс создает лексические окказионализмы, опираясь на более или менее продуктивные способы образования слов и словоформ в русском (или других) языке. Они опознаются как конкретные части речи (*лѳготь, дрынь, свящ, угльнь, Черукѳк* – скорее всего, как существительные; *апошить, дебѳсить, жвѳкавѳет, мрѳтся* – как глаголы, и т. д.). Хармс (в «Кике и Коке» по крайней мере) большей частью изобретает лишь корни⁸.

Особую группу составят «искаженные» слова и синтагмы, влекущие в той или иной степени очевидные ассоциативные сближения: *лѳготь* – коготь, локоть; *не могут* – не могут; *чихнѳтся губѳстым саплѳном* – чихать, губы, сопля, и др.

В тексте выделяются повелительные формы глаголов: *не крякай, не фукай, не плюй*, благодаря которым текст напоминает увещевание, предостережение или запрет, что, конечно, вполне может восприниматься в качестве жанрового признака.

Синтаксис Хармса в данном стихотворении не слишком далек от нормы. Хотя недостатка традиционных корней вполне хватает, чтобы текст предстал абсурдным, другие его свойства все же оставляют шанс видеть в нем текст. А следовательно, ожидать от него смысла, то есть сообразности, логической связности.

Камерный круг первых читателей Хармса, конечно, ни в коей мере не был профанным. Но периферийность творчества Хармса убедительно доказывает, что и обыкновенный, и литературно искушенный читатель «извне», как правило, не был готов его принять. Причем оба, и простой, и «проницательный», в данном случае по отношению к Хармсу профанны. Авангард Хармса разрушал все представимые горизонты ожиданий.

Иносказание имени

Помимо некоторых вольных ассоциаций по поводу лексических инноваций вообще, встречающиеся в произведении имена или слова, претендующие таковыми оказаться, привлекают внимание как некий

⁸Словотворчество Хлебникова основано во многом на существующих корнях и вариациях с аффиксами. По данным Н. Н. Перцовой, из общего числа неологизмов приблизительно 10000 «морфологически интерпретируемых» (то есть с узнаваемыми корнями) у него насчитывается 8863 (*Перцова Н. Н. Словотворчество Велимира Хлебникова. М.: Изд-во Московского ун-та, 2003. С. 12, 66*).

возможный ключ к тексту: М*о*нна В*а*нна, К*и*ка, К*о*ка. Сопряженные с ними референции могли бы пролить свет на нарочитый семантический хаос, то есть выявить *иное сказание*, которое бы его, этот хаос, оправдало.

Монна Ванна как символ, утвержденный традицией, открывает широкую интертекстуальную перспективу поиска внешних тексту сюжетов и смыслов. Предположительно они могли бы добавить к темному стихотворению Хармса словесной массы, делающей его более осмысленным.

В начале XX в. имя героини из итальянской истории Монны Ванны было актуализировано благодаря Метерлинку, одноименная пьеса которого увидела свет в 1902 г. и очень скоро стала известна по всему миру, включая Россию. Хармс, конечно, не видел ее первых постановок в Александринском театре, в Малом или в Новом театре. Но популярность ее и положенного в ее основу сюжета, растянувшаяся на десятилетия, обеспечивает крепкую возможность появления этого имени в тексте поэта. Отметим, что «Монна Ванна» шла и в советское время, в начале 1920-х гг. Известна, к слову, рецензия Л. Выготского на постановку пьесы в исполнении «Красного факела», опубликованная в гомельском издании «Наш понедельник» за 1923 г. (№ 40)⁹. В 1922 г. — из знаковых фигур — И. О. Дунаевский пишет музыку к спектаклю Харьковского государственного театра драмы, а в 1924, на что обращают внимание в своем комментарии Е. Эткинд и В. Стольная, в книге «Мировая литература и пролетариат» была опубликована рецензия Ф. Меринга на нее¹⁰. Вынесенная за рамки изначального жанра, фабула пьесы обретала существование в других искусствах: в опере (Г. Февриер, 1909; Э. Абраньи, 1907; С. В. Рахманинов, 1906), оперетте (например, В. П. Валентинов), в кино (М. Казерини, 1915). Особую линию, в связи с тем же текстом Метерлинка, составляет живописное воплощение образа Монны Ванны начиная с Андреа Салаи (1515), Франца фон Штука (1920) и т. д.

Приведенных фрагментарных сведений вполне достаточно, чтобы осознать, что Монне Ванне у Хармса было откуда явиться, однако их слишком мало, чтобы понять, для чего. Дело в том, что сама Монна

⁹ Полная библиография трудов Льва Семеновича Выготского / сост. Т. М. Лифанова // Вопросы психологии. 1996. № 5.

¹⁰ Метерлик М. Пьесы / прим. Е. Эткинда и В. Стольной М.: Искусство, 1958. С. 570–571.

Ванна у Метерлинка ни разу не выказывает желания пить, и в лучшем случае жажду ей можно приписать лишь в связи с общим состоянием дел в осажденной Пизе, где действительно на исходе продукты и вода. Более того, можно сказать, что вопреки постоянным упоминаниям о бедственном положении города Метерлинка как будто начисто забывает о физиологических потребностях своих главных героев, отдавая все внимание лишь страстям, чувству долга и т. п. А если учесть, что других связей между текстом Хармса в целом, за исключением имени, и пьесой Метерлинка нет, то сам собой возникает вопрос: а та ли это Монна Ванна?

Путей для ответа немного. Остается или искать вместо упомянутой Монны Ванны еще одного «историко-культурного» персонажа, оставаясь в рамках интертекстуального чтения¹¹, или же отвергнуть данную практику¹², что немедленно приведет и к отказу от телеологической (когда на вопрос «для чего?» по меньшей мере следует реплика: «Для выражения идеи») точки зрения на воспринимаемый текст. Тогда Монна Ванна введена в стихотворение совсем не для смысла, тогда она семантически случайна, и перед нами – поэтика намеренной случайности, с которой так хорошо знаком нынешний искушенный читатель Хармса.

Текст символиста (того же Метерлинка) телеологичен в том отношении, что даже алогичность в нем призвана служить смыслу – если не прямому, то другому, символическому, иносказательному. И это способна понять и оценить публика, несмотря на то что предметно-конкретный и до конца определенный иной смысл символизмом, как

¹¹ Вспомним Монну Ванну, подругу Беатриче у Данте, появляющуюся в посвященном ему одноименном романе Мережковского, в живописи воплотившуюся у Россетти (1866), и т. д. и т. п.

¹² А. А. Кобринский замечает по поводу данного текста: «...неожиданно „всплыло“ имя героини Метерлинка Монна Ванна, которое, разумеется, представляет собой отсылку к узнаваемому культурному слою, лишенную каких-либо содержательных аспектов. Это обзриутский прием, связанный с употреблением знака без означаемого...» (*Кобринский А. А. Даниил Хармс. М.: Мол. гвардия, 2008. С. 111*). Такая позиция представляется приемлемой с точки зрения «поздней» герменевтики и бесконечно более взвешенной, чем блуждания по интертексту и игры в анаграммы, однако она все же, думается, выработана благодаря отстраняющей временной дистанции и приятию опыта авангарда с его «антисимволическими» способами чтения. Нас же интересует «символистский читатель», для которого знак предполагает означаемое, причем исполненное самых важных смыслов: для такого читателя отсутствие означаемого *не разумеется*.

известно, и не предполагается. «В белом венчике из роз – впереди – Иисус Христос» – как ни кощунственно прозвучит следующее заключение, но для понимания общей смысловой направленности данного текста не требуется знать тонких референций слова «роза». Семантическое поле, в пределах которого читатель ищет объяснения странной конфигурации образов, и без того четко задано: революция, Новый Завет, Апокалипсис...

Текст Хармса закрывает подобный подход. Пусть стихотворение Хармса, вопреки предпринятым здесь безуспешным интерпретационным усилиям, все же дешифруется, если знать тайный авторский ключ, нами не обнаруженный, – читателю (за исключением самого камерного и на сегодня лишь предполагаемого) большей частью очень трудно его найти. Историко-культурная или литературная реминисценция, которую автор инкорпорирует в свой текст, для большинства публики, несмотря на естественные ожидания и надежды, ничего не дает. Она только разрушает то, что уже было открыто благодаря встречающимся в стихотворении более или менее обычным понятным словам. Важно не то, что текст принципиально не прочитываем, а то, что Хармс допускает ситуацию и создает композицию, при которой сделать это чрезвычайно трудно.

Контексты Кики и Коки

Благодаря своей заглавной позиции Кика и Кока претендуют на право называться ключевыми в рассматриваемом тексте. По написанию они выглядят как имена собственные и по логике большинства известных нарративных жанров должны обозначать персонажей, скорее всего, ведущих. Слишком очевидно в то же время, что Хармс решительно пренебрегает сложившимся положением вещей. Вряд ли поиск параллелей данным «персонажам» в литературе принесет большие плоды, чем в случае с Монной Ванной. Напрашивающееся обращение к бестселлеру Даля также дает неутешительные результаты: «кика» – кичка, «кока» – яйцо¹³. Притом что более глубокие диалектологические изыскания применительно к данному

¹³ «Словарь русских народных говоров» приводит много больше, но равно ничего не проясняющих значений. «Кика» – мороз, выкорчеванные пни, часть хомута; кикать – кричать, горевать... (Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1977. Вып. 13. С. 204); «кока» – от подзатыльника до фантастического существа, которым пугают детей (там же. Вып. 14. С. 86–87).

тексту кажутся не менее бесполезными, остается сосредоточиться на известных контекстах, которые все же предоставляет сам Хармс.

Единственная синтагма стихотворения, которая может рассматриваться как эксплицитная характеристика обозначаемых данной лексической парой понятий, способна полностью перевернуть представление о Кике и Коке как о персонажах: «А если, <...> то ќика и ко́ка такой же язык». По форме она напоминает суждение, причем позволяющее заключить, что в название вынесена жанровая характеристика текста – текста, написанного на особом, необычным образом именованном, языке, обретающем благодаря многим сопутствующим факторам свойства эстетического, то есть языка искусства, – что, собственно, совпадает с манифестациями многих авангардистов. В границах такой трактовки Хармс пишет не о Кике и Коке, а *на* кике и коке.

Снова следуя практическим и, как кажется, незыблемым герменевтическим правилам Шлейермахера, чтобы обеспечить хоть какое-то понимание, привлечем чуть более широкий, поскольку он имеется, но все же ближайший авторский контекст. Кика и Кока фигурируют еще в нескольких известных на сегодняшний день хармсовских текстах, относящихся к одному и тому же периоду в творчестве поэта¹⁴.

В стихотворении «О том как иван иванович попросил и что из этого вышло» (грамматически «заумном», но сюжетно совершенно прозрачном благодаря наличию понятного семантического ядра) они предстают в таком окружении:

**О том как иван иванович
попросил и что из этого вышло**

<...>

иван иваныч расскажи
ќику с ко́кой расскажи
на заборе расскажи
ты расскажешь паровоз
почему же паровоз?
мы не хотим паровоз.

<1925> (ППС, 1, 21).

Как видно, положение мало изменилось. Возможны два принципиально разных прочтения этих «ќику с ко́кой». Первое возникает

¹⁴ Напр.: «Землю, говорят, изобрели конюхи» (1925; ППС, 1, 30); «Ужин» (1930; ППС, 1, 120); дневниковая запись августа – сентября 1925 (ЗП, 1, 50); «Пиеса» (1933; ППС, 2, 384).

при учете лексического значения глагола «расскажи» и беспредложного употребления интересующей нас пары слов. Начало произведения структурно схоже с банальной формой «рассказа в рассказе». Нормативный образец, по которому может быть восстановлен смысл неизвестного слова, проявляет моделируемая в нем коммуникативная ситуация: расскажи «сказку» (*притчу, басню, случай, «срыв»* и т. д. – любовь Хармса изобретать жанры известна). Однако уже следующая реплика коллективного героя, обозначенного местоимением «мы», разрушает возможность однозначной подмены. Опуская предлог в синтагме «ты расскажешь паровоз», автор позволяет и предыдущее употребление воспринимать аналогичным образом: «*кíку с кóкой*» вполне может иметь смысл синтаксически ошибочно реализованной, но интенционально, по замыслу, предложной конструкции. Тогда кика с кокой опять выступают как «герои», или, точнее, как предметы, о которых повествуется.

Более того, действие данной аналогии рекурсивно: само слово «паровоз» в предложенном контексте вполне воспринимается как псевдонормативное лексическое образование, как звуковая оболочка с подозрением на то, что в данном случае «паровоз» обозначает опять-таки повествование, но другого рода, жанра. Все вкуче допускает синкретическую трактовку, согласно которой модусы *что говорить (на чем говорить)* и *о чем говорить* – равноправны. Она, видимо, пришлась бы по душе специалисту по «философии языка» Хармса как некая радикализация феноменологических положений Гуссерля, Шпета с прицелом на «язык – дом бытия» Хайдеггера¹⁵.

Вероятно, следует упомянуть еще об одном семантическом слое, который может быть (по «правилу уточняющего контекста»: если слово не ясно в одном контексте, следует посмотреть, что оно означает в другом) перенесен с «О том как иван иванович...» на «Кíку и коку». Стоит, правда, особо подчеркнуть, что без всякой возможности верифицировать его релевантность авторскому пониманию текста.

«О том как иван иванович...» – своеобразный поэтический эвфемизм эротического содержания. Он рассказывает о неудавшемся минете, что, в свою очередь, отсылает к дневникам Хармса и легко увязывается с биографической канвой его жизни. Известно письмо

¹⁵ «Явление и смысл» Шпета Хармс упоминает в своих записных книжках (ЗК, 1, 42), да и Хайдеггер не минует внимания исследователей Хармса (см., напр.: Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: НЛО, 1998. С. 91).

Хармса приблизительно того же времени, от 18 марта 1925 г., адресованное его возлюбленной Э. Русаковой, где звучит та же тема. Особенность этого письма состоит в том, что оно неожиданно переходит в заумный стихотворный текст, где обыгрывается названное в письме ключевое слово: «...сдвигоной минется / шерсти, глазофиоли / <...> Там пляшут полены / головочным меном / и миги мигают / минет...» (ЗК, 1, 18–19)¹⁶.

Монна Ванна – это персонаж гражданского долга и насильственно-добровольной эротики. Его травестийность показана очень хорошо (приближаясь ко времени и среде Хармса) у Н. Я. Агнивцева: « – Ах, милый герцог, я из ванны / Иду в костюме Монны-Ванны / И отвернуться вас молю!.. / <...> – Когда же, о Мадам Сантуцца, / Мне можно будет повернуться? / И был ответ ему: „Дурак!“»¹⁷. Иными словами, при всей неопределенности, герметичность текста Хармса с присущими ему мотивами запрета и одновременно готовностью его героини «пожертвовать» свое тело вполне встраивается в общий

¹⁶ Это не единственное место, где та же тема в связи с Э. Русаковой звучит как крайне значимая (см., напр.: ЗК, 1, 52–53).

¹⁷ Агнивцев Н. Мои песенки. Берлин: Литература. 1921. С. 55–56. Надо сказать (без всякого желая генетически «усилить» интертекстуальную связь), что в дневниковых отрывочных записях Хармса есть такая: «Анна в ванне» (ЗК, 1, 37). В записных книжках Хармса присутствуют и другие «следы» Н. Агнивцева. В записи от июля 1927 г. упоминается некая «поэма Огнивцева» (ЗК, 1, 169). В марте 1925 г. Хармс отметит: «Ни слова о Богдатском Воре. Ша» (ЗК, 1, 18). Согласно В. Сажину, имелся в виду фильм Р. Уолша (1924) и пародия на него Е. Гурьева – «Багдадский вор» («2-я серия «Багдадского вора»), поставленная по сценарию Н. Агнивцева (Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М.: Искусство, 1961. Т. 1. С. 82). Чтобы поддержать общую трактовку линии, связанной с Монной Ванной, вспомним запись Хармса 1924 г.: «„Часто женщина отказывает в том, что сама страстно желает“ (Куприн)» (ЗК, 1, 13). И Хармса, и Агнивцева интересует одна и та же «идея» о женщине: если женщина сказала «нет», читай – «да». Для Агнивцева Монна Ванна становится олицетворением такого понимания, и оба используют этот «символ» в своих поэтических текстах, причем Хармс – на фоне «пульсирующих» отношений со своей возлюбленной. Другое дело, что – даже если предложенное осмысление верно – в отличие от Агнивцева Хармс не оставляет своему читателю шанса раскрыть его. Более того, читатель «Кики и Коки» лишен возможности уловить даже ту самую общую связь между эротическим возбуждением и творчеством у Хармса, которая самоочевидна при взгляде на его дневники.

Остальное добавить, что идея «женской двуликости» обыгрывается со времен Салаи, картина которого (ню) иногда интерпретируется как своеобразная пародия на Монну Лизу его учителя Леонардо да Винчи.

эротический хармсовский контекст «диалектических» – «любовь-ненависть» – отношений с Эстер Русаковой. Кока (а также созвучное с ним Кика, если думать о показанной выше звуковой игре вокруг слова «минет») в этом случае факультативно тоже может читаться в соответствии с упомянутым выше толкованием из Даля. Добавим, наконец, что мотивы минета, скрываемого женского желания и Esther в дневниках Хармса чисто «топографически» близки¹⁸.

На этом остановимся. Каждое новое упоминание Хармсом Кики или Коки, думается, способно привнести свой пласт значений в интерпретацию, однако нас интересует сам принцип, а не полнота возможных прочтений.

Хармс, авангард, литература

В предыдущей части мы попытались честно исполнить долг гипотетического «читателя-символиста», используя техники чтения, которые, по нашему предположению, ему должны быть свойственны. При встрече с непонятным в тексте мы видели в нем символ, отсылающий к иной реальности. Иная реальность, однако, представляла перед нами или как реальность историческая, или же реальность текста – поскольку других возможностей попросту нет. Мы постепенно расширяли контекст, чтобы выявить значение символа хотя бы в общих чертах, так как на большее рассчитывать не приходится, если помнить о принципиальной неоднозначности символа, как о том писали символисты. Нам не удалось подобрать «ключи» к тексту, который бы все разъяснил, хотя нет никакой гарантии, что он не обнаружится так же неожиданно, как в ряде других случаев с Хармсом¹⁹. Но главное состоит

¹⁸Рядом с текстом об Эстер, где mnt (аббревиатура Хармса) оказывается пробным камнем их отношений, воспроизводится немецкая песенка о ложной женской скромности: «Знаю девушки я вас <...> вам стараться услужить <...> а потом целуй в уста ей приятна дерзость та» (ЗК, 1, 52–53).

¹⁹Нет никаких сомнений, что темные тексты Хармса в целом ряде случаев «прочитываются». Так, реалья оказывается достоверным и очень простым ключом, чтобы раскрыть интригу стихотворения «I Разрушение» (Флейшман Л. С. Об одном загадочном стихотворении Хармса // Флейшман Л. С. От Пушкина к Пастернаку: избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: НЛЮ, 2006. С. 248), библейские и ряд других аллюзий к стихотворению «Овца» (Валиева Ю. М. Отец, сын и овца // Russian Literature. 2006. № (LX) III–IV). Важно подчеркнуть тем не менее, что свой анализ-комментарий к тексту Хармса Ю. М. Валиева завершает вопросом, который носит отнюдь не только риторический характер, добавляя оттенок гипотезы даже

не в факте наличия или отсутствия «ключа», а в том, что для читателя избранного нами типа он, во-первых, далеко не сразу доступен, а во-вторых – все же необходим, как необходим *иной* смысл.

Мы имели в виду читателя, воспитанного и живущего в традициях символизма. Однако авангард, провоцировавший этого читателя, сам вышел из символизма не только в том отношении, что хронологически за ним следовал, но и в том, что от него отталкивался²⁰. Каким образом и на каком основании происходила смена поэтик, можно легко описать и объяснить с помощью термина *иносказание*, рассматриваемого как отражение существенного принципа литературной эволюции. Непонятность авангарда, согласно данной логике, лишь последовательно и до конца реализованная символическая поэтика, причем в совершенно конкретном отношении. Как уже говорилось, чтобы узнать символ, нужна непонятность, алогичность в *сказании*. Алогичность предполагает потенциальное присутствие символа, подобно тому как икты в метрике заставляют ожидать ударения, которого на самом деле может и не быть. Единственное, что в этом отношении привносит авангард, – он превращает текст в сплошное указание на возможность символа или, что с точки зрения рецепции одно и то же, – в сплошной символ, если под последним понимать само указание на иной смысл²¹. Таким образом, авангард действительно доводит до крайности и абсурда (до

в довольно убедительное прочтение. И лишь в скобках заметим, что в этой интересной работе ожидалось упоминание о “The Lamb” У. Блейка – тексте, который Хармс собирался переводить и даже переписал себе в записную книжку, вероятно, в двадцатых числах мая 1929 г., тогда как стихотворение самого Хармса датировано 22 мая того же года (ЗК, I, 292).

Примеры можно множить, но ни «успешные», ни «безуспешные» прочтения не объясняют формы и задаваемой ею рецепции, если преодолеваемого, то с огромным трудом герметизма Хармса. Разумеется, важно, что из авангардистов не только Хармс вызывает необходимость поиска «ключа», который неизменно требуется, но по существу ничего не открывает. Из отечественных работ, демонстрирующих такой способ чтения авангардных текстов, упомянем статью Н. А. Богомолова «„Дыр бул щыл“ в контексте эпохи» (НЛО. 2005. № 72).

²⁰ Нам остается лишь присоединиться к давно высказываемому мнению об исторической зависимости авангарда от символизма, обсуждаемому, в частности, уже Р. Поджоли в его «Теории авангарда» (*Poggioli R. The Theory of the Avant-garde. Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1968. P. 227 и др.*).

²¹ Понятно, что и для символистов, и для авангарда, по крайней мере для его части, символ с его трансцендентностью и абстрактностью не равен «обыденному» иносказанию. Тем не менее это всего лишь *особое* иносказание.

асемантического молчания) поэтику символистов, попутно уничтожая текст и литературу. Поэтому он в своей чистоте не существует долго и не бывает в культуре тотальным. Нельзя варьировать семантическую пустоту, к которой стремится уже символизм, пусть даже всеобъемную. Чтобы оставаться в рамках литературы и искусства, приходится возвращаться к понятному, или, в другой перспективе, «миметическому». Помимо прочего (и, конечно же, все упрощая), долгое торжество «реализма» как торжество *сказания* в русской литературе XX в. видится эстетически закономерным.

Для понимания авангарда, как и искусства вообще, важен факт конкретной рецепции, специфика которой обнаруживается при различных «моделей читателя». Авангард использует как ловушку проницательность читателя, подготовленного опытом символизма и намного, между прочим, символизм пережившего. Парадокс: раскрывая авангардный текст, мы уничтожаем его как авангардный. В случае успеха толкования авангардное произведение оказывается, пожалуй, даже не аллегорией, а малозначащим кодом, отражающим весьма скудную историческую или литературную реалию – будь то эротическое впечатление либо библейский сюжет... Если бы Хармс позволял себе выражаться более однозначно в своих критических дневниковых записях, было бы уместно привести его оценку «долгожданного» приема А. Белого: «Вышел Белый из тумана, прояснился и тут же отжил» (НХ, 41), – невозможно прояснить авангард, не умертвив его. Авангард не просто создал новую поэтику, он отверг существующие техники чтения. В конце концов он отвергает святое для «высокой поэзии», то, что прежде отличало ее от популярной литературы, – «медленное чтение», «close reading». Авангард (первый, «классический») играет на читательской жажде символа и смысла вообще. Не наличие или отсутствие приема или символа важны для него, но сама потенция, сама возможность: ищите ключ, разгадку в других стихах автора, или ищите у Друскина, но не находите; прояснение такого рода – смерть для авангарда. Если символизм утверждает символ, авангард – только его потенцию.

Было бы нелепо отрицать силу традиции в терминологии. Мы считаемся с устоявшимися именованями даже когда подвергаем их сомнению. Вопрос о существовании независимых от контекста терминов, пожалуй, вообще не имеет смысла, а переопределение или уточнение их уместно прежде всего с позиций целостной и претендующей на какую-то новизну концепции. Но если даже сам по себе вопрос

о едином значении термина «авангард» почти беспредметен, то его можно задать по-другому. При всей пестроте имен и явлений, попадающих под характеристику авангардных в многочисленных литературоведческих работах, среди этого разнообразия обнаруживаются такие, чья причастность к авангарду споров не вызывает. Пусть они послужат точкой отсчета, и тогда проблема может быть переформулирована следующим образом: если Хлебников и Хармс – авангардисты, то кто отличен от них настолько, чтобы авангардистом не быть?

Объединяет творчество Хлебникова, Хармса, Зданевича, Крученых... прежде всего особый «язык», «заумь» – то есть тотальное разрушение нарратива, синтаксиса и лексики. При всей разности в известных трактовках понятия неизменным остается одно – схватываемая им абсолютная герменевтическая непроницаемость для читателя. Исходя из данной общности, наличие или отсутствие «зауми» в самом примитивном смысле слова, подразумевающим прежде всего саму непонятность, позволяет судить, насколько творчество автора авангардно. Заумь – та граница, к которой идет или же от которой отталкивается литература начала века, интерпретируемая, в частности, и с помощью идеи смерти искусства. Пересечение границы означает выход за рамки литературы. При таком понимании авангард оказывается не чем другим, как *направлением* в буквальном смысле слова – устремленностью к семантической паузе и ничто, к нулю, который не существует, а только мыслится. Понятие «авангард» абстрактно, однако, думается, в этом и заключается его сила. «Чистого» авангарда, как и чистого реализма, символизма и т. д., вероятно, просто не было. Но существовало и существует стремление к некоему поэтическому идеалу, достигая который одна поэтика оборачивается другой, пока в непрерывной смене не достигает границы искусства вообще (концепция иносказания, принятая в этих очерках, помогает конкретизировать принцип такого эволюционного движения)²².

Очевидно, что предложенный эстетический взгляд на литературу противоречит институциональному. Точнее, это два инородных по отношению друг к другу измерения литературы. В России «измерение классического авангарда» пронизывает, как кажется, поздний символизм,

²² Существует еще одна альтернатива «зауми» в поисках авангарда – стремление к тотальному избавлению от символического, иносказательного, выражаемое, например, в практике «литературы факта» с ее ориентацией на чистую миметичность, которая также неизбежно приводит к границе искусства. Но эта линия требует отдельного обсуждения.

футуризм и немногочисленные другие явления 1920–1930-х гг., несколько не охватывая их все. И в то же время, согласно эстетической логике, целый ряд «вразумительных», «простых» авторов (например, первый русский футурист И. Северянин) выпадает из привычного круга авангардистов. Остаются лишь те, в чьем творчестве радикальное разрушение нарратива или заумь играют принципиальную роль²³. Несколько огрубляя, дружба с авангардистами, как и любой иной вид институционального сосуществования или противостояния, сама по себе не превращает художника в авангардиста. Но, как уже говорилось, несогласованность между эстетическим и институциональным свойственна реальному положению вещей. Преодолеть ее нет смысла – достаточно о ней помнить.

История литературы, рассматриваемая сквозь призму поэтики иносказания, не заменяет собой других историй литературы. Недаром, чтобы объяснить ее собственную специфику, приходится постоянно апеллировать к уже известным и в большинстве случаев операционально состоятельным терминам – группа, стиль, направление, авангард, символизм, etc. Но поэтика иносказания позволяет по-особому описать отношения между уже известными фактами. Отличие предполагаемой ею дескриптивной схемы состоит в том, что, избегая соотносить различные литературные практики между собой непосредственно, она предоставляет возможность «вычислить» их координаты относительно некоего абстрактного центра, каковым является иносказание. Благодаря этому трансформации, которые претерпевает литература, да и искусство в целом, в некоторых моментах становятся более ясными и логичными. В свою очередь релевантность схемы подтверждается тем, что в основе она эмпирична.

Учитывая сказанное, попытаемся теперь еще раз взглянуть на проблему, которая, с одной стороны, до сих пор актуальна, если речь заходит о специфике Платонова, а с другой – связывает русскую литературу первой половины XX в. с таким важным во всех отношениях эстетическим явлением, как французский сюрреализм.

²³ В. Н. Альфонсов отмечает: «Заумь в искусстве футуризма – явление не центральное, но принципиальное». Остается лишь распространить эту характеристику на авангард в целом, согласившись со следующим заключением исследователя: «...футуризм не мог продолжаться как специфическое, отдельное литературно-художественное направление – он должен был трансформироваться во что-то другое...» (*Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб.: Акад. проект, 1999. С. 54, 61*).

«Сюр-реалии» Платонова: от Анри Бретона до Иосифа Бродского

Для того чтобы понять писателя, считается важным найти подходящее место его творчеству среди сложившихся эстетических парадигм. Коснувшись этой стороны литературной критики в связи с Платоновым, мы попытались оценить его тексты не с точки зрения устоявшихся в искусствоведении представлений о стилях и направлениях, а с позиций, которые подсказала поэтика самого писателя. Попробуем теперь вопреки предостережениям Шкловского уложить Платонова в один из ящиков «комодной» истории литературы. Независимо от того, насколько задача решаема, эксперимент позволит еще раз обсудить саму проблему.

«Сюрреализм» Платонова действительно проблематичен. С одной стороны, в критике уже давно бытует мнение о причастности русского писателя к инокультурному явлению, с другой – связь эта не представляется очевидной. Описать и проанализировать те реалии платоновского текста, которые позволили бы четко определить сходения между Платоновым и сюрреализмом, оказывается сложнее, чем их уловить. Сам факт, что рецепция платоновского творчества в сюрреалистическом измерении довольно устойчива, позволяет думать о наличии некоторых структур, которые производят на читателя эффект «сюрреальности». Однако дает ли возможность существование таких «сюр-реалий» включить Платонова в отряд представителей экстраординарного движения, решить не так просто.

Соответствующая перспектива, как уже отмечалось, была обозначена Бродским, который, что выясняется из элементарного обзора литературы, если не повлиял на многие более поздние критические оценки, то предвосхитил их. Тот же Бродский противопоставил «серьезный» сюрреализм Платонова некоему существовавшему прежде «несерьезному»: хоть и неименованный, круг Бретона и его последователей узнать в «несерьезном» сюрреализме нетрудно. Мы оттолкнемся от высказывания Бродского, проследив отзвук его идей в поздних критических репликах по поводу сюрреализма Платонова, а затем коснемся эстетических отношений между Платоновым и классическим сюрреализмом, избрав для этого, правда, очень локальный материал. Понятно, что в силу наложенных ограничений выводы тоже не будут всеохватны.

Бродский, как мы помним, определил свой подход к «платоновскому сюрреализму» следующим образом: «Если за стихи капитана Лебядкина о таракане Достоевского можно считать первым писателем абсурда, то Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в „Котловане“ следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом»¹. Для более поздних попыток эстетической идентификации Платонова подобные сближения не редкость. М. Геллер отметил сюрреализм в «Мусорном ветре», а «14 Красных избушек» назвал сюрреалистической сатирой². Т. Сейфрид упоминает о сюрреализме Платонова в связи с переломом, произошедшим в творчестве писателя после 1934 г.: «Из поздних вещей Платонова исчезли все следы сатиры, гротеска и сюрреализм, так же как и вопиющая деформация языка, которая стала эмблемой его литературного стиля»³.

Вслед за Бродским Т. Сейфрид ставит Платонова в один ряд с Кафкой, Джойсом, Музилем и Беккетом, помещая его сюрреализм в единый синонимический континуум с сатирой, гротеском и снова — с деформацией языка. М. Кох-Любушкина, кажется, первый исследователь, предложивший более или менее целостный поэтический анализ одного из платоновских произведений в перспективе сюрреализма, пишет о «14 Красных избушках» как о «комедии с трагическими обертонами или, скорее, трагедии, в которой используются комические приемы, заимствованные у сюрреализма»⁴. Исследователь указывает на платоновское «особое письмо, безусловно сходное с тем, что на Западе связывается с сюрреализмом», и в то же время говорит, что «Платонов, будучи независимым от какой бы то ни было литературной школы, безусловно, экспериментировал над жанрами и языком»⁵. Техника письма, сам прием,

¹ Бродский И. Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: мир творчества. С. 154.

² Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Paris: YMCA-Press, 1982. С. 402.

³ Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1992. P. 12.

⁴ Koch-Lubouchkine M. The Concept of Emptiness in Platonov's Four teen Little Red Huts and Dzhana // A Hundred Years of Andrei Platonov: Platonov Special Issue: In 2 Vol. Vol. 1: Essays in Poetics (Journal of the British Neo-Formalist Circle). 2001. Vol. 26. P. 82.

⁵ Любушкина М. Платонов-сюрреалист («14 Красных избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 1995. Вып. 2. С. 114.

но не мировоззренческая общность, согласно М. Кох-Любушкиной, в первую очередь сближает Платонова с сюрреалистами. Е. Яблоков, устанавливая платоновскую эстетическую идентичность, замечает: «Платонов – ярчайший представитель сюрреалистического „барокко“ 20-х годов»⁶. При этом подчеркивается все та же антиномия «мировоззрение – стиль»: «Сквозь сюрреалистический стиль „просвечивает“ глубочайшая философская проблема: дихотомия человека и бытия, фатальная „нецельность“ Универсума...»⁷. Взаимозависимость аграмматичности языка и философии также подчеркивалась Бродским, ведь «сюрреализм серьезный» – «форма философского бешенства, продукт психологии тупика»⁸. Однако Е. Яблоков пишет, и, вне сомнений, справедливо, о систематичности в философии Платонова. Р. Чандлер в предисловии к сборнику платоновских рассказов замечает, что «его сюрреализм имеет мало общего с гиперинтеллектуальным французским направлением»⁹. В высказывании Р. Чандлера слово «сюрреализм» представляет тему – то, что уже известно и не требует проблематизации; ремой выглядит у него несходство платоновской разновидности сюрреализма с французской. Нечто похожее опять-таки имел в виду Бродский, разделяя «серьезный» и «несерьезный» сюрреализм.

Думается, приведенных мнений достаточно, чтобы представить грани платоновского «сюрреализма»: платоновский сюрреализм есть поэтическая форма (сюрреализм Платонова связан особым языком и поэтической техникой); платоновский сюрреализм не есть содержание (мировоззренчески Платонов мыслится независимым от сюрреализма); платоновский сюрреализм не есть классический сюрреализм.

М. Кох-Любушкина приводит соображение, которое нарушает цельность данной схемы, при всех несомненных нюансах все же объединяющей упомянутые подходы. Исследовательница размышляет об «автоматическом письме» у Платонова, имеющем, как известно, непосредственное отношение именно к несерьезному, т. е. «классическому», сюрреализму: «Большинство его (одного из платоновских героев. – В. В.) высказываний (более шестидесяти) заканчивается

⁶ Яблоков Е. А. На берегу неба: роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 10.

⁷ Там же. С. 12.

⁸ Бродский И. Предисловие к повести «Котлован». С. 155.

⁹ Chandler R. The Return and Other Stories // Platonov A. The Return. London: Harvill Press, 1999. P. XII.

восклицательным знаком – свидетельством политико-риторического преувеличения и сюрреалистского „автоматического языка“¹⁰. Время от времени тема «автоматического языка» у Платонова в той или иной форме о себе напоминает¹¹; желаем мы выбрать отрицательную позицию в ее решении или же положительную, она проста лишь на первый взгляд.

Попытаемся предельно сузить проблему. Такое самоограничение вызвано несколькими причинами, среди которых невозможность охватить даже небольшую часть известных материалов стоит отнюдь не на первом месте. Сюрреализм настолько разнится сам в себе, что по большому счету, перед тем как сопоставлять его с каким бы то ни было внешним явлением, важно определить, что конкретно из оставленного им богатого наследства выбирается для сравнения. Дело упростится, если последовать тому же принципу, который использовался при обсуждении термина «авангард»: позволим себе ориентироваться не на выжимку абстрактных атрибутов направления, а на конкретных авторов, которые, вне всяких сомнений, его представляют. При таком подходе имя А. Бретона просто нельзя игнорировать. Возникновение сюрреализма, если не вдаваться в предысторию, увязывается с выходом знаменитого «Манифеста сюрреализма», написанного им в 1924 г. В тексте этого революционного документа без труда опознаются тезисы, которые проецируются на собственную художественную практику автора и творчество его сподвижников, то есть связь между провозглашаемой программой и художественной деятельностью как таковой существует. К тому же с именно с этой декларацией и ее автором, видимо, и следует связать тот «классический» и одновременно «несерьезный» (до Платонова) сюрреализм, который дезавуирует Бродский

¹⁰ Koch-Lubouchkine M. The Concept of Emptiness in Platonov's Fourteen Little Red Huts and Dzhan. P. 86.

¹¹ Интересна, например, попытка Л. Шеквист перевести ее в рецептивно-наррологический план, заменив автоматически пишущего автора неким посредником-повествователем: «Пребывающий в состоянии сна и повествующий свою историю из глубин бессознательного нарратор является, по моему мнению, той „спасительной фигурой“, которая может помочь нам, конкретным читателям, подойти к пониманию эстетики Платонова как эстетики, краеугольным камнем которой является поэтика *сновиденческого*» (Шеквист Л. Эстетика Платонова: проблема читателя // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы / отв. ред. Е. И. Колесникова. СПб.: Наука, 2008. Кн. 4. С. 106).

в своем высказывании. Иными словами, «Манифест сюрреализма» представляет собой удобную отправную точку и способен сыграть роль некоторого эстетического стандарта.

С Платоновым в отношении поэтических деклараций дело обстоит сложнее. Платонов манифестов, подобных бретоновскому, не писал, а его «программные статьи», если таковые и есть, далеко не упрощают задачу. Платоновская эстетическая «доктрина» изначально в гораздо большей степени, чем бретоновская, требует восстановления, и обойти это риторически незащищенное место в границах небольшого очерка практически невозможно: остается сослаться на собственные предшествующие работы, где смежной проблематике уделено больше внимания, и уповать на то, что высказываемые далее довольно общие и одновременно фрагментарные соображения не вызовут непреодолимого отторжения у тех, кому творчество А. Платонова знакомо.

При поиске общих оснований для проведения параллелей актуальна синхронность явлений: становление Платонова как писателя со своим особым «платоновским» идиостилем приходится как раз на середину 1920-х гг. В то же время о его прямых связях с сюрреалистами ничего не известно. Единственное, что можно предположить и в чем, пожалуй, можно быть уверенным – в общей атмосфере модернистского и авангардного искусства, которому Платонов, естественно, чужд не был.

Отталкиваясь от манифеста Бретона, попытаемся отыскать некоторые соответствия его идеям у Платонова. Творчество Платонова вновь предстанет в качестве некоего гипертекста в наипростейшем смысле этого слова: как набор текстов, между которыми легко установить смысловые референции (принципиальная поэтическая эволюция Платонова несомненна, однако столь же убедительно мнение о его тематическом постоянстве). Вначале нас будет интересовать самый простой мотивный анализ.

Воображение и детство

Бретон начинает свои размышления с ряда психологических и психоаналитических метафор, логика сцепления которых позволяет ему выстроить цепочку взаимосвязанных категорий «детство – воображение – свобода». Эти качества типичны и очень скоро утрачиваются человеком на жизненном пути.

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée. A nous de ne pas en mésuser gravement. Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême¹².

[Слово «свобода» – все, что меня еще возбуждает. Я уверен, что оно способно передать, неопределенно, древний людской фанатизм. Оно, без сомнений, отвечает моему единственному законному стремлению. Все же следует признать, что помимо немилостей, которые мы получаем в наследство, нам оставлена и *величайшая свобода духа*. Нам надлежит не употребить ее во зло. Сводить воображение к рабству, даже если оно грубо будет называться счастьем, означает прятаться от того, что по своей сути оказывается высшим судом.]

Итак, человек, по Бретону, изначально, фило- и этногенетически, обладает духовной свободой. Свобода является в воображении. Но воображение подчиняется счастью, которое оказывается вещью прагматической и в этом смысле лишь благополучием, и поэтому наделено отрицательными коннотациями. Связываемое с ними «детство» должно трактоваться не как сугубо возрастная категория. Это скорее представление об утраченном изначально душевном состоянии, которое сохраняется на протяжении жизни лишь избранными и которое стоит того, чтобы попробовать его удержать или к нему вернуться.

Не думается, что признание интереса к инфантилизму значимым для Платонова вызовет много нареканий. В данном отношении «Знаки „покинутого детства“» Л. Карасева показательны: «Детское начало, являющееся на глубинном уровне стержневым у Платонова,

¹² *Breton A. Manifeste du surréalisme; Poisson soluble. Paris: Éditions du Sagittaire, 1924. P. 9.* В русском переводе манифест Бретона появился поздно: *Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / сост. Л. Г. Андреев и др.; коммент. Г. К. Косикова и др. М.: Прогресс, 1986.*

проступает в сотнях деталей, эпизодов, оно содержится в них как подтекст, который при обычном чтении кажется эстетической странностью, а при чтении аналитическом становится оправданным и органичным»¹³. Применительно к нашему случаю такая трактовка заманчива. Если согласиться с тезисом о подспудной тотальности детской перспективы у Платонова, можно протянуть и нить к манифесту Бретона. Дело в том, правда, что у Платонова не только взрослые инфантильны, но и дети – гипертрофированные акселераты. «Взрослость» в его текстах часто занимает место «детскости». Так, в «Чевенгуре»:

Поганкин встретил Дванова неласково – он скучал от бедности. Дети его за годы голода постарели и, как большие, думали только о добыче хлеба. Две девочки ходили уже на баб: они носили длинные материны юбки, кофты, имели шпильки в волосах и сплетничали. Странно было видеть маленьких умных озабоченных женщин, действующих вполне целесообразно, но еще не имеющих чувства размножения. Это упущение делало девочек в глазах Дванова какими-то тягостными, стыдными существами¹⁴.

Или в «Записных книжках»:

В сущности нет ни детей, ни взрослых – есть одинаковые люди. Взрослый ни дороже, ни дешевле ребенка.

Дети – все [взрослые] разумные люди. Великая ложь – смотреть на них сверху; они хитроумный удивительный и наблюдательный народ¹⁵.

Судя по представленным фрагментам, в отношении Платонова уместней говорить о взаимообратимости детского и взрослого начал и стирании границ между ними, а не о подавлении одного другим, так что – и это первый важный для нас вывод – гипотетическая транзакция «Бретон – детство – Платонов», несмотря на привлекательность, вряд ли себя безоговорочно оправдывает.

¹³ Карасев Л. Знаки «покинутого детства»: анализ «постоянного» у А. Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. С. 112.

¹⁴ Платонов А. П. Чевенгур. М.: Худож. лит., 1988. С. 99–100.

¹⁵ Платонов А. П. Записные книжки: материалы к биографии / публ. М. А. Платоновой; сост., подгот., предисл. и примеч. Н. В. Корниенко. М.: Наследие, 2000. С. 21.

Безумие и воображение

Бретон связывает детство с воображением. Свободой воображения и поэтому свободой духа среди взрослых обладают лишь безумные. Для Платонова эта связь тоже важна. По крайней мере один из его центральных «взрослых» героев, ироническое отношение к которому было выработано автором не сразу, откровенно безумен. В моменты, требующие существенных решений, он, не надеясь на собственный рассудок, всецело подчиняет себя некоей «общей жизни»: «Копенкин же действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы»¹⁶. И отказ от «здравомыслия», надо сказать, приносит успех: преследующий Копенкина бандит Грошиков не может настичь красного командира только потому, что красный командир непредсказуем. Его иррациональность находится в прямой зависимости от любви к умершей женщине. Странная одержимость составляет существо, если так можно выразиться, его «характера» и определяет все остальное: «...если вынуть из Копенкина Розу Люксембург, Копенкин на другой день уехал бы крестьянствовать, копить скотину и ненавидеть советскую власть»¹⁷.

Копенкин, впрочем, неодинок. Причастность к безумию отличает и его друга Александра Дванова, имеющего, по словам автора, «новый свет» «в своем ясном чувстве» и наделенного даром выдумывать истину, чтобы одаривать ею других людей. Для него чем-то знаменательно характерным становится жизнь на грани галлюцинаций. Крайне показателен и хрестоматийный эпизод, где Дванов видит два пространства:

Дванов опустил голову, *его сознание уменьшалось* от однообразного движения по ровному месту. И то, что Дванов ощущал сейчас как свое сердце, было постоянно содрогающейся плотиной от напора вздымающегося *озера чувств*. Чувства высоко поднимались сердцем и падали по другую сторону его, уже превращенные в *поток облегчающей мысли*.

¹⁶ Платонов А. П. Чевенгур. С. 120–121.

¹⁷ Платонов А. П. Строители страны // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995. С. 384.

Но над плотинной всегда горел дежурный огонь того сторожа, который не принимает участия в человеке, а лишь подремывает в нем за дешевое жалование. Этот огонь позволял иногда Дванову *видеть оба пространства* – вспухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли (курсив мой. – В.В.)¹⁸.

Способность Дванова удерживаться между воображаемым и реальным сопоставим с известным тезисом бретоновского проекта. Как будто следуя психоделическому рецепту сюрреалиста, герой Платонова иногда способен объединять чувства и мысли, гностически разделенные в «нормальной жизни»:

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession¹⁹.

[Я верю в будущее разрешение этих двух, по видимости, взаимопровергающих состояний, каковыми являются сон и реальность, в некую абсолютную реальность, *сюрреальность*, если так можно выразиться. Именно ее я отправляюсь завоевывать, уверенный в неудаче, но слишком беззаботный в отношении своей смерти, чтобы не рассчитывать хотя бы на какую-то толику радостей от такой одержимости.]

Если принять, что чувство у Платонова противостоит рассудку, так же как и сон у Бретона, и что при этом герой Платонова явно пребывает в «особом состоянии», то сходство, безусловно, есть. Бретон и Платонов оперируют одними и теми же идеями и, что не менее важно, схожим образом их конфигурируют.

Галлюцинации и иллюзии – то отнюдь не пустячное дело, которым Бретон рекомендовал не пренебрегать:

¹⁸ Платонов А. П. Чевенгур. С. 161.

¹⁹ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 23–24.

Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc. ne sont pas une source de jouissance négligeable²⁰.

[И в самом деле, галлюцинации, иллюзии и т. д. не есть источник удовольствия, которым можно пренебречь (т. е. не источник удовольствия, а серьезное дело. — В. В.)]

Как у раннего, так и у зрелого Платонова без труда можно найти героев, тяготеющих к уже упомянутому типу. Некоторые буквально всю жизнь пребывают в измененном состоянии рассудка и подавлены миром иллюзий:

Сидел согнутый в три погибели, не двигался и не говорил — не то дремал, не то думал.

Но Протегален не думал, не дремал, а переселился в другие края, себе по душе²¹.

Но ситуация, к сожалению, не уникальна. Ни Бретон, ни Платонов не были единственными критиками расщепленного мироустройства. Вспомним только один из более ранних, но все же близких по времени и контексту случаев — осмысление, с апелляцией к Канту, антиномии «рацио и иррацио» Мережковским в «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», где присутствует и образ плотины (словно заимствованный Платоновым), и разрыв науки с верой, и непознаваемого с познаваемым²². Так что даже эта на первый взгляд очевидная параллель между иррациональностью Платонова и сюрреальностью Бретона не позволяет видеть между ними прямую связь. Во-первых, несмотря на то что каждый из рассмотренных моментов из манифеста Бретона и, безусловно, для него ключевых, обретает параллели у Платонова, отношение к ним и их трактовка, отнюдь не тождественны. Во-вторых, невзирая на то что общность «идеосферы» — своеобразного понятийного лексикона эпохи, из которого черпают Платонов и Бретон, — несомненна, важно, что подпитываются из нее не только они: модернизм вообще во всей пестроте своих поэтических форм ее не обходит.

²⁰Breton A. Ibid. P. 10.

²¹Платонов А. П. Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 1. С. 220–221.

²²Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 38.

Сон и мир

Расправляясь с материализмом и реализмом в философии, Бретон запрещает роман:

Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. <...> Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas: la clarté confinant à la sottise...²³

[Зато установка реалистическая, вдохновляемая позитивизмом от Фомы Аквинского до Анатоля Франса, совершенно враждебна всякому интеллектуальному или моральному взлету. <...> Она беспрестанно укрепляется в прессе и, потакая мнению самого невысокого вкуса, пагубно влияет на науку, искусство: *ясность*, граничащая с глупостью...]

Реалистическая установка, по Тэню, которому следует Бретон, порождает универсалии, типы, и именно их, находя оправдание в тэновской логике, сюрреалист не терпит. Он критикует прозрачность, свойственную роману, и сам роман как средоточие банальностей. Среди подобного рода текстов оказывается и «Преступление и наказание» — факт, интересный еще и потому, что не так давно, до Бретона, Достоевский во Франции воспринимался как явление модернистского характера²⁴. Иными словами, негативная оценка автора манифеста выражает в значительной степени все ту же читательскую усталость от набивших оскомину неоригинальных жанров и требование принципиальной эстетической новизны. Его оговорка:

Et comprenez bien que je n'incrimine pas le manque d'originalité *pour* le manque d'originalité. Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels²⁵.

²³ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 12.

²⁴ На этот факт в связи с поиском различий между реалистическим и модернистским повествованием и параллелью «Платонов — Достоевский» указывает Р. Ходель, ссылаясь, в частности, на мнение М. де Воюэ (*Ходель Р. Между реализмом и модернизмом // Русская литература. 2009. № 2. С. 48*).

²⁵ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 14.

[И поймите правильно, я не осуждаю отсутствие оригинальности *как* отсутствие оригинальности. Я говорю только, что не принимаю во внимание пустые для моей жизни моменты, что в отношении любого человека недостойно кристаллизации то, что оказывается таковым.]

означает лишь одно: оригинальность или ее отсутствие связаны для него с проблемой информации. *Ясность* не оригинальна и поэтому перестает быть информативной для Бретона-читателя.

Схожим образом он подводит черту под психологизмом литературы: анализ характера героя, попытка объяснить, типизируя уникальное, предстают в его интерпретации пустой риторикой. В духе самого радикального позитивизма Бретон отвергает «общие идеи» и логику, оставляя место лишь ощущениям наряду с фрейдовским бессознательным и возвращаясь к воображению и снам. Можно спорить, насколько такие переходы последовательны, но в целом способ, которым Бретон связывает некие актуальные для него и его времени концепты, заимствуя их из довольно разнородных систем, понятен.

Термины иррационального – сон, бред, полусон, полуявь, – столь характерные и для Платонова, дают читателю законный повод опознать в его повествовании, если не сюрреальность, то по меньшей мере квази- или псевдореальность как предмет повествования. Эти топосы писатель использует в качестве средства, позволяющего создать очень специфическую поэтику, лишь до известной степени связанную с романом XIX в., а на самом деле подрывающую ее. Однако и тут есть свои нюансы, которые раскрываются с большей наглядностью при обращении к опыту рецепции, чем минуя его. Е. Яблоков, чья точка зрения в данном случае показательна, дающий основательное прочтение Платонова и, как мы помним, пишущий о его известной сюрреалистичности, тем не менее решительно восстает против желания видеть в Платонове адепта тотальной «поэтической сомнологии»: «...все моменты активизации подсознания героя (бред, сон и т. п.) в романе оговариваются повествователем и довольно четко отграничены от „яви“»²⁶. Но такое «здоровое» разделение соответствует поэтике «традиционного» романа (вспомним хотя бы сны Веры Павловны), и, таким образом, еще одна из важнейших установок сюрреализма выбрасывается из разряда черт, позволяющих связать Платонова с Бретоном.

²⁶ Яблоков Е. А. На берегу неба. С. 56.

Родоначальник сюрреализма использует имя Фрейда как знамя нового искусства, признавая его метод гносеологическим основанием будущей художественности. Параллели с Фрейдом (характер их появления спорен) могут быть обнаружены и у Платонова, но они явно играют далеко не столь существенную роль. Целый спектр других «влияний», дискурсов и интертекстуальных зависимостей теснит в его текстах влияние отца психоанализа, причем все они идеологически очень сильны. Н. Федоров, марксизм, Богданов и пролеткульт, Шпенглер, Пушкин – все это и еще многое другое входит в комбинаторику платоновского текста, тогда как целый ряд других, в том числе и столь дорогой Бретону И. Тэн, отсутствуют. Понятно, что и эстетика сюрреализма много шире фрейдистской ориентации. Речь лишь идет о том, что онейрологический интерес сам по себе не дает возможности увязать Платонова с сюрреализмом.

Уход в мир снов и грез – лишь одна из стратегий человека, по Платонову. Его герои могут пребывать в состоянии отрешенности, но это лишь один тип героев, одна из идей, которая осмысливается и подвергается критике как некая возможность среди других возможностей. Общая же направленность платоновского видения – поиск истины в творчестве, предполагающий разные пути, не сводящийся к и тем более не исходящий из единственного доминантного, откуда-то заимствованного принципа. Гносеологические основания его эстетики другие, как кажется, ближе к скептицизму²⁷.

Надо сказать, что попытки размышлять об искусстве в терминах сна, наблюдаются и у Платонова, причем с очень раннего времени. В 1918 г. он, в частности, пишет: «Искусство – это дивный сон разума...»²⁸. Правда, эта формула помещена в контекст, решительно противостоящий бретоновскому. Выстраивая ее, молодой Платонов в общем следует, хотя и внося ряд ревизий, гегелевской схематике. Он говорит об искусстве как о духе, «созерцающем себя в космосе»²⁹, но, четко разграничивая смену дня и ночи, стадии будничной жизни и покоя в «пламенном постигательном труде разума», лишь метафорически

²⁷ Не для доказательства, но для пояснения того, что имеется в виду, вспомним слова биографически близкого автору героя: «Дванов еще не имел брони над сердцем – ни веры в бога, ни другого умственного покоя; он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни...» (*Платонов А. П. Чевенгур. С. 71*).

²⁸ *Платонов А. П. Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 2. С. 7.*

²⁹ Там же. С. 7.

увязывает искусство со сном. Сон, как и искусство, – средство узреть гармонию и совершенство, которых в реальности еще нет:

Искусство – это дивный сон разума, *будто* (выделено мной. – В.В.) он уже постиг все, восцарствовал над всем – и гармония, совершенство, истина – есть все... Искусство – это идеал моего я, осуществленный в безграничном хаосе того, что называют миром³⁰.

В интенции, по крайней мере изначально, Платонов никоим образом не смешивает одно с другим, не собирается сливать в единую сюр-реальность дневную жизнь разума и его отдохновение. Сон и явь для Платонова, если уж следовать терминологии Гегеля, не переход, как к тому стремится Бретон, а отношение. В платоновском эстетическом проекте они действительно сосуществуют как отдельности. «Червенгур», «Котлован», «сомнамбулическая» драматургия, конечно, относятся к много более позднему времени, и идеология писателя могла претерпеть существенные изменения с момента первых философско-публицистических опытов. Но об этом мы мало что знаем в силу того обстоятельства, что зрелый Платонов своих взглядов по большей части не манифестировал. Известные же тексты убеждают в том, что Платонов не следует, не полемизирует, не пародирует и вообще не учитывает логику сочетания идей, представленную в декларации Бретона. Он просто мыслит по-другому. Герменевтика понятий у Платонова и Бретона очень различны.

Алогизм и примитивы поэтики

Следуя документу Бретона, мы выяснили некоторые точки соприкосновения двух эстетик³¹. Каждая попытка сближения сопровождалась возражением по принципу похож, но и не похож одновременно, причем второе подразумевало даже не нетождественность, а разнородность сравниваемых позиций. Безусловный фактор, который заставляет видеть сходство между сюрреализмом любого толка и платоновским творчеством, символически и экономно выражается

³⁰ Там же.

³¹ Без труда найдем и другие. Например, в той же причастности и сюрреализма, и Платонова к марксизму. Но докажет ли это их эстетическую родственность?

префиксом *a-*, *ab-*: аграмматизм, алогичность, абсурд³². В принципе уже на этом можно было бы остановиться. Действительно, и у Платонова, и у Кафки, и у Бретона «эстетическое *a-*», т. е. отсутствие ожидаемых эстетических качеств, включая сюжетную мотивированность и понятность, занимает важнейшее место. Впрочем, и здесь есть свое «но». Формальное подобие может объясняться опять-таки более общими закономерностями эволюции модернизма.

Из этих закономерностей наипростейшая, сколь тривиальная, столь и фундаментальная, – остранение. Вопрос о том, насколько оно универсально, может быть, и спорен (Д. С. Лихачев отрицает то, что оно работает в древнерусской литературе)³³, но по крайней мере для новой литературы оно действенно. Бретон, как мы видели, апеллирует к нему в своем манифесте, требуя кардинальной новизны. Ему следует и Платонов, отыскивая свое место в литературе («к какому направлению принадлежите – имею свое»). У Бретона и у Платонова могли быть свои причины для того, чтобы отвергнуть традиционную литературу. Бретон, как мы видели, объясняет такую необходимость стремлением к свободе воображения и отказом от общих идей; Платонов – упомянем лишь одно из авторских толкований – связывает ее с идеей нового социального порядка: «Пролетариат, сжигая на костре революции труп буржуазии, сжигает и ее мертвое искусство»³⁴. Но несмотря ни на что оппозиция «ясное – затемненное» в отношении к стилю и поэтике сохраняется в эстетике и того, и другого. Какими бы ни были индивидуальные мотивации и как бы они ни осмыслялись самими художниками, по сути, именно эффект более общего эстетического порядка заставляет и Бретона, и Платонова оттолкнуться от надоевшей понятности. В рамках очерков это вновь возвращает не просто к остранению, а к идее иносказания. «Поэтика затемненного», обнаруживаемая у довольно разных авторов, предстает как необходимый этап диктуемой им общей эволюционной закономерности.

³² Отдавая себе отчет в том, что этимология слова «абсурд» недостаточно прояснена, воспримем его метафорически, как сочетание двух смысловых планов: отсутствие смысла и молчание, глухота, т. е. опять-таки недоступность смысла.

³³ Д. С. Лихачев пишет: «Отмечу, что явление „остранения“ (т. е. изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма» (*Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре*. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. С. 400).

³⁴ *Платонов А. П.* Соч. Т. 1, Кн. 2. С. 8.

Изобретается ли “*poetica obscuritatis*”³⁵ или же открывается, является ли она результатом влияния или типологии, приходится учитывать, что факты, свидетельствующие о прямом и существенном интересе Платонова к сюрреализму, пока неизвестны. Зато известно другое. В родословной сюрреализма ясна зависимость от дадаизма с его столь характерным небрежением очевидными смыслами и привычными словами. В России параллелью дадаизму с этим аспектом оказывается футуризм, а в крайности – заумь. Платонов, как мы могли убедиться в том числе и по приведенным ранее примерам, лишь приближается к бессмыслию, со всей серьезностью играет им, но не переходит границы, которая полностью бы разрушила повествование как таковое. При всей алогичности его текстов, и тематической, и концептуальной, читатель чаще всего способен как-то *осмыслить* их. Писатель, похоже, просто отталкивается от опыта ближайших предшественников, который вполне был ему доступен. Иными словами, хоть творчество Платонова и обретает себя в русле общей для европейского искусства конца XIX – начала XX в. “*poetica obscuritatis*”, приводящей к сходствам на уровне поэтического результата с тем же сюрреализмом, этого вновь недостаточно, чтобы безапелляционно признать Платонова его последователем.

Результат и процесс: автоматическое письмо

«Автоматическое письмо», несмотря на всю его проблематичность, остается эмблемой классического сюрреализма. Странный Платонов тоже время от времени попадает в разряд писателей, не чуждых этой экзотической технике письма. Чтобы понять, насколько такое впечатление оправдано, остановимся на двух моментах. Первый касается самого сюрреализма и сводится к вопросу о том, насколько были честны его пророки и адепты в исполнении собственной программы и не является ли их автоматизм всего лишь имитацией. Второй имеет отношение к «психологии творчества» (пусть даже в обыденном

³⁵ В связи с этим выражением упомяну книгу Дж. Т. Гамильтона, для которого понятия “*poetica obscura*” и “*poetics of obscurity*” играют ключевую роль в исследовании одной из заметных традиций европейской литературы, прослеживаемой от Ренессанса до романтизма: *Hamilton J. T. Soliciting Darkness. Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition. Harvard Studies in Comparative Literature* 47. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003. Хотя понятно, что литература о «темноте» в искусстве безгранична.

смысле слова) вообще: ведь недаром одним из самых распространенных кредо поэта как раз и считается поймать и удержать настроение, когда «минута – и стихи свободно потекут».

Если сюрреалисты выдают неотъемлемое качество поэзии, известное в том числе и под именем вдохновения, за свою инновацию, дальнейший разговор бесполезен: тогда все равно сюрреализму. Если нет, может быть, Платонов в самом деле практиковал психический автоматизм таким, как его представляет Бретон: “Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale”. [Диктовка мысли, диктовка без всякого контроля, осуществляемого разумом, диктовка вне заботы об эстетике и морали.] Существо сюрреалистической техники заключается в говорении или писании без критики, без рефлексии. Так ли писал Платонов?

В книге Бретона «Манифест сюрреализма» имеется часть, которая озаглавлена «Секреты магического сюрреалистического искусства» и снабжена подзаголовком «Письменное сюрреалистическое сочинение, или Первый и последний черновик». Главная мысль, которую проводит в ней автор, такова: черновик невозможен для чистого сюрреализма, поскольку не нужен. В текстологии Платонова тоже известен прецедент, когда работа писателя описывается в терминах единства черновика и беловика. Так подошел к тексту публикатор академического «Котлована» И. Долгов³⁶. Но даже в этом, казалось бы, претендующем на автоматичность тексте столько правки, столько остановок, поворотов и рефлексий (разумеется, наряду с импровизациями, экспромтами, etc.), что говорить о сюрреалистической технике просто не приходится. Судя по тому, что известно, письмо Платонова представляет собой осознанную эксплуатацию ресурсов языка, в том смысле, что писатель кропотливо трудится и постоянно рефлексивирует: пишет, оценивает написанное, отвергает, меняет, подчас восстанавливает. Он буквально вырабатывает свой стиль, и в этом он традиционен и даже консервативен.

Есть, впрочем, еще один момент, на котором следует остановить внимание. Само по себе автоматическое письмо не тождественно

³⁶ «Ставшее уже традиционным определение <...> рукописи „Котлована“ как „черновик“ повести представляется <...> не только недостаточным, но и в известной степени неверным. Равным образом эту рукопись можно воспринимать и как „беловик“...» (Долгов И. И. Динамическая транскрипция рукописи «Котлована» // Платонов А. П. Котлован: текст, материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 165).

алогичности. Понятно, что образ пушкинского поэта-импровизатора всего лишь фикция, но он напоминает о принципиальной возможности неотрефлексированного (так сказать, «реалтайм») и, несмотря на это, связного словесного творчества; по Бретону – говорения со скоростью мысли. Сюрреалистические тексты тоже не всегда невняты. Отношение между алогичностью и сюрреализмом сложнее, чем может показаться на первый взгляд, и именно здесь между практиками французского и русского писателей обнаруживается совпадение, в рамках очерков, пожалуй, более существенное, чем остальные.

В «Манифесте» Бретона есть фрагмент, где детально описывается способ создания поэтического текста, предшествовавший «сюрреалистическому периоду» творчества его автора. В центре – стихотворение „Foret-Noire”:

La vertu de la parole (de l'écriture: bien davantage) me paraissait tenir à la faculté de raccourcir de façon saisissante l'exposé (puisque exposé il y avait) d'un petit nombre de faits, poétiques ou autres, dont je me faisais la substance. <...> Je composais, avec un souci de variété qui méritait mieux, les derniers poèmes de MONT DE PIÉTÉ, c'est-à-dire que j'arrivais à tirer des lignes blanches de ce livre un parti incroyable. Ces lignes étaient l'œil fermé sur des opérations de pensée que je croyais devoir dérober au lecteur. Ce n'était pas tricherie de ma part, mais amour de brusquer. J'obtenais l'illusion d'une complicité possible, dont je me passais de moins en moins. Je m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. Le poème FORÊT-NOIRE relève exactement de cet état d'esprit. J'ai mis six mois à l'écrire et l'on peut croire que je ne me suis pas reposé un seul jour. <...> Je me doutais, d'ailleurs, qu'au point de vue poétique je faisais fausse route...³⁷

[Мне казалось, что достоинство речи (а тем более письма) состоит в способности самым решительным образом *сокращать* изложение (раз изложение имело место) до малого количества фактов, поэтических или иных, которые становились для меня субстанцией. <...> С заботой о разнообразии, которое заслуживает лучшего, я сочинял последние поэмы

³⁷ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 32–33.

“Mont de Piete”, т. е. я ухитрился извлечь из чистых строк этой книги невероятную прибыль. Эти строки были оком, закрытым на те *операции мысли, которые, как я считал, должны быть утаены от читателя*. Это не было плутовством с моей стороны, но дерзостью. Я добивался иллюзии возможного соучастия, без которой я обходился все меньше и меньше. Я стал чрезмерно культивировать слова ради пробелов, которые были вокруг них, ради того, что соединяло другие бесчисленные слова, которые я не произносил. Стихотворение «Черный лес» точно отразило это состояние духа. Я потратил шесть месяцев на написание и, уверяю, не отдыхал ни дня. <...> К тому же я догадывался, что с поэтической точки зрения я шел неправильным путем.]

Дело в том, что платоновский способ работы над текстами, судя по всему, был близок к описанному выше бретоновскому предсюрреалистическому. Возникшее по аналогии с кинопроизводством слово «монтаж», используемое для характеристики целого ряда модернистских текстов, включая Платонова, на самом деле к Платонову имеет лишь частичное отношение. Платонов действительно комбинировал текстовые фрагменты для создания нарратива. Однако этот процесс сопровождался существенным сокращением текста. Наряду с лексико-грамматической трансформацией он именно сокращал изложение, заставляя выброшенные строки работать на продуцирование смысла. Правда, для него этот процесс не завершился столь радикальным результатом, как у Бретона.

Получается, что с точки зрения техники и поэтической устремленности – какую форму получить в итоге – Платонов ближе Бретону досюрреалистического периода. По крайней мере Бретон пишет, что он отказался от такого пути ради сюрреалистического письма.

Сюрреальность contra сюрреальность

Тэновский контекст, поневоле возвращаясь к нему, позволяет заполнить многие парадоксы и смысловые лакуны, которые обычно возникают при чтении манифеста Бретона. Галлюцинация, по Тэну, является основой познания, хотя это означает лишь то, что для работы ума необязательны действительные реальные объекты. Галлюцинация, если предельно упростить его концепцию, – первый шаг, тогда

как второй заключается в ее исправлении. В конце концов мы сами создаем связи между вещами, и как раз поэтому для Бретона столь важное значение приобретают сумасшествие и связанная с ним свобода: сумасшествие не ограничено исправлениями.

Таким образом, в самом сюрреалистическом манифесте гораздо меньше вызова, чем может показаться. Бретон эксплуатирует вполне приемлемые теории и их терминологию. Причем восстает он прежде всего против реализма философского, означающего реальность универсалий (в частности такой, как «Я»), и только затем против реализма в искусстве.

«Я», некая личностная интеграция (или, говоря более поздним языком, идентичность), отрицается как реальность. Герой типизируемый есть лишь фикция нашего ума, универсалия, которая рождается нами. Логика Бретона интересна сама по себе, но для нас сейчас важно лишь то, как подобного рода гносеология влияет на поэтику: алогичность, анарративность не вытекают из его положений. Опыт автоматического письма, к необходимости которого автор манифеста приходит, сам по себе не означает обязательной ломки нарратива вопреки привычным представлениям о бессознательном как о бессвязном, хотя и такое возможно. Стадия сознательного «сгущения мысли» была пройдена Бретоном, по его словам, до манифеста. Теперь же Бретон, напротив, заново открывает для себя дорогу к логике.

Если искать некий общий принцип, который отличал бы линию Платонова от линии классического сюрреализма, и прежде всего от программы Бретона, то, может быть, им окажется очень простая вещь. Литературные произведения Платонова и сюрреалистов похожи, потому что они абсурдны с точки зрения нарратива, связности текста, а также готовности читателя их таковыми воспринять. Последнее не следует сбрасывать со счета: сюрреализм создал свою парадигму чтения, и теперь она, конечно, ретроспективно влияет на многое. В то же время опыт Бретона и Платонова различен концептуально. Для Бретона *изначально* важна была *внутренняя несвязность* и аграмматичность отпускаемой из-под контроля мысли. Отвергая психологизм, свойственный реализму, он был предельно психологичен, но только по-новому, в перспективе сверхнатурализма, пытающегося уйти от любого рода генерализаций. Не это определяло алогизм Платонова. Идеологические интересы русского писателя лежали совсем в ином измерении. Так что попытка разобраться в отношении

Платонова к интернациональному эстетическому тренду лишний раз показывает, что эволюция форм далеко не во всем зависит от истории идей; что она совершается в близкой, но, если использовать пространственную метафорику, все же иной плоскости – притом что обе они друг от друга не изолированы. Платонов, особенно с учетом рецептивной перспективы, действительно близок «сюрреализму форм». Другое дело, что в таком результате имеет смысл видеть работу иносказания, перемешивающего и упорядочивающего по-своему отношения привычных направлений и стилей в искусстве.

Можно ли, учитывая сказанное, считать Платонова сюрреалистом? Почему нет, если допустимо объединить под этим словом Кафку, Джойса, Беккета... Нужно только помнить, что зачисление писателя в отряд сюрреалистов будет релевантным лишь с той поры и для тех этапов жизни самого сюрреализма, когда он начинает утрачивать свою первоначальную идентичность, растекается за пределы собственной галактики и, превращаясь в некую туманность, испытывает все меньшее притяжение первичного идеолого-эстетического ядра.

III. СИМВОЛИЗМ СОЦРЕАЛИЗМА

В отличие от символистов представители авангарда в большинстве своем приняли сторону нового режима и с самого начала готовы были ему служить (равнодушный к подобного рода вещам Хармс — исключение из правила). Тем не менее, как известно, авангард в СССР потерпел сокрушительное поражение и сохранился либо на правах подпольного жителя, либо использовался дозированно в специфически утилитарных целях. В новом искусстве было нечто неприемлемое для политиков, выступивших на сцену в конце 1920-х гг., и, как бы ни оценивать роль последних в его судьбе, это «нечто» с большей точностью описывается в терминах поэтики, нежели политики.

Очерки, вошедшие в раздел «Символизм соцреализма», посвящены «правильной» советской литературе. Первый имеет отношение к уникальной заочной школе для начинающих писателей, организованной в Ленинграде под покровительством М. Горького, — журналу «Литературная учеба». Его программа, в отличие от куда более результативной деятельности очного Литературного института, созданного несколько позже в Москве, с практической точки зрения была почти абсолютно утопической, но именно поэтому она и интересна. Требования, выдвинутые уже в первом номере журнала, предвосхищали эстетические манифестации соцреализма, и в частности подавляли любые претензии авангарда на право считаться достойным новой формации искусством. Связь с политической ситуацией в стране здесь очевидна: укрепление позиций Сталина, который привлек в качестве фельдмаршала на литературном фронте Горького, сделали свое дело. Всяческого рода группировки и организации, возникавшие ранее при поддержке или из-за недостаточной бдительности прежних руководителей, потребовали кардинальной реорганизации и чистки. Все так. И тем не менее нельзя не заметить, что новая литература приняла форму реакции на авангард. В этом смысле именно ostranenie, пусть и подогретое политикой, сделало свое дело. Основной поток литературы отступил от алогизма и семантического молчания, возвращаясь к иносказанию, если так можно выразиться, под маской реализма. Второй очерк посвящен своеобразной символической литературной «метеорологии», которая как один из показательных примеров проливает свет на эстетическую родословную советского словесного искусства, не свободную (в аспекте поэтики, а не идеологии)

от связей с неустанно порицаемым в это время русским символизмом. Ряд поэтических регламентаций представителей чуждого буржуазного направления волей неволей оказались очень кстати.

Научить соцреализму? О первом номере «Литературной учебы»

Там один учитель говорит, что мы вонючее тесто, а он из нас сделает сладкий пирог.

А. Платонов, 1928

Советский институт обучения писательскому ремеслу (в разных ипостасях: от партийных постановлений до Литературного института в Москве) не просто существовал – его роль в «формовке» производственных кадров и потребителей литературы переоценить трудно. Ни писатели, ни читатели не могли игнорировать его присутствия, вынужденные либо подчиняться, как многие, либо сопротивляться, как избранные, его диктату. Был ли успешен проект выпечки нового социалистического писателя из пролетарского теста, сказать трудно. Главное, что он был: проективность важна сама по себе, когда основной и неоспоримой целью становится фикция.

Среди «факультетов» этого монстра образования журнал «Литературная учеба» занимал свое законное место. Нельзя сказать, что он находился на самой верхушке олимпа советской журналистики. «Новый мир», «Красная новь», «Знамя», «Октябрь» да и тот же «Литературный критик» вызывали большее уважение у интеллигенции, вероятно, не в последнюю очередь благодаря изначальной ущербности самой идеи формовки. Даже такой соцреалист, как А. Фадеев, несмотря на все усилия, не избежал подозрительных разговоров об избранничестве, таланте и гениальности, неизменно заводивших его в болото противоречий «эстетического агностицизма»¹.

¹ Рассуждения А. Фадеева по этому поводу показательны алогичны: «И не прав будет тот, кто станет о своем художественном труде говорить так, словно *это дело исключительное* в том смысле, что мастерство писателя – это „свыше“ данная способность, и потому писательская работа есть дело лишь нескольких счастливых. Это неверно. Конечно, чтобы писать, человек должен обладать способностями в этом направлении, и чем они больше, тем лучше...» (1932; Фадеев А. А. «Мой литературный опыт – начинающему автору» // Фадеев А. А. Собр. соч. М.: Худ. лит., 1971. Т. 5. С. 125; выделено мной. – В.В.). Во избежание путаницы М. Горький и Б. Лавренев просто

Обучить литературе – совсем не то что обучить началам грамоты, это очень скоро стало ясно и самим создателям журнала. Они прежде всего готовили литератора уровня фабрики или завода, а всякую попытку выйти из порочного круга полусамодельной печати, что было так заманчиво для начинающих, рассматривали как чванство и отрыв от народа.

Партийные постановления продуцировали идеологию, критика судила, Литературный институт (с 1933 г.) обучал избранных счастливых. Журнал «Литературная учеба» воспроизводил идеологию, судил и учил заочно и, несмотря на ограниченность тиража, практически по всей стране. В качестве источника знаний о советском каноне 1930-х такие паралитературные явления, как «Литературная учеба», неоценимы; не учитывать ее опыт, когда речь идет о «матрице советского писательства», пытаясь, к примеру, выкинуть все бездарное из истории русской литературы XX в., было бы опрометчиво.

Деятельность «Литературной учебы» не сводилась единственно к фабрикации невиданного доселе «класса» пролетарских писателей. Достаточно сказать, что осязаемую часть ее издательского пакета составляли тексты, написанные настоящими профессионалами. Они вели просветительскую работу, которая сама по себе была важна для советской культуры. Статьи, появлявшиеся в журнале, несмотря на пафос «опрошения», зачастую носили характер самостоятельных и до сих пор заслуживающих внимания исследований. Иными словами, уместиться в узких рамках безвредных адаптаций и голого политизированного инструктажа журналу удавалось не без усилий. Говоря о будущей пролетарской литературе, трудно было совсем обойтись без «чуждых» формалистов, как нельзя было забыть и ее историю – именно «литературную», а не «классовую».

Но все-таки прежде всего журнал представлял стратегическую программу и обучал начинающих особым поведенческим тактикам, оказавшись одновременно той площадкой, на которой еще до появления самого термина «социалистический реализм» (1932)

устраняют проблему раз и на всегда: «Талант развивается из чувства любви к делу, возможно даже, что талант – в сущности его – и есть только любовь к делу, к процессу работы» (Горький; Литературная учеба. 1930. № 1. С. 57); «...я считаю, что и в литературной работе с секретами мы должны покончить, и о каком-то таинственном вдохновении, о какой-то музе пора перестать думать» (Лавренев; там же. С. 94).

опробовался соцреалистический канон. Здесь, в частности, впервые появилась знаменитая статья М. Горького «О социалистическом реализме» (1933, № 1).

«Литературная учеба» была задумана М. Горьким², который до своей смерти оставался ее главным редактором. Проект стартовал в 1929 г., а в апреле³ 1930-го в Ленинграде вышел первый номер. В символическом 1934-м, когда состоялся Первый Всесоюзный съезд писателей СССР, выдержавшая все испытания сталинскими стандартами «Лит-учеба» перебралась в Москву. Отношения между М. Горьким и членами редколлегии не всегда складывались безоблачно, однако, судя по материалам архива, работники журнала с самого начала знали, как надо писать для советской литературы и что нужно для этого начинающему писателю. Журнал цензуры не требовал. Его руководство чутко улавливало динамику политической жизни, а выражаемые его авторами эстетические пристрастия по большей части как будто предвосхищали еще не утвержденную официально соцреалистическую доктрину.

«Литературная учеба» постоянно перестраивалась, меняясь так же быстро, как и сам соцреализм, однако нет сомнений в том, что уже первый номер содержал в себе комплекс фундаментальных идей советской литературы, сохранявших свою актуальность по крайней мере до 1950-х. В первую редколлегию журнала, помимо М. Горького, входили А. Камегулов (зам. отв. редактора), Ю. Либединский, Н. Тихонов, В. Саянов, М. Чумандрин. Все, кроме Саянова, стали авторами первого номера. В той же роли к ним присоединились А. Горелов, Б. Лавренев, М. Майзель. Литературная деятельность каждого

² Детальная история «Литературной учебы» не написана. Некоторое представление о ней можно получить, напр., по: *Максимова В. А.* «Литературная учеба» // Очерки истории русской советской журналистики. 1933–1945. М.: Наука, 1968; *Дементьев А.* Из истории «Литературной учебы»: Горький в борьбе за направление журнала // Литературная учеба. 1980. № 6; К 70-летию со дня выхода первого номера журнала «Литературная учеба»: материалы по истории журнала // Литературная учеба. 2000. № 2; Мастерство писателя. Антология журнала «Литературная учеба». 1930–2005 / сост. и ред. А. Безрукова. М.: ЛУч, 2005; *Lipták T.* Die Entstehung des sozialistischen Realismus: Maksim Gorkij und die Laienschriftsteller in den 1930er Jahren (Universität Konstanz), 2012; *Schrift und Macht: Zur sowjetischen Literatur der 1930er Jahre: Zur sowjetischen Literatur der 1920er und 30er Jahre* / Tomáš Lipták, Jurij Murašov (Hg.). Wien: Böhlau Verlag, 2012.

³ РО ИРЛИ. Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1.

из участников номера была отмечена печатью выраженной индивидуальности, и каждый к 1930-м гг. был по-своему известен. И все же благодаря руководству М. Горького и взаимной обтирке коллектив выдавал продукт, отличающийся крайней схожестью устремлений. Номер, несомненно, интересен как своеобразный «протосоцреалистический» манифест.

Попытаемся выявить основные пункты предложенной в нем программы, уделив внимание как положительной (к чему призывали), так и отрицательной (что отвергали «преподаватели» нового «университета на дому») ее сторонам. В то же время проблема интеллектуальных истоков «манифеста», имеющая, конечно, отношение к дискурсу советского искусства в целом, нас тоже будет занимать. Они не всегда очевидны и подчас крамольны с точки зрения самой советской культуры. Стать предметом открытого обсуждения советских критиков и историков эти идеологические предпосылки вряд ли могли, но тем не менее, как представляется, латентно присутствовали за дозволенными формулами советской риторики. Но в начале несколько отвлеченных замечаний.

Идеология или эстетика

В нашем отношении к соцреализму существенно напряжение между идеологией и эстетикой. Свободны мы или нет в том, чтобы воспринять некое явление как искусство, – особый интерес представляет возникающий в этом случае конфликт между первым и вторым: соцреализм – искусство или нет? Но предположим, это дело личного, пусть и порождаемого рядом «объективных» обстоятельств, вкуса. Поставим под сомнение, что предмет, претендующий называться искусством, заключает сам в себе («объективно») суть искусства. В подобном сомнении есть одно важное преимущество. Отказ от онтологической незыблемости произведения искусства, его «субъективация» по принципу искусство есть все или лишь то, что мы воспринимаем как искусство, позволяет учесть самый широкий спектр возможных рецепций, начиная с таких, когда соцреализм предстает только и только политикой, и заканчивая теми, согласно которым он остается все же явлением эстетическим, даже несмотря на свою идеолого-воспитательную агрессию. Согласно этому и в противоположность, например, авторитетному тезису Е. Добренко, выполнять функцию искусства означает восприниматься как таковое и, равным

образом, быть им⁴. Оценки же «хорошее – плохое», «настоящее – ненастоящее», соответствующие обыденному взгляду на искусство и одновременно отсылающие к гегелевскому противопоставлению «реальность – действительность», не внешни искусству, если оно рассматривается как особое отношение кого-то к чему-то. Напротив, сами субъективные восприятия, выражаемые или не выражаемые в оценках, и делают его таковым.

Как общеидеологическое явление обретает специфическую форму эстетического – проблема историко-прикладная, хотя бы в силу того что рецепция конкретна и единична. Значимость тех или иных факторов, определяющих этот переход, в различных культурных ситуациях неодинакова⁵, так что нет никакого смысла говорить

⁴ В работах Е. Добренко представлена одна из наиболее существенных попыток очертить феномен соцреализма и понять его природу. В «Политэкономии соцреализма» его концепция приобретает ярко выраженный «функциональный» характер. Говоря об «уникальном репрезентационном механизме», каковым является институт социалистического реализма, Е. Добренко пишет: «Я же исхожу из того, что соцреализм выполнял социальные функции искусства, но, имитируя искусство, он не был и чистой пропагандой. Выполнять функции искусства – не значит быть искусством и рассматриваться в качестве искусства (а потому и определяться как „плохое искусство“). Соцреализм понимается здесь как важнейшая социальная институция сталинизма, институция по производству социализма» (Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: НЛО, 2007. С. 6).

Модель, предложенная Е. Добренко, основана на убеждении, что никакого реального социализма, который мог бы соответствовать соцреализму, попросту не было. Такой взгляд бытует (уже А. Безансон считал, что неизвестный прежде террор партии против собственного народа был необходим, чтобы признать как реальность фикцию социализма (Безансон А. Интеллектуальные истоки ленинизма. М.: МИК, 1998. С. 277)) и, как показывают работы Е. Добренко, плодотворен. Однако нужно иметь в виду, что в споре о существовании социализма в СССР требуются доводы истории и экономики, а они, в силу того что исследование, которое проводит Е. Добренко, не является ни экономическим, ни историческим, предъявлены быть не могли. Таким образом, перед нами пресуппозиция, которой теоретически может быть противопоставлена любая другая. Например: а что если социализм был? а что если соцреализм все же был искусством? Что это тогда означает? И – наконец – разве выполнять функцию искусства не есть искусство? Положительный ответ на последний из вопросов, кстати, никак не нарушает общей логики Е. Добренко. Он лишь вновь открывает еще одну перспективу – эстетическую.

⁵ Кажущая умозрительной или излишне эстетской «рецептивная модель» только на первый взгляд далека от практики исследований соцреализма. Например, Х. Гюнтер в статье «Тоталитарное государство как синтез искусств»

о произведении как соцреалистического искусства, так и искусства вообще без учета конкретных, зафиксированных историей и временем рецептов. Особое восприятие делает, к примеру, Льва Толстого красным Львом Толстым, вовлекая в сферу соцреалистической эстетики. Точно так же Шолохов остается соцреалистом во многом благодаря самой соцреалистической критике. Коль скоро искусство и рецепция едины, советская критика, этот «продукт» профессионального читателя, зрителя и слушателя, перестает быть просто периферийным предметом эстетического, историко-литературного или искусствоведческого исследования, уступающим в своей значимости изучению художественного произведения как такового. Как такового художественного произведения в принципе не может быть. Художественное произведение вырывается из своей вещности и безмолвия лишь благодаря конкретной рецепции. Игнорируя чужую рецепцию, мы лишь подставляем вместо нее свою. Собственно, уже поэтому исследование соцреалистической критики как совокупности особых эстетических восприятий становится незаменимой частью при решении вопроса о природе соцреализма.

Учитывая, что «социалистический реализм» был провозглашен в 1932-м, а выражение это перестало культивироваться в 1980-х, поражением сам проект признать нельзя. Вопрос о его живучести не решается ссылкой на внешние эстетические обстоятельства – на то, что он насаждался террором и т. п. Личности и институции, утверждавшие его с помощью политики, оставались читателями (слушателями, зрителями) и поэтому непосредственными участниками эстетического процесса – ведь палач тоже имеет эстетическое чутье. В условиях социалистического реализма читателю (критику, идеологу, цензору) с успехом удалось навязать свою волю творцу. Что виделось главному носителю вкуса настоящим искусством и литературой и что, следовательно, было таковым для него? Что приходилось ему по вкусу и как объяснять этот вкус? Поставленный подобным образом вопрос

(Соцреалистический канон. СПб.: Акад. проект, 2000. С. 7), отталкиваясь идей Х. Ю. Зиберберга и минуя “Gesamtkunstwerk Stalin” Б. Гройса, представляет точку зрения на гитлеровское государство как на произведение искусства, создаваемое волей диктатора. Х. Гюнтер распространяет ее и на сталинскую Россию, и на фашистскую Италию. Не осмеливаясь судить, насколько это справедливо, насколько в действительности диктаторы могли считать себя творцами произведения искусства, отметим, что данная ситуация в логику «эстетического релятивизма» вполне укладывается.

об искусстве позволяет оставаться в границах эстетического исследования даже в отношении такого «подозрительного» предмета, как социалистический реализм.

Соцреализм вряд ли может быть исчерпывающе представлен как набор шаблонов для создания художественного произведения: жанровых, фабульных (“master plot”, по К. Кларк) или стилистических⁶. Скорее как совокупность идеолого-артистических стратегий поведения, в том числе при письме. Однако без выявления некоторого огрубляющего инварианта, структуры при описании какой бы то ни было практики обойтись сложно.

Итак, первый номер «Литературной учебы», хоть и не содержит в буквальном смысле рецепта, как статья советским писателем, но позволяет выявить ряд сентенций, ориентирующих в этом непростом деле. Ориентиры разбросаны в тексте и высказываются разными авторами.

Содержание первого номера таково:

<i>М. Горький</i> . Цели нашего журнала.....	3
<i>А. Камегулов</i> . О завтрашнем дне.....	13
<i>Ю. Либединский</i> . Вопросы тематики в пролетарской литературе	21
<i>Л. Якубинский</i> . О работе начинающего писателя над языком своих произведений.....	34
<i>М. Горький</i> . Письма из редакции.....	44
<i>Анат. Горелов</i> . У порога литературы.....	64
<i>Н. Тихонов</i> . На опасных путях.....	72
<i>Борис Лавренев</i> . Как я работаю.....	83
<i>Мих. Чумандрин</i> . Заводская газета и рабочий писатель.....	96
<i>М. Майзель</i> . О рабочих критических кружках (из опыта руководства).....	101
Задачи консультационного отдела.....	115
Читатели, готовьтесь к следующему номеру.....	118

Во вступительной статье М. Горького одно из важных мест занимает гносеологическая проблематика. От нее и оттолкнемся.

⁶При бесспорной эвристической ценности той попытки, которую предпринимает К. Кларк, чтобы реконструировать общую фабулу советского романа.

«Орган класса»: к гносеологии соцреализма

О равенстве между используемым в применении к соцреализму термином «гносеология» и собственно философским его звучанием говорить не приходится. Речь идет лишь о дискурсивной практике, которая, осознанно или нет, отсылает к кругу проблем, тематически близких гносеологии как философской дисциплине. Большинство высказываний М. Горького по этому вопросу сводятся к следующему положению: «Писатель обязан все знать – весь поток жизни и все мелкие струи потока, все противоречия действительности, ее драмы и комедии, ее героизм и пошлость, ложь и правду» (47)⁷; «...мастерство возможно лишь тогда, когда писатель сам отлично знает то, что он изображает» (4).

В таком широком смысле гносеологическая проблема ярче всего поставлена именно М. Горьким. Знаменитый советский писатель говорит не только о профессиональном знании или знании «материала» (пишешь о токаре – изучи прежде всего токарное дело). В центре его внимания фундаментальные и наполовину этические категории лжи и правды. Вопрос о том, возможно ли художественное творчество, если все уже заранее известно, его не беспокоит. Напротив, «предзнание» оказывается для него необходимым условием творчества. Сам Горький точно знает, как должен вести себя человек, и учит начинающего писателя: «В начале рассказа Вы явно отступили от жизненной правды: спец должен был спросить парня или коммунаров о налете бандитов, о числе убитых, раненых, о хозяйственном уровне. У него было три причины спросить об этом...» (59). Поддержка М. Горькому в этом вопросе со стороны коллег по «Литературной учебе» обеспечена: «Специфическая форма художественной литературы, раскрывающая идеи писателя не в чисто логических доказательствах, а в живых поэтических образах, делает ее доступной пониманию самого неподготовленного читателя» (Камегулов; 17).

Метафорическая терминология приводит Горького к оригинальным антропософским образованиям:

Литератор – глаза, уши и голос класса. Он может не сознавать этого, искренно отрицать это, но он всегда и неизбежно *орган класса, чувствилище его* (5).

⁷ При ссылках на текст первого номера страницы указываются в скобках. При необходимости они дополнены указанием на автора высказывания. Здесь и далее курсив в цитатах мой. – В. В.

Если писатель все знает, если он настоящий, то он выражает классовую правду, даже не осознавая ее. Знание и рефлексия не являются, раскрывая мысль Горького, обязательными спутниками одно другому: можно и знать, не зная, что ты знаешь. Это обстоятельство могло бы поставить в тупик последовательного логика-рационалиста, но приводит к совершенно иному результату в эстетике соцреализма – к отказу от провозглашенной несколько ранее и на первый взгляд вполне естественной в рамках пропагандистского искусства предзаданности диалектико-материалистического метода. А ведь именно упорство рапповцев в вопросе о методе станет одним из поводов дискредитировать их перед созданием нового писательского союза⁸.

В границах первого номера философская «неопределенность», внесенная М. Горьким, еще конфликтует с более категоричными высказываниями, например, А. Каменева: «Художник пролетариата <...> должен внимательнейшим образом изучать *диалектическое развитие* объективной действительности» (18–19); с укорами Ю. Либединского: «Пролетарские писатели не владеют еще *методом диалектического материализма*» (31); со стараниями М. Майзеля превратить литературу о революции в педантично составленную серию иллюстраций к диалектически прочитанной истории России (112–113); или с дедукциями Л. Якубинского и М. Чумандрина:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

Таким образом, первоочередная задача для всякого начинающего писателя – повышать свое общее и политическое образование (Якубинский; 34).

...Если данный товарищ начинает работать в области художественной литературы, то совершенно не снимается с него обязанность быть общественным работником (даже, наоборот, это становится для него более необходимым, нежели раньше) (Чумандрин; 97).

⁸Заслуживает внимания тот контекст, в котором впервые, если говорить о печати, засвидетельствовано выражение «социалистический реализм». Новому читателю, как утверждает И. М. Гронский, автор воспроизведенного в «Литературной газете» (1932. 23 мая) выступления, не нужна от писателя истина, обретаемая путем рационального научения. От него требуется некий особый дар «писать правду», который скорее может быть описан в терминах «классового интуитивизма».

Однако новая тенденция уже определена.

Надо сказать, что появлению у М. Горького метафорического «органа класса», как и многому другому, скорее всего, поспособствовал «красный граф» Л. Н. Толстой, чью мысль, касающуюся «физиологизации» искусства, Горький практически перефразирует. Отвечая на вопрос «что такое искусство?» в своем знаменитом трактате, русский классик упоминает, причем не боясь многократно повториться, некие «органы вкуса» и «органы чувств»:

Искусство есть один из двух *органов* прогресса человечества. Через слово человек общается мыслью, через образы искусства он общается *чувством* со всеми людьми не только настоящего, но прошедшего и будущего. Человечеству свойственно пользоваться этими обоими *органами* общения, а потому извращение хотя бы одного из них не может не оказать вредных последствий для того общества, в котором совершилось такое извращение. И последствия эти должны быть двойки: во-первых, отсутствие в обществе той деятельности, которая должна быть исполняема *органом*, и, во-вторых, вредная деятельность извращенного *органа*; и эти самые последствия и оказались в нашем обществе. *Орган* искусства был извращен, и потому общество высших классов было лишено в значительной мере той деятельности, которую должен был исполнить этот *орган*⁹.

Так что М. Горький лишь продолжает логику предшественника, приправив марксизмом его метафору и преобразовав в пресловутые «чувствилище» и «орган класса».

Параллели толстовским идеям у М. Горького, да и в «Литературной учебе» вообще, многочисленны. Вот в огласовке не ведающего о том Толстого соцреалистический критерий понятности, противопоставляемой декадентскому туману: «Когда художник всенародный, <...> то он, естественно, стремился сказать то, что имел сказать, так чтобы произведение его было *понято* всеми людьми¹⁰. Вот толстовский вариант отношений между знанием и искусством: «Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что

⁹ Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.: Худож. лит., 1951. Т. 30. С. 167.

¹⁰ Там же. С. 89.

могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждений»¹¹. Наконец, требование, согласно которому художник должен обязательно обладать подобающим взглядом на мир: «Для того чтобы человек мог произвести истинный предмет искусства, нужно много условий. Нужно, чтобы человек этот стоял на уровне высшего для своего времени мирозерцания...»¹². По мысли матерого русского писателя, истинное мирозерцание концентрируется вокруг «религиозного сознания»: «Искусство всенародное имеет определенный и несомненный внутренний критерий – религиозное сознание...»¹³. Но соцреалистов это не пугает: достаточно заменить религию на марксизм или «народность», и конструкции гениального графа ничто не угрожает. Л. Н. Толстой не в ответе за соцреализм, однако простое сравнение показывает, в силу каких факторов он мог быть воспринят как «свой» в соцреалистической эстетике.

«Гуссерлианская ересь»

Ориентация на своеобразно понятую диалектику Маркса и Гегеля предоставляет «учителю» из «Литературной учебы» возможность обосновать узловые моменты своей эстетики. Но соцреализм далек от строгой систематики, и «источников», конечно, много больше. Некоторые видятся весьма экзотичными с точки зрения марксизма и, как уже говорилось, вряд ли были бы признаны его адептами. Трудно представить себе, чтобы советские официальные философы открыто о них высказывались, но в искусстве и в критике подобного рода вольности легитимировались их метафорической природой. Одним из примеров таких идеолого-эстетических «диковин» является, выражаясь условно, «гуссерлианская ересь соцреализма».

Так, в полном согласии с официально принятой марксистской доктриной надлежащее воплощение темы рабочего класса становится главной заботой «учителей» из «Литературной учебы». Однако сюрпризом оказывается опять-таки гносеологическая рамка, в которую сам термин «тема» помещен: «...под темой разумеем не только объект описания или факт действительности. Под темой мы разумеем активную установку художника на изображение какого-либо предмета

¹¹ Там же. С. 109.

¹² Там же. С. 119.

¹³ Там же. С. 123.

действительности, когда этот предмет выбирается из всего многообразия мира, *когда мир берется в определенной перспективной обстановке* – обуславливающей центральное место – именно данного предмета» (22).

Это рассуждение Ю. Либединского, несмотря на примитивизм и вульгарность, можно счесть вполне гуссерлианским¹⁴. Его термины *предмет* и *установка на предмет, перспектива* («перспективная обстановка») близки к пониманию интенциональности. Да и суть «социалистического» взгляда на любое явление (если не сказать – феномен) заключается в том, чтобы, изображая даже мелочь, иметь в виду то большое невидимое, что как раз и определяет для нас смысл изображаемого пустяка: «...описывая самый ничтожный даже уголок действительности, нельзя терять того великого ощущения страны, в которой мы делаем социалистическую революцию, а оно есть ощущение ведущей роли пролетариата по отношению к крестьянству. „В каждой мелочи революцию мировую найти“, – эти слова Безыменского остаются нашим лозунгом. Это первое и обязательное условие для всякого пролетписателя» (Либединский; 21).

Разумеется, вместо «экзистенциального» отношения к познанию Либединский следует узко классовому, позволяющему без ошибок отделять своих от чужих в эстетике: он говорит о «классовом задании художника» (22). Но общее – подчиненный статус человеческого сознания, его несвобода – все же заметно.

Впрочем, на практике то обстоятельство, что творчество происходит как бы помимо сознательной воли художника, ставило в тупик

¹⁴Хотя имя Гуссерля не однажды встречается в очерках, вряд ли это дает повод связывать представляемый в них подход с традицией феноменологической поэтики в духе Р. Ингардена. Для меня скорее важен тот факт, что в отнюдь не политическом проекте философа отчетливо выразилось одно из основных и парадоксальных открытий XX в., приводящее к релятивизации понятия «сущность» и деконструирующее таким образом механизмы публичной риторики, основанные на уверенности в его онтологичности и абсолютности. Многие идейные и в конце концов политические конфликты сводимы к невозможности осознать или в нежелании признать субъективность кажущегося объективным: ведь если «сущность» относительна, а, не дай бог, еще и субъективна, то где точка опоры, позволяющая сослаться на неизблемость этического-политических установок, которые мы всегда держим в запасе, чтобы предъявлять каждый раз, когда надо утвердить свое мнение и правила поведения для других?

специалиста по профессиональному литпролетобразованию. Оказывалось, что порой даже искренне настроенного автора невозможно трансформировать в идеологическое существо более высокого порядка. Либединский с недоумением вспоминает: «...в Замоскворецком литкружке „Искра“ был один парень, который регулярно приносил не совсем бездарные, и даже с некоторым несомненным лирическим дарованием стихи. И мы регулярно говорили ему, что эти стихи кулацкие. Он соглашался с тем, что это правильно, но через несколько дней приносил такие же стихи. Чувствуется совершенно ясно, что есть какая-то глубокая почва, связывающая его каким-то образом с кулацкой верхушкой деревни» (24).

Сходным образом можно было бы объяснить, между прочим, почему А. Белый так и не сумел написать производственный роман, А. Платонов, как ни хотел, – стать пролетарским писателем, почему М. Зощенко, всецело желая быть нужным, так и не сумел понравиться Сталину... Критики-соцреалисты были правы, когда не верили в возможность многих попутчиков перевоспитаться.

Феноменологический взгляд в пределах своей логики размывает противопоставление сущности и явления. Соцреалистическая эстетика, хоть и другим маршрутом, приходит к похожему результату. Она сводит обусловленную жесткими системными связями гегелевскую антиномию к противопоставлению «главное – второстепенное»: «То, что интересовало пролетлитературу эпохи военного коммунизма, то уже не интересует ее в восстановительный период нэпа, и то, что ее интересовало в восстановительный – перестает интересоваться в реконструктивный. Встают новые объекты творчества – усложнившаяся действительность нового десятилетия требует более углубленного подхода, – и горе тем, кто этого не хочет понимать!» (Либединский; 22).

В этом высказывании регламентируется не *главное* само по себе, а то, что настоящий писатель всегда должен *знать, что таковым является*. Для «главного», в свою очередь, имеются синонимы с ускользающим референтом: «социалистическое», «коммунистическое», наконец – «новое»: «Кто укажет в пролетарской литературе героя, которому можно было бы подражать, образ которого мог бы стать идеалом для молодых поколений? Такого героя в пролетарской литературе почти нет, потому что *пролетарские писатели еще недостаточно научились видеть в старом новое*» (Камегулов; 19);

или: писатель «должен знать, что каким бы мелким и незначительным ни казалось ему то или иное явление, оно или осколок разрушаемого старого мира, или росток нового» (Горький; 47).

Проблема в том, что за всеми этими терминами изначально не была закреплена никакая историческая конкретика. В реконструкции «правды момента» играли свою роль текущая советская пресса и пропаганда, однако и они не способны были застраховать писателя от нарушений уж слишком пластичного «канона». Насколько писатель сведущ в *главном* и насколько он умеет рассматривать жизнь в нужном ракурсе, выяснялось только после выхода произведения, и только после. Выработываемый соцреалистический канон парадоксальным образом работал постфактум, а пресловутая «порка» автора оказывалась имманентной частью соцреализма. Так что доводы по образцу: *раз Шолохова (Леонова и т. д.) критиковали, то какой же он соцреалист?* – сами по себе не исключают писателя из соцреализма. Напротив, лишь немногие (например, Джамбул) остаются вне проработок, которые всегда полезны.

В характерной стилистике М. Чумандрин выражает опасения по поводу молодых литераторов, сторонящихся критического бича: «Рабочий писатель что-то строчит, читатель идет в библиотеку, берет книгу, читает ее, – а рядом с ним, бок о бок, работает свой товарищ, молодой писатель, бьется в кругу зачастую очень больших трудностей, не проверяет своего творчества на массах, *не подвергает его обстрелу всегда беспощадной, всегда жестокой, но и всегда дружественной, участливой критики рабочих читателей*» (99).

И это мнение разделяет читатель «Литературной учебы». Как констатировал тов. Владимиров с завода «Русский Дизель» на читательской конференции, посвященной первым двум номерам журнала:

...Мне нравится, что на каждой странице, в каждой статье журнал призывает к серьезной учебе. Это очень хорошо. *Нужно бичевать начинающего писателя и призывать учиться и учиться в особенности в области литературы, в области письма. Возьмите наши кружки. Наш недостаток в том, что мы плохо учимся. Завтра творческий кружок, а читать нечего. Вот парень садится и пишет 8 строчек. Это никуда не годится. По этим ребятам нужно ударить серьезно. Нужно ударить еще больше по нашим творческим кружкам, чтобы наша продукция давалась*

тоже проработанной и чтобы все письма и рассказы, чтобы они были тоже достаточно проработаны...¹⁵

«Канон постфактум» делает особо незаменимой фигуру критика. А единственное, что может противопоставить «канону» писатель, – критику во время работы, цензуру до печати, фигуру редактора. Писатель никогда не умеет создавать правильные произведения, его талант всегда требует огранки – типизации, «соцреалистической розги». Хотя и это не всегда гарантирует успех: например, упомянутому «парню не без дарования» из замоскворецкого литкружка «Искра» или начинающему писателю тов. Уксусову, о котором речь пойдет чуть ниже, редактор не помог – просто не сумел придать самоподку нужную форму¹⁶.

Важно, что логика «канона постфактум» была тотальна, в силу чего и самородок из народа (Джамбул, Крюкова и т. д.), и всенародно известный художник оказались в ситуации, когда «огранки» не миновать.

«Голова на снегу»: от гносеологии к форме

Творчество вполне пролетарского поэта А. Гастева возмущает «Литературную учебу», и Ю. Либединский дает ему решительный отпор:

И как бы произведения ни рядились в самые пышные одежды индустриального пролетариата, как некоторые произведения хотя бы Гастева эпохи военного коммунизма, или «Кузнецов», *мы не верим всем их железобетонностям*, мы не верим в подлинную тяжесть этого железа и бетона, так как мы не чувствуем *реальности* нашей страны, тяжелой поступи нашей социалистической революции, всех ее трудностей.

Этот пункт, вообще говоря, явно заострен мною против цеховщины (22).

¹⁵ Конференция читателей журнала «Литературная учеба» 12 июня 1930 г. РО ИРЛИ. Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 3.

¹⁶ Из сюжетов подобного рода показателен случай М. Зошенко и его «Голубой книги», созданной при непосредственном участии и под контролем Ермилова (Жолнина Е. В. «„Голубая книга“ М. М. Зошенко: текст и контекст», диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. СПб.: СПбГУ, 2007).

Но почему «не верим», отчего не чувствуем? Гастев, конечно, пишет о пролетариате, причем в русле коммунистической идеологии, однако саму тему он инструментует далеко не надлежащим образом. Тонкости поэтики заботят соцреалистическую эстетику не меньше, чем формалистов. В конце концов, не быть «формалистом» для соцреалиста всегда лишь декларация, вопреки которой отвергается лишь форма особого рода. Ведь даже столь почитаемого советской эстетикой Белинского, заявлявшего, что «основа искусства, сущность его – это не идеи, выражаемые им, а способ выражения идей через образы»¹⁷, тоже можно счесть за «формалиста».

К этой борьбе поэтик вновь подмешивается гносеологический вопрос. По Горькому, верная поэтика жестко увязана с правильным пониманием жизни и подлинностью искусства: «Подлинное словесное искусство всегда очень просто, картинно и почти физически осязаемо. Писать надо так, *чтоб читатель видел изображенное словами* как доступное осязанию. *Такое* мастерство возможно лишь тогда, *когда писатель* сам отлично *знает* то, что он изображает» (4).

Подоплека его риторики, как и журнала вообще, неизменна: знание предшествует письму. «Мастерство» выступает синонимом совершенному акту познания и знанию того, как надо. Настоящий художник – ремесленник, а не испытатель или исследователь. Он в профессиональном отношении «мастер». Остальные – подмастерья и ученики. А идеальная литература соцреализма в понимании первого номера «Литературной учебы» и есть самая «чистая» литература: без всякой примеси философской отравы, к которой она тяготела или к которой ее притягивали ранее¹⁸.

Хотя эстетическая проповедь красного графа опять о себе напоминает, формула «ясно, следовательно, истинно» легализуется у М. Горького, как мы помним, еще и апелляцией к Шопенгауэру, мнению которого по этому вопросу поддерживает Ленин:

А. А. Богданов, человек удивительно симпатичный, мягкий и влюбленный в Ленина, но немножко самолюбивый, принужден был выслушивать весьма острые и тяжёлые слова:

¹⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Академии наук, 1953. Т. 3. С. 308.

¹⁸ В данном отношении показательна и советская научная фантастика: в советском дискурсе 1920–1950 гг. фантастическое обретает законность только как популяризация науки. Остальное по меньшей мере подозрительно.

– Шопенгауэр говорит: «Кто ясно мыслит – ясно излагает», я думаю, что лучше этого он ничего не сказал. Вы, товарищ Богданов, излагаете неясно. Вы мне объясните в двух-трех фразах, что дает рабочему классу ваша «подстановка» и почему махизм – революционнее марксизма?

Богданов пробовал объяснить, но он говорил действительно неясно и многословно¹⁹.

Итак, не быть «формалистом» означает, по Горькому, следовать полным нарративным схемам (по образцу реализма XIX в.)²⁰, избегая при этом доминирования определенных риторических фигур: эллипсис, силлепсис, оксюморон...

Ясность и простота теперь законные критерии искусства, а их метафорическим воплощением становится «физическая ощутимость»: «Подлинное словесное искусство всегда очень просто, картинно и почти

¹⁹ Горький М. В. И. Ленин // Горький М. Полн. собр. соч. М.: Наука, 1974. Т. 20. С. 23. Мне, к сожалению, не удалось обнаружить у Шопенгауэра цитируемого Горьким афоризма, хотя близкие ему высказывания о ясности изложения и сложности или темноте мысли встречаются. В качестве альтернативного источника называют «Поэтическое искусство» Н. Буало. В оригинале: “Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement...”

²⁰ Недостаточно быть идейным, нужно еще писать правильно по форме. Это положение обратимо. Что означает факт, что соцреалистическому критику не нравится сумбур в музыке? Если учесть мнение, что в музыке царствует чистая форма, то за какую «идею», кроме самой формы, можно ее отрицать? Но, пожалуй, то же самое означает неприятие непоследовательной нарративной формы и в «содержательной» литературе. Нет никакого способа отличить, за форму или за «идею» соцкритика в действительности осуждает художника. Сама она редко опускается до авторефлексии на этот счет. Однако на практике такое равноправное взаимодействие себя постоянно обнаруживает. Применительно к проблеме непоследовательного нарратива удобно вспомнить анализ современной декадентской литературы, осуществленный в 1948 г. Я. Фридом, статья которого вошла в идеологически весомый сборник «Проблемы социалистического реализма». Отвергая декадентскую поэтику, Я. Фрид видит неоспоримое тождество между формой произведения и взглядами Сартра: «Сартр, доводя до окончательного развития приемы композиции Джойса и Дос-Пассоса, рубит роман на кадры и кадрики, перемешивает их – и в каждом отрезке перед нами клочок „внутреннего монолога“ какого-то одного „конкретного“ человека и клочок его „индивидуального“ времени. <...> Отдельные кадрики романа „Отсрочка“ так соединены друг с другом, что их взаимопроницаемость оказывается совершенно мнимой, их последовательность так же алогична, как „алогична“, по мнению Сартра, сама жизнь» (Проблемы социалистического реализма: сборник статей. Л.: Сов. писатель, 1948. С. 381).

физически ощутимо. Писать надо так, чтоб читатель *видел изображенное словами* как доступное осязанию» (4).

«Вещность» слова, связываемая с простотой, становится для М. Горького фигуральным синонимом правильного выражения авторской интенции, чего не чурается, кстати, и эстетика авангарда: «Стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить их в окно, и окно разобьется»²¹. Но все становится на свои места, когда М. Горький разъясняет, что означает для него эта метафора:

В рассказе «Баба» я, читатель, не вижу людей. Какой он, – Прохоров? Высокий, бородатый, лысый? Добродушный, насмешливый, угрюмый? Говорит он плохо, нехарактерно, стертыми словами... (45).

Анну читатель не видит. Какая она: рыжая? высокая? толстая? курносая? Как ведет она себя в этой сцене? (45).

От рассказа требуется четкость изображения места действия, живость действующих лиц, точность и красочность языка, – рассказ должен быть написан так, чтоб читатель видел все, о чем рассказывает автор. Между рисунками художника «живописца» и ребенка разница в том, что художник рисует выпукло, его рисунок как бы уходит в глубину бумаги, а ребенок дает рисунок плоский, набрасывая лишь контуры, внешние очертания фигур и предметов – и не умея изобразить расстояния между ними. Вот так же внешне, на одной плоскости нарисовали и Вы коммунаров, спеца, – они у Вас говорят, но не живут, не двигаются, и не видишь – какие они? Только о спеце сказано, что – он «средних лет», да о парне – «рябоватый» (59).

Классик требует «полного», завершенного и связного нарратива, в котором тем или иным словесным способом должны быть переданы все три составляющие «человека»: внешность, характер, речь, приправленные описанием обстановки. «Ясный», следуя логике «Литературной учебы», значит «связный», лишенный смысловых лакун, которые прежде всего и предполагаются авангардом. Всякого рода эллиптичность, как стилиевая, так и композиционная, неприема.

²¹ Хармс Д. Неизданный Хармс. СПб.: Акад. проект, 2004. С. 80.

Вот пример стилистического свойства. Лидер советской литературы разбирает рассказ начинающего писателя:

«С утра моросило».

«По небу – осень, по лицу Гришки – весна».

«...черные глаза блестели точно выпуклые носки новеньких купленных на прошлой неделе галош».

Очевидно, это не первый рассказ, автор, должно быть, уже печатался, и похоже, что его хвалили. Если так – похвала оказалась вредной для автора, вызвав в нем самонадеянность и склонность к щегольству словами, не вдумываясь в их смысл.

«По небу – осень», – что значат эти слова, какую картину могут вызвать они у читателя? Картину неба в облаках? Таким оно бывает и весной, и летом. Осень, как известно, очень резко перекрашивает, изменяет пейзаж на земле, а не над землей.

«По лицу Гришки – весна». Что же – позеленело лицо или на нем, как почки на дереве, вздулись прыщи? Блеск глаз сравнивается с блеском галош. Продолжая в этом духе, автор мог бы сравнить Гришкины щеки с крышей, только что окрашенной красной краской. Автор, видимо, считает себя мастером и – форсит (60).

Можно как угодно относиться к экспериментам молодого автора, но в любом случае понятно, что гнев и сарказм мастера реализма вызваны именно эллиптическими конструкциями. Лакуны М. Горький заполняет содержанием, которое автору бы и в голову не пришло. Молодой автор явно старался «сделать» свой текст: осень-верх – весна-низ... Отыскивая альтернативу прочтению М. Горького, легко вообразить себе, что по осеннему небу несутся облака и, скорее всего, сумрачно. А парень весел. И не прыщи у него на лице, а веснушки.

Пусть автор из рабочих неопытен и молод, но его случай позволяет понять, по какой логике, например, «кожаные куртки» авторитетного Пильняка выбрасываются за пределы соцреализма: «кожаные куртки» – это синекдоха, противоречащая (соц-)реалистической полноте.

В выборе реалистического стиля повествования и М. Горький, и другие критики из «Литературной учебы» руководствовались прежде всего собственным неотрефлексированным вкусом («чутьем»),

адаптируя его к политической надобности. Читательская реакция М. Горького на рассказ непосредственна и чиста. То же самое происходит, когда Либединский читает «абсурдистский» рассказ одного путиловского рабочего:

В этом рассказе следующие моменты: выходит комсомолец из клуба, вдруг видит лежит голова на снегу, голова секретаря комсомольской ячейки. Комсомольцы берут эту голову, несут в столовую, ставят ее на стол, и компания ребят начинает разговаривать. В чем же дело? Оказывается, это надо понимать вот как: парень влюблен в буржуазную девицу и голову потерял. Мы видим здесь полное смешение: басня не басня, курьез не курьез, гротеск не гротеск. Вы прочитываете и никак не можете опомниться от всего этого (30).

Учитель из «Литературной учебы» просто не способен «опомниться» от абсурдистской формы, хотя, казалось бы, «идейно» текст начинающего писателя его должен устроить. Иными словами, соцреализм и авангард, как выясняется, вещи, несовместимые не в силу общеидеологической разности, — они эстетически противоположны²².

Главная претензия к авангарду со стороны советской критики сводится к тому, что он, авангард, непонятен. По данной причине, считает «Литературная учеба», он или вообще непригоден, или неуместен

²² Совсем не в том трудно согласиться с Б. Гройсом, что его «книга довольно часто воспринималась и продолжает восприниматься как упрек, если не обвинительный приговор, искусству русского авангарда, поскольку в ней утверждается преемственность между идеологией авангарда и идеологией сталинской эпохи» (*Гройс Б. Искусство утопии*. М.: Худож. журн.: Прагматика культуры, 2003. С. 11). Б. Гройс следует стратегии неразличения идеологии и эстетики. Если же видеть в авангарде и соцреализме прежде всего искусство, то результаты будут другими. Тогда, возможно, русский символизм, а не авангард станет ближе соцреализму. Во-первых, символистские нарративы вполне «полноценны» за исключением пограничных случаев (например «Петербург» А. Белого). Во-вторых, символизм прочитывает русскую классику, в сравнении с которой его собственные нарративы и оказываются «полноценными», как символическую, не отвергая ее. Авангард же ее, как известно, выбрасывает, в то время как соцреализм, напротив, вновь реабилитирует. Наконец, концепция «жизнетворчества» (слияния искусства с жизнью) до авангардистов проводилась и русскими символистами. Искусство, перестающее быть собой и вырывающееся в жизнь, — общее наследие модернизма. Соцреализм в эстетическом измерении может быть понят как миметическая реакция на антиреалистическую революцию.

сейчас: полуграмотный читатель просто не способен воспринять его должным образом. В согласии с такой логикой Б. Лавренев предсказывает развитие драматургического искусства: «...театр на некоторое, довольно продолжительное, время, обречен быть театром реалистическим; это отнюдь не так плохо. Но это положение не исключает возможности того, что наш театр со временем перестанет быть таковым, ибо уже сейчас прodelывается громадная работа в области развития вкусов зрителя» (84). Его поддерживает Майзель, делающий акцент на критике: «Было бы нелепым думать, что разбор Хлебникова, например, может быть успешно произведен начинающим рабочим критиком, даже вооруженным самым острым классовым чутьем» (102). А Ю. Либединский обнажает суть: антиреалистическая форма, но не только чуждое идеологическое «содержание», становится критерием, по которому чужие отделяются от своих:

...У нас есть еще другие формы чужого, не нашего роста внутри нашей ассоциации, <...> есть такое явление, как *конструктивистско-формалистское перерождение* значительной части наших молодых лириков. <...> Если взять тематическую установку, то она такова, что *почти все товарищи стремятся писать о рабочем классе*, о производстве, об эпизодах революционной борьбы и т. д. *Но почти всегда социальный смысл не доходит*. <...> Когда прочитаешь стихотворение в первый раз, то смысла вообще не ощущаешь, потом начинаешь разбираться и видишь, что заложено прекрасное общественное устремление, но оно пропущено через такие сложные змеевики формы, что в результате смысл заглушен. *Учатся у Пастернака, учатся у Хлебникова...* (26–27).

Вывод тривиален, но действенен: искусство прежде всего пропаганда и только потом искусство, пропаганда должна быть понятна массам, вот почему авангард неприемлем в государстве диктатуры пролетариата.

Впрочем, за таким политико-утилитарным представлением следует видеть работу специфического типа восприятия, или, по-другому, парадигмы чтения. Свою книгу «Театр абсурда» – возьмем несколько неожиданный пример – М. Эсслин начинает с рассказа о постановке «В ожидании Годо» для заключенных исправительного заведения в Сан-Квентине. Описывая сомнения актеров и их директора

в способности столь специфического зрителя воспринять пьесу, которая была выбрана для показа отчасти потому, что в ней нет женских ролей, Эсслин, как и критики «Литературной учебы», противопоставляет искусственную аудиторию профанной: если даже заядлый искусственный театральный зритель не принял новое искусство, что уж говорить о заключенных? Однако успех представления обнаруживает преимущества незамутненной реалистической традицией зрительского сознания – обитатели тюрьмы в Сан-Квентине восприняли пьесу глубоко и прочувствованно, и она не была для них бессмысленной. Зрители-заключенные понимали и передавали без особого труда свои соображения по поводу ее «содержания». Вряд ли можно точно сказать, почему так случилось и насколько описываемое эстетическое событие достоверно, но сама история, сам «миф», лишней раз дает повод усомниться в том, что «нереалистическое» искусство следует считать неизменной «эстетической субстанцией» искусства для избранных и образованных. По всей логике, воспитание вкуса в духе «реализма» или же специфическая политика в выражении своих вкусовых предпочтений в большей степени, чем другие причины, мешало признавать в авангарде искусство.

К 1930 г. критики из «Литературной учебы» уже были воспитаны или воспитали себя эстетически верно в отличие от «пролетарского молодняка», еще увлекающегося Хлебниковым и Пастернаком. Премстственности между литературой соцреализма и авангарда с точки зрения поэтики, а не политики, практически не наблюдается. Напротив, адаптация «разбавленной» авангардной формы советской литературой показывает, что последняя двигалась в противоположном авангарду направлении – от нарративной и грамматической деструкции к, условно говоря, «мимесису».

Показательны следующие рассуждения Н. Тихонова о простых и сложных стихах:

Возьмем популярнейшего советского поэта Маяковского. Он, неудовлетворенный стихом своего времени, отказался от него и пошел другой дорогой, взяв новую строфу, новые рифмы, новую расстановку слов в стихе, нашел особо острые темы, *сделался непонятым*; но прошло время, и оказалось, что он обогатил русскую поэзию, образность, словарь, рифму – и стихи его вызвали сотни и тысячи подражателей. Это одно из недоразумений на почве легенды о непонятности стиха (75).

Есть только одна неточность или умолчание в словах Н. Тихонова: Маяковский был принят в соцреалисты лишь постольку, поскольку он стал понятен, вернулся к поэтике ясного из области, условно говоря, “poetica obscuritatis”.

Н. Тихонов дает даже некую классификацию непонятных стихов, отделяя те из них, где сложности связаны с незнанием реалий, от «заумных» («когда поэт сплошь наполняет строки выдуманными им словами» (75)) и «экспериментальных» («есть стихи непонятные потому, что они представляют голый опыт, эксперимент, написаны они бывают в поисках нового положения, новой формы, специально» (75)). Здесь не фигурирует ни Маяковский, ни другие имена, но любое проявление “poetica obscuritatis” – «это особая форма стиха, толкать на которую молодых авторов не стоит ни в коем случае» (75).

Антропология, социология и техника

Навязываемый соцлитературе стиль и поэтика четко стратифицированы с точки зрения топики: существует топос антропологии, социологический топос, топос техники, и лучше, чтобы границы этих тематических областей не перекрывались.

Сравнивать черные глаза с черными галошами – плохо, сопоставлять щеки с крышей – тоже нехорошо. Тот факт, что одушевленное и неодушевленное пребывают в разных эстетических сферах и смешивать их не рекомендуется, подтверждает приведенная выше критика Гастева и целый ряд других реплик «Литературной учебы». Вот еще одна. А. Горелов приводит любопытный фрагмент из рассказа начинающего автора, однозначно оценивая его:

«Каждое утро он проделывал положенное количество гимнастических упражнений. Он сгибал руки, и почти рефлекторно вся система мускулов приходила в движение – тысячи энергонов устремлялись к позвонкам, к спинному мозгу, к *генераторам* черепной коробки и обратно *проводами* мышечных нервов – в *трансформаторы* слуховых, зрительных, осязательных *подстанций*. Озонаторы легких с шумом обрабатывали кислород. *Дизель* сердца работал ритмично. Моторы тазовых костей, шатуны голеней, предплечий, больших и малых берцовых костей честно вращали

трансмиссии сухожилий. И все это пело, гудело, кричало на разные лады: прекрасно жить!»

Здесь мы видим совершенно анекдотическую «производственную атмосферу» (69).

«Учитель» из «Литературной учебы» явно предпочитает «психологический параллелизм» «человеку-машине». Человек не должен прямо отождествляться с механизмом. Он обретает сходство с машиной лишь опосредованно. Предварительно его хорошо бы «социализировать»: из отдельных личностей сначала создается поток, который затем становится железным, и точно так же паровоз революции чаще всего везет не одного человека, а множество. Не относятся к успешным стратегиям в условиях советского дискурса и прямое «одушевление» техники. Метафорика соцреализма требует четко обозначенной социологической связи между техникой и человеком, а путать эти сферы, по замечанию А. Горелова, могут только «классовые ренегаты»:

Молодой рабочий-писатель пишет:

«Мне пришлось добывать себе кусок хлеба не головой, к чему я склонен, а физическим трудом. Для чего же я учился? Для того, чтобы вновь превратиться в бессмысленную и безыдейную физическую *машину*, проживающую *растительной жизнью*. Я хочу работать и работать именно головой, умом, а не физически, к чему в последнее время я получил полное отвращение благодаря бессмысленности и безыдейности этого труда».

Смешно, конечно, ожидать, что из этого товарища когда-нибудь получится пролетарский писатель, вернее это уже классовый ренегат, который сможет отражать интересы и чувства чужого класса, отнюдь не того, который заполняет корпуса фабрик и заводов, *ибо на заводе он видит только отношение между человеком и машиной, не улавливая социально-воспитательного значения*, не чувствуя значения коллективного труда (Горелов; 67).

Писатель-рабочий говорит искренне, хотя и не о том: типичный рабочий социалистической эпохи должен осознавать необходимость и радоваться труду. Это проблема идеологии и психологии, но удивительно, как точно она пересекается с поэтикой и риторикой литературы.

Основной риторической структурой в речи рабочего писателя оказывается отождествление машины и бездушной растительной жизни. А Горелов требует «души». В конце концов она необходима для политического воспитания. Без нее соцреалистическая эстетика обойтись не может. По данной причине соцреализму требуется «психологизм», то есть, в терминах повествовательной модели, связанные описания характера человека вкупе с портретом и речевой презентацией, а также рассказ о мотивах его поведения, которое можно (или нельзя, если перед нами классовый враг) корректировать. Разумеется, это правило «канона» следует принять с оговорками, но сама тенденция улавливается без особого труда²³.

«Ври, чтобы верили»: соцреализм и типическое

Б. Гройс, говоря о типическом, замечает, что особенности соцреалистического мимесиса заставляют «вспомнить скорее о средневековом реализме в его полемике с номинализмом, нежели о реализме XIX века»²⁴. Идея схоластичности соцреализма, которая лишь в страшном сне могла привидеться ортодоксальному марксисту-эстетике, оправдывает себя и в приложении к «Литературной учебе». Есть смысл, однако, учитывать, что она характеризует не столько соцреализм, сколько реализм в литературе вообще. Это существенная поправка, если говорить об эстетической преемственности. Авангард (сюрреализм, футуризм...), в противоположность соцреализму или классическому реализму, иначе относится к универсалиям.

²³ Так, «Марш авиаторов» П. Д. Германа, столь популярный в 1930-е, хотя и написанный в самом начале 1920-х, провозглашает противоположное – обретение стальных рук-крыльев и пламенного мотора вместо сердца. Почему артефакт культуры 1 (если следовать терминологии В. Паперного) сохранил свое значение для культуры 2, можно понять, учитывая, во-первых, тяготение соцреалистической эстетики к четкой жанровой стратификации с усилением прозы (что можно в стихах – не всегда пригодно для прозы. В поэзии М. Горький себя специалистом не считал: «Стихи я понимаю плохо и, может быть, поэтому Ваших стихов не могу похвалить» (М. Горький; 56)) и, во-вторых, из-за специфики самой риторической конструкции П. Д. Германа, в которой вместо «я» присутствует «мы». Иными словами, в ней опять-таки присутствует «социальная», коллективистская связка.

²⁴ Гройс Б. Искусство утопии. С. 72–73. В работе Б. Гройса этой проблематике посвящена целая глава.

В советской философии и эстетике существуют по меньшей мере два реализма: собственно философский и «эстетический». В философских энциклопедиях они разводятся в разные статьи, между которыми нет мостика. В энциклопедиях литературных и 1930-х, и 1970-х гг. взаимодействие между реализмами не обсуждается. В поздней соцреалистической эстетике, подобной весьма представительному для своего круга и времени «Социалистическому реализму в теоретическом освещении» А. Н. Иезуитова²⁵, речь идет лишь о одном «подлинном» реализме, признающем существование мира независимо от сознания человека. Тем не менее проблема «универсалий» для соцреализма актуальна, и, по-видимому, она восходит к упрощенному пониманию сущности и явления как главного и второстепенного, где главное увязывается с родовым, общим или «типичным». Типичное, в свою очередь, отсылает к известному высказыванию Ф. Энгельса 1888 г.: «...реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»²⁶. Притом что в генетической перспективе Энгельс, в противоположность Гуссерлю и его последователям, — фигура для советской эстетики в высшей степени легитимная, противоречия со сближением между соцреализмом и эволюцией феноменологической мысли нет: нас сейчас больше интересует результат, а не предыстория, то есть предлагаемые XX в. контекстуальные совпадения и стереотипные параллели.

Главное для соцреализма тождественно родовому, общему. И это важно, поскольку позволяет понять, почему, к примеру, литература факта, концентрировавшаяся на данности и единичностях, оказалась несостоятельной в рамках соцреализма. Социалистический реализм требует для себя «универсалий», причем в рамках его эстетики, в отличие от споров схоластиков, уже не важно, существуют они «объективно» или нет, — в виртуальном мире возможно все что угодно. Универсалии соцреализма задаются доминирующей идеологической перспективой. Настоящий же писатель всегда обязан знать, *что* для данности типично. А «материалистическая» Чернышевского — Ленина аксиома об искусстве как отражении жизни, провозглашенная заранее и сама собой разумеющаяся, легко растворяет

²⁵ *Иезуитов А. Н.* Социалистический реализм в теоретическом освещении. Л.: Наука, 1975.

²⁶ *Маркс К. и Энгельс Ф.* Об искусстве. М.: Искусство, 1967. Т. 1. С. 6–7.

границу между виртуальным конструктом и полной единичностью реальностью. Простой механизм перевода философского понятия в метафору – по сути, его профанация – обслуживает столь характерное для соцреализма синекдохическое (с части на целое) перенесение: превращает подвиг Павла Корчагина в утверждение: «К славному подвигу каждый готов!»

Вот почему реализм как художественная форма, отнюдь не избретенная специально для социалистического искусства, реквизируется новым элитарным советским читателем и, как следствие, писателем. Вот почему всякого рода авангард (от литературы факта до зауми) неприемлем: несвязные, неполные нарративы не рассказывают о типе. Они сами по себе уникальны. В них главное – все. По той же причине ведется повсеместная борьба и с натурализмом.

Горький высказывается о натурализме более чем красноречиво:

Рассказ – неудачен, потому что написан невнимательно и сухо по отношению к людям, они у Вас – невидимы, без лиц, без глаз, без жестов. Возможно, что этот недостаток объясняется Вашим пристрастием к факту. В письме ко мне *Вы сообщаете, что Вас «интересует литература факта», т. е. самый грубый и неудачный «уклон» натурализма.* Даже в лучшем своем выражении – у братьев Гонкур – натуралистический прием изображения действительности, описывая точно и мелочно вещи, пейзажи, изображал живых людей крайне слабо и «бездушно». Кроме почти автобиографической книги «Братья Земганно» Гонкуры во всех других книгах тускло, хотя и тщательно, описывали «истории болезней» различных людей или же случайные факты, *лишенные социально-типического значения.* Вы тоже взяли случай Вашего героя, как частный случай, отнесли к нему репортерски равнодушно, и, вследствие этого равнодушия, все герои Вашего рассказа не живут.

А если бы Вы взяли из сотен таких случаев непримиримого разногласия отцов-детей, хотя бы десяток, да хорошо продумав, объединили десяток фактов в одном, этот, Вами созданный факт, может быть, получил бы серьезное и очень глубокое художественное и социально-воспитательное значение. Получил бы при том еще условия, если Вы отнесли бы более

внимательно к форме рассказа, к языку, а также не подсказали бы, что они должны делать каждый за себя, сообразно своему опыту и характеру. Художник должен обладать способностью обобщения – типизации повторных явлений действительности.

Литературный факт – вытяжка из ряда однородных фактов, он – типизирован и только он и есть произведение подлинно художественное, когда правильно отображает целый ряд повторных явлений действительности в одном явлении (М. Горький; 60–61).

Алхимическая метафора «вытяжки фактов» замещает понятие об универсалиях, а натурализм в качестве противника подменяет у реалиста М. Горького номинализм.

Что означает «типизация» на практике, прекрасно демонстрирует «дело» писателя Уксусова, у которого, по словам Ю. Либединского:

...В романе <...> два сюжета <...>. Один романтический, в центре его – священник – исключительная натура. <...> *Были священники, переходившие к большевикам, даже порой и вступали в партию, но всегда этому способствовали какие-то реальные психологические мотивировки. Здесь же – все поставлено на романтические ходули.*

Этот священник действует в Донбассе – в период белой оккупации. Большевик-рабочий, которого священник спасает, влюбляется в дочь этого священника, и она в него. Ну, что же, и такие случаи бывают. *Но у Уксусова все аргументировано необычайностью.* <...> Вторая линия <...> *представляет натуралистические картины завода, работы производства и революционных вспышек. Иногда эти картины бывают более удачны, а иногда менее, все это слабо связано одно с другим, нет какой-то общей мысли.* <...> Бывает такая степень художественности, когда есть полное приближение к жизни, когда дается иллюзия жизни, но бывает вторая, низшая стадия, когда вы видите человека в статике, в неподвижности. *Но он все-таки перед вами во плоти.*

И есть, наконец, третья самая низшая стадия художественности, когда перед вами – профили, только одни линии,

очерчивающие то место, где должен быть человек. Творчество Уксусова выше этой третьей стадии не поднимается (28–29)²⁷.

Текст Либединского содержит все тот же ряд ключевых требований, составляющих канон жанра: отрицание романтизма как экзотики; требование «реальных» психологических мотивировок, которые на поверку сводятся к надлежащему объему описаний без смысловых лагун; избавление от натурализма; наличие общей мысли. *Общая мысль* и есть перспектива типического.

При всем том, что критика соцреализма противопоставляет «правду» (сущность) и правдоподобие (кажимость), поэтологическая практика реализма делает кажимость, правдоподобие основным признаком правильной художественной формы. Иными словами, если даже «универсалия» (например, ростки нового в старом), заданная извне, не слишком заметна в жизни, то писатель должен сделать так, чтобы читатель в нее поверил.

В ряде ситуаций этот принцип этика позволяет не скрывать. Например, в ироническом контексте:

Но когда читатель знакомится, как Миша повел себя с девчонкой, подосланной контр-разведкой для уловления его, и как бездарно вела себя эта контр-разведка, – читатель ощущает желание сказать автору:

— *Ты – ври, но так, чтоб я тебе верил* (М. Горький; 48).

Враг, по Горькому, обязан быть в достаточной мере умным. Выражение «ври, но так, чтоб я тебе верил», несмотря на сарказм, означает «правду» искусства соцреализма и демонстрирует его утилитарную мощь.

Нетипическое, единичное, уникальное М. Горький критикует совершенно серьезно: «Сюжетная – фактическая – правдивость рассказа весьма сомнительна. Трудно представить рабочих, демонстрантов,

²⁷Имеется в виду, видимо, Иван Ильич Уксусов (1905–1991). В 1930 г. в «Звезде» была опубликована его повесть «Сестры» (№ 4) и роман «Двадцатый век» (№№ 9–11). В 1935 г. был репрессирован (см., напр.: *Фоняков И. О. Уксусов Иван Ильич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 3. С. 540–541; Уксусов И. И. Свобода в плену // Распяты: Писатели – жертвы политических репрессий. Вып. 4: от имени живых... / авт.-сост. З. Дичаров СПб.: Просвещение, 1998).*

которые осмеивают товарища за то, что у него грязный бант на груди. Еще более трудно представить рабочего, который так сентиментален, что умирая посылает сыну кусок кумача, сорванный сыном же с одеяла» (60). Б. Лавренев тоже подходит к этому с полной ответственностью. Главный вывод, к которому он приходит по созданию «Разлома», парадоксален, если только не помнить о скрытой логике соцреалистического дискурса, — не используй свидетелей исторических событий:

Когда все это у меня сложилось, я достал большое количество книг. *Во-первых, книги по истории революционных восстаний во флоте. Оттуда я почерпнул необходимый материал.* Затем я начал опросы очевидцев. И вот, дорогие товарищи, я должен вас предупредить, если вы будете писать пьесу, в которой есть исторический материал, никогда не спрашивайте очевидцев, потому что мною было опрошено около 40 человек по поводу одного и того же факта (запись у меня есть и хранится в качестве уличающего материала, когда-нибудь я эти записи использую); из сорока опрошенных человек только двое рассказали факт похоже, у остальных все перевернулось, перепуталось, и каждый из рассказывавших считал себя центром этого происшествия. Многие, я знаю, даже не присутствовали в момент события, но серьезно уверяли, что были участниками его.

Из материала рассказов очевидцев я почти ничем не мог воспользоваться, за исключением незначительных деталей. *Это совершенно очевидная истина, что очевидцев опрашивать не стоит* (89).

Знания (перспективу) следует черпать из правильных исторических книг, а историческую конкретику подменять абстрактной, типизирующей символикой, о которой никто никогда не сможет вынести истинного суждения, сказать, ложь это или правда:

...*Я остановился на романтическом вымысле* по двум причинам; во-первых, он давал больший простор, не так связывал, *позволял внести больший пафос*, нежели это было бы возможно при работе над исторической хроникой. Затем я подумал еще об одном обстоятельстве, особого свойства. Ведь мне пришлось потом уже, конечно, после всех этих размышлений, разговаривать с целым рядом очевидцев

событий; я опрашивал целый ряд моряков, политических работников Балтфлота и каждый из этих разговоров и рассказов я записывал в общих, существенных чертах, отмечая интересные факты. И когда я подумал, что *мне придется предстать перед судом этих очевидцев*, то вспомнил основную юридическую истину, что если два очевидца видели одно и то же событие, то каждый из них расскажет то же самое событие по-разному. Это и была одна из основных причин, по которой я отказался от исторической хроники, ибо *сорок очевидцев сорок раз обругали бы меня за «неточную» обрисовку фактов* (Лавренев; 86–87).

Такое же аллегорическое овеществление книжной истории в искусстве будет представлено М. Майзелем, преподававшим критику в литературном кружке и составлявшим подробные таблицы соответствий по-марксистки прочитанных событий недавнего прошлого и произведений о них (112–113).

Впрочем, далеко не каждому писателю удавалось соблюсти меру соответствия между правдой и жизненными наблюдениями. Это часто ставило в тупик многих молодых писателей, да и критикам было непросто обойти затруднение стороной. Даже Ю. Либединскому не удалось разъяснить читателю, как преодолеть следующее недоразумение:

Другой сказал еще интереснее: нужно писать: «Гудки загудели, я бодро, полный сил, пошел работать к станку». А если разобраться в жизни, получается совсем не так, гудок гудит, и проклинаешь его чорт знает как, встаешь и идешь, зевая, и никакой особенной бодрости нет. Если не написать «бодро», получится идеологически невыдержанно, а напишешь, что «гудели бодро» и получится нежизненно, получится агитка. <...>

И отсюда следует то диалектическое противоречие должного и сущего, которое все мы ощущаем и которое движет людей в революции. Вот потому-то, хотя вековые инстинкты косности и лени и индивидуализма тебя не пускают итти на фабрику, на собрание, в армию, на смерть, но ты идешь. Мы переживаем такое время, когда необходимости превращаются в свободы (31–32).

Либединский, подходя «диалектически» к вопросу о свободе и необходимости (по образцу «одно есть осознание другого»), даже не требует от писателя вносить ту модальность в рассказ, которая хотя бы отчасти сгладила несоответствие между жизненной и литературной реальностью. Для учителя-критика, усвоившего соцреалистическую парадигму, слишком очевидно, что не быть «полным сил» просто невозможно в пролетарской литературе. Однако пролетарский читатель, ученик «Литературной учебы», в 1930 г. еще не довольствуется ясностью догмы. Ему еще хочется *понять* противоречие.²⁸

Несколько позже разница между наблюдаемым вокруг и идеальным породит удивительное семантическое образование – «художественную правду», которая будет определять границы метода: «Мерой эстетических рамок социалистического реализма служит широкая платформа художественной правдивости»²⁹.

Герой, характер и тип суть одно и то же. Характер – важнейшая универсалия для соцреализма. Если не без души, как единичности, то без характера он обойтись не может. Крайне важно, что полнота и детальность соцреалистического нарратива, в которой обитает такой характер, подлежат строгой дозировке, поскольку всякое отклонение от нее приводит или к эллиптичности, или к натурализму (слишком много деталей заслоняют главное)³⁰.

²⁸Таков, например, тов. Алексеев, краснофлотец и участник уже упоминавшийся конференции читателей журнала «Литературная учеба». Тов. Алексеев, правда (хотя, может быть, это и есть главное), не спорит, что жизнь в литературе должна стать веселей, но ему нужно еще раз в этом рационально убедиться: он смело критикует Либединского за то, что тот лишь указывает на существующее психологическое противоречие, мешающее «бодро» идти на завод, но никак не анализирует его (РО ИРЛИ. Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 4).

²⁹Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М.: Худож. лит., 1975. С. 279.

³⁰Пример психологически корректного описания читатель «Литературной учебы» мог увидеть в статье Майзеля, который предпослал своему канцелярски дотошному отчету о руководстве заводским литературным кружком «художественный» внутренний монолог: «Соответствие художественного описания реальной действительности, степень художественного преобразования, выверка социальных тенденций писателя – все это при умелом руководстве оказывается в силах кружка или кружковцев.

Дело серьезно осложняется тем, – думал я дальше, – что даже при соблюдении всех условий, обеспечивающих полную серьезность и ответственность рабочей критики, практически „продвинуть“ в литературу рабочего критика

Можно сколько угодно говорить о том, что такое «психологизм», но так или иначе этот термин подразумевает определенный словесный объем³¹. Необходимое (не больше, не меньше) количество слов является первичным основанием литературного факта, в том числе и такого, каким может быть признан «психологизм». Нельзя писать слишком много о переживаниях героя, убеждает А. Камегулов: «Культурно выросший рабочий читатель не будет удовлетворяться примитивным романом, в котором *на десятках страниц размазываются психологические переживания разлагающегося предзавкома*» (17). Нужно беречь читателя от излишних вторжений в душу героя, делает вывод Б. Лавренев, продолжая свои размышления о том, что современный театр должен быть реалистическим: «...я считаю, что излишний психологизм, копание во внутренних переживаниях, являются в наше время качествами отрицательными».

Отступление к Платонову

Долгие занятия творчеством одного писателя приводят порой к результатам, когда образ «любимого» автора начинает мерещиться повсюду. Возможно, несколько следующих абзацев не что иное, как результат той же профессиональной верности. Трудно представить себе, что Горькому был интересен идеологический спор с таким не очень успешным писателем, как Платонов. Горький, конечно, читал Платонова, к 1930 г. был знаком с его «Чевенгуром», но более веских оснований для персонального публичного выпада против Платонова не видно: с точки зрения институции и «табеля о рангах»

почти невозможно. Мне вспомнились по этому поводу слова одного бывшего путиловского рабочего: «...чтобы печататься, надо иметь какие-то связи. Люди частенько печатаются потомственно и по традиции, а рабочему критику приходится пробивать толстую и ледяную стену равнодушия и пренебрежения... Часто предпочитается тот, кто готов держать исправно нос по ветру, быть не критиком, а флюгером. Предпочитается тот плодovitый критик, который с грациозной легкостью наклеивает на всех ярлычки и этикетки и брызжет "ученостью"». С такими мыслями шел я на „Красный путиловец“...» (102).

³¹Кстати, словесный объем еще Ю. Тынянов включает в свое объяснение литературной эволюции: «Мы склонны называть жанры по второстепенным результативным признакам, грубо говоря, по величине. Названия „рассказ“, „повесть“, „роман“ для нас адекватны определению количества печатных листов. <...> Величина вещи, речевое пространство – не безразличный признак» (Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 38). В случае с «психологизмом» соцреализма такой подход также себя оправдывает.

эти фигуры слишком разновелики. И все же отмахнуться от призрака воронежского писателя при обсуждении одного горьковского пассажа – значит проигнорировать совпадение, которое не очень похоже на случайное. Стиль и тематика легко увязываются с тем, что мы о нем знаем:

«Сижу я тут в сторожке как сыч в дупле, людей вокруг – ни одной собаки, днем выспишься, – ночью не спишься, лежишь вверх носом – звезды падают, чорт их знает – куда!

И – спрашивал:

«А, что, брат, ежели звезда на рожу капнет?»

В другой раз он же заинтересовался:

«Не нашли средства покойников воскрешать?»

«Зачем тебе покойники?»

«У меня тетка больно хорошо сказки рассказывала, вот бы мне ее сюда!»

Было ему, в ту пору, лет пятьдесят, и был он так ленив, что даже не решился жениться, прожил свои года холостым (49).

Если бы не иметь перед глазами имя автора этого текста, то определить его – по комплексу мотивов и фигур – можно было бы без всякого труда: «*Не нашли средства покойников воскрешать?*» – мотив «общего дела» Н. Федорова; «*...звезда на рожу капнет?*» – парадоксальность метафорических сближений: твердое течет; «*...людей вокруг – ни одной собаки*» – изоморфность животного и человека. Все это – очень платоновское. Наконец, сравним «было ему <...> лет пятьдесят, <...> не решился жениться» с тем, что говорит Платонов об одном герое «Чевенгура»: «Себе же он никогда ничего не сделал – ни семьи, ни жилища. Летом жил он просто в природе...»; «...и рука его так и не поднялась ни на женский брак, и ни на какое общепольное деяние. Родившись, он удивился, и так прожил до старости...»³². В обоих текстах, и в горьковском, и в платоновском, действует «бобыль» (вдовец), он же – созерцатель, и уже очень-очень немолодой.

Конечно, настаивать на каком-то «влиянии» или пародировании Горьким Платонова нет оснований. Довольно того, что перед нами ситуация типологическая. В контексте литературного обучения она интересна как отрицательный пример:

³² Платонов А. П. Чевенгур. М.: Худож. лит., 1988. С. 23, 25.

В недоброе старое время большие вопросы довольно часто ставились «от скуки жизни». <...>

Такие люди, как тот лесник, встречались нередко, писатели-«народники», считая их «мечтателями», весьма восхищались ими. На мой взгляд – это были неизлечимые бездельники и лентяи. С той поры прошло четыре десятка годов, и вот, уже в двенадцать лет рабочий народ страны нашей встал на ноги, взялся за великое и трудное дело создания социалистического государства, постепенно разрушает старое, творит новое... (Горький; 48–49).

Трудно сказать, психологичны ли герои Платонова, факт в том, что соцреалистическому герою вообще вредно рассуждать о больших вопросах. Все уже известно. Платонов и подобные ему закономерно не могли достичь успеха при соцреализме.

«Баба останется бабой»: язык соцреализма

Можно объяснять стремление к нормализации языка, предпринимаемое на основе кампании за всеобщую грамотность, прагматическими задачами политики, имперскими претензиями и пропагандой социализма. Как бы там ни было, тенденция к унификации жизни совпала с победой типизации в искусстве. Соцреалистический язык – язык типический. Точно так же, как героя «выжимают» из сотен реальных прототипов, само слово вначале «перегоняют» из одного куба в другой, а затем уже только придают ему оттенки вкуса специально отобранными и строго высчитываемыми добавками. Лингвист Л. Якубинский с его идеями «экспроприации» единого языка дворян и буржуазии, то есть языка нормы, оказывается здесь как нельзя кстати. Не очень удивляет, но несколько озадачивает, правда, не слишком совершенный стиль самого Якубинского: «Как это сделать? Путем упорной *работы* и учебы во всех областях языковой культуры. *Работа* начинающего писателя есть один из ответственных участков этой *работы* и учебы. Эта *работа* одна из его боевых задач на фронте культурной революции» (42).

В унисон Якубинскому М. Горький допускает простонародную речь в литературе только в особых случаях: «Начинать рассказ разговорной фразой можно только тогда, когда у литератора есть фраза, способная своей оригинальностью, необычностью тотчас же приковать

внимание читателя к рассказу» (44); «Для оживления смысла таких стертых слов, – для того, чтоб яснее видна была их п<о>рочность, глупость, пошлость, – писатель должен искать и находить свои слова» (45).

Рекомендации мэтра, оговоримся, не всегда последовательны: «Начинать рассказы речью такого оригинального смысла и можно, и следует, но всегда лучше начать картиной – описанием...» (44). Как это: «можно», но – «всегда лучше»? Непонятно и то, например, почему фразу «баба останется бабой» следует усиливать словом «навсегда». Однако в потоке критики, бесспорно, выделяется стремление к тотальной понимаемости текста. А она подразумевает и четкое отделение голоса автора от других голосов, и языковую характеристику персонажа по правилам дозированного психологизма: вместо «красавица» ему, персонажу-рабочему, по мнению Горького, лучше бы сказать «крысавица».

О работе с языковыми экзотизмами и в какой дозировке их использовать, чтобы герои заговорили своим «настоящим» языком, в подробностях рассказывает Б. Лавренев:

Когда я попал в 1919 г. на бронепоезд и окунулся в матросскую гущу. <...> Их язык настолько поразил меня, что я стал записывать все, что я слышал, в маленькую растрепанную записную книжку <...>

Но вот, когда мне понадобилось показать в пьесе матросскую массу и заставить ее разговаривать настоящим матросским языком, я вспомнил об этой книжке и благословлял судьбу, что я ее не бросил. Я использовал из нее в «Разломе» *может быть всего-навсего одну четверть* и еще три четверти осталось. Запаса этого хватит на долгое время, если мне придется еще работать над этим материалом. Я думаю, что может быть мне удастся написать большой роман о флоте в революции, потому что тема меня эта очень увлекает и там эта книжка будет использована до конца (89–90)³³.

³³Надо сказать, что в 1930 г. читатель еще не без труда принимал такую языковую программу, как и стратегию журнала в целом. Так, тов. Алексеев, явно зараженный отходящим в прошлое лэфовским влиянием, на обсуждении журнала дал такую оценку: «В журнале разбираются <sic.; видимо, следует читать „публикуются“> статьи Якубинского, что не нужно коверкать русский язык. Это очень реакционная статья. Трудно дать себе отчет, что является коверканьем языка. <...> Каждый начинающий писатель, прочитавши Якубинского, будет думать, что никакого нового слова вставить

«Оскорбленная бабенка»: этика и эстетика

Б. Лавренев боится быть уличенным свидетелями в ошибке и поэтому избирает совершенно конкретную, если так можно выразиться, жанровую стратегию поведения. Горький же с самого начала манифестирует тождество знания с эстетикой и этикой: «Если он (писатель. – В.В.) пишет недостаточно просто, ясно, значит он сам плохо видит то, что пишет. Если он пишет *вычурно*, значит – *пишет неискренно*. Если пишет многословно, – это тоже значит, что он сам *плохо понимает* то, о чем говорит» (4).

Недостаточная поэтическая форма означает недостаток знания и неискренность, то есть «вранье», – с хорошо известным продолжением, когда эстетическая критика переходит в практику юридических и физических экзекуций. Последние, таким образом, оказываются неразрывно связаны с эстетикой («...и горе тем, кто этого не хочет понимать!» (Ю. Либединский; 22)). Особая этическая перспектива делает предметом эстетики то, что, казалось бы, очень далеко

нельзя. Нужно рекомендовать статьи, напечатанные в ж-ле ЛЕФ за 23 г., где объясняется, как делается революция формы» (РО ИРЛИ. Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 4–5). Демонстрируя общность позиции журнала, тов. Камегулов парировал: «Далее насчет статьи Якубинского. Статьи Якубинского не только с моей точки зрения, но с точки зрения того громадного количества отзывов, которые имеются, свидетельствуют о том, что это есть наиболее понятные, наиболее интересные статьи. О них прекрасно отзывается Алексей Максимович. Это статьи о вопросах языка, о вопросах, по которым у нас марксисты еще не высказывались. Эти статьи написаны на уровне марксистской науки. Нет никаких оснований, чтобы ругать статьи, которые я лично считаю, *<sic>* очень полезными для начинающего писателя и что очень трудно, написаны популярным языком. Правильно было сказано, что при популярном изложении бывает вульгаризация. Тут вульгаризации нет» (Л. 7).

В отзывах читателей, которые совсем не относятся к журналу как чему-то непогрешимо идеальному, Якубинскому вообще достается больше других. Встречаются и такие оценки читателя-ученика: «Масса начинающих писателей давно грезила подобного рода пособиями как „Лит. учеба“. <...> Но, увы. Достаточно было проработать первые 3–4 номера журнала все страницы которого были заполнены нравоучением и массой общих сведений, как появившаяся радость исчезла так же быстро как она и появилась. <...> Вот почему журнал должен уделить больше места отделу „техника писательского ремесла“ и помещению в этом отделе примерных работ по составлению фабульных и в особенности сюжетных планов с дифференциацией на жанры. <...> С этой стороны журнал сделал крайне незначительное» (Борисов И. К. Узловая, Мос. области, Грязевская, дом № 14, кв. № 7; РО ИРЛИ. Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. 243. Л. 42).

от области искусства. Приведенный ниже эпизод из статьи А. Горелова о литературной богеме в этом смысле нельзя воспринимать лишь как курьез. Он оказался в журнале только потому, что укладывается в его общую интенциональную перспективу.

Речь идет о покаянии молодого поэта, которое Либединский передает так:

Обратившись за советом и моральной помощью в редакцию, он в следующих словах рассказал свою постыдную жизнь.

«Я хочу вам сделать кое-какие признания. Подробностей я упоминать не буду, а только характерными штрихами нарисую вам схему моей личности и моего творчества.

Мне девятнадцать лет, но стихи я пишу с четырнадцати лет, причем с пятнадцати лет, благодаря моим ораторским способностям, умению приспособливаться и умению сочетать черное с белым, я печатался во всех периодических изданиях городов Николаева, Одессы и Херсона. В 1926 году я издал первый сборник моих стихов. Я был комсомольцем, председателем литтруппы „Молодняк“, писал по-украински. Но с 1927 года наступает резкий провал, так как я благодаря своей известности попадаю под скверное влияние и становлюсь участником „афинских ночей“, пьяных бильярдных и т. п., а в результате, благодаря громкому делу об изнасиловании одной начинающей поэтессы мною и еще двумя поэтами, я вылетел из комсомола и из Всеукраинской ассоциации пролетарских писателей и, вообще, с этого времени резко пошел на-нет.

В 1928 году я написал нашумевшие (особенно в Одессе и Николаеве) порнографические поэмы – и снова попадаю под судебную ответственность. Но зато уже после всего этого наступает капитальный переход к лучшему. Но карьера моя испорчена, и мне нигде не дают ходу...»

В этих словах рассказана горестная судьба молодого рабочего-поэта, отражающая какой-то общий стиль молодой литературной богемы.

«Стиль» этот – внутренний, а частенько и внешний, отрыв от производства, от своего класса. Здесь нужно искать корней богемной заразы.

Судьба рабочего-поэта сложилась так драматически потому, что он уже в самом начале своего еще полудетского творчества возомнил себя мастером, позволил вскружить себе голову дешевыми похвалами и, оторвавшись от рабочего окружения, ушел в дымную улицу деклассированных бездельников (Горелов; 66–67).

Фрагмент не был бы достоин того, чтобы приводить его полностью, если бы в редуцированном виде в нем не обнаруживались заметные параллели этико-эстетической программы соцреализма начала тридцатых. Криминальная драма происходит не между людьми или гражданами, а между поэтами: дело «*об изнасиловании* одной начинающей *поэтессы* мною и еще двумя *поэтами*». Один из поэтов явно мыслит себя между передовыми рядами пролетписателей: он обращается в «Литературную учебу» и, главное, ведет себя искренно. Это и позволяет А. Горелову рассмотреть случай уголовного в рамках критического литературного журнала. Никакого прития преступления у Горелова не вызывает, однако оно прекрасным образом объяснено типичной причиной – отрывом от рабочего класса. Гореловская риторика необвинительна. Ссылка на судьбу и использование высокого стиля («Судьба рабочего-поэта сложилась так драматически потому...») заимствованы из лексикона адвоката, пытающегося сказать: виноват, но не очень, среда заела... При этом жертва преступления обезличена и забыта. Горелову до нее столько же дела, сколько и поэту-уголовнику. Персона «кающегося грешника, который обратился «за советом и моральной помощью в редакцию», много ближе.

Случай «изнасилования поэтами» может показаться периферийным, однако в нем прослеживается закономерность, имеющая прямое отношение к «большому» искусству соцреализма. Пример эстетической эксплуатации «реальной» женщины снова находим у Б. Лавренева, который, борясь за художественную правду, легко подменяет услышанную им от очевидцев историю о личной трагедии на политически весомую:

И вот *оскорбленная бабенка* выдала из ревности заговор, совершенно не сочувствуя революции. Взрыв был предотвращен и «Аврора» спасена. Для меня не играло роли, что заговор был в 1919 г., а не в 1917 г., я исходил просто

из предположения, что если в 1919 г. была произведена такая попытка, *то она могла с равным успехом, и даже с большим быть и в 1917 году, потому что по существу уже в 17 году такова была ненависть белых к «Авроре»*, что я удивляюсь, почему взрыв не подготовили раньше, когда она стояла у Николаевского моста. Поэтому я считал себя вправе положить эту историю в основу всего сюжета. <...>

Я решил, что сюжет пьесы должен быть построен на политической стычке, на *политическом расхождении между этими персонажами пьесы*. Так возник основной сюжет, и на него *нарастали факты* один за другим... (88).

Б. Лавренев легко подправляет *факты* до уровня типического, «сущностного» по уже известным предписаниям: личностная мотивация событий (как романтическая, «ходульная», хотя отнюдь и не уникальная) подменяется социологически значимой. Эстетическая гносеология соцреализма становится для этого твердым основанием. Нужен типичный герой, но типичный не значит привычно встречающийся в жизни. Это герой, созданный для особой надобности.

Итак, в целом программа первого номера «Литературной учебы» обозначилась. Попытка выделить «фабулу» в идеологическом сюжете первого номера, сводящаяся, по сути, к простой экспликации невыраженных посылок, позволяет увидеть довольно стройную картину еще не названной «соцреалистической» эстетики – разумеется, в рамках историко-культурной ситуации и конкретного материала. Соцреалистическая система противоречива, как и всякая другая. Прагматическая специфика ее в том, что она обволакивает свои противоречия риторикой, которая заставляет их не замечать (что было важно для 1930-х), или же, напротив, представляет ее алогичной (что характерно для ретроспективного взгляда, вопрошающего: а как это вообще было возможно?). Однако и противоречия, и связи обнаруживаются при обращении к более широкому идеологическому контексту эпохи. Преимущество наблюдателя, находящегося вне системы, в данном отношении очевидно: критика, работавшая в поле советского дискурса, принципиально не могла их выявлять и разрешать – лишь обходить, поскольку в самой ее природе было заложено манифестируемое отрицание «чуждых» контекстов.

Необходимость адаптации враждебного соцреализму опыта (как в экономике – привлечения спецов) заставила советскую эстетику вначале отказаться от логизированного взгляда РАППа с его установкой на чистоту историко-материалистического метода, а в конечном счете, много лет спустя, она же подвела соцреализм к полному размыванию собственных границ и к деактуализации его эстетической модели как порождающей. Конечно, в исчезновении соцреализма повинна масса причин, и смена общей идеологической ситуации прежде всего. Но и в его собственной логике изначально были заложены механизмы саморазложения, которые, вероятно, свойственны любому культурному образованию.

«Гносеологический вопрос», как по крайней мере показывает опыт «Литературной учебы», видится основополагающим для соцреализма. И дело не в том, что согласно марксистской трактовке им признана самостоятельность субъекта от объекта, а в том, что субъект, то есть писатель, должен об этом знать. Он вообще должен знать все существенное и главное. Знание, по данной логике, идентично особой форме эстетического выражения, чем собственно и занимается в идеале соцреалистическое искусство. Оно равно использованию развернутых, связанных («квазилогически объясняющих»), завершенных нарративов, ассоциирующихся с термином «реализм». Реализм в искусстве предполагает связность и ясность, с одной стороны, которая, с другой – неотрывна от типизации. Типизация же отсылает к возможности универсалий, проблема которых переносится из области философии в более узкую область эстетики. Искусство, порождающее универсалии, признается подлинным, а всякое иное отвергается: «натурализм», литература факта, сюрреализм – как стремящиеся фиксировать единичное («случайное», «внезапное», безразличное к вопросу о главном); авангардные формы, тяготеющие к «зауми», – как не способные в силу анарративности (бессвязности) описать универсальное. Соцреалистическое знание не рассудочно и не разумно. Для объяснения его природы латентно используются термины интуитивизма и интенциональности. Последнее позволяет соотнести знание с классовой принадлежностью писателя, и в то же время содержание понятия классовости остается не до конца проясненным. Гносеология, эстетика и этика сопряжены. Эстетически неверная форма, «темная» например, говорит о том, что писатель не знает правды и лжет. Неподлинный писатель, следовательно, аморален. Сомнение и ошибка,

усматриваемые в определенных художественных формах, приравниваются к намеренной лжи и преступлению. На этой основе осуществляется пресловутый эстетико-этико-политический симбиоз соцреализма. Как эстетическое направление соцреализм сам по себе принципиально не отличается от других: многие направления и школы ригористичны. В то же время очевидно, что в тоталитарном обществе, где эстетика и этика неразрывны, эстетическая неудача оказывается для творца по-настоящему губительной.

Но перейдем от дидактики к практике. Следующий очерк посвящен поэтике, если так можно выразиться, «хрестоматийного соцреализма», точнее, одному-единственному вопросу, согласующемуся с общей идеей книги: какую форму принимает метафорическое и символическое в произведениях, которые были признаны советской классикой? Рецептивный аспект по-прежнему важен. Чтобы контрастно увидеть, как адаптировалась и трансформировалась отнюдь не «шелковая» и не благостная литература 1920-х к требованиям сталинского и постсталинского государства, попытаемся столкнуть ранние советские тексты с их более поздними кинематографическими прочтениями.

«Какая была погода в эпоху Гражданской войны?»: климатическая метафора в соцреализме

В 1927 г. в «Новом ЛЕФе» была опубликована статья В. О. Перцова «Какая была погода в эпоху Гражданской войны?». Вспоминая об исключительном месте пейзажа в дореволюционной литературе, критик досадовал:

Из русских писателей Тургенев отравил наше детство иезуитскими, по трудности знаков препинания, диктантами: точка с запятой в его описаниях природы стоит там, где наше поколение, без всяких обиняков, поставило бы просто точку¹.

Излюбленные литературой лирические отступления («Чуден Днепр при тихой погоде...» и т. п.), по мысли Перцова, были пригодны лишь для заучивания наизусть в школе. Теперь же ситуация решительно изменилась. Ландшафт и климат должны служить делу революции:

Если туман, нависший в этот день над восставшим городом, облегал крейсеру «Аврора» его оперативное задание – подойти по Неве ближе к тыльной стороне Дворца и осуществить свою миссию великолепной хлопущки, то этот туман достоин быть отмеченным.

Если же этот туман только дает пищу для великолепного сравнения, то он застилает исторический факт и должен быть рассеян².

Отвлекаясь от напрашивающихся ответов, мы попытаемся еще раз проверить, насколько эта инструкция соответствовала реальному положению дел и как «погодная метафора» трансформировалась, когда литературный сюжет переходил в кино. В центре нашего внимания окажется ранняя соцреалистическая проза или, если такая формулировка покажется слишком смелой, – несколько прозаических текстов «протосоцреалистического» характера. Их выбор был определен значимостью для советской культуры как самого произведения, так и личности его автора. Беспрецедентное участие института критики

¹Новый ЛЕФ. 1927. № 7. С. 36.

²Там же. С. 45. Здесь и далее все шрифтовые выделения принадлежат мне. – В. В.

в становлении и функционировании соцреалистического канона сложно игнорировать, поэтому пунктирно наметить динамику его взглядов на «погоду» мы попытаемся в сносках.

Начнем с «исторического анклава» соцреализма – с повести М. Горького «Мать» (1906–1923)³. Описания погоды в «Матери» скупы⁴, часто исчерпываются одним – тремя предложениями или сведены к косвенным указаниям. Вот случайный, но типичный пример: «Грязь чмокала под ногами [*насмешливо сожалея о чем-то*]. Раздавались хриплые восклицания сонных голосов, грубая ругань...»⁵ Погода и климат в «Матери» предельно функциональны. Основное время повествования укладывается в годовой цикл – от зимы до зимы⁶, а смена сезонов строго подчинена фабуле духовно-революционного преображения героини. Идейному перерождению Ниловны сопутствует весна, которая одновременно знаменует собой пробуждение общей революционной активности. Осень и зима выступают в роли метафорического антитезиса, символизируя социальную пассивность и индивидуализм. Вступительная же глава, заканчивающаяся знаменитым: «Пожив такой жизнью лет пятьдесят, – человек умирал» (10), – подчеркнуто лишена сезонного движения и погодной

³ Последняя признанная авторитетной редакция «Матери» появилась в 1923 г. (*Горький М.* Собр. соч. Берлин, Лейпциг: Книга, 1923. Т. VII).

⁴ Работа над повестью в основном сводилась к сокращению. Среди других фрагментов Горьким были изъяты несколько «пейзажно-погодных» зарисовок, см.: *Горький М.* Полн. собр. соч. М.: Наука, 1975. Т. 3 (варианты к худож. произв.). С. 91–92, 100, 142, 145, 149, 153, 160.

⁵ Цитаты приводятся по текстам ранних изданий. К моменту выхода они прошли испытание журнальными публикациями и были специально перепроверены и переработаны авторами (и редакторами). Исключение составляет «Мать», которая далее цитируется по тексту Полного собрания сочинений (Т. 8. М.: Наука, 1970), отражающему в основном редакцию берлинского собрания сочинений. После первого упоминания источника в тексте указываются только страницы.

В данной цитате слова, заключенные в скобки, в полном собрании сочинений (Т. 8. М.: Наука, 1970. С. 7) не сохранились. Вариант приводится по: *Горький М.* Мать: роман в двух частях. Berlin: J. Ladyschnikow Verlag, 1908. [Изд. 2.] С. 5, – чтобы показать направленность правки: персонификация природы автором устраняется.

⁶ От смерти Власова-отца до «духовного пробуждения» его сына проходит два года (глава III, с. 17), а гости-революционеры впервые появляются в их доме в конце ноября (глава V, с. 23). Начало второй части повести падает на лето. Суд над Павлом Власовым и завершающие события приурочены к зиме (с главы XXIV, с. 302).

динамики, по крайней мере в ощущениях героев: «...тот, кто имел галоши, надевал их, если даже было сухо, а имея дождевой зонтик, носил его с собой, хотя бы светило солнце» (8).

Совсем по-другому, вспомним, Горький обходится с природой и погодой в своих «романтических» текстах («Сказках об Италии» (1911–1913), «Песне о Буревестнике» (1901), «Песне о Соколе» (1895)), где природа требует у читателя пристального внимания и явно призвана эмоционально беспокоить⁷.

Помимо этого, условно говоря, языческого параллелизма при всей своей лаконичности «код погоды» в «Матери» обслуживает еще один символично-реминисцентный пласт, более очевидный и значимый для Горького. Погода латентно участвует в конструировании метафорического ряда, связанного с образом Христа, который уже непосредственно семантически сопряжен с революционной идеей⁸.

В хрестоматийном сне Ниловны аллегорическая фигура Христа-революционера или революционера-апостола, на роль которого напрашиваются одновременно Павел Власов и его товарищ Андрей («...стоял

⁷ Для сравнения: в «Серебряном голубе» (1909) или «Петербурге» (1913) А. Белого пейзажи при всей их семантической нагруженности и подчиненности общей структуре произведения вполне самостоятельны. Автономность и одновременная символичность описаний погоды характерна и для ремизовского «Пруда»; «Бездна» Л. Н. Андреева представляет собой еще один вариант поэтики пейзажа – у Андреева смена ландшафта и погоды при смене дня и ночи пронизывает сплошь все повествование, практически вплавлена в сюжет.

⁸ Ни богостроительство Горького, или осуждаемое (например, В. Воровским: *Орловский П.* Из истории новейшего романа (Горький, Куприн, Андреев) // Базаров В., Орловский П., Фриче В., Шулятиков В. Из истории новейшей русской литературы. М.: Звено, 1910), или опускаемое (*Лукач Г.* «Мать» // Литературное обозрение. 1936. № 13–14) марксистской и советской критикой, ни «религиозизация» (*Синявский А.* Роман М. Горького «Мать» – как ранний образец социалистического реализма // *Cahiers du monde russe et soviétique.* 1988. Vol. 29 № 1) и сверхсомнительная «христианизация» пролетарского писателя в постсоветской литературе (*Агурский М.* Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8), ни поиски идеологических источников его «религиозного прагматизма» (*Scherr Barry P.* Gorky and God-Building // *William James in Russian Culture* / ed. by Joan Delaney Grossman and Ruth Rischin. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Lexington Books, 2003) не отменяют подсобности используемых им «символов веры». Именно в таком качестве религия, с апелляцией к Ленину, признавалась допустимой советскими «герменевтами» Горького в 1930-е гг. (например: *Кубиков И.* Комментарий к роману Горького «Мать». М.: Мир, 1934 [изд. 2] С. 20, 33 и др.).

Павел и голосом Андрея тихо, звучно пел...»), появляется при характерно ясной погоде: «На фоне голубого неба его фигура была очерчена четко и резко». Возникающий следом мотив благовещения: «Она (мать. – В. В.) совестилась подойти к нему, потому что была беременна» (168)⁹, – подкреплен характерной для живописного представления этого сюжета атрибутикой: «Сверху, из купола, падали широкие, как полотенца, солнечные лучи» (169), так что в целом онейрологический гибрид, созданный Горьким, напоминает известную картину А. И. Иванова «Явление Христа народу» и в то же время творения Фра Анжелико или А. Рублева, а если заметить церковный купол небесным, то еще и Ф. де Шампеня, Ф. Альбани и Гарофало...¹⁰

Ясная погода и солнце служат для Горького посредниками между религиозной метафорикой и социальной проблематикой, означая искомый идеал. В одних случаях Горький использует символ солнца суггестивно, инкорпорируя его в бытовой сюжет: «Когда был я мальчишкой лет десяти, то захотелось мне *поймать солнце стаканом*. Вот взял я стакан, подкрался и – хлоп по стене! Руку разрезал себе, *побили меня за это*» (145). Или: «*Восходит солнце!* – говорил хохол. – И облака бегут. *Это лишнее сегодня – облака...*» (145). В других – Горький не стесняется погодно-климатический шифр раскрывать: «Мы все – дети одной матери – непобедимой мысли о братстве рабочего народа всех стран земли. Она греет нас, *она солнце на небе справедливости, а это небо – в сердце рабочего...*» (37).

Предельно частотное в «Матери» «сердце», как некий орган истинного знания, настолько жестко, насколько позволяет метафора, увязано с солнцем и весенней погодой.

Лето Горький не жалуется. Оно прагматично в символическом измерении, хотя и наделено негативными коннотациями: «За фабрикой, почти окружая ее гнилым кольцом, тянулось обширное болото, поросшее ельником и березой. *Летом оно дышало густыми, желтыми испарениями, и на слободку с него летели тучи комаров,*

⁹ Аналогия между Богородицей и матерью – из относительно недавних отечественных работ – актуализируется И. Сухих (*Сухих И. Между Марксом и Богородицей (1906–1907). «Мать» Горького // Звезда. 1998. № 10*).

¹⁰ Тактику обхода острых углов в отношении христианской символики и символизма удачно демонстрирует А. Гурштейн в одной из ранних академических (под грифом ИМЛИ РАН им. М. Горького) монографий по теории соцреализма (*Гурштейн А. Проблемы социалистического реализма. М.: Сов. писатель, 1941. С. 104*).

сея лихорадки. Болото принадлежало фабрике, и новый директор, желая извлечь из него пользу, задумал осушить его...» (59).

Минимализм Горького в отношении природы беспокоил художников, которые пытались ретранслировать его идеи при помощи других видов искусства и медиа. Так, Б. Брехт в пьесе «Мать (жизнь революционерки Пелагеи Власовой из Твери)» (1930–1932), исключая даже рудиментарную символику стихии и погоды в своей интерпретации Горького, при полном сохранении скупого хроникального стиля заменяет ее «зонгами», хорами, в которых сама «стихия» музыки подкрепляет авторские экспликации по поводу правды коммунизма и борьбы¹¹.

Если говорить о самом массовом искусстве — о кино, то редукция погоды и климатических явлений была замечена и сполна возмещена В. И. Пудовкиным в фильме «Мать» (1926). Пудовкин ввел в него знаменитую сцену ледохода, символизирующую начало борьбы классов, как бы компенсируя тем самым исчезновение других метафорических слоев, в первую очередь новозаветного: «христовство» или апостольство Андрея-Павла Пудовкин вычеркивает вместе с небом и солнцем. В его как будто обрезанном сверху пейзаже камера с непримиримостью бинарной оппозиции направлена на холм так, чтобы схватывать только землю¹².

Иными словами, реинтерпретация раннего соцреалистического сюжета в 1920–1930-е гг., даже расширяя объем аллегорических погодных описаний, семантически их выхолащивает. Символика профанируется, лишаясь свойственной ей изначально многоуровневости. Но как бы там ни было, очевидно, что применительно к первому соцреалистическому произведению 1906 г., как и его киноверсии 1926-го, тезис Перцова, несмотря на кажущуюся примитивность и пропагандистскую утилитарность, справедлив.

В советских текстах 1920-х гг. пейзажи и погодно-климатические описания начинают занимать большее пространство¹³. Чаще всего

¹¹ Райх Б. Горький и Брехт // Звезда. 1961. № 6. Более того, «выборочное использование эмоций» Брехтом подчеркнуто противопоставлялось сентиментальности Горького (*Bradley L. J. R. Brecht and political theatre: the mother on stage*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 2006. P. 40).

¹² Подробный анализ экранизаций Горького, включая «Мать», дает Е. Добренко в книге «Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив» (М.: НЛО, 2008).

¹³ Среди недавних работ о природе в ранней советской литературе нужно назвать книгу Л. В. Гурленовой «Чувство природы в русской литературе

они все так же в той или иной степени подчинены топике христианства, одновременно и маскируя, и поддерживая ее.

Библейски очистительная стихия, вода и *поток*, становится чуть ли не основными метафорами для изображения революции и истории социализма. С одной стороны, в рамках соцреалистического сюжета «потоку» — как в прямом значении, так и в переносном — всегда противостоит индивид, который должен направить его в нужное русло. Во время Гражданской войны он укрощает стихию людской массы, в период реконструкции — природу в буквальном смысле. С другой стороны, индивид, не подчинившийся обезличенной стихии, почти всегда аморален или лишен жизненной силы¹⁴. Как правило, покоритель природы рано или поздно приходит к идее некоторого паритета, взаимовыгодного сотрудничества, а выражаясь «языком возвышенного», к которому нормативно апеллировала советская критика, — к идее гармонии с природой. В раннем соцреализме природное и социальное связаны¹⁵ цепью метафор и лексически во многих случаях почти неразличимы.

Классическое воплощение эта схема получила в «Железном потоке» А.С. Серафимовича (1924). «Правильно» изображенные автором взаимоотношения героя и народа в огромной степени способствовали канонизации его текста. В «Железном потоке» Серафимович как бы инвертирует фабулу «Матери». Его персонаж Кожух, человек «с железными челюстями» и «спаситель десятков тысяч людей» (154)¹⁶, противостоит хаотической массе, которой предстоит пройти через духовное перерождение и метафорическое обращение в «железный

1920–1930-х гг.» (Сыктывкар, 1998). В ней, правда, советская литература предстает как тихое и гармоничное «натурфилософское» целое, где такие крайности, как Серафимович и Шмелев, сосуществуют абсолютно бесконфликтно.

¹⁴ В целом тезис К. Кларк о существовании основополагающей фабулы советского романа, не противоречащий, кстати, официальной доктрине соцреализма, пусть и с оговорками, каждый раз доказывает свою состоятельность. К. Кларк рассматривает и взаимодействие героя со стихией (*Кларк К. Советский роман: история как ритуал*. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 84, 90, 143, 144 и др.).

¹⁵ Данное правило подчеркивалось: «Пейзаж у Серафимовича служит средством острой политической характеристики» (*Куриленков В. А. С. Серафимович: критико-биографический очерк*. М.: Сов. писатель, 1959. С. 69). Критик пишет о дореволюционном «Городе в степи», но модель без труда проецируется и на «Железный поток».

¹⁶ *Серафимович А. Железный поток*. М.; Л.: ГИЗ, 1929.

поток». При этом он *интуитивно* знает, что надо делать, он сам в этом смысле стихийен¹⁷.

Пейзажи в «Железном потоке» не так рудиментарны, как в романе Горького. Присутствие природы обусловлено уже тем, что действие происходит в степи, а не в замкнутой слободке. Но так же, как и Горький, Серафимович ради нового стиля отказывается от развернутого самодостаточного «пейзажа любования», прежде его явно привлекавшего: Короленко еще в 1901 г. отдавал должное мастерству раннего Серафимовича-пейзажиста¹⁸. Теперь погода у Серафимовича обслуживает символические коды иного порядка, ставя «природу» в зависимость от идеи революции¹⁹.

В «Железном потоке» преобладает статика природных сил. Днем – зной, жара, горячая пыль²⁰. Ночью – шум беспрестанно текущей реки,

¹⁷То, что кроме интуиции ничего другого не нужно было и самому писателю, понимали уже напостовцы. П. С. Коган, называвший «Железный поток» новым «Анабазисом», «перед которым тускнеет прославленное отступление греческого отряда», отчасти предвосхищая завет Сталина: «пишите правду», скажет в связи с этим: «История так ясна в наши дни, что нужно быть лишь простым и естественным, чтобы раскрыть ее смысл» (*Коган П. С.* Серафимович // На посту. 1924. № 1. С. 142, 143–144).

¹⁸Сам Короленко тоже рассматривал природу и погоду под знаком социальности (*Короленко В. Г.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1955, Т. 8. С. 313–314). Ранняя советская критика высоко оценивала талант Серафимовича-пейзажиста: «Степь Серафимовича живет, сочнее, богаче, чем степь Чехова» (*Вешнев В. Г.* Серафимович как художник слова. М.: Моск. рабочий, 1924. С. 37). Ей, однако, приходилось защищать социалистического писателя от Шкловского, который «заявил, что Серафимовича «в литературе нет», и от Замятина, характеризовавшего «„Железный поток“ как „сусальное“ произведение» (*Машбиц-Веров И. А. С.* Серафимович М.: Гос. изд. худ. лит., 1933. С. 10).

¹⁹Культивируемое интерпретаторами высказывание Серафимовича: «Октябрьская революция наполнила кипучим содержанием столько лет мучивший меня могучий горный пейзаж» (*Серафимович А. С.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 7. М.: Гослитиздат, 1959. С. 308), – принималось вне всякой конкретизации: «Обрамление повествования картинами природы содействует целостности, стройности произведения, реализации идейно-эстетического решения» (*Виноградова Е. С.* Эстетическое восприятие и воспроизведение природы в романе А. С. Серафимовича «Железный поток» // Эстетические взгляды писателя и художественное творчество. Кубанск. гос. ун-т. Научные труды. Краснодар, 1977. Вып. 230. Кн. 2. С. 116).

²⁰«Автору было важно также не просто зафиксировать факт знойного дня (как в ранней редакции), но в самом начале сказать о поднявшейся пыли, и все это подать образно» (*Добычина Е. С.* Особенности пейзажа в эпопее А. С. Серафимовича «Железный поток» // А. С. Серафимович: Материалы II Всесоюзной научной конференции, посвященной творчеству А. С. Серафимовича.

как бы нарочно для того, чтобы в природе материализовать основную идею: «Иттить надо, иттить и иттить!» (20).

Жара и солярная символика в полной мере используются автором для того, чтобы подготовить цепь «очистительных операций», открывающуюся описанием внезапной бури непосредственно перед кульминационным моментом «социального сюжета», когда людской сброд окончательно переплавляется в пресловутый железный поток. Ливень, конечно, оказывается апокалипсически значимым событием:

Вдруг разом зной упал; потянуло с вершин; все посерело. Без промежутка наступила ночь. С почернелого неба хлынули потоки. Это был не дождь, а, шумя, сбивая с ног, неслась вода, наполняя бешеным водяным вихрем крутящуюся темноту. <...>

Кого-то унесло... Кто-то кричал... <...>

– Помогите!

– Ра-а-туйте!.. *конец свита!* (126).

За библейским потопом следует хорошо известная сцена всеобщего гомерического хохота (вероятно, «дьявольского»), который внезапно обрывает отождествляемый с Моисеем Кожух: «Хиба ж не чул, як Моисей выволив евреев с египетского рабства, от як мы теперь, море встало стиноу, и воны прошли як по суху?» (51). Затем ветхозаветная аллегория обращается новозаветным распятием мучеников, а жара приобретает смыслы, соответствующие контексту Голгофы:

Водворилось могильное молчание. <...> На ближних четырех столбах неподвижно висело четыре голых человека. Черно кишели густо взлетающие мухи. Головы нагнуты, как будто молодыми подбородками прижимали прихватившую их петлю; оскаленные зубы; черные ямы выклеванных глаз. Из расклеванного живота тянулись ослизло-зеленые внутренности. Палило *солнце*. Кожа, черно-иссеченная шом-полами, полопалась. <...>

Четверо, а пятая... а на пятом была девушка с вырезанными грудями, голая и почерневая (139).

Волгоград: Нижне-Волжское книжное изд-во, 1973. С. 51). А ведь пыль в «Железном потоке» связана с промежуточным пластом библейских полярностей: у Серафимовича казаки занимают сады (как бы «эдем»), тогда как зной и пыль ада достается отряду Кожуха, которому приходится «эдем» покидать.

Это видение сопровождается молчанием, в котором сердечная интуиция Кожуха передается всем остальным: «Тысячи блестящих глаз смотрели, не мигая. Билось одно нечеловечески-огромное сердце» (140).

«Риторический интуитивизм» соцреализма явлен в данном фрагменте в полной мере, а диада «солнце – сердце» как орган общего, потокового, стихийного знания словно заимствована у Горького – с той только разницей, что индивид и коллектив поменялись ролями.

Кинематографическая версия «Железного потока» Е. Л. Дзигана (1967), выпущенная к 50-летию Октября и собравшая, кроме массы статистов, впечатляющий ряд признанных советских актеров, поневоле исправляет относительную «пейзажную скупость» Серафимовича – для этого достаточно было добротных натуральных съемок. Библейский пласт как аллегория революции из экранизации по возможности удаляется. Теперь христианство становится атрибутом белой армии и старого, отбрасываемого мира. Это отречение Дзиган стремится сделать предельно наглядным. В частности, он противопоставляет традиционные и «красные» похороны, вводя в фильм два контрастирующих эпизода. В первом используется христианская атрибутика – крест. Во втором, идущим следом, в качестве главного знака прощания и памяти используется уже звезда.

Из «Железного потока» очень сложно удалить библейскую параллель «Моисей – Кожух», однако она не проговаривается, а отсутствие лексикой соответствующего ряда и нивелировка деталей в эпизоде по-христиански мученической казни красных разведчиков ведут к тому, что жара, приобретающая у Серафимовича в этой сцене семантику Голгофы, в фильме Ефима Дзигана ее утрачивает. Точно так же и внезапная апокалипсическая буря – своеобразное очищение, которое должны пройти праведники, прежде чем сплотиться в одно «народное тело», – лишается своей знаковости.

Кино позволяет без всяких затруднений отказаться от «вербальной дорожки» литературного источника. Но вдобавок к этому Дзиган стирает резкую границу между покоем природы и ее бешенством. В его версии, в то время как отряд Кожуха продвигается в горы, хорошая погода сменяется дождем, который превращается в сильнейший ливень и только затем – в поток. Преодоление природных и социально обусловленных препятствий будет, как и у Серафимовича, в конце вознаграждено хорошей погодой и всеобщим чувством радости, однако

у Дзигана между этими двумя концептуальными планами в фильме нет никаких семантических медиаторов.

У Д. А. Фурманова в «Чапаеве» (1923) пейзажи еще минимальнее. Погода в романе лишь обозначена. «...Когда выступал Чапаев, толпа неистовствовала, волновалась, как море в непогоду, не знала предела восторгам...» (247)²¹ – типичный пример погодной метафоры в этом тексте.

Впрочем, сам Фурманов, судя по предисловию к роману, не претендовал на «признание художественной отделки». В сравнении с фильмом Васильевых «Чапаев» Фурманова композиционно клочковат и стилистически шершав²². Однако при всем «дилетантизме» погодную метафорику Фурманов в некоторых случаях разрабатывает очень тщательно.

Так, первой встрече рассказчика Клычкова с Чапаевым он предпосылает сцену бурана:

Уж при выезде из Таволожки мужики-возницы посматривали косо на черные сочные облака, дымившие по омраченному небу. Ветер дул резкий и неопределенный: он рвал без направленья, со всех сторон, словно атаковал невидного врага. <...> Опускались и быстро густели буранные сумерки (28).

Бураны в русской литературе небезобидны – Фурманов использует здесь свои познания в русской классике. Чтобы не оставлять читателю сомнений по поводу аналогии между двумя народными героями, он добавляет: «До Пугачева оставалось верст десяток» (29).

Симметричным образом погода востребована и перед расставанием Клычкова с Чапаевым, после которого Чапаев гибнет. Предстоящая смерть героя «оплакивается» дождем, не столь сильным, как очистительная библейская буря в «Железном потоке» Серафимовича, но на фоне почти полного невнимания автора к пейзажным зарисовкам все же весьма показательным:

²¹ Фурманов Д. Чапаев. М.; Л.: ГИЗ, 1930.

²² Поначалу для советских критиков «шершавая» и «необделанная», по словам одного из них, природная метафорику Фурманова была камнем преткновения: «Вряд ли нужно доказывать, что сравнение старух с жабами противоречит замыслу автора» (*Камегулов А. Художественный путь Фурманова. Л.: Худож. лит., 1934. С. 75*).

В черной, пустой и могильно-тихой степи становилось жутко. <...> холодные струи текут за шею, за спину, на грудь, словно змейки проползают по телу. <...> Ехали и ехали – но куда? <...> Дождь не переставал ни на минуту. <...> Чапаев сидел рядом, уткнувшись лицом в промокшую солому, и вдруг... запел... (255–256).

Этот «сюжетный дождь», исполняющий роль композиционной метафоры, ведет за собой более тривиальную, но ясную стилистическую фигуру – предзнаменование смерти: «Над Лбищенском собирались черные тучи, а он не знал, что так близка эта ужасная катастрофа...» (278).

Помимо упомянутых еще только два-три эпизода сопровождаются в «Чапаеве» распознаваемыми «погодными текстами». Но именно погода задает тот контрастный фон, благодаря которому стихийный народный герой и представитель партии психологически «взаимомасштабируются». Чапаеву, уткнувшемуся лицом в солому могильно-тихой степи, то есть замыкающемуся в себе и отворачивающемуся от природы, Фурманов противопоставляет Клычкова (читай – себя), который в ночь перед боем, напротив, при ясной погоде выходит в степь: «А ночь тихая, черная, степная. Высоко в небе зеленые звезды. <...> Во всем была неизъяснимая строгая сосредоточенность, явственное ожидание чего-то крупного и окончательного: ожидание боя!» (69–70). Отметим, что после «Войны и мира» порядочный литературный герой в критические моменты просто обязан оставаться наедине с природой.

Версия «Чапаева» (1934) Г. Н. и С. Д. Васильевых естественным образом, за счет натуральных съемок, пейзажна и природна. Однако «Чапаев» – во многом фильм портретных планов. Погода, если и функционирует здесь как символ, то скорее на уровне психологического параллелизма – как, например, в сцене душевных страданий влюбленной Анки, когда ее покидает отправляющийся в разведку Петька. А фигура Чапаева, неизменно возникающая на фоне ясного, хотя и небезоблачного, неба, никак не провоцирует дополнительных ассоциаций (погода в фильме вообще не меняется, зритель наблюдает лишь смену дня и ночи).

Можно было бы подумать, что кинематографу попросту не хватает слова, чтобы быть достаточно символичным. Однако в случае с «Чапаевым» очевидна иная концептуальная заданность – отказ

от идеологически и риторически лишнего. Так, «мифопоэтическая» символика пары «вода – смерть» сводится у Васильевых (как и у Дзигана в «Железном потоке») к параллели «военная преграда – преграда природная». Возникающий на экране в середине фильма на несколько секунд Урал, разумеется, может быть воспринят как предзнаменование смерти героя, но только задним числом, когда финал уже известен: он не несет в себе могильной семантики, как вода при описании степного дождя у Фурманова.

Напротив, солнце у Васильевых, казалось бы, символически более значимо. В упомянутой сцене расставания Петьки и Анки два солнца. Эпизод смонтирован из нескольких кадров. В первом Анка выбегает из дома и останавливается у ограды, заслоня собой яркое вечернее светило, озаряющее ее с левой стороны. Во втором Петька, которого героиня провожает взглядом, долго уходит по дороге вправо, но тоже к закатывающемуся за горизонт солнцу. Вряд ли зритель обращал внимание на этот нюанс, однако очевидно, что режиссер пренебрег здесь принципом реальности в угоду символу.

Реинтерпретация Васильевых в большей степени и без всяких литературных замысловатостей следует жесткой схеме партийного перевоспитания народного героя. В соответствии с инструкцией Перцова Васильевы рассеивают символические буря и дождь Фурманова²³.

Сюжетная схема «Разгрома» А. А. Фадеева (1927) лишь в деталях отличается от воплощений инварианта, каким он явлен в «Чапаеве» и «Железном потоке»: идейно-верующий герой Кожух здесь заменен Левинсоном, а стихийность народного героя Чапаева делегирована Морозке. Точно так же и природа здесь структурно типична. Обширная степь у Серафимовича и лесостепь у Фурманова отграничены от некоего «пространства-цели» горами и морем в первом случае и Уралом – во втором. В «Разгрома» же в роли «территории мытарств» выступает тайга, а в качестве «земли обетованной» – долина, с которой тайга соприкасается.

²³ Несмотря на то что «Чапаев» Фурманова ныне тоже рассматривают как текст, «не сочетающийся» с соцреалистическим каноном (*Hicks J. Educating Чапаев: from document to myth // Film adaptations of literature in Russia and the Soviet Union, 1917–2001: screening the word / ed. by S. Hutchings and A. Vernitski. London; New York: RoutledgeCurzon, 2004. P. 19*), трудно оспорить факт, что соцреалистическая схема – «герой, изначально сознательный или воспитываемый партией, против „стихий“» – выдержана как у Фадеева, так и у Васильевых.

Пейзажи, состояния природы, погода и ландшафт, сменяющиеся в «Разгроме» в согласии с фабулой, при уже не удивляющей скупости привычно участвуют в оформлении ее метафорического плана²⁴. Финальный выход отряда из затемненного и тесного пространства «хождений по мукам» сопровождается светом: «Лес распахнулся перед ними совсем неожиданно – простором высокого голубого неба и ярко-рыжего поля, облитого солнцем и скошенного, стлавшегося на две стороны, куда хватал глаз» (217)²⁵. Природный цикл, так же как и у Горького в «Матери», приурочен к действию и замешен на все той же библейской метафорике. В этой перспективе «Разгром» может читаться как история утраты райского покоя и попытка достичь теперь уже истинной «земли обетованной». «Рай» и «земля обетованная» климатически и погодно маркированы. Соответствующие образы нарочито возникают в предсмертных думках стихийного и постоянно движущегося вестового Морозки как желаемая остановка: «...он думал только о том, когда же, наконец, откроется перед ним обетованная земля, где можно будет приклонить голову. Эта обетованная земля представлялась ему в виде большой и мирной, залитой солнцем деревни...» (209). Но собственно пребыванием в такой же солнечной и безмятежной деревне открывается повествование в «Разгроме»: «...Левинсон вышел во двор. Из полей тянуло гречишным медом. В жаркой бело-розовой пене плавало над головой июльское солнце. Ординарец Морозка, отгоняя плетью осатаневших цесарок, сушил на брезенте овес» (9). Идиллия заканчивается «в сырую полночь», знаменующую приближение несчастий: «...в сырую полночь в начале августа пришла в отряд конная эстафета» (54). В главе «Враги», посвященной первому приближению «врагов», ни много ни мало – начинается дождь: «...как-то сразу сломалась ясная погода, солнце зачередовало с дождями, уныло запели маньчжурские черноклены, раньше всех чувствуя дыхание недалекой осени» (62). Иными словами, беда приходит осенью.

²⁴Выражая типичную для советской критики позицию, Г. Лукач обращал особое внимание на экономность поэтических средств в «Разгроме» – равно как и у Горького в «Матери» – и на их соцреалистическую символичность, не имеющую ничего общего, по мысли критика, с аллегориями и символизмом (*Lukacs G. Der russische Realismus in der Weltliteratur. Berlin, Aufbau-Verlag, 1952. S. 305, 323, 337*).

²⁵Фадеев А. Разгром. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928.

М. Н. Калику и Б. В. Рыцареву, режиссерам фильма «Юность наших отцов» (1958) по «Разгрому» Фадеева, ничего не нужно было изобретать. Их лента начинается сразу с военных действий, ливень аккомпанирует лишь любовным переживаниям персонажей (Варя – Морозка), мотив «библейского» исхода снят, сама героиня революции «бытовизируется»...

Если говорить о «литературизации» Гражданской войны в раннем соцреализме, то «Бронепоезд № 14,69» В. В. Иванова (1922) и «Сорок первый» Б. А. Лавренева (1924) стоят несколько особняком. Присущие им структура нарратива, логика системы персонажей и общая стилистическая аура в сравнении «Железным потоком», «Разгромом» и «Чапаевым» подозрительны: либо слишком орнаментальны, либо избыточно лиричны, либо неумеренно растворяют революцию в природе, либо слишком интимизируют ее. Впрочем, нельзя не отметить, что именно эти качества, пусть и с некоторыми оговорками, позволили данным произведениям стать частью соцреалистического канона, в рамках которого они обрели и своего особого, «эстетствующего» или «чувствительного», адресата. Что касается метафорики природы, погоды и климата – специфичность «Бронепоезда № 14,69» и «Сорок первого» сказалась и на них.

Большей частью символика погоды в раннем соцреализме, как мы уже убедились, следует за мощным потоком стереотипной библейской и новозаветной метафорики, но она может принимать, выражаясь метафорически, и пантеистические или «языческие» формы²⁶. В «Бронепоезде № 14,69» пейзаж как таковой не занимает автора²⁷, однако ландшафты и вообще пространства, как географические, так и символические, обозначены решительно. Морю противостоит и одновременно соположена тайга: «Лес был, как море, и море, как лес, только лес чуть темнее, почти синий» (14)²⁸. Доминантным климатическим фоном в повести оказывается не жара, а духота. Остальные

²⁶ «Язычество» нарратива Вс. Иванова было отмечено и советской критикой (см., напр.: *Краснощечкова Е. А.* Художественный мир Всеволода Иванова. М.: Сов. писатель. 1980. С. 9).

²⁷ Это важным образом отличает «Бронепоезд № 14,69» от других повестей Вс. Иванова. Например, «Цветные ветра» с их пресыщенной «олеографией» вынуждают В. Полонского («будто писал не автор „Бронепоезда“») сравнить Вс. Иванова с С. Клычковым и даже Шарлем де Костером (*Полонский В.* О современной литературе. М.: Гос. изд-во, 1929. С. 11–12).

²⁸ Иванов Вс. Бронепоезд № 14,69. М.: ГИЗ, 1922.

состояния природы эпизодичны, хотя и не лишены аллегорического потенциала. «Код погоды» используется в «Бронепоезде № 14,69» в сложном взаимодействии с другими. Например, во взаимосвязи с «кодом сексуальной нормы и перверсии». Колчаковские офицеры, командующие бронепоездом, — это прежде всего вырожденцы, декаденты даже не в социальном, а в экзистенциальном и биологическом смысле. Они результат болезни: «Стекаем: гной из раны... на окраины... Мы!.. <...> В море» (3). У них нет нормальных отношений с женщинами («Женщину вам надо. Давно женщину имели?» (4); «Жизненка твоя паршивая. Сам паршивый... Онанизмом в детстве-то, а... Ишь, ласки захотел...» (43)). О станции, на которой бронепоезд стоит, Вс. Иванов замечает: «Как банка с червями, потела плотно набитая людьми станция» (4).

«Код перверсии» у Вс. Иванова наслаивается на «код пространства». Бронепоезд в своей замкнутости — все равно что железная банка с червями, одиночками и извращенцами (червь сексуально «замкнут на себя»). Ему противостоит открытое пространство леса, кустов и полей, в котором обитают и из которого атакуют вполне здоровые, то есть семейные, люди — партизаны: «Мужики прибывали. <...> Они оставляли в лесу телеги с женами» (61). Сквозь призму этих знаков повесть без труда прочитывается как победа открытого пространства и здорового секса над биосоциальным шлаком. Если учесть, что темой перверсии колчаковцев повествование открывается, то заключительная сцена, где красный победитель въезжает в город, более чем красноречива:

На автомобиле впереди ехал Вершинин с женой. Горело у жены под платьем сильное и большое тело, завернутое в яркие ткани. Кровянились потрескавшиеся губы и выпячивался, подымая платье, крепкий живот. Сидели они неподвижно, не оглядываясь по сторонам, и только шевелил платье такой же, как и в сопках, тугой, пахнущий морем, камнями и морскими травами, ветер... (78).

Победа социализма оказывается еще и возвращением к женщине и ее телу, а ветер, море, открытый ландшафт принимают участие в торжестве зарождающейся новой жизни.

Природно-климатическая и ландшафтная метафорика у Вс. Иванова сопряжена с сексуальной, но этого мало. Все они включены

в дискурсивное пространство некоей «китайской мифологии»²⁹, связанной с фигурой китайца Син-Бин-У (что-то вроде экзотического варианта «стихийного» Морозки) и легендой о девушке Чен-Хуа и Красном драконе. Этот символично-мифологический коктейль, приправленный «цветовым кодом», в свою очередь обслуживает еще один семантический пласт – топику «евразийства»:

Лицо у девушки было цвета корня жень-шеня. <...>

Но Красный Дракон взял у девушки Чен-Хуа ворота жизни и тогда родился бунтующий русский (11).

В кульминационный момент по странной «реалистически-психологической» и одновременно аллегорической логике китаец стреляет себе в затылок, чтобы, убив собственный страх, остановить бронепоезд. Его жертвоприношение размыкает пространство «банки с червями», в которое врываются дым, «пространство леса» и, наконец, партизаны: «В окна врывается дым. Окна настезь. Двери настезь. Сундуки настезь» (70). При этом бронепоезд сам по себе напоминает змею или дракона, которому противостоит другой желтый, опять-таки китайский, дракон, состоящий из леса и сопок.

Желтый дракон борется с серым бронепоездом, который, конечно же, в нужное время будет наделен чертами живого существа: жует, имеет красные глаза и голову, как у кобры, мечется и т. д. *Желтый* дракон (партизанская стихия) овладевает *серым* бронепоездом, который, после того как на него водрузили *красный* флаг, становится – точно по какому-то правилу смешения цветов – рыжим: «Бронепоезд „Полярный“ за № 14,69 под красным флагом. Бант!.. На рыжем драконе из сопки – на рыжем – бант!..» (71).

Не претендуя на детальный анализ цветовой символики, отметим лишь ее важность для автора повести. Погода на ее фоне, да и на фоне других, несколько теряется. Тем не менее даже самая первая фраза, открывающая текст, показательна: бронепоезд за номером 14,69 имеет имя «Полярный». Его аллегорическая холодность противостоит жаре, постоянно заполняющей окружающее открытое пространство, и он, в отличие от цветов тайги, сопки, моря, монотонен.

²⁹ Название «Бронепоезд 14,69» даже расшифровывают как символ борьбы «инь» и «ян» (Григорьева Л. П. Интенциональность в повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» // Вестник Бурятского ун-та. Филология. Сер. 6. Вып. 8. Улан-Уде: Изд. Бурятского ун-та, 2004). Ряду ценных советов при подготовке этой части работы я обязан доценту СПбГУ Л. П. Григорьевой.

«Мороз» и «холод» Иванов использует, чтобы передать негативные чувства. Например: «У меня, Сенька, душа пищит, как котенка на морозе бросили...» (32). Дождь и сырость метонимически граничат со смертью, как в эпизоде, где появляется изрубленное партизанами тело фельдфебеля:

Теплые струи воды торопливо потекли на землю. Ударил гром. <...> Ливень кончился, и поднялась радуга. <...> Вдруг на платформу двое казаков принесли из-за водокачки труп солдата-фельдфебеля. Лоб фельдфебеля был разбит, и на носу и на рыжеватых усах со свернувшимися темно-красными сгустками крови тряслось, похожее на густой студень, серое вещество мозга (9).

В связи с этой сценой уместно вспомнить «Чапаева» Фурманова, с той только поправкой, что гибель белого фельдфебеля сопровождается не скучным осенним дождем, как в случае гибели красного командира Чапаева, а радужно-оптимистическим грозовым буйством.

Но главным для Вс. Иванова оказывается все же противопоставление беспогодного климата бронепоезда – эквивалент предьстории нового человечества, по Горькому, как в начальной главке «Матери», – открытым природным ландшафтам с их стихийностью и «метеодинамикой».

Вс. Иванов очень «литературен» и изощренно символичен, особенно по сравнению с Фадеевым, но и он остается заложником той соцреалистической схемы, где главные герои всегда укладываются в прокрустово ложе отношений «стихии массы» и «стихийного лидерства», противопоставляемых организующему партийного началу³⁰. Вся его символика, по сути, сводится к более сложному шифрованию идеи легитимации революции. С одной стороны, эта амбивалентность позволила «Бронепоезду 14,69» вместе с другими текстами автора войти в канон, с другой – его метафорические иерархии остались невостребованными в поздних интерпретациях сюжета.

³⁰Насколько вопрос о природе и стихиях в советской литературе был серьезен, демонстрирует сопоставление Вс. Иванова и Б. Пильняка, которое проводит А. Воронский в «Литературных силуэтах». Во многом по ландшафтно-климатическому антуражу текстов А. Воронский признает Вс. Иванова безоговорочно «своим» (Красная новь. 1922. № 5 С. 255, 256), тогда как Б. Пильняка – подозрительным автором (Красная новь, 1922. № 4. С. 253, 254).

Фильм «И на тихом океане...» (Ю. С. Чулюкин; 1973), снятый по мотивам «партизанских повестей», в которые входит и «Бронепоезд 14,69», примечателен лишь своей устоявшейся трафаретностью. В нем много видовой природы, а погода аллегорична. Однако весь ее референтный потенциал сводится к противопоставлению штормящего моря (читай – «бушующая революция») в первых кадрах и изображения памятника погибшим партизанам на фоне шаблонно ясного голубого неба – в последних. Ни на какие символические лабиринты литературного источника нет даже намека, так что в целом этот кинематографический итог жизни ивановского сюжета представляется лишь выражением общей адаптивной стратегии, применяемой к «попутническим» произведениям: выявление ошибок мастера и помощь в их исправлении.

Впрочем, необходима одна оговорка, касающаяся ординарности фильма Чулюкина. Она заставляет вернуться к сцене гибели китайца Син-Бин-У. Инсценируя этот момент, режиссер поистине выдающимся для позднего соцреализма способом попытался возместить скрупулезно вычищенную гипертрофированную метафорическую стилистику литературного текста. Согласно Вс. Иванову, китаец ложится на рельсы и притворяется мертвым, желая обмануть начальника бронепоезда и таким образом заставить его остановиться. В последний момент Син-Бин-У стреляет себе в затылок, чтобы не испугаться и не выдать себя. У Чулюкина партизаны во главе с командиром всей толпой укладываются на рельсы, а бронепоезд не может проехать дальше из-за страха, который испытывают офицеры: ведь бронепоезд по оглашаемой логике обязательно соскользнет с путей, когда они будут залиты кровью...

Противопоставление закрытого и открытого пространств возникает на первой же странице рассказа Б. Лавренева «Сорок первый»: «Брошенному из милого уюта домовых стен в жар и ледень, в дождь и ведро, в пронзительный пулевой свист человеческому телу нужна прочная крышка. Оттого и пошли на человечестве кожаные куртки» (8)³¹. По своей модальности оно противостоит «Бронепоезду 14,69», но повторяет состояние покоя и блаженства, в котором пребывают партизаны Фадеева в начале «Разгрома» (у Фадеева покидаемый деревенский «рай» со всех сторон окружен лесом). С началом действия буран, ветер и вообще ненастье, отождествляемое с классовым

³¹ Лавренив Б. Сорок первый. 10-е изд. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932.

врагом пролетариата, будут сопровождать героев до самого конца: «Пел серебряными вьюжными трелями буранный февраль, <...> свистало небо, — то ли ветром диким, то ли назойливым визгом крестьящих воздух вдогонку вражеских пуль» (14).

Не обходится Лавренев и без «революционного христианства»: «На спине у Евсюкова перекрещиваются ремни боевого снаряжения буквой “Х”, и кажется, если повернется комиссар передом, должна проявиться буква „В“: Христос воскрес!» (11)³². Однако климат и ландшафт в «Сорок первом», даже традиционно подчиняясь этому метафорическому ряду, в значительной степени (как и у Фурманова) литературен: герои ассоциируют свое пребывание на острове с романом Д. Дефо, под текст «Робинзона Крузо» стилизованы названия глав, сюжет базируется на хорошо узнаваемых элементах — морская экспедиция, крушение, идиллия. По меньшей мере две утопические традиции и соответственно метафорические линии комбинируются у Лавренева: мифологический потерянный рай и секуляризированный «литературный» остров, где герои, мужчина и женщина, обретают счастье.

Погода покорно служит сюжетной прогностике. Перед крушением она тревожна: «Оранжевая кровь пролилась по горизонту. Вода вдали залиловела чернильными отблесками. Потянуло ледяным холодком» (52). В момент зарождения любви между героями начинается март и весна: «Мартовское солнце — на весну поворот» (78).

В ключевой сцене идеологического спора, когда герой раскрывает смысл своего представления о счастье перед героиней, воссоздается именно тот климатический комфорт, от которого автор оттолкнулся в начале рассказа:

— Бывало, вечером за окном туман петербургский сырой лапой хватает людей и разжевывает, а в комнате печь жарко натоплена, лампа под синим абажуром. Сядешь

³²Эта деталь упорно остается нежелательной для советской критики. Так, В. П. Скобелев, дважды подробно анализируя рассказ Лавренева, обращает внимание на малиновую куртку Евсюкова, ни слова не обронив о буквах (Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1982. С. 85; Скобелев В. П. Сюжетно-композиционная структура новеллы Б. Лавренева «Сорок первый» // Поэтика литературы и фольклора. Воронеж.: Изд-во Воронежск. ун-та, 1979. С. 97).

в кресло с книгой и так себя почувствуешь, как вот сейчас, без всяких забот. *Душа цветет, слышно даже, как цветы шелестят. Как миндаль весной, понимаешь?*

– М-гм, – ответила Марютка, насторожившись (87).

За этим переломным моментом в отношениях героев приходят ненависть и жара – причем, что важнее, не искусственная, как от печки, а естественная: «Песок в полдень обжигал ладони, и больно было до него дотронуться. В грузной синеве золотым пылающим колесом ярилось промытое тальми ветрами солнце» (96), – с последующим исходом из душевной весны и рая в физический ад: «От солнца, от талого ветра, от начинавшей мучить цинги оба совсем ослабели. Не до ссор было» (96). В развязке же символический сезонный цикл решительно опережает естественный ход вещей, если не поворачивается вспять, – в то мгновение, когда героиня вспоминает о приказе своего командира: «Лед... Синь-вода... Лицо Евсюкова. Слова: „На белых нарветесь ненароком, – живым не отдавай“...» (102).

Фильм «Сорок первый» (1956) Г. Н. Чухрая едва ли можно назвать банальной иллюстративной экранизацией литературного произведения. Безусловно признанный зрителями актерский ансамбль, операторская работа, музыка, да и, видимо, сама атмосфера «оттепели» позволили режиссеру создать вполне самостоятельное и популярное «романтическое» зрелище, где собственно социальная проблематика отчасти заслонена мелодраматическими отношениями. Но и в этом «бархатном» изводе соцреализма автор картины пользуется языком символов, заимствованным не из источника сюжета, а из параллельно сложившегося упрощенного кинематографического (или вообще плакатного) тезауруса.

В фильме Чухрая финальная сцена выведена за пределы того «историософского» ракурса, в котором природа выступает в качестве средства оправдания истории у Лавренева. Выстрел Марютки в рассказе сопровождается ударом ветра³³ в спину погибающему герою – природа, погода метафорически причастны к его смерти, как бы превращая трагическую развязку в естественную и неизбежную, оправданную законом не только социальной, но и естественной истории:

³³ Ветер как символ именно октябрьской, «правильной», революции должен был проходить «чистку» от анархизма даже в шестидесятые (см., напр.: Вишевская И. С. Борис Лавренев. М.: Сов. писатель, 1962, С. 21).

Внезапно он услышал за спиной оглушительный торжественный грохот гибнущей в огне и буре планеты. Не успел понять почему, – прыгнул в сторону, спасаясь от катастрофы, и этот грохот гибели мира был последним земным звуком для него (102).

В фильме же удар ветра и гром погибающей планеты не слышны, но замещены ярким и крайне эмоциональным музыкальным сопровождением. Однако музыка семантически аморфна. «Метафизической» символики, заложенной в текст, она не восполняет.

Роман «Как закалялась сталь» (1932–1934) Н. А. Островского интересен, помимо своего «иконического» и автобиографического значения, как текст транзитивный: биография героя в нем прослеживается от Гражданской войны вплоть до периода «восстановления».

При уже *кажущемся* естественным для соцреализма минимализме пейзажей в самом начале романа мы встретим узнаваемое противопоставление тихой, уютной, «райской» Украины: «В такие *тихие летние* вечера вся молодежь на улицах, <...> в садах, палисадниках, прямо на улице <...>. Смех, песни. Воздух дрожит от густоты и запаха цветов» (28)³⁴, – вихрю революции, врывающемуся в это герметичное идиллическое пространство: «В маленький городок *вихрем* ворвалась ошеломляющая весть: „Царя скинули!“» (21).

Даже такому каноническому автору, как Островский, явно недостаточно одних открытых манифестаций и социального сюжета, чтобы утвердить свою этико-политическую идею. Идея должна быть опосредована, и в дело идет весь риторический инструментарий, опробованный ближайшими предшественниками³⁵.

На фоне контрастного ландшафта развиваются отношения цивилизованной девушки Тони и «хулигана» Корчагина. Тоня – дочь садовника, она проводит все время в саду: «Она скучаяще смотрела на знакомый, родной ей сад, на окружающие его высокие стройные тополя, чуть вздрагивающие от легкого ветерка» (37). Корчагин обитает поблизости, но на дикой территории: «Миновав мостик, она вышла на дорогу. Дорога была как аллея. Справа пруд, окаймленный вербой

³⁴ Островский Н. Как закалялась сталь: роман в двух частях. М.: Мол. гвардия (печатается по полному тексту рукописи), 1935.

³⁵ История этого текста подробно прослеживается в работах О. И. Матвиенко (Матвиенко О. И. Роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь» и морфологическое сознание 1930-х годов: Диссер. к. ф. н. Саратов, 2003, и др.).

и густым ивняком. Слева начинался лес» (38). Чувство Тони к Корчагину – безуспешная попытка окультурить природную дикость носителя революции. Первое, что она делает после знакомства с Корчагиным, – причесывает его: «Почему у вас такие *дикие* волосы? <...> Тоня, смеясь, взяла с туалета гребешок и быстрыми движениями причесала его взлохмаченные кудри» (60). После встречи с Тоней герой пытается привести свою одежду в порядок, и с этого, кстати говоря, начинается его «падение» в революцию: ему нужно больше денег и приходится больше работать, а работа постепенно приводит к пролетариату...

«Дикость» Корчагина, которая оборачивается идейной победой коммуниста, символически передана в сцене случайной встречи героев:

Бушевал и разбойничал всю ночь буран.<...>

Она с трудом узнала в оборванце Корчагина. В рваной, истрепанной одежде и фантастической обуви, с грязным полотенцем на шее, с давно не мытым лицом стоял перед ней Павел. Только одни глаза с таким же, как прежде, не затухающим огнем. Его глаза. И вот этот оборванец, похожий на бродягу, был еще так недавно ею любим (231, 233).

При постройке узкоколейки непогода – дождь, слякоть, снег, мороз – уравнивается в правах с атаками банд. Все это очень прозрачно, несмотря на то что критика и биографы Островского не упускали случая еще раз объяснить читателю, для чего страдали и Островский, и его герой: «Доказать, что следовать примеру героической жизни Корчагина может и должен каждый комсомолец»³⁶.

Коммунистический рай мыслится Павлу Корчагину, еще в детстве читавшему роман о Джузеппе Гарибальди, теплой Италией: в ней, по словам героя, будут жить старики, после того как мир объединится в одну республику. Стихия моря сопрягается для него с молодостью и комсомолом.

Надо сказать, что Островский отдает дань и пространным картинам природы, пусть и очень немногочисленным. Таково описание Днепра с прямой цитатой из Гоголя в одной из глав второй части.

Риторика христианства у Островского не поддерживается погодно-пейзажной прослойкой с той откровенностью, как это было в «Матери»

³⁶ Венгеров Н. Николай Островский. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 143.

или «Железном потоке». Климат, погода и природа, кажется, в первую очередь ориентированы на секуляризованные литературные традиции. Христианская топка в большей степени связана с патофизиологической метафорикой: с постепенной утратой героем своего тела и обретением небывалой силы духа, при которой потеря физического зрения восполняется зрением духовным, символически эквивалентным вере в революцию³⁷.

Соотнести символику фильма «Как закалялась сталь» М. С. Донского (1942) с литературным источником непросто. Особое время и задача, которую ставил перед собой режиссер, привели к полному смещению акцентов. Топос революции заменен пафосом подпольной борьбы «молодой гвардии» с оккупантами. Пейзажная символика не систематична, хотя некоторые «гештальты» угадываются: пропагандист от красных выступает, взобравшись на паровоз, на фоне синего неба, оккупанты тоже на паровозе, но на фоне дыма. Пыль сопровождает отступление красных партизан и появление немцев. Встреча Тумановой и Корчагина у реки развернута в идиллическую любовную линию, завершающуюся проводами героя его возлюбленной и друзьями на борьбу. Все это происходит в живописном зеленом лесу по соседству с рекой. Расставание поистине сладко, герои в упорении и постоянно улыбаются. Защищенное пространство леса противостоит открытой и гротескно обширной площади, на которой готовят казнь и на которой происходит освобождение молодых подпольщиков. Наряду с природным пространством возникает техногенное: паровоз как олицетворение революции занимает в нем ведущее место, а сам процесс «закалки» Корчагина иллюстрируется сменяющимися друг друга сценами, в одной из которых герой забрасывает уголь в горячую топку, а в другой – оmyвается потоками холодной воды. Так что метафорика этого кинотекста восходит совершенно к другим пластам риторического фонда, сложившегося в России к концу 1930-х гг. Она игнорирует интенции Островского.

У А. А. Алова и В. Н. Наумова в «Павле Корчагине» (1956), при всем его отличии от фильма Донского, к символическому языку погоды

³⁷ «Кенозис» Корчагина ныне привлекает достаточно внимания: *Смирнов И.* Соцреализм. Антропологическое измерение // Соцреалистический канон. СПб., 2000; *Уффельманн Д.* «Одну норму за себя, одну – за Павку!»: литература и литературная критика эпохи соцреализма как инструмент социального контроля // Советская власть и медиа: сб. статей / ред. Х. Гюнтер, С. Хэнсен. СПб.: Акад. проект, 2006.

и пейзажа отношение схожее. Семантика климатической метафоры остается тождественной литературному произведению лишь тогда, когда речь идет о противостоянии природы человеку – при строительстве узкоколейки. В других случаях погода и природа выбрасываются на первый план согласно собственной логике кинематографа, а не литературы. В одном из таких моментов стоящий во весь рост на паровозе молодой комсомолец Сергуня, прокричав: «Мы с ветром друзья», – тут же падает, сраженный бандитской пулей (в тексте Островского есть параллельный момент, но символическое тождество «ветер – ветер требующей жертв революции» не выписан стилистически). В финальных кадрах фильма портретно изображен одержавший моральную победу над болезнью герой, за спиной у которого простирается то же светлое небо.

Многосерийный фильм «Как закалялась сталь» (1973) Н. П. Машенко по сценарию Алова и Наумова исключения не составляет. Он скорее вбирает в себя наработки предшествующих экранизаций романа, чем связан с метафорическим сюжетом литературного источника. Аллегорическая закалка замещена пыткой – во сне героя жгут сталью и обливают водой. Встреча Корчагина и Тони происходит на природе, правда, в этой идиллии с самого начала присутствует дух классовой борьбы. Символические детали теряются за общим ходом растянутых на шесть серий событий и диалогов, зато возместить «бытовизм» призваны особые эффекты. Начало и конец каждой серии монохромны – символика «реалистического» пейзажа передается алыми кадрами.

«Цемент» Ф. В. Гладкова (1925), имея в виду метафорику погоды, – произведение в определенной мере парадоксальное. С одной стороны, Гладков явно писал роман-лозунг: «Цемент – крепкая связь. <...> Цемент, это – мы, товарищи, рабочий класс» (69)³⁸, – и роман-перформатив: «Хорошо. Опять – машины и труд. Новый труд – свободный труд, завоеванный борьбой – огнем и кровью. Хорошо» (6). С другой, – если говорить о «природном сюжете», это довольно сложное и даже по-своему утонченное повествование³⁹. Проблема естества занимает автора не меньше, чем идея классовой борьбы, а половое чувство пролетария и рассудок лояльного революции интеллигента

³⁸ Гладков Ф. Цемент // Гладков Ф. Собр. соч. М.; Л.: Земля и фабрика, 1926. Т. 3.

³⁹ Б. Парамонов, думается, не совсем точен, когда, сравнивая в «Конец стиля» «гениального Платонова» с Гладковым, называет последнего «простоватым» (Парамонов Б. Конец стиля. М.; СПб.: Аграф, 1997. С. 13).

выводятся на первый план в одном ряду с другими, «внешними», врагами нового человечества. В таком подходе к революции Гладков не был одинок (достаточно вспомнить «Бронепоезд 14,69» или «Барсуков» Л. Леонова), однако никто из прочих писателей, грешащих «биосоциальностью», не стал автором первого и знакового производственного романа.

В «Цементе» пейзажные зарисовки серийны. Они присутствуют в каждой главе и создают природный фон, на котором различим силуэт остановившегося (читай – умершего и должного воскреснуть в преображенном мире) завода. Зарисовки эти самостоятельны, хотя и достаточно однообразны. Поначалу их телеология или не просматривается вовсе, или не увязывается с социально-политической проблематикой.

Завязка романа знаменуется восходящим к «Матери» Горького и прослеживаемым в других соцреалистических текстах климатическим постоянством:

Так же, как три года назад, в этот утренний час море <...> кипело горячим молоком и осколками солнца, а воздух между горами и морем был винный, в огненном блеске. (Март еще не кудрявился в зарослях.) <...> Ребра гор в медной окалине плавилась в солнце и были льдисто-прозрачны (5).

Первые пейзажи, несмотря на внутреннее оксюморонное беспокойство и брожение (холодное море – кипит, горы плаваются, но льдинисто-прозрачны), статичны. И статика их, разумеется, должна быть нарушена. Однако произойдет это у Гладкова отнюдь не в тот момент, когда, как, например, у Серафимовича в «Железном потоке», массе предстоит сделать рывок к светлому будущему, – грозные (предгрозовые или псевдогрозовые) явления у Гладкова символизируют не что иное, как сексуальную агрессию.

Герой-организатор Глеб Чумалов по возвращении домой из Красной армии пробует добиться некоторого внимания от собственной жены, а когда ему это не удастся, прибегает, правда, не слишком удачно, к насилию. Провалившаяся попытка равнозначна симуляции грозы – за сценой принуждения немедленно следует: «Небо звенело звездами, и где-то – должно быть, в горах – раскатистым эхом рокотал из глубоких земных недр очень далекий гром. Это пел лес в ущельях от ночного норд-оста» (36).

Читатель не способен осознать это сразу, однако важно, что увязанный с сексуальной эксплуатацией гром является знаком политического характера.

Глеб Чумалов, как особенный истинно партийный человек, способен преодолеть в себе зверское мужское начало и переродиться для новой, свободной любви. Но совсем не таков его соратник по революции Бадьин – совершенно не гнушающийся физическим принуждением бабник, который оказывается вначале скрытым, а затем явным врагом Чумалова.

Вторая в романе сцена изнасилования тоже сопровождается грозными признаками:

Когда ушел Бадьин – не знала. Клубилась в искрах и стонала бездонная тьма. Где-то далеко выла большая толпа и необъятными размахами грохотал гром. Да, это норд-ост. <...>

Она лежала неподвижно, вся голая и раздавленная. <...>

А там, во тьме и за тьмою, – потрясающий гром и рев бури (254–255).

Погодный код развивается в связке с «сексуальным», и это закономерность⁴⁰. Гладкову нравится играть с этим поэтическим приемом; в хитроумности, с какой он сплетает многие нити метафорического сюжета в целое, автору «Цемент» не откажешь. Символические коннотации панэротического свойства особенно видны в кульминационном эпизоде, где жена Чумалова Даша и уже известный Бадьин попадают в засаду к бандитам на узкой дороге в горах. Рядом с женщиной вдали от лишних глаз Бадьин, конечно, должен попытаться своего счастья, и выручает Дашу только засада. По замыслу автора, читателя, видно, должна была поразить самоотверженность настоящей коммунистки, которая вмиг забыла о личном и не медлит пожертвовать собой ради спасения предгубисполкома. Однако, несмотря на политический акцент, «гроза» все же дает о себе знать:

Даша закорчилась в судорогах, чтобы освободиться от его рук. <...>

⁴⁰Эту связь олеографии с «любовями» заметил еще А. Крученых, сравнив ее в заметке «Оправдание изнасилования, или Ф. Гладков на страже чубаровских интересов» с «бульварно-романтическим пафосом» шпаны (*Крученых А. На борьбу с хулиганством в литературе. М.: Изд. автора, 1925. С. 4.*)

Их дернуло вперед и подбросило на фаэтоне. *Грохнул*
и полыхнул к небу лес, и обвалом лязгнули скалы.

<...>

В то же мгновение Бадьин оторвался от Даши... (129).

Напротив, оказавшись в руках казаков и полковника благородного происхождения, Даша благополучно избегает всяких посягательств на ее женское достоинство: чтобы напугать коммунистку, полковник имитирует ее повешение, однако решительно пресекает все «дурные поползновения» своих подчиненных. Спасение героини происходит на фоне хорошей погоды и ясного неба, которые как бы силой метафорической логики позволяют избранным «перепрыгнуть» через неизбежную смерть.

Благородное сословие у Гладкова не обделено сексуальностью. В прошлом Даша уже оказывалась во власти полковника и его подчиненных. Как и других подпольщиков, ее однажды арестовали и пытали в глухом подвале. Тогда – ровно по закону закрытого (враждебного) и открытого (дружественного) пространств – ей не удалось спастись от насилия, однако она избежала расстрела, который происходил на берегу моря.

Дашу насилуют офицеры, но примечательно то, что в этой сцене нет места ни грому, ни норд-осту. В символическом отношении это какой-то «не тот» секс, не «революционный». Грохочущий северо-восточный ветер сопровождает (или, расшифровывая метафору, подпитывает) лишь революционное насилие. Сексуальное или социальное, праведное с общеэтической точки зрения или нет, – другой вопрос. Стихия постоянно напоминает о себе в тексте Гладкова, но особую силу набирает тогда, когда революционные пассионарии, герои-вожаки либо решают свои мужские проблемы, либо сублимируют – триумф общего дела наступает при ветре и грохоте.

Одна из последних глав «Цемент», называемая «Норд-ост», открывается совершенно никак не мотивированным разрешением коллизии, связанной с вредителями-бюрократами. Без лишних церемоний их сметает некая безличная сила: «Конец октября обрушился событиями. Ночью 28-го был арестован Шрамм и немедленно отправлен в краевой центр. В эту же ночь были произведены аресты среди спецов Совнархоза и заводоуправления» (299).

Тот же мистический «норд-ост» (в котором чувствуется партийная рука *deus ex machina*) окончательно «переплавляет» Сергея

Ивагина – коммуниста из перешедших на сторону революции интеллигентов, раскулачившего своего родного отца, но по классово-психологическим причинам оставшегося, например, безучастным к изнасилованию бедной Поли. Оказавшись в обширном пейзаже («С гор дул норд-ост, и воздух между морем и горами был необычайно прозрачен, весь насыщенный небесной синью и солнцем. А над заливом огромными лохматыми вихрями из невидимых жерл выбрасывались облака...» (304–305)), он наконец осознает ту историческую и природную истину, после которой ему остается лишь спокойствие и полное погружение в революционную работу: «Не все ли равно, что будет с его отцом? Жизнь производит безошибочный отбор, и процесс этого отбора – неотвратим. <...> Работать и только работать» (306).

«Код пространства», подчиненный метафорике стихийного и живительного норд-оста, звучит у Гладкова с настойчивостью морзянки – «Цемент» в этом отношении отличается от «Бронепоезда 14,69» только своей гротесковой масштабностью. Все, что происходит в закрытых пространствах в «Цементе», негативно. В замкнутых небольших пространствах, будь то комната или узкое ущелье, насилуют. Инженер Клейст до появления главного героя Чумалова живет один на заводе в закрытой комнате и категорически запрещает раскрывать окна, а Чумалов при первом посещении Клейта первым делом раскрывает их.

Если человек еще слаб, но движется к познанию истины, он будет изучать Ленина в комнате, но при открытом окне, как Сергей Ивагин. Состоявшийся коммунист живет с открытыми дверями: «Это настужь была открыта дверь в комнату Чибиса» (312). Главный герой кричит на бюрократов так, что могут стекла вылететь: «Что вы там расшумелись, товарищ Чумалов? Вы так ругаетесь, что лопаются стекла» (260). И если ему самому приходится сидеть в кабинете, то он предпочитает это делать при открытом окне.

Частные дома – оплот старой жизни, так что реквизиция, в результате которой целая толпа людей оказывается на площади под открытым небом, оправдана как природная необходимость. Плакат метафорически иллюстрирует художественную реальность произведения: «На руинах капиталистического мира мы построим великое здание коммунизма. Мы потеряли только одни цепи и приобретаем целый мир» (206).

Аморальные явления, порожденные энпом, скрыты за стенами коммерческих магазинов. Пьянки и разложение партийного аппарата происходят подчеркнуто в закрытой комнате, обставленной к тому же мягкой мебелью и декорированной шкурами и коврами. В то же время все порядочные герои питаются в общем, открытом для всех зале. Наконец, несправедная чистка совершается за закрытыми дверями в клубном «зрительном» зале, где вместо окон размещены обращенные внутрь пространства зеркала; они бесконечно умножают количество людей, но это лишь фантом толпы, а не народ (в противоположность этому прогрессивный женотдел собирается в клубном зале при открытых окнах).

Пространственная замкнутость свойственна и человеку. Коммунисту, чтобы стать понятным и своим, следует обнажиться и обнажить свои раны. Герои зрелого возраста время от времени наблюдают представителей молодого поколения, людей будущего: «Из окна заводоуправления видно: прямо, на взгорье – клуб „Коминтерн“ (днем там одни комсомолы – проводят часы физкультуры, голорукие, голоногие, в трусах)...» (210–211). И это горячит кровь их:

И ребята <...> все в трусах, и голые ноги и руки, и парни, и девчата. <...>

Сергей смотрел от дверей на эту музыку движений, и где-то близко, у самого сердца, волнами билась кровь (279–280).

Всеобщее торжество победы правого дела, которым венчается действие «Цемент», происходит в открытом пространстве. При этом читателю, видимо, следует осознать метафорическую роль солнца, грома и самых первых пейзажей романа. Солнце «сплавляет» ландшафт и людей: землю, горы, море и сравниваемую с морем толпу, а гром предвосхищает пуск завода: «И сразу же охнули горы, и воздух вихрем закрутился в металлическом вое. Ревели гудки...» (317). Названия последних глав – «Волны» и «Норд-ост» – не дают читателю усомниться в законности параллелизма.

Поздний советский фильм «Цемент» (1973) А. И. Бланка и С. Я. Линкова попросту сглаживает все неровности текста Гладкова, устраняя и избыточную эротизацию революции, и наиболее рискованные с точки зрения поздней советской идеологии трактовки поведения революционных лидеров. Массовые реквизиции, судьба брошенного ребенка, поданные у Гладкова контрастно, агрессивно и полемически

по отношению к отжившей культуре, в фильме размываются. Погодная символика почти целиком выбрасывается. Остается производственно-бытовая драма с элементами вооруженной борьбы, но никак не то насыщенное метафорическими коннотациями повествование, которое принадлежит Гладкову.

Эта картина семидесятых годов репрезентирует крайнюю точку в эволюции адаптивной схемы советских экранизаций и реинтерпретаций вообще: от сложной иносказательной иерархии литературы через ее упрощение к полному исключению. Условно говоря, «социалистический символизм» редуцируется до социалистического реализма⁴¹.

Действие романа Л. М. Леонова «Соть» (1929) целиком погружено в пейзажи, климат и погоду⁴². Хрестоматийная первая фраза «Соти»: «Лось пил воду из ручья» (9)⁴³, — знаменовала собой рождение особого «философского» извода соцреализма. Насыщенный «интеллектуальными» разговорами о греческих древностях и спорами о метафизико-религиозных материях, нарратив Леонова легко провоцировал позднюю советскую критику на подобного рода квалификации.

Сложно гадать, почему: то ли по причинам сугубо институционального или случайного характера, то ли благодаря своей (при всех оговорках) «эстетико-интеллектуальной» направленности, — но это единственный из рассмотренных текстов, который был обойден вниманием советского кинематографа.

В этом, пусть и «философском», но производственном романе окончательно отфильтровалась фундируемая планом первой сталинской пятилетки идея враждебности природы человеку. Природа у Леонова, в отличие от любого из произведений, к которым мы уже обращались (включая «Цемент»), отнюдь не фон, на котором сталкиваются социальные интересы, и не просто дополнительное препятствие в борьбе с классовыми врагами. Она и есть первый враг: «С момента,

⁴¹ Идею о «контрабандном» наследовании соцреализмом поэтических практик Серебряного века высказывал, например, Б. Гаспаров (см.: Русская литература. 2008. № 3. С. 263).

⁴² Т. М. Вахитова в статье «Природные стихии в творчестве Л. Леонова» (Русская литература. 2005. № 3) пишет, что у Леонова «природы не так уж много» (74), хотя само содержание работы — подробная таксономия семантики стихий в его текстах — кажется, только еще раз доказывает обратное. Впрочем, интереснее, что в этой *постсоветской* работе символика Леонова никоим образом не связана с атрибутами соцреалистически ориентированной советской литературы.

⁴³ Леонов Л. Соть. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит. 1931.

как Увадьев вступил на берег, и был кинут вызов Соти, а вместе с ней и всему старинному обычаю, в русле которого она текла. Он шел, и, кажется, самая земля под ним была ему враждебна» (54)⁴⁴.

Живописания природы в «Соти» обширны, но и сюжет, и диспозиция персонажей подчинены стандарту: есть специалист, который знает, как сделать, но не знает классовой истины, и есть особый человек-организатор, который профессионально мало к чему годен, но зато знает «главное»; и стихия, которую предстоит покорить. В финале романа главный герой Увадьев по завершении годового производственного цикла (он вновь, как у Горького, ограничивает повествование), в самом начале *весны*, возвращается к некому сакральному месту для медитаций о будущем. Дует сильный ветер – как всегда бывает там, где требуется что-то революционно преобразовать, согласно формуле из самой «Соти»: «И верьте, ураган этот наступит, Аттила придет в нем» (233). А позже во «второй», уже преобразованной, природе, о которой грезит то ли повествователь, то ли Увадьев, то ли сам автор, он, ветер, становится ручным и ласковым – не «речным», а «цветочным».

В этой второй природе⁴⁵ живет девочка Катя, лицо не реальное, а вымышленное Увадьевым: «Она еще не родилась, но она не могла не притти, так как для нее уже положены были беспримерные в прошлом жертвы» (100). Катя, являющаяся, по сути, тем «Новым Адамом», о котором автор неоднократно упоминает в романе, не просто ребенок, но ребенок из утопии, который читает *книгу* о героической борьбе за утопию. Получается, что целлюлозно-бумажный комбинат в жесточайшей борьбе со стихиями строится на Соти для того, чтобы тиражировать эпос о том, как он строился. Точно так же и сам писатель – продолжим экстраполяцию, вспомнив требование Маяковского

⁴⁴ Это не противоречит любви Леонова к символичности, которая никогда не была секретом для советской критики, а для поздней стала знаком литературного качества (см., напр.: *Старцева А. Образы-символы в творчестве Леонида Леонова* // Русская литература. 1961. № 1. С. 106 и др.; *Суловский И. Я. Подтекстовая основа пейзажа в романе Л. Леонова «Соть»* // Анализ художественного произведения. Алма-Ата, 1979; из работ о метафорической стихийности народа в «Соти»: *Румянцева О. В. Народная стихия в романе Л. М. Леонова «Соть»* // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина в XX веке. СПб.: Наука, 2002).

⁴⁵ Строительство «второй природы» у Леонова в связи с «философичностью» его стиля и в рамках соцреализма (к вопросу о том, как «философ» может быть соцреалистом) обсуждает Г. Белая в 1970 году (*Белая Г. Ранний Леонов (эволюция метода)* // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 58, 61).

«я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», – своим романом идеологически способствует этому процессу: соцреалистическая литература производится для того, чтобы произвести то, что позволит ее производить⁴⁶.

Вернемся к Перцову. Сам по себе «объем» погоды и природы в повествовании, разумеется, не критерий, по которому следует судить о том, насколько произведение соцреалистично. У таких авторов, как Горький или Серафимович, редукция пейзажа при обращении к соцреализму очевидна. У Леонова, Лавренева, Gladкова, наконец, Шолохова – совсем нет. Главное, что пейзажи в сотрудничестве с другими поэтическими приемами, как ни удивительна при своей простоте и очевидности эта истина, неизменно реализуют радикальный слоган, брошенный советским критиком в 1927 г.

Структурную деградацию климатической символики в соцреализме можно объяснять по-разному, но нельзя свести ее причины лишь к идеологии или «снижению качества». Судьбу погоды при социализме не объяснить без учета самой поэтики или, шире, риторики. Именно ранняя риторика советской литературы перестает интересовать ее реинтерпретаторов, а также зачастую и самих авторов – в поздних авторедакциях их произведений.

Ранняя советская литература пользовалась уже имевшимися и действительными средствами, которые предоставляли недавно оформившиеся и конкурирующие традиции, символистская и авангардная. Не случайно в качестве государственного и партийного было признано не радикальное авангардное искусство, полностью разрушающее повествование и даже слово (думается, его просто невозможно было адаптировать к нуждам политического строительства), а, как мы видели, искусство символистски ориентированное, предполагающее, что читатель сумеет распознать его метафорику. Из всего спектра идеологически лояльной художественной продукции именно оно прошло апробирование официальной критикой. Впрочем, лишь как материал, из которого еще только предстояло вылепить некий канон. Из него в дальнейшем и лепили канон, упрощая и отделяя, выдавливая лишнее – прежде всего, бесполезное в риторическом

⁴⁶ Довоенная критика не однажды ставила Леонову на вид то, что он «попадает в капканы лжесимволики, псевдозначительности» (*Левидов М. Дом и сады // Литературный критик. 1938. № 6. С. 211*).

и поэтическом отношении. Понятно, что библейский дискурс и другого рода «мифологии» в официальной советской культуре вообще изначально идеологически не самоценны. Оставаясь прежде всего средством убеждения или, говоря жестче, пропаганды, они закономерно образом преходящи.

Тексты, ставшие несколько позже каноническими, играли роль не только эстетической репрезентации, но и этической защиты новых социальных практик. Соцреалистическое искусство поначалу использовало довольно изощренный набор приемов, позволявший включить в схему апологии религиозную топику, различного рода «мифопоэтики», литературно-мнемонические, реминисцентные техники, поддерживаемые, наряду с прочими поэтическими средствами, в том числе и природной образностью. С утверждением нового строя необходимость в таком сложном символистском этико-эстетическом прикрытии отпала. Да и новый соцреалистический читатель, никакого представления о символизме не имевший, уже ждал своей формовки, если еще не сформировался. То, что можно было исправить, исправлялось. То, что нельзя, – выбрасывалось. Символ стал работать по подобию условного рефлекса: «шторм» – значит «революция»...

IV. КАК СТАТЬ КЛАССИКОМ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В Советском Союзе детская литература всегда оставалась важнейшей частью коммунистического строительства и уже в силу этого рассматривалась как полноценное орудие в борьбе с врагами государства. Недаром Первый Всесоюзный съезд советских писателей открывался выступлением М. Горького, во многом посвященном сказке, а содокладчиком Горькому был назначен С. Я. Маршак, который произнес пространную речь о новой политике в области книгоиздания для детей. В СССР, по крайней мере послевоенном, легче, пожалуй, было не читать школьной программы, где в том или ином виде присутствовало большинство «хрестоматийных соцреалистов», чем не знать наизусть стихи Чуковского о Бармалее, Михалкова о супермилиционере, Маяковского о «крошке-сыне» или Маршака о мистере Твистере. Так что роль детской литературы в формировании homo sovieticus переоценить сложно.

Эта часть целиком посвящена С. Я. Маршаку. Вначале мы обратимся к предыстории советской детской литературы – ко времени, когда ее будущий классик жил на белом Юге России и работал газетным фельетонистом. Контраст между екатеринодарским и советским Маршаками разителен и, на мой взгляд, показывает, насколько хорошим стратегом и тактиком в области собственного жизнестроительства был признанный литератор; насколько точно он предугадывал изменения социального климата, удачно используя силу попутных ветров и течений, чтобы держаться на плаву в условиях, когда другие тонули. Затем мы обратимся к советской поэзии Маршака и попытаемся понять, какого рода поэтический опыт помог ему достичь долгосрочного признания на высоком государственном уровне. Мистер Твистер и безымянный герой окажутся в центре нашего внимания.

Д-р Фрикен в тылу врага (Маршак и газета: к предыстории советской классики)

Предлагаемый очерк посвящен малоизученному периоду в карьере С. Я. Маршака и в основе является комментарием к ряду стихотворных фельетонов, опубликованных им в белой прессе в 1918–1920 гг., большей частью под псевдонимом д-р Фрикен. В это время С. Я. Маршак жил в Екатеринодаре и о славе детского писателя, вероятно, еще

не помышлял. Задача, с одной стороны, проста: восстановить контекст, в котором его фельетоны создавались и обращались, по возможности минуя уже сложившиеся в рамках советского института чтения и критической традиции стереотипы. Ограничиться простым перечислением не всем известных политических реалий и бытовых фактов, соотнеся их с конкретными поэтическими высказываниями автора, в рамках такого комментария было бы достаточно. Но с другой стороны, сами стереотипы, раз речь идет об одном из классиков советской литературы, сложно исключить из рассмотрения, ведь именно в них Маршак таковым и предстает. Случай д-ра Фрикена парадоксален, но для советской культуры типичен: сам Маршак-фельетонист практически не был известен советской публике, однако шаблоны, чтобы судить о его творчестве, имелись. Объединить две разные дискурсивные перспективы (д-р Фрикен в изначальном историческом контексте и его «призрак» – в советском критическом), сделав их обе предметом анализа, кажется поэтому и заманчивым, и важным.

Мы не очень много знаем о ранних идеологических предпочтениях С. Я. Маршака. Все, что известно по воспоминаниям даже в первом приближении нельзя принимать за первоисточник: мемуары конструировались согласно сложившимся позже нарративным схемам с предписанной временем совокупностью умолчаний и согласно правилам (само)канонизации. Тексты, опубликованные под псевдонимом д-р Фрикен, напротив, избавлены от данного недостатка. В них отсутствуют поздние идеологические напластования. Более того, нужно, пожалуй, признать, что сегодня это одно из немногих доступных обширных письменных свидетельств, позволяющих судить о раннем Маршаке непосредственно. Опираясь на него, можно попытаться реконструировать, хотя бы в самых общих чертах, мировоззренческое и профессиональное кредо писателя, которое облегчало ему или создавало препятствия в исполнении принятой на себя чуть позже социальной роли детского советского классика. Исходя из этой цели в рамках данной работы мы будем рассматривать «сатиры» д-ра Фрикена скорее как политические, чем поэтические произведения.

Нельзя сказать, что д-р Фрикен времен Гражданской войны не был известен истории советской литературы вовсе. «Литературная энциклопедия» 1934 г. существование д-ра Фрикена не фиксирует¹.

¹ «В печати выступил в 1907 с лирическими стихами и переводами Блейка, Вордсворта и английских народных баллад. После Октябрьского переворота

В биографической справке о Маршаке 1947 г. время и география Гражданской войны не учтены². Б. Е. Галанов в «Очерке жизни Маршака» 1956 г. тоже, обрывая свое биографическое повествование на октябре 1917, продолжает его только с 1920 – с истории детского театра и «Детского городка» в Краснодаре³. Пробел не восполнен ни в «Истории советской литературы», подготовленной ИМЛИ в 1961 г.⁴, ни в томе автобиографий советских писателей 1959 г.⁵ В. В. Смирнова не затрагивает эту тему в критико-биографическом очерке «С. Я. Маршак» 1954 г.⁶ Тематически специальная и поэтому для нас значимая статья И. Я. Куценко «С. Я. Маршак на Кубани» 1962 г., открывающаяся странным тезисом: «Свой творческий путь С. Я. Маршак начал в Краснодаре»⁷, – еще не знает Маршака-журналиста. Однако уже в книге Б. Е. Галанова «С. Я. Маршак: жизнь и творчество» 1965 г. д-р Фрикен явлен – как политический поэт-сатирик безоговорочно про-большевистской ориентации и почти подпольщик⁸.

В работе И. С. Маршака «От детства к детям»⁹, опубликованной в знаковом сборнике «Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака» 1975 г. о псевдониме Фрикен речи не ведется, а корпус ранних

был одним из организаторов первого детского театра в СССР – „Детского городка“ в Краснодаре» (*Шер Н. Маршак С. Я. // Лит. энцикл. М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. Т. 7. С. 28*).

² *Маршак С. Я. Избранное. М.: Сов. писатель, 1947. С. 377.*

³ *Галанов Б. Е. С. Я. Маршак: очерк жизни и творчества. М.: Сов. писатель, 1956. С. 17.* Та же схема умолчания сохранена им и в «Краткой литературной энциклопедии» (*Галанов Б. Е. Маршак // Кратк. лит. энцикл. М.: Сов. энцикл., 1967. Т. 4. С. 674*).

⁴ *История русской советской литературы. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. Т. 3. С. 443.*

⁵ *Советские писатели: автобиографии: в 2 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 2. С. 42–60.*

⁶ *Смирнова В. В. С. Я. Маршак: критико-биографический очерк. М.: Изд-во детск. лит-ры, 1954.*

⁷ *Куценко И. С. Я. Маршак на Кубани // Кубань. 1962. № 5. С. 41.* К тому времени Маршаку было тридцать, он уже имел довольно большой опыт литературной работы, и эта иллюстрация «герменевтического разрыва» удивляла даже советских историков литературы.

⁸ «Сам Маршак, – пишет Б. Е. Галанов, – и через много лет с гордостью вспоминал дошедшие до него слова краснодарских большевиков-подпольщиков: „Если надо будет прятаться, – говорили они, – мы пойдем к доктору Фрикену“» (*Галанов Б. Е. С. Я. Маршак: жизнь и творчество. С. 33*).

⁹ *Маршак И. С. От детства к детям: главы из биографической книги // Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака: Маршак и детская литература / сост. Б. Е. Галанов, И. С. Маршак, М. С. Петровский. М.: Дет. лит., 1975.*

журналистских текстов писателя – газетных вырезок времени Гражданской войны, полученный Отделом рукописей Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (Ф. 469, Ед. хр. 5) в дар от Д. Н. Ефимова в 1961 г.¹⁰, без дат и без оговорок рассматривается в главе, повествующей о 1906–1911 гг. жизни писателя. Таким образом, «белый фрикеновский период» сдвинут в дореволюционную Россию¹¹. В главе о 1914–1920 гг., правда, в двух-трех абзацах говорится о работе Маршака в мякотинском «Утре Юга». Более того, он даже назван критиком кубанского правительства, что вполне справедливо. Но в обстоятельствах, когда детали политических игр на территории белого Юга не освещаются и не известны читателю, Маршак вновь видится почти красным¹².

Вопрос адресности и тиражности, как всегда, существенен. Книги о Маршаке выходили большими, до 100 000 экз., тиражами, адресованы были широкой публике, которая в условиях архивной закрытости и «библиотечной недостаточности», да и просто из-за отсутствия надобности, критически оценить советского агиографического Маршака не могла. Из тех же источников утоляла жажду знаний и журналистика, и школа.

С точки зрения фактографии контрастным на этом фоне выглядит «Семинарий» В. Д. Разовой, выпущенный в 1970 г. Ленинградским государственным институтом культуры им. Н. К. Крупской, где ранний Маршак-сатирик занимает почетное место среди других своих ипостасей. Правда, тираж этой методички (конспекта, никак не могущего претендовать на роль полноценной научной публикации) составлял всего 500 экз. «Сакральные» эмпирические знания предназначались только для узкого круга специалистов. К тому же концептуально проблема раннего Маршака решалась в типичных для советской историографии формулах – как путь демократически настроенного интеллигента к осознанию истины нового строя¹³.

¹⁰ Друян Д. Н. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в 1961 году. Л., 1962. С. 88.

¹¹ Даже цитаты из сопроводительного письма самого Д. Н. Ефимова об истории коллекции этих текстов, собранной С. М. Маршак, не проясняют ситуацию (Маршак И. С. От детства к детям... С. 415, 416).

¹² Схема объяснения стандартна: нужны были деньги, пришлось работать, но это был не настоящий Маршак, а оболочка и маска (Маршак И. С. От детства к детям... С. 449).

¹³ «К счастью, ему быстрее, чем Э. Багрицкому или А. Н. Толстому удалось вырваться, например, из ошибочных представлений об окружающей дей-

В «Воспоминаниях» о Маршаке «Я думал, чувствовал, я жил» 1971 г. и 1988 г. о д-ре Фрикене не вспоминают¹⁴.

Громко о нем заявила лишь «Литературная газета» в юбилейном для Маршака и «либеральном» для СССР 1987 г., поместив в своем номере за 11 ноября (№ 46) заметку М. С. Петровского «Доктор Фрикен? Что такое?» и три стихотворения, по которым, впрочем, судить о «докторе», саритике-либерале с белого Юга, всесторонне вряд ли было возможно¹⁵.

То, что д-р Фрикен ускользал от советской критики, не вызывает удивления. Однако и в биографии самого последнего времени¹⁶, где подробно рассматривается даже такой щепетильный предмет (ранее практически табуированный)¹⁷, как история предков писателя, «белому пятну» в его в жизни посвящено от силы три пунктирно написанных страницы.

Корпус ранних фельетонов Маршака, основываясь на большой коллекции, собранной С. М. Маршак, сохранившемся в Рукописном отделе РНБ экземпляре книги писателя «Сатиры и эпиграммы»¹⁸ и на собственных разысканиях, опубликовал в 1997 г. И. Я. Куценко¹⁹. Однако его восьмисотстраничный труд, наполовину антология, наполовину монография, интересен, если отбросить в сторону звонкую постперестроечную публицистику, еще и как особая апологетическая

ствительности и прийти к единственно верной позиции представителя советской культуры» (*Разова В. Д.* С. Я. Маршак. Семинарий. Л.: М-во культуры РСФСР. Ленингр. государств. ин-т культуры им. Н. К. Крупской, 1970. С. 42). Дореволюционные Маршак и его псевдонимы В. Д. Разова рассматривала еще в 1964 г. тоже в камерном издании: *Разова В. Д.* Вестник ЛГУ им. А. А. Жданова. 1964. № 2. Сер. истории, яз. и лит. Вып. 1. С. 79–90.

¹⁴ Я думал, чувствовал, я жил: воспоминания о Маршаке М.: Сов. писатель, 1971, 1988.

¹⁵ В том же году в Киеве вышла статья М. Петровского «Киевская гастроль доктора Фрикена» (Радуга. 1987. № 9; она же: *Петровский М. С.* Заочная гастроль доктора Фрикена // Петровский М. С. Городу и миру: Киевские очерки. Киев: Рад. письменник, 1990) о работе Маршака под данным псевдонимом в «Киевских вестях» в 1910 г. и публикация «„Мой псевдоним придумал Пушкин“: как начинался С. Я. Маршак. К 100-летию со дня рождения» (Подъем. 1987. № 12. С. 113–119).

¹⁶ *Гейзер М. М.* Маршак. М.: Мол. гвардия, 2006. С. 137–140.

¹⁷ Ср., напр., с воспоминаниями И. С. Маршака (*Маршак И. С.* От детства к детям... С. 349).

¹⁸ Д-р Фрикен. Сатиры и эпиграммы. Екатеринодар, 1919.

¹⁹ *Куценко И. Я.* С. Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани. Майкоп: РИО РИПО «Адыгя», 1997. (На обложке – «Маршак в Краснодаре».)

стратегия. Главная дилемма, которой занят И. Я. Куценко, связана с почти одномоментным переходом Маршака из лагеря «взрослой» антибольшевистской прессы в ряды красных детских драматургов и воспринимается как этическая: предал ли будущий классик свои идеалы, перейдя к красным? Ответ дается категоричный: «Маршак и предательство не могут стоять рядом»²⁰. Напротив, не будучи большевиком, он тем не менее всегда оставался гуманистом, а в белой прессе чуть ли не «диссидентом»²¹, и вообще (уже по логике другого исследователя – Ф. П. Куценко) его фельетоническая деятельность стала подвигом, который то ли по недоразумению, то ли из-за поздних искажений ленинской политики попросту замолчали²².

Действительно, работая в «Утре Юга», Маршак не слишком много бранил большевиков и опубликовал пару текстов, сокрушаясь в них по поводу братоубийственной войны, зато правительствам и генералам Юга России доставалось изрядно. И тем не менее некоторые детали заставляют отнестись к версии, если не «красного», то «розового» Маршака скептически. Собственно в них, перечитывая д-ра Фрикена, и имеет смысл разобраться.

Итак, что осмеивает д-р Фрикен?

Прежде всего его сатира носит политический и часто личностный характер. Д-р Фрикен скрупулезно ведет сатирическую хронику жизни Екатеринодара и Юга России, не стесняясь выставлять на посмешище одну значительную фигуру за другой. Список «титолов» его жертв, насчитывающий более пятидесяти имен, говорит сам за себя: ведущий идеолог белого движения основатель газет «Россия» и «Великая Россия» В. В. Шульгин, лидер кадетов П. Н. Милюков, гетман Украины П. П. Скоропадский, председатели и члены (в разное время) Кубанской Рады и Кубанского краевого правительства Л. Л. Быч, Н. С. Рябовол, Ф. С. Сушков, В. В. Скидан, член Краевого Правительства по делам финансов А. А. Трусковский, А. И. Кулабухов, генералы и атаманы П. Н. Краснов, градоначальник Ростова-на-Дону полковник К. М. Греков, С. В. Петлюра, издатели и публицисты

²⁰ Куценко И. Я. С. Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани. С. 111.

²¹ «Беспокойный диссидент» – так любовно-иронически называется одна из глав книги.

²² С. Я. Маршак «одним из первых увидел в Гражданской войне братоубийственную междоусобицу, мужественно возвысил голос против нее» (Куценко Ф. П. Концепция нравственности, не прочитанная эпохой // Образование – Наука – Творчество. 2007. № 6. С. 33).

А. Ю. Геровский, В. М. Пуришкевич, бывший член Думы, лидер «прогрессистов» Н. Н. Львов и т. д. и т. п.

Восстановить реакции «первичной» аудитории на тексты д-ра Фрикена довольно сложно. И все же косвенные свидетельства, указывающие на силу его литературской позиции, имеются. Вслед за И. Я. Куценко их приходится лишь повторить. Во-первых, его много и регулярно печатали, во-вторых, его перепечатывали другие издания. Наконец, до нас дошло оригинальное признание стихотворно-сатирического таланта д-ра Фрикена, сделанное одной из его «жертв», причем с точки зрения литературы и журналистики весьма авторитетной. Б. А. Суворин в одном из январских номеров своего «Вечернего времени» за 1920 г.²³ поместил следующий материал:

Д-ру Фрикену

Это, пожалуй, единственный талантливый сотрудник «экономической» газеты «Утро Юга» написал смешные стишки по моему адресу.

Привожу их полностью.

Жив Курилка.

В Новороссийске начала
выходить газета «Вечернее Время»

Беспечен и задорен,
Не ведая забот,
Опять Борис Суворин
Газету издает.

Опять пылает гневом
И в позе боевой
Опять грозит он левым
Своей передовой.

Живя в Новороссийске,
Спасает криком Русь,
Как встарь Капитолийский
Неугомонный гусь.

²³ Датируется у И. Я. Куценко: *Куценко И. Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани.* С. 168.

Помилуйте, ему ли
Тужить и горевать?
Он может и в Стамбуле
Свой орган издавать!

Д-р Фрикен.

Так точно, «жив курилка» и на зло большевикам и всем их сторонникам, продолжаю свою работу, которую неуклонно вел в Петербурге, Москве, Новочеркасске, Ростове, Харькове, Курске и Белгороде и веду теперь в Новороссийске.

Пусть я, с точки зрения д-ра Фрикена, «неугомонный гусь», спасший все-таки Капитолий и Рим. Это почти комплемент.

Что касается газеты в Стамбуле, то я, конечно, не теряю надежды издавать «Вечернее Время» в Царьграде и ничего не буду иметь против сотрудничества д-ра Фрикена в этой газете.

Бор. Суворин²⁴.

Нельзя не заметить, что в финальных строках д-ра Фрикена «каламбурит» на грани приличия, если вообще не переходит ее. Фразу: «Свой орган издавать!» – вряд ли можно посчитать хорошей оценкой периодического издания, а сам фельетон – «дружеским шаржем»²⁵. Но именно благодаря этому оценка Суворина предстает особенно весомой.

Публичные столкновения двух литераторов имеют свою историю и восходят к газетной полемике дореволюционных 1910-х гг.²⁶ Но как бы там ни было, Суворин, который, говоря кстати, накануне в качестве журналиста участвовал в Ледяном походе Корнилова, находит возможность увидеть в речи тылового фельетониста «почти комплемент» и предложить ему работу в собственной газете. Помимо профессионального признания, ответ издателя «Вечернего времени», что тоже важно, выявляет идеологический и политический статус д-ра Фрикена в глазах окружающей публики, для которой он, безусловно,

²⁴ ОР РНБ Ф. 469. Ед. хр. 5. Л. 345. За исключением специально оговариваемых случаев все ссылки на ранние тексты С. Я. Маршака даются по изданию И. Я. Куценко с указанием страниц в скобках. Дополнительно при цитатах указываются листы. Тексты по возможности сверены с данным источником и в случае разночтений приводятся по нему. Датировки – в основном по И. Я. Куценко.

²⁵ Куценко И. Я. С. Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани. С. 168.

²⁶ Петровский М. Заочная гастроль доктора Фрикена.

«свой», а не «красный». Так что, с одной стороны, у Маршака имелись все шансы продолжить карьеру среди эмигрантов, сделай он такой выбор, а с другой – представить себе, что его газетная деятельность воспринималась с точки зрения большевиков как невинная, сложно. В данном отношении несущественно, что против Совдепии д-р Фрикен обращал свое перо сравнительно редко – ориентируясь на внутренний рынок, он был больше занят проблемами «государственного» образования, для которого работал.

Хорошо известное специалистам соседство войны и замкнутой на себя тыловой жизни Юга наглядно отражает ежедневная пресса, без колебаний помещающая, например, известие о гибели прапорщика Никольского, расстрелянного «по приговору суда Киевской чрезвычайной комиссии после произведенной над ним пытки» рядом с рекламой представления «„Париж ночью“ (Фарс в 3 д. Савурова)»²⁷. А публикуемые в ней регулярно сводки с театра военных действий под заголовками вроде «Блестящие успехи на фронтах»²⁸ и статьи типа «Последняя ставка комиссаров»²⁹ прекрасно передают «дух стабильности». Соответствующие картины оставлены и в многочисленных мемуарах. Например, В. А. Амфитеатров-Кадашев, в ту пору редактор «Донских ведомостей», пишет: «Едва ли не главная прелесть жизни на белом Юге (оставляя в стороне булку, вино и копченую рыбу) – это ее романтичность: не то Тридцатилетняя война, не то Смутное время – вообще, декоративно, красочно»³⁰. А собрат д-ра Фрикена по профессии фельетонист Чацкий из «Свободной речи» в своем маленьком фельетоне «По вечерам...» так живописует контрасты ночного южного города:

Яркий, праздничный свет пляшет на панели у кино и театров. Журчит, журчит и льется толпа, наполняя «Ампиры», «Чашки чая», «Гротески», кино <...>

В «Гротеске» всем залом поют:

– Сильва, ты меня не любишь!

– Сильва, ты меня погубишь!

²⁷ Великая Россия. 1919. 19 (2) мая. № 216.

²⁸ Великая Россия. 1919. 27 авг. (9 сент.) № 282.

²⁹ Великая Россия. 1919. 25 авг. (7 сент.) № 281.

³⁰ Амфитеатров-Кадашев В. А. Страницы из дневника (публ. С. В. Шумихина) // Минувшее (исторический альманах). Вып. 20. М.; СПб.: Atheneum – Феникс, 1996. С. 535.

Заворачиваю в переулочек. Темно. Где-то рядом хлопает выстрел, а минуту спустя другой... – ведь так опасно<,> главное, так подло³¹.

В условиях относительного военного паритета тыл Юга России временами вообще впадал в политическую «дремоту», хотя это не означает, что о большевиках или, допустим, о Петлюре, забывали. Сам д-р Фрикен – чтобы не ходить далеко за примерами, – каждодневно отслеживая общественные настроения, в марте 1919 г. дотошно фиксирует следующее:

ЭЛЬБРУС

Сюжетов для сенсаций
Нет в наши времена...
Не верят в Лигу наций,
Не трогает война.

Нет в людях интереса
И притупился вкус...
От скуки наша пресса
Припомнила Эльбрус.
<...>

В театре, в ресторане,
За карточным столом
Шли речи о вулкане
И больше ни о чем.

Д-р Фрикен.

(«Утро Юга», 5 (18) марта 1919; 335–336; Л. 280.)³²

Сатира д-ра Фрикена совершенно иначе прочитывается, если на нее смотреть не в свете противостояния красного белому и наоборот, а с точки зрения конкуренции внутри одной, пусть лишь на краткое время стабильной, социокультурной системы³³. Ее направленность,

³¹ Свободная речь. 1919. 19 нояб. (2 дек). № 251.

³² В. В. Добрынин записал в 1921 г.: «Вообще погубил армию тот самый тыл, который ею прикрывался. Всю войну он был весел, беспечен, кутил, веселился в те моменты, когда на фронте люди гибли за великое дело спасения Родины» (*Добрынин В. В. Борьба с большевизмом на Юге России. Участие в борьбе Дон. казачества. Февраль 1917 – март 1920. (Очерк.)* Прага: Слав. изд-во, 1921. С. 89).

³³ И это несмотря на то что уже в 1919 г., как констатирует А. И. Деникин, оправдывая усиление и централизацию власти: «Но линия фронта далеко еще не выражала пределов фактического распространения войны. Вся

не умещавшаяся в бинарную схему советской историографии и поэтому, надо полагать, игнорируемая, кажется много более очевидной, «объекты» – не столь уж страшными, «диссидентство» не столь уж радикальным.

Конечно, в фельетоне «Гармония с самим собой» («Родная земля», 21 октября 1918) Маршак атакует П. Н. Милюкова весьма язвительно:

Лишь тот, кто испытал
мучительный разлад
Ума и чувства молодого,
Поймет, какой царил
невыносимый ад
В душе у Павла Милюкова.
<...>
Рука Германии в то время
на Руси
Кроила быстро государства...
И бес ему шепнул: «Пойди-ка
попроси
У Гогенцоллерна лекарства... (423; Л. 209).

Но атакует как раз в тот момент, когда последний обратился за решением большевистской проблемы к помощи Германии, получив за это хорошую взбучку не только от политических противников, но даже от соратников по партии. С общим мнением, которое стихотворно выразил д-р Фрикен, не мог не считаться даже А. И. Деникин, отказавшийся от идеи пригласить П. Н. Милюкова в члены Особого совещания³⁴. Посвященное П. П. Скоропадскому «После спектакля», открывающееся восклицаниями: «Бесподобно... Bravo, bravo. / Как искусно вел он роль, / Выступая величаво, / Будто подлинный король» (316; Л. 216), – было приурочено к отказу гетмана Украины от своего поста³⁵.

небольшая вначале территория Добровольческой армии являлась по существу театром военных действий» (*Деникин А. И.* Очерки русской Смуты. Берлин: Слово, 1925. Т. 4. С. 217).

³⁴ *Деникин А. И.* Очерки русской Смуты. Т. 4. С. 207. Действия П. Н. Милюкова казались еще более обескураживающими, притом что не так давно, в ноябре 1916 г., он произнес в Думе речь с громким названием «Глупость или измена?», обвиняя правительство в попытках заключить сепаратный мир с Германией.

³⁵ Отклик Маршака был молниеносен: отречение П. П. Скоропадского состоялось 14 декабря, а фельетон датирован 6 (19) декабря 1918 г.

Причем нельзя не заметить, что к Скоропадскому ставка Главнокомандующего тоже относилась крайне отрицательно³⁶. В творчестве д-ра Фрикена очень скоро оформился целый поджанр фельетона «на снятие с должности» или, шире, «на провал». Помимо упомянутых текстов к нему примыкают «Grand шашлык», «Кризис власти», «Баллада», «Калиф на час», «Интервью с министром», «В Новороссийск до востребования», «Нах фатерланд (Новый походный марш)» и другие.

Специальную заботу д-ра Фрикена составляла Кубанская краевая Рада, заседания которой проходили в Екатеринодаре в Зимнем городском театре, что получило отражение в его стихах:

Нам не видно членов Рады,
Лишь таинственно с эстрады
К нам доходит некий глас...
Депутаты – словно боги:
Созерцать порой их ноги –
Честь великая для нас!

(«Где пресса? (Загадочная картинка)»;
409; Л. 283), –

и даже сказалось на форме фельетона: текст «„Женитьба“ в миниатюре», посвященная составлению Кубанского краевого правительства, представляет собой стихотворную пьесу со списком действующих лиц в двух действиях – первом и последнем.

Судьба двух членов Рады и одновременно фельетонных героев Маршака особенно показательна – Н. С. Рябовола и А. И. Калабухова. В январе 1919 г. в «Утре Юга» д-р Фрикен опубликовал маленький фельетон под названием «Поздний протест», где есть такие строки:

Средь Бычей и Рябоволов
Как решился, как посмел
Затесаться Долгополов?
Или край наш оскудел? (321; Л. 237).

³⁶ Генерал Н. Н. Головин пишет: «Крайне враждебное отношение Главнокомандующего Добровольческой армии к генералу Скоропадскому было широко известно и нашло свое яркое выражение в следующем факте: все офицеры, поступившие по призыву Гетмана в Украинскую армию, пожелавшие впоследствии вступить в Добровольческую армию, должны были пройти через следственную комиссию, для того чтобы реабилитировать себя от обвинения в государственной измене» (*Головин Н. Н.* Российская контрреволюция в 1917–1918 гг. Ч. 5. Кн. 12. Париж, 1937. С. 16).

Фельетон имеет отношение к выбору членов Кубанской казачьей делегации, которая должна была принять участие в работе судьбоносной Мирной конференции в Париже, представляя Кубань как самостоятельное государственное образование. Это противоречило решению А. И. Деникина, не терпевшего сепаратизм и признавшего своим представителем на конференции С. Д. Сазонова, начальника управления иностранных дел в Особом совещании³⁷. Его назначение, кстати говоря, «Утро Юга», где сотрудничал д-р Фрикен, приветствовало³⁸. Конфликт разрастался, и в июне 1919 г. произошло еще одно знаковое событие. После вполне мирного и даже обнадеживающего совещания между командованием Добровольческой армии и казачеством, во время обеда, А. И. Деникин произнес неожиданный тост, воспринятый кубанцами как вызов и оскорбление. Генерал-лейтенант А. П. Филимонов, бывший в ту пору Войсковым атаманом Кубанского казачьего войска, сравнивает его с «ушатом холодной воды»³⁹: «Сегодня здесь происходит что-то странное – слышен звон бокалов, льется вино, поются казачьи гимны, слышатся странные казачьи речи, над этим домом развевается кубанский флаг... Странное сегодня... Но я верю, что завтра над этим домом будет развеваться трехцветное, национальное русское знамя, здесь будут петь русский национальный гимн, будут происходить только русские разговоры. Прекрасное „завтра“... Будем же пить за это счастливое и радостное „завтра“...»⁴⁰. Этот исторический экскурс интересен в нашем случае не сам по себе. С заявлением Деникина связывают событие, которое произошло неделей спустя, когда в Ростове некто, как говорили, деникинский офицер, убил председателя Кубанской краевой Рады, героя фельетона д-ра Фрикена, Н. С. Рябовола⁴¹.

³⁷ Телеграмму от Главнокомандующего Добровольческой армией с просьбой подтвердить делегирование С. Д. Сазонова Рада получила 5 декабря 1918 г. (протоколы заседаний Кубанского краевого правительства: 1917–1920. Сб. документов: в 4 т. / под ред. А. А. Зайцева. Краснодар, 2008. Т. 2. С. 10.) После этого, несмотря на первоначальное согласие, начались дискуссии о посылке собственных представителей от нее.

³⁸ Деникин А. И. Очерки русской Смуты. Т. 4. С. 236.

³⁹ Филимонов А. П. Разгром Кубанской рады // Архив русской революции. Берлин, 1922. Т. 5. С. 324.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Зайцев А. А. Кубанское краевое правительство в годы революции и Гражданской войны на Кубани в 1917–1920 // Протоколы заседаний Кубанского краевого правительства... Т. 1. С. 12.

Проукраински настроенные Л. Л. Быч и Н. С. Рябовол были известны как сторонники самостоятельности Кубани. Упомянутый в фельетоне Н. С. Долгополов, предложенный в состав парижской делегации 23 декабря 1918 г.⁴², не казак, а «иногородний», эсер, член 2-й Государственной думы, а позже – министр здравоохранения в третьем Кубанском краевом правительстве и, главное, противник казачьей автономии⁴³. Эти диссонансы и обыгрывает д-р Фрикен.

Схожая убийственная коллизия развивалась вокруг члена Кубанского краевого правительства, министра по внутренним делам А. И. Калабухова⁴⁴, радость по поводу смещения которого д-р Фрикен выразил в фельетоне «Финал маскарада» 5 (18) января 1919 г. Тексту был предпослан эпиграф: «Всем закрытым газетам ныне разрешен выход под прежними названиями». А заканчивался он бойким куплетом:

Оттого у нас воскресли
Все названия газет,
Что в правительственном кресле
Днесь Кулабухова нет... (320).

Удовлетворение журналиста понятно, однако интересно и другое обстоятельство, которое к упомянутому случаю, на первый взгляд, имеет либо только мистическое отношение, либо никакого вовсе. 7 ноября 1919 г. А. И. Калабухов по указанию Деникина был повешен.

Разумеется, странно видеть в д-ре Фрикене рокового предсказателя – за всеми этими фатальными хитросплетениями видится одна вполне реальная политическая закономерность. Причиной гибели А. И. Калабухова послужил все тот же затянувшийся конфликт казачьей Рады с Главнокомандующим вооруженными силами Юга России. Его казнили за то, что, как говорится в протоколе, «в июле текущего года он, в сообществе с членами Кубанской делегации: Бычем, Савицким, Намитковым, с одной стороны, и представителями Меджлиса горских народов, <...> с другой стороны, подписали договор, явно клонящийся к отторжению Кубанских воинских частей в распоряжение

⁴² См., напр.: Протоколы заседаний Кубанского краевого правительства... Т. 2. С. 69.

⁴³ См., напр.: *Скобцов Д. Е.* Три года революции и Гражданской войны на Кубани. Кн. 2. Париж, 1962. С. 15; Протоколы заседаний Кубанского краевого правительства... Т. 2. С. 57, 64 и др.

⁴⁴ Там же. Т. 4. С. 320.

Меджилиса»⁴⁵. Другие оппозиционеры были высланы в Константинополь⁴⁶. Ранее Деникин предполагал предать военно-полевому суду упоминаемых д-ром Фрикеном Л. Л. Быча и И. Л. Макаренко⁴⁷, планируя расправиться с Кубанской Радой еще в конце 1918 г.⁴⁸

Д-р Фрикен осыпает насмешками активного деятеля Рады и Кубанского краевого правительства И. Л. Макаренко, освещая его специфические таланты ратора в фельетоне «Хорунжий-дипломат» («Утро Юга», 27 октября 1919):

Рыцарь с поднятым забралом,
Краевой наш контролер⁴⁹
Бросил в Раде генералам
Полный горечи укор.

Похвалил он их за смелость,
Не щадя для них похвал.
Но в свидетельстве на зрелость
Генералам отказал (390; Л. 372).

В заголовке д-р Фрикен использует военное звание И. Л. Макаренко, не называя его по имени, но очевидно, что читателю было ясно, о ком идет речь. Тот же тип поведения И. Л. Макаренко отразился и в «Кубанской песенке» д-ра Фрикена («Парус», 2 ноября 1919), которая была написана по поводу его фразы: «Мы должны заставить всех держать руки по швам перед Радой». Вероятно, критика такого «парламентаризма» справедлива, но любопытно и то, что И. Л. Макаренко была уготована участь А. И. Калабухова, если бы он вовремя не скрылся.

По поводу казусов подобного рода, связанных с И. Л. Макаренко, у А. П. Филимонова, описывающего противостояние Рады А. И. Деникину, сохранились такие воспоминания: «Закусившие удила лидеры оппозиции совершали одну бестактность за другой. <...> На одном из собраний в гор. Новочеркасске Иван Макаренко заявил: „На Кубани

⁴⁵ См., напр.: *Скобцов Д. Е.* Три года революции и гражданской войны на Кубани. Кн. 2. С. 125.

⁴⁶ См. напр.: *Филимонов А. П.* Разгром Кубанской рады. С. 322.

⁴⁷ Там же. С. 326, 326.

⁴⁸ Там же. С. 322.

⁴⁹ И. Л. Макаренко занимал должность краевого контролера в третьем Кубанском краевом правительстве (протоколы заседаний Кубанского краевого правительства... Т. 4. С. 321).

нет ни одного порядочного генерала“. <...> В довершение всех несчастий оппозиции удалось провести в председатели Кубанской краевой рады Ивана Макаренко – „кубанского бога бестактности“». ⁵⁰

Очень схоже реагировали на его поведение не только «Утро Юга», но и другие газеты. «Великая Россия» – раз уж мы сделали ее эталоном для сравнения – поместила в своем номере от 29 октября (11 ноября) 1919 г., т. е. спустя два дня после публикации д-ра Фрикена, заметку «Протесты против речи Макаренко» следующего содержания: «ЕКАТЕРИНОДАР 28 X В Президиум законодательной рады поступили письма-протесты Войскового Атамана, члена правительства <по> военным делам генерала Звягинцева по поводу речи Ивана Макаренко в законодательной раде, где он, докладывая о работе Южнорусской конференции, сказал фразу: „Неужели Кубань не могла породить двух-трех порядочных генералов“. Лиейцы ⁵¹, а также генерал Гейман пытались огласить эти письма в краевой раде перед выборами председателя, но рада шумом не позволила прочесть письма (Прессбюро)».

Достается от д-ра Фрикена и неназываемому в фельетоне «Буки-аз» («Утро Юга», 26 апреля (9 мая) 1919) В. В. Скидану: «В нашей раде / На эстраде / Славный ейский грамотей / Учит горцев, / Черноморцев, / И лиейцев, как детей...» (353; Л. 273) – члену Первого временного войскового правительства по ведомству народного просвещения, затем Третьего краевого правительства по делам народного просвещения, ранее – председателю войсковой Рады ⁵² (перед самой революцией занимавшему должности директора Кубанского Александровского реального училища, члена и гласного Екатеринодарской областной Думы ⁵³, директора народных училищ Кубанской области ⁵⁴). И так далее и тому подобное, иллюстрации легко умножить.

Советские биографы Маршака были правы, когда видели в д-ре Фрикене критика Рады, но они самым примитивным способом умалчивали о том, с чьей позицией его критика совпадала. Луч сатиры д-ра Фрикена хотя и не очень узко, фокусируется прежде всего на противниках ставки Главнокомандующего.

⁵⁰ Филимонов А. П. Разгром Кубанской рады. С. 325.

⁵¹ «Лиейцы» – противостоящая «черноморцам» партия в Раде.

⁵² Протоколы заседаний Кубанского краевого правительства... Т. 4. С. 318.

⁵³ Кубанский календарь на 1916 г.: Издание Кубанского Областного Статистического Комитета / под. ред. Л. Т. Соколова. Екатеринодар, 1916. С. 140, 172, 200.

⁵⁴ Кубанский календарь на 1907 г.: Издание Кубанского Областного Статистического Комитета / под. ред. С. В. Руденко. Екатеринодар, 1906. С. 34.

И, конечно, в своей неприязни к упомянутым лицам д-р Фрикен, как и «Утро Юга» в целом, не были одиноки. Например, фельетонист из все той же «Великой России» в апреле 1919 г. печатает идиллическую зарисовку «Неудача», герой которой завидует неграм в Конго, размышляя следующим образом: «Счастливые черненькие, думал я. Ваши головы свежи и ясны. Они не набиты письмами Быча и кн. Львова. Вы не слышали про Троцкого и Ленина...»⁵⁵. Или, допустим, Л. В. в своей рубрике «Мой блокнот» в той же газете отмечает: «Вы знаете приказ Главнокомандующего? <...> Спокойно и весело делается на душе при чтении этой краткой, но и исчерпывающей оценки *Бычеволов* и других кубанских зверей»⁵⁶.

Сказанное нисколько не означает, что д-р Фрикен «предал» себя И. А. Деникину. Все-таки он работал в таких «либеральном» (Скобцов)⁵⁷ издании, как «Утро Юга», «демократическом» (Деникин)⁵⁸ – как «Родная земля», и «оппозиционном» (Дроздов)⁵⁹ – как «Парус». Эти газеты занимали свою позицию, которая далеко не всегда была приятна даже деникинской верхушке.

Высшие чины Добровольческой армии, в отличие от членов Рады, редко попадают в прицел сатирика-стихотворца⁶⁰, тем не менее военные высокого ранга составляют отдельную статью в списке его «жертв». Так, Донской атаман генерал от кавалерии П. Н. Краснов становится его мишенью по меньшей пять раз в разное время. Ему посвящены «Кризис власти», «Баллада»⁶¹, «Повесть о цензуре», «„Утро

⁵⁵ Великая Россия. 1919. 11(24) апреля. № 179.

⁵⁶ Великая Россия. 1919. 24 октября (6 ноября). № 328.

⁵⁷ Скобцов Д. Е. Три года революции и Гражданской войны на Кубани. Кн. 2. С. 78.

⁵⁸ Деникин А. И. Очерки русской Смуты. Т. 4. С. 87.

⁵⁹ Дроздов А. Интеллигенция на Дону // Архив русской революции. Берлин, 1921. Т. 2. С. 56.

⁶⁰ В целом это соответствовало стратегиям всей российской печати в отношении кубанских политиков. А. И. Деникин пишет: «Российская печать, органы „линейцев“, иногда литература Освага, правда, в порядке необходимой самообороны отвечали на нападки самостийников тоном столь же резким и страстным. Поношению подвергались и люди, и идеи. Я не ошибусь, вероятно, если среди многочисленных южных газет того времени назову лишь одну – „Утро Юга“ Мякотина – которая в общей бурной газетной кампании, в критике кубанской власти сохраняла поучительный, но сдержанный тон» (Деникин А. И. Очерки русской Смуты. Берлин: Медник всадник, 1926. Т. 5. С. 198).

⁶¹ Сошлемся здесь на предположение И. Я. Куценко: *Куценко И. Я. С. Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани. С. 330.*

Юга“ (к годовщине)», «Перекасти-поле». И все же сатирический выбор д-ра Фрикена вновь не безрассуден. В «Кризисе власти», опубликованном 7 (20) февраля 1919 г. и начинающемся фразой: «Говорят: взамен Краснова / Круг избрал вождя иного» (328; Л. 246), – П. Н. Краснов (ситуация нам уже хорошо известна) изображен в момент снятия с должности. «Баллада» вышла буквально следом за «Кризисом...» – 9 (22) февраля 1919 г.

Чуть раньше – 1 (14) февраля – собрался Донской круг, высказавший недоверие командующему армией генералу С. В. Денисову. Краснов принял недоверие соратников на свой счет и подал в отставку, которая была принята. В эти «дни правительственного кризиса 3 (16) февраля, – как отмечает В. В. Добрынин, – на круг прибывает ген. Деникин»⁶². Нелишне добавить, что казачий атаман П. Н. Краснов с самого начала стоял в оппозиции к командующему добровольческой армией⁶³, стремившемуся полностью контролировать Дон и Кубань. Подчинился Краснов только под нажимом неблагоприятных обстоятельств военного же характера⁶⁴.

В «Кризисе власти» д-р Фрикен обыгрывает репутацию П. Н. Краснова как давно и плодовито печатающегося литератора:

⁶² Добрынин В. В. Борьба с большевизмом на Юге России... С. 69.

⁶³ А. И. Деникин писал: «Взаимоотношения наши с донской властью с мая и до конца 1918 г. определялись непримиримой позицией ген. Краснова в вопросе об едином командовании» (*Деникин А. И. Очерки русской Смуты*. Т. 4. С. 64). «26 декабря (8 января) – пишет В. В. Добрынин, – на станции Торговой состоялось весьма важное соглашение между атаманом Красновым и генералом Деникиным, по которому последний принял на себя командование всеми силами Юга России» (*Добрынин В. В. Борьба с большевизмом на Юге России... С. 67*).

⁶⁴ «Сепаратизм» казачьего Дона от А. И. Деникина характерным образом выразился в принятых войсковым кругом, который работал с 15(18) августа по 20 сентября (3 октября) 1918 г., «Основных законах», где признавалось, что возглавляемое атаманом «Всевеликое Войско Донское есть самостоятельное государство, основанное на началах народоправства» (*Туровеков Н. Н. Основные законы Всевеликого войска Донского. Париж: Изд-во казачьего союза, 1952. С. 7*). Один из показательных конфликтов был связан с попыткой П. Н. Краснова создать самостоятельную «Южную армию», идею которой поддерживал и П. П. Скоропадский. Все это опять-таки входило вразрез со стратегией А. И. Деникина (см., напр.: *Добрынин В. В. Борьба с большевизмом на Юге России... С. 66*). Но в ноябре 1918 г. П. Н. Краснов вступил в соглашение с А. И. Деникиным при формировании делегации в Париж (см., напр.: *Скобцов Д. Е. Три года революции и Гражданской войны на Кубани*. Кн. 2. С. 12).

Говорят, взамен Краснова
Круг избрал вождя иного.
Но, увы, на место Грекова
Посадить в Ростове некого.

Не назначишь для Ростова
Городничего простого.
Подавай администратора
С дарованьем литератора...

Выбор пал – доносит радио –
На Аверченко Аркадия... (328–329)⁶⁵.

А. Т. Аверченко в это время жил в Ростове-на-Дону и обильно присутствовал в южной прессе. В других текстах П. Н. Краснов предстает диктатором и цензором, часто в одном ряду с большевиками и другими «бандитами»; например, в «Повести о цензуре» (29 апреля 1919 г.), которую С. Я. Маршак пометил подписью Уэллер:

Но каждый раз являлся в виде новом:
То Лениным, то Троцким, то Красновым,
То гетманом, то Симоном Петлюрой,
То светской, то военною цензурой... (355; Л. 275).

И снова, если думать, чем схожи у д-ра Фрикена, с одной стороны, красные В. И. Ленин, Л. Д. Троцкий, а с другой – «многоцветные» П. Н. Краснов, гетман П. П. Скоропадский, С. В. Петлюра, Н. И. Махно, М. А. Сулькевич, – пожалуй, тем, что все они были весомыми противниками дела, символизировал которое на Юге России А. И. Деникин.

Наконец, П. Н. Краснов появляется как непосредственный «губитель» газеты «Утро Юга» в стихотворении «„Утро Юга“ (к годовщине)», выпущенном 23 ноября 1919 г. Газета у д-ра Фрикена сравнивается с младенцем, который:

<...> так кричал, что и Ростов
Тотчас его услышал.
И атаман донской Краснов
Из равновесья вышел.
<...>

⁶⁵ Сверено по: *Д-р Фрикен* Сатиры и эпиграммы. Екатеринодар, 1919. С. 38.

Всего шесть дней младенец наш
На белом свете прожил,
А на седьмой Кубанский страж
Младенца уничтожил (399).

Не стоит думать, однако, что такая смелость д-ра Фрикена уникальна. Вот как описывает положение с критически настроенной прессой, сложившееся ко второй половине 1918 г., сам А. И. Деникин: «Печать принимала все более резкий, нервный тон. Атаманский официоз „Часовой“ возбуждал казачество против Добровольческой Армии... Кубанские самостийные органы, сохраняя в отношении ген. Краснова „вооруженный нейтралитет“, травили меня и Добровольческую Армию... Все екатеринодарские „российские“ газеты, не исключая и социалистических, и кубанские – „линейные“ травили атамана Краснова... И атаман жаловался на них моему представителю в Новочеркасске, принимал у себя, на Дону, ряд драконовских цензурных мер в отношении екатеринодарской прессы. <...> Председатель Особого Совещания ген. Драгомиров, поставленный в очень щекотливое положение в отношении поддерживавшей армию печати, писал редакция письма, прося их воздержаться от выступлений против донского командования»⁶⁶.

Другим излюбленным персонажем д-ра Фрикена из среды военных был промелькнувший выше градоначальник Ростова-на-Дону полковник К. М. Греков, прославившийся специфическим даром писать приказы. Об этом сохранились воспоминания разных лиц и остался особый отзвук в советской литературе. Б. А. Суворин, например, в своих мемуарах «За родиной», рассказывая об одном обеде, где присутствовали военные власти Ростова, не преминул дать Грекову такую характеристику: «Обед был торжественный с хором музыки. Рядом со мной сидел знаменитый ростовский градоначальник К. М. Греков, славившийся необычайной редакцией своих приказов, всегда иронических и иногда очень рискованных по форме»⁶⁷. К. Н. Соколов в «Правлении генерала Деникина» пишет о нем как о ставленнике П. Н. Краснова: «При нем (при Краснове. – В. В.) на Дону поднимают головы представители самых крайних правых течений, его администрация безжалостно душит всякое свободное,

⁶⁶ Деникин А. И. Очерки русской Смуты. Т. 4. С. 70.

⁶⁷ Суворин Б. А. За родиной: героическая эпоха Добровольческой армии. 1917–1918 гг. Впечатления журналиста. Париж, 1922. С. 222.

оппозиционное слово, и ростовский градоначальник Греков обеспечивает себе бессмертие своими анекдотическими приказами»⁶⁸. Советские же литераторы, имевшие в прошлом отношение к Югу России, запомнили больше подробностей и предьявляли талант полковника в несколько ином свете. В архиве А. Н. Толстого сохранилась вырезка из газеты со следующим приказом К. М. Грекова от 25 января 1919 г.: «Гостиницы, меблированные комнаты! Поступает много жалоб на вас, некоторые завели не только клопов, тараканов, но и крыс, иные придумали тушить электричество в полночь, зная, что ни у кого нет ни свечей, ни керосина. И все только и знаете, что прибавляете цены на все. Клопов, крыс и т. п. никому не нужных обитателей уничтожить. Электричество давать всю ночь. Чистоту навести полную. С 1 февраля лично буду осматривать. Сами понимаете. Ростовский-на-Дону градоначальник, полковник Греков»⁶⁹. Данный текст будет воспроизведен затем в повести «Похождение Невзорова, или Ибикус» с той разницей, что А. Н. Толстой припишет его авторство вымышленному «градоначальнику» Одессы генерал-майору Талдыкину.

М. С. Шагинян вывела полковника в «Перемене» под фамилией Граков, «процитировав» кое-что из его административного творчества. В одном из эпизодов действовала курсистка-пропагандистка Ревекка Борисовна, приказ об аресте которой, в версии М. С. Шагинян, звучал следующим образом: «Ревекка Боруховна! Нам все известно. С какой стати взбрело вам мутить честную русскую молодежь? Какое вам, подумаешь, дело, что где-то там, в Киеве, с каким-то студентом что-то случилось? А если в Новой Зеландии с кем-нибудь неправильно обойдутся, так вы и в Новую Зеландию смотаетесь? Нет, сердобольная моя, у нас на этот счет закон писан короткий. Евреи, уймите свою молодежь!»⁷⁰

Схожий фрагмент есть и у Л. С. Ленча в повести «Черные погony» в эпизоде с тем же сюжетом о еврейке-пропагандистке. Кроме прочего, версия Ленча представляет интерес еще и как своеобразная литературная интерпретация журналистской деятельности С. Я. Маршака:

⁶⁸ Соколов К. Н. Правление генерала Деникина: из воспоминаний. София: Русско-болгарск. книгоиздат-во. 1921. С. 64.

⁶⁹ А. Н. Толстой: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 403.

⁷⁰ Шагинян М. С. Перемена (быль). Л.: Ленингр. гос. изд-во, 1924. С. 199–200.

...Полковник Греков – это градоначальник Ростова, – впрочем, теперь уже не градоначальник, потому что Кутепов его прогнал коленом под зад. Совершенно щедринский тип, самодур и фанфарон.

– А что он делал?

– Он сочинял!

– Неужели тоже стихи?

– Приказы по городу. Что ни приказ – то шедевр административной литературы. «Командиром моей комендантской сотни назначаю сотника Икаева. Он хоть не юрист, но дело понимает!» В «Утре Юга» его доктор Фрикен в фельетоне потом разделал:

Есть город в Турции. Турист
О нем не всякий знает,
Паша там, видно, не юрист.
Но дело понимает!

– Этот доктор Фрикен вообще здорово пишет, – авторитетно заметил Игорь.

– Но у Грекова и почище были приказики. Контрразведка схватила как-то одну подпольщицу, еврейку, – она расклеивала в Нахичевани большевистские листовки с лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» И была казнена, бедняжка! По этому поводу Греков издал приказ по городу, который начинался так: «Ах, Ревекка Мироновна, Ревекка Мироновна!»⁷¹.

В такой обработке сюжета, по всем правилам советского канона выводящей на первый план конфликт между красным и белым, а не между либеральной прессой и полковником-самодуром, С. Я. Маршак действительно представлял почти диссидентом.

По поводу сочетания дара литератора-простофили с жестокостью диктатора советские писатели вряд ли ошибались. В воспоминаниях В. А. Амфитеатрова-Кадашева приказы ростовского градоначальника тоже приведены – и тот, что касается клопов, и тот, в котором фигурирует еврейка-пропагандистка, в данном случае под именем Ребекка Эльяшевна Альбам. Реакция мемуариста и, нужно думать,

⁷¹ Ленч Л. С. Избранные произведения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 27–28.

аудитории на публикацию документа была двояка: «Хохот приказ вызвал большой (между прочим, ему нельзя отказать в логичности), но, au fond, он, конечно, безобразие. Во-первых, со стороны этической: это похоже на издевательство над павшим врагом, особенно неприличное, потому что дело идет о молодой женщине. Ведь эта самая Альбам сейчас сидит в тюрьме, на допросах ее, конечно, дерут, а в близком будущем ей предстоит военный суд – и или расстрел, или виселица (так как вина Альбам не только в забастовке, она оказалась видною большевичкою)»⁷².

Подобного рода иллюстрации прекрасно характеризуют обстановку, в которой функционировала журналистика белого Юга: здесь, несмотря на жесткость властей, существовало общественное мнение, отличное и часто крайне критическое, а у журналистов, не только у одного д-ра Фрикена, была возможность думать и высказываться по поводу внутренней политики⁷³.

Интересно, что у В. А. Амфитеатрова-Кадашева – по контрасту с Л. С. Ленчем – литературным противовесом одиозному градоначальнику Ростова-на-Дону оказывается не д-р Фрикен, а А. Т. Аверченко, который появляется (см. выше) и в фельетоне самого д-ра Фрикена: «А затем, вообще, насколько пристало представителю государственной власти соперничать с Аркадием Тимофеевичем [Аверченко]? Кажется мне: надлежит Сулле и его сподвижникам быть величественными, статуарными, а не фиглярить, как в кабаре. Между прочим, ростовский градоначальник ген. Греков – вообще какой-то конференсье от полицейского ведомства (что, впрочем, не мешает ему держать Ростов в большом порядке). Его приказы – какие-то фельетоны»⁷⁴.

Д-р Фрикен оттачивает свое остроумие каламбуриста на полковнике Грекове не стесняясь. Появившийся 13 (26) января 1919 г.

⁷² *Амфитеатров-Кадашев В. А.* Страницы из дневника. С. 539.

⁷³ Подборку материалов о К. М. Грекове см.: Моголтай Полковник Греков, клопы и Р. Э. Альбам // Сайт «Удел Моголтая» (<http://wirade.ru/cgi-bin/wirade/YaBB.pl?board=civ;action=display;num=1234058665>).

⁷⁴ *Амфитеатров-Кадашев В. А.* Страницы из дневника. С. 539. Возможно, небезынтересен следующий штрих к портрету К. М. Грекова и характеристике суда на белом Юга, связанный судьбой Ребекки Альбам: «Ребекка Альбам, приговоренная военным судом к высылке в Совдепию, убита конвойными на станции Евстратовка. Убийство вызвано тем, что она закричала: „Да здравствует Советская власть!“ Полагаю, однако, и без этого казачки ее пристукнули бы», – по этой версии все же приговорили пропагандистку не к смерти (*Амфитеатров-Кадашев В. А.* Страницы из дневника. С. 547).

в «Утре Юга» фельетон «Grand шашлык» повествовал о случившейся на совместном пикнике ссоре между двумя важными руководящими персонами, закончившейся смещением с должности одной из них. Причем в первом без труда узнается градоначальник Ростова-на-Дону:

Жил да был градоправитель,
Скажем, Икс Игреков.
Шашлыка он был любитель
(Также чебуреков).

Обывателям советы
Он давал печатно,
И статьи его газеты
Тискали бесплатно.

Верноподданных судьбою
Управлял он твердо.
А жандармом и судьёю
Был там Держиморда
(320–321; Л. 232).

У М. С. Шагинян в «Перемене» такая пара тоже сохранена: «Жандарм» выписан под фамилией Икаев. Фрагмент же из Л. С. Ленча, где связка Греков – Икаев (напрашивается – Исаев) вновь повторяется, проливает свет на «темное» творение д-ра Фрикена под заголовком «Административные мелодии» («Утро Юга», 8 января 1919 г.), строки из которого он цитирует: «Есть город в Турции. Турист...». Герой здесь не назван, но персонаж Л. С. Ленча уверен, что это не кто иной, как Греков.

Сейчас приходится восстанавливать имена «жертв» д-ра Фрикена, поскольку они не всегда названы. Однако разные формы антономазии или анаграммирования, используемые им, отнюдь не были туманны для непосредственного адресата. Среди неименованных, но легко угадываемых аудиторией Юга персонажей оказывается и Его превосходительство из «фантазии» «Сон Его превосходительства» («Новое утро Юга», 11(24) декабря 1918 г.):

Где розы – там и тернии...
Какой-то помпадур,
Начальствуя в губернии,
Увлёкся чересчур.

Лицо с большим влиянием
Послал он под арест.
Телесным наказаниям
Подверг один уезд.

<...>

Громит он их приказами,
Сажает под арест.
Удушливыми газами
Карает весь уезд

(316–317; Л. 218).

В. А. Амфитеатров-Кадашев упоминает в своем дневнике приказ генерала Денисова, который ему пришлось публиковать в «Донских ведомостях» в первый день своего редакторства 15 ноября 1918 г., «о том, что мятежные села в Таганрогском округе будут – в случае если что не так, – отравлены газами», комментируя его следующим образом: «Впечатление от приказа, надо сказать, отвратительное... Совсем этого не нужно, усмирить мятежное село можно и менее „культурными“ способами, а большевикам новый предлог для воплей о белом варварстве. Тем более что все это – одна словесность: никогда никаких газов ни на какое мятежное село не пустят»⁷⁵. Думается, в обоих случаях речь идет о генерале С. В. Денисове. Начальник Донской армии, командующий Южной группой Донской армии и т. д. и т. п. С. В. Денисов, кстати, высоко ценил К. М. Грекова⁷⁶, а донской атаман П. Н. Краснов именно после его ухода подал в отставку. Отношения Денисова с главой Добровольческой армии всегда оставались более чем натянутыми⁷⁷.

Д-р Фрикен пристально наблюдает за деятельными публицистами, «свободными» политиками и одновременно конкурентами на поприще

⁷⁵ *Амфитеатров-Кадашев В. А.* Страницы из дневника. С. 533.

⁷⁶ *Денисов С. В.* Записки: Гражданская война на Юге России 1918–1920 гг. Кн. 1. Константинополь, 1921. С. 110.

⁷⁷ П. Н. Краснов пишет в «Всевеликом войске Донском»: «Когда войско Донское начало свои сношения с союзниками, в штабе Деникина сказали: „Войско Донское – это проститутка, продающая себя тому, кто ей заплатит“. Денисов не остался в долгу и ответил: „Скажите Добровольческой армии, что если войско Донское – проститутка, то Добровольческая армия есть кот, пользующийся ее заработком и живущий у нее на содержании“». Это были мелочи. Но они разожгли самолюбие Деникина, и он стал добиваться удаления Денисова (*Краснов П. Н.* Всевеликое войско Донское // Архив русской революции. Т. 5. С. 205).

медиа – В. М. Пуришкевичем, издателем «Единой Руси» А. Ю. Геровским, Н. Н. Львовым, В. В. Шульгиным, Б. А. Сувориным... Некоторые из этих персон, будучи подчас близки ставке А. И. Деникина, одновременно занимали самостоятельные позиции и не ассоциировались с ней полностью, что ужé, следуя подмеченной тенденции, выводило их из разряда «неприкасаемых» (для прессы Юга России, правда, таковых вообще было немного).

Так, в фельетоне «Гастролер» («Утро Юга», 6 (19) марта 1919) В. М. Пуришкевич назван «бродячим лектором» и сравнивается с Собакевичем, который «всех ругает, всех бранит». А ведь настоящий грех Пуришкевича состоял лишь в том, что он выступал с решительной политической критикой правительства: «Громит правительство в Крыму» (337). В определенный момент его выступления попросту запретили, что отмечает и д-р Фрикен:

Нам не нужен Ша-нуар,
Хенкина не надо...
Пуришкевич Вольдемар
Прибыл для доклада.

Монархисты впали в транс.
Закипели страсти.
Но... обещанный сеанс
Запретили власти

(«Речь „с извозчика“», «Утро Юга».
17 (30) марта 1919 г.; 343; Л. 253).

В. М. Пуришкевич, бывший депутат Государственной Думы, скандальный политик, во время революции перешедший из стана монархистов в его противники, как считается, участник убийства Г. Е. Распутина, известный своим ярым антиеврейским настроем и многими другими полуавантюрными деяниями, получил такое резюме со стороны А. И. Деникина: «Пуришкевич в 1919 году приехал на Юг, держал вначале „нейтралитет“, но к концу года повел сильную кампанию отчасти лично против меня, но более против левой половины „Особого совещания“, прекратившуюся только с его смертью, в Новороссийске от сыпного тифа»⁷⁸.

⁷⁸ Деникин А. И. Очерки русской Смуты. Paris: J. Povolozky & C°, Editeurs, 1925. Т. 2. С. 157.

По меньшей мере три текста посвятил д-р Фрикен В. В. Шульгину: «Диктатура и ее пророк» («Утро Юга», 10 (23) марта 1919), «Превосходительный блок (На мотив из „Свободной Речи“)» («Утро Юга», 24 мая (7 июня) 1919) и «Четыреххвостка» («Родная земля» (21 декабря)⁷⁹). В. В. Шульгин, считающийся одним из идеологов Добровольческой армии и разработавший, в частности, положение об Особом совещании при ее Верховном руководителе, никак не являлся фигурой, подобной членам Рады и казачьим генералам. В то же время и он не входил в разряд «неприкасаемых». Недовольство, которое Шульгин вызывал у прессы «парламентской» направленности, связано с пропагандой диктатуры. В «Четыреххвостке» д-ра Фрикена язвительно отзывается на его стремление опорочить основу демократии – принцип всеобщего, равного, прямого и тайного избирательного права, который собственно и назывался в просторечии «четырёххвосткой».

Конкурентов на белом Юге вообще не принято было жаловать. Само «Утро Юга» не являлось в этом смысле исключением, то и дело попадая под обстрел собратьев по перу. Д-р Фрикен пишет о этом в фельетоне «Милые соседи» («Утро Юга», 24 января (6 февраля) 1919 г.):

Волоподобный «Край Кубанский»,
Нас увидав, рога пригнул.
Затем осел «республиканский»
Своим копытом нас лягнул.

Но злость врагов нам не обидна.
Мы ей признательны, ей-ей:
Таких врагов иметь не стыдно.
Позор иметь таких друзей! (327; Л. 245).

Экономическая же подоплека вражды газет описывается в фельетоне «Конкурс красоты» («Утро Юга», 15 (28) января 1919), посвященном возне вокруг субсидий, которые были обещаны Особым совещанием лучшей из них:

Три газеты спорить стали
Меж собой в рассветный час.
«Кто милей? – они сказали –
Кто достойнее из нас?» (323; Л. 234).

⁷⁹ Датируется по: РО РНБ Ф. 469. № 5. Л. 209.

Само «Утро Юга» д-р Фрикен, правда, выводит за скобки – соревнование перед «Парисом» (Особым совещанием) ведут «Великая Россия», «Край» и вообще кубанская печать. Однако это всего лишь еще одна причина думать, что «Утро Юга» имела свои независимые источники финансирования.

Ясно, если отбросить историко-романтические представления о героизме, что журналисту и газете ни в каких условиях не обойтись без поддерживающего экономико-политического «плеча». Д-р Фрикен очень трезво проговаривает конкретную расстановку сил в фельетоне «„Независимая“ пресса» («Утро Юга», 10 (23) мая 1919), шаржируя речь члена Рады Ю. А. Коробина, который:

На этих днях в пылу дебатов
Громил он местную печать
И звал казенных меценатов
Свободный орган поддержать.

Увы, создав свои газеты,
Три силы действуют у нас:
Союз аграриев, кадеты
И всемогущий «Саломас».

Известно всем, что эти группы,
На нас разинувшие пасть,
Весьма богаты и не скупы
И захватить стремятся власть.

Руководящий тон «России»
Дает помещичий наш класс,
Газете «Речь» – буржуазия,
А «Утру Юга» – «Саломас».

Да, господа, моя прислуга
Мне говорила, что не раз
Сотрудник некий «Утра Юга»
Ходил зачем-то в «Саломас» (358; Л. 368).

В «Саломасе», крупнейшем на Кубани акционерном обществе маслобойных и химических заводов, работал отец С. Я. Маршака Я. М. Маршак, возможно, занимая в нем не самую последнюю должность⁸⁰.

⁸⁰ Куценко И. Я. С. Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани. С. 153.

Как бы там ни было, если предположения о финансировании «Саломасом» газеты «Утро Юга» верны, то становится еще яснее, в чьих интересах и в рамках чьих дозволений д-р Фрикен работал.

Как уже говорилось, большевики сами по себе не слишком занимают д-ра Фрикена, однако антибольшевизм являлся тем, если не высказываемым, то всегда подразумеваемым основанием, на котором выстраивалась «внутренняя политика» «свободной» прессы Юга. Характерна в этом смысле одна контратака «Великой России» Шульгина на «Южную газету», орган профессиональных союзов и рабочих кооперативов, предпринятая 24 октября (6 ноября) 1919 г. Цель контратаки заключалась в защите самого Шульгина от обвинений в причастности к киевскому еврейскому погрому. Отстаивая интернационализм, единение демократии для борьбы с теми, кто жертвует интересами родины ради собственности и оправдывая забастовки в белом тылу на Дону, «Южная газета», в частности, писала: «Пролетариат не останется равнодушным к тому, как ему куют цепи из крови евреев». В ответ на это «Великая Россия» назвала свой материал «Враги» с беспепелляционным заключением, что «Южная газета» работает на пользу большевиков. И тем не менее даже такая, если верить «Великой России», представительница пробольшевицкой прессы не упускает случая заявить: «Нет надобности в данное время подчеркивать свое отрицательное отношение к большевикам».

У д-ра Фрикена тем более не было такой нужды, но время от времени он все же высказывается в адрес лидеров Совдепии довольно резко. Его возмущают революционные переименования: «Вместо неба – „Надсовдепье“, / Вместо солнца – „Центрожар“, / Не луна, а „Луначар“. / Имена планет над нами / Он заменит именами / „Ленин“, „Троцкий“, „Коллонтай“. / Это будет. Так и знай» («Гибель Невского проспекта», ноябрь 1918; 430). Угнетает железная – вне всяких сравнений с екатеринодарской – цензура: «Уста свободные печати / Замкнул чудовищным замком. / Боясь заслуженных проклятий, / Самодержавный Совнарком» («Несчастье Валаама», 428). Требуемая подпитки деньгами идеология, когда речь заходит об одном перехваченном донесении ташкентского комиссара Ленину («Донесение комиссара», «Утро Юга» 18 (31) января 1919): «Дух, конечно, очень ценен... / Но для агитации / Мне нужны, товарищ Ленин, / Также ассигнации» (325). Наконец, вот однозначная характеристика из «Нах фатерланд (Новый походный марш)»:

В Кремле тревожный снится сон
Вождям советских банд...
«Где пломбированный вагон.
Бежим – нах Фатерланд!» (421; Л. 207).

«Нах фатерланд» («Родная земля», 14 октября 1918) был написан на отречение от престола болгарского царя Фердинанда I Кобургского, которому после этого пришлось вернуться в Германию, в Кобург. Собственно ничего другого не желает большевикам и д-р Фрикен. Иными словами, попади какому-нибудь следователю из ГПУ в руки заветная тетрадка с вырезками из газет, дело для д-ра Фрикена было бы шито без промедлений.

Впрочем, свою позицию С. Я. Маршак не всегда выражает столь однолинейно. Его стих часто амбивалентен, поскольку выстраивается по законам несобственно-прямой речи или даже приближается к сказу. Д-р Фрикен часто говорит не от своего лица, а воспроизводит чужое мнение. Иногда его речь стилистически маркирована и пунктуационно отчуждена от автора, как, например, в зарисовке «На Украине», где «антибольшевистские метафоры» вложены в уста обывателя: «Любит шум / Поднять газета / И морочит дураков... / Все брехня большевиков» («Родная Земля», 28 октября 18; 424); или – как в фельетоне «Два комиссара»: «Ленин действует идейно. / Он – фанатик, маниак. / Но уж Троцкого-Бронштейна / Оправдать нельзя никак!» («Утро Юга», 14 (27) марта 1919; 341). Иногда же (например, в «Повести о цензуре») различия между точкой зрения автора и повествователя не видны. Но что, бесспорно, прочитывается и что, многократно манифестируя свою неприязнь, не приемлет журналист д-р Фрикен, так это цензуру и диктатуру. В данном случае он не делает различия между белыми и красными.

Другая политико-мировоззренческая плоскость, в которой как-то отражаются склонности ведущего сатирика «Утра Юга», связана с традиционным для Дона противостоянием между казаками и «иногородними» по поводу земли. Журналист всецело поддерживает «иногородних»: «Нашествие варваров» («Утро Юга» 27 марта (9 апреля) 1919), «Где зарыта собака?» («Утро Юга», 28 апреля (11 мая) 1919) и т. д. Язвительная атака д-ра Фрикена на антисемитскую лекцию Ножина также вполне объяснима: «Почтенный Ножин нам поведал / В недавней лекции своей, / Что погубил страну и предал / Еврей, злокозненный еврей» («Утро Юга», 22 мая (5 июня)

1919; 353; Л. 367)⁸¹. Если же распределять жертвы д-ра Фрикена по партийному принципу, то, пожалуй, ни одна заметная политическая группировка – от монархистов до республиканцев, а вместе с ними демократы, «буржуи», аграрии, кадеты, и эсеры, – не ушла от его сарказма. Легко предположить, что таким образом д-ра Фрикен утверждает свою принципиальную «беспартийность», однако и это не совсем верно. В «Совете знакомым» («Утро Юга», 23 апреля (6 мая) 1919) он заявляет:

Мой милый, будь большевиком
И верь всему, что скажет Ленин.
Иди на смерть за Совнарком...
Мой милый, будь большевиком,
Но будь ты тверд и неизменен.

Будь монархистом, милый мой!
Стремись вернуть самодержавье,
Будь монархистом, милый мой.
Но, раз начав за упокой,
Ты не кончай потом за здравье.

Будь, милый друг, в рядах кадет.
Но будь по праздникам и будням,
В дни неудач, как в дни побед...
Будь меньшевик, эсер, кадет,
Но, милый друг, не будь ты студнем! (353; Л. 267)

Такая дважды нигилистическая позиция д-ра Фрикена объяснима в свете главенствующих дискурсивных практик: топика социального безволия и равнодушия обывателя для прессы юга России типична⁸². Этот же текст, с другой стороны, гипостазирует ситуацию

⁸¹Трактуя эту тему, российские биографы С. Я. Маршака как будто до сих пор смотрят на нее в свете советских идеологических установок. Так, М. М. Гейзер, замечая неприязнь Маршака к антисемитизму на белом Юге («Ученое открытие»), что совершенно справедливо, игнорирует равное отношение Маршака к антисемитизму в Совдепии: «И сказал чиновник в форме, / Что Израиля сыны / В трехпроцентной старой норме / В Совнаркоме быть должны» («Два комиссара», 341), – хотя в своей книге М. М. Гейзер цитирует оба текста (*Гейзер М. М. Маршак. С. 341*).

⁸²В «Великой России» 9 (22) октября 1919 г. за подписью «Имярек» помещен характерный фельетон «Голова и Брюхо» с эпиграфом: «Граждане! Кругом история совершается, а вы только кушаете!».

выбора, которая очень скоро превратилась в неотвратимую для каждого жителя Екатеринбурга. Вопрос, с кем быть и где быть, приходилось решать очень оперативно.

Д-р Фрикен создает целый ряд, условно говоря, «транзитивных» текстов, так или иначе актуализирующих психологию «социального промежутка». В фельетоне «Паникер» («Утро Юга», 15 декабря 1919) он пародирует Н. П. Измайлова (вероятно, его, если раскрыть антономазию) – издателя и редактора газеты крайне шовинистического толка «В Москву!». Его герой, который «в миг успеха» кричал «В Москву!», при первой неудаче «теряет ум» и «чуть не плача» твердит: «В Батум!» (406; Л. 383).

В «Страсти к путешествию» («Утро Юга», 9 января 1920) журналист реагирует на объявление: «Отдам дом на обмен на пароход»: «Век я прожил на Кубани, / Но с сегодняшнего дня / Жажда страстная скитаний / Появилась у меня...» (409). А фельетон «Перекати-поле» на мотив «Яблочка» он посвящает «беженцам – актерам и журналистам», задаваясь при этом вопросом, который, без всяких натяжек, мог быть обращен и к самому Маршаку: «Ты из рая ушел / Пролетарского, <...> От Махно ты ушел, / От Зеленого, <...> Все кочуешь, дружок. / Вечно тратишься... / Колобок, колобок, / Куда катишься?» (408; Л. 381).

И снова амбивалентность высказываний налицо: с одной стороны, перед читателем обличение пораженческих настроений, а с другой, особенно в свете очень скорых событий, – возможно, и рефлексия человека, не так давно тоже проделавшего длинный путь из центра России на периферию, своим статусом никак не удовлетворенного, предугадывающего новые кардинальные перемены. Несколько «пацифистских», «гуманных» текстов С. Я. Маршака, подписанных, что важно, его настоящим именем и абсолютно противоречащих «политике» д-ра Фрикена, подчеркивают внутреннюю готовность автора отказаться от войны:

Идут без дрожи брат на брата

Терзать, калечить, убивать...

А каждого из них когда-то

Качала любящая мать.

Кто скажет нам: довольно крови.

Кто без тревоги на челе

Напомнит вновь о Божьем слове,
Давно забытом на земле?

(«Кто скажет?», «Утро Юга»,
27 января (9 февраля) 1919; 327; Л. 235).

Именно их и возьмет на вооружение советская критика, когда столкнется с необходимостью адаптировать белого д-ра Фрикена к советской действительности.

«Южный» «сиюминутный» д-р Фрикен с самого начала и до самого конца советской литературы был отделен от «вечного» классика С. Я. Маршака⁸³. Это соответствовало как желаниям автора, так и аудитории – по крайней мере элитарной, призванной выражать общее мнение, конструируя его: обычному советскому читателю журналист Маршак вообще не был известен. Сталкиваясь с д-ром Фрикеном, советская критика каждый раз пыталась либо обойти его стороной, либо свести его «бытие» до ранга несущественного. Безотказным средством дискурсивной адаптации служила «риторика маски»⁸⁴, благодаря которой «истинное» и «вечное» отделялось от «ложного» и «преходящего», хотя за ложным и преходящим, как теперь очевидно, скрывалось скорее нежелательное. Парадокса здесь нет. Политически нейтральные, т. е. вполне «безобидные», тексты Маршак часто подписывал собственным именем или легко угадываемыми инициалами. Как раз они и вписывались в историю советской литературы.

Очевидно и то, что пресловутая «множественность» Маршака остается проблемой ампулы только в рамках собственно советского чтения. Вне его она тут же перекочевала в область этики, причем с самыми негативными для писателя коннотациями – советская идеология «этичность» классика не подвергала сомнению.

⁸³ «Темпорально» двойственным его представляет даже такой тактичный критик, как М. Л. Гаспаров в статье «Маршак и время», говоря, в частности, о том, что «стихи для времени и стихи для вечности разделились для Маршака с самых ранних лет» (*Гаспаров М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики.* СПб.: Азбука, 2001. С. 412). Впрочем, его статья (как замечает сам автор в примечании), написанная в 1973 г., была опубликована лишь в 1987 г., частично в журнале «Даугава» (№ 11), а полностью – только в 1994 г. И, видимо, потому, что М. Л. Гаспаров наконец открыто столкнул двух Маршаков между собой.

⁸⁴ «Но личина веселого и острого фельетониста была жанровой маской. За ней скрывался человек, остро и глубоко переживавший трагедию, в которую народ был тогда ввергнут Гражданской войной и разрухой» (*Маршак И. С. От детства к детям...* С. 419).

В результате вопрос о молниеносной смене политических ориентаций в 1920 г. и выживании в условиях террора конца 20-х гг. и в 30-е гг. оказался важным⁸⁵. Две версии, из которых одна положительно проговаривается, а вторая категорически отмечается, имеют, по сути, единое основание. При кардинальной недостаточности фактов конспиратологическая версия остается недоказанной: можно (если это вообще нужно) лишь подозревать Маршака в сотрудничестве с органами, тогда как его сотрудничество с системой в целом бесспорно. Привлекательной в данном смысле остается утилитарный взгляд на вещи, не часто высказываемый советской критикой, но в постсоветской звучащий: Маршак, не будучи исключением, был востребован среди других «спецов» именно как подходящий литератор, как профессионал и «инженер» детских душ, которому взамен службы прощалось прошлое.

Если же пытаться использовать дескриптивный опыт дисциплин, нейтральных как в отношении поэтики, так и этики, то случай Маршака удобным образом резюмируется, например, в общих терминах политики и теории социального поведения – как удачный выбор стратегии поведения в кризисном социуме. В терминах социальной психологии, операционально, думается, для этого тоже вполне пригодных, «проблема д-ра Фрикена» сводится к отказу от идентичности в том смысле, который предполагает смену идеологического и психологического комплексов, репрезентируемых дискурсивно: мы, конечно, по-прежнему мало можем сказать, что «по-настоящему», «в себе», думал Маршак, но мы вполне можем судить о том, что он писал и говорил.

Даже беглого взгляда на стихотворные фельетоны Маршака достаточно, чтобы понять, что собственно стихотворная техника не претерпела никаких принципиальных изменений, когда Маршак перешел из разряда фельетонистов в классики детской литературы (речь идет о стихах для детей). То же самое касается комплекса нарративных приемов и прекрасной ориентированности во внутренней политике.

⁸⁵ Недоумения по поводу молниеносной смены политических ориентаций, выпавшей из поля зрения советской истории литературы, возникли в ряду перестроечных переоценок и решались так: «Не будем гадать, как удалось уцелеть Маршаку во времена красного террора. Скажем просто: слава Богу» (*Гейзер М. М. Маршак. С. 139*); «Писались доносы и на самого Маршака, но, слава богу, он чудом избежал несправедливой кары...» (*Баруздин С. «В пути с утра до первых звезд» // Литературная газета. 1987. 11 ноября. № 46*).

Насколько пригодились Маршаку ранние либеральные настроения, столь характерные для его южной журналистики, и как трансформировались его сатирические интересы – вопросы, требующие отдельного и детального рассмотрения. В следующем очерке мы коснемся их, выбрав в качестве примера лишь один популярный в СССР текст. Что же касается поэтики иносказания и места Маршака в определяемом ею общем пространстве литературы, то о них речь тоже пойдет далее. А пока заметим, что, несмотря на стихотворную форму, как бы предполагающую в XX в., после символизма, герменевтические трудности, произведения Маршака повествовательны, почти всегда сюжетны, грамматически верны и риторически понятны, исключая моменты, связанные с отсутствием у читателя знаний о реалиях, к которым они отсылают. Об этом можно судить по приведенным выше многочисленным цитатам.

«...Чистые люди, почти „святые“» («Мистер Твистер», Маршак и табу)

Среди русских коммунистов – не только злодеи, но и добрые, честные, чистые люди, почти «святые». Они-то – самые страшные.

Д. С. Мережковский

Табу как запрет особого рода представляет собой «элемент всех тех ситуаций, в которых отношения к ценностям выражаются в терминах социально опасного поведения»¹. В советской культуре, включая сферу детской литературы, нарушение конвенций слишком часто приводило к наказанию и отчуждению, поэтому перечитывать популярный текст детского писателя-классика с учетом действовавших запретительных практик представляется и оправданным, и заманчивым.

Было бы опрометчиво отнести «табу» к терминам, которые ныне не вызывают сомнений. Несмотря на то что связанные с ним исследования появляются регулярно, время, когда аналогии экзотическим социальным практикам активно использовались в качестве генерализующих объяснительных моделей, все-таки прошло. Тем не менее «табу» как некая интерпретационная рамка, помогающая распознать в хорошо знакомых вещах нечто новое, даже при всей своей семантической размытости и метафоричности по-прежнему сохраняет привлекательность. Еще в середине прошлого столетия Ф. Штайнер, чье определение приведено выше, рассматривая в своих лекциях уже ставшие привычными значения слова, помимо прочего обратил внимание на обстоятельство, имеющее отношение не к самому явлению, а к его восприятию со стороны. Табу, привычное для сообщества, где оно функционирует, часто предстает либо «сакральным» и «мистическим»², либо «бессмысленным» и «забавным»³, но в любом случае не нейтральным

¹ *Steiner F. Taboo. London: Cohen & West, 1956. P. 147.* Об опасности, важной для определения «табу», пишет в недавней крупной работе и В. Валери, настаивая, впрочем, на том, что не все табу обязательно с ней связаны (*Valeri V. The Forest of Taboos: Morality, Hunting, and Identity among the Huauulu of the Moluccas. P. XXII, 46*).

² С интересной оговоркой, что в журнале Дж. Кука, это слово должно трактоваться как не до конца понятое самим Куком (*Steiner F. Taboo. P. 23*).

³ Там же. P. 25.

с точки зрения внешнего наблюдателя⁴. Согласно Штайнеру, чтобы распознать табу, а тем более манифестировать его присутствие, часто необходим подходящий, обусловленный определенным социокультурным и политическим бэкграундом «горизонт восприятия». Штайнер имел в виду культурно-этнографические и географические состояния, но дистанция вполне может быть и исторической. Исходя из этого и оставляя специалистам судить, как работают «аутентичные табу» в культурах, где они изначально выявлены, воспользуемся тем, что в «модернизированном» значении термин способен фиксировать социальные запреты, не требующие обязательной декларации, и поэтому, вполне возможно, не различаемые теми, кто им следует⁵.

Нас будут интересовать несколько текстуально закрепленных ограничений, поддающихся элементарным техникам филологического анализа. Они не привлекали особого внимания ни советской критики, ни, следует полагать, большинства советских читателей, поэтому их вполне можно считать для своего времени имплицитными. Говоря о запретном и к тому же невысказываемом, слишком легко вступить на скользкую почву герменевтического фантазирования, но именно это и предлагается сделать. Попробуем осознанно навязать тексту правила чтения, которым он явно никогда не подчинялся, чтобы – забегая вперед – еще раз убедиться в оправданности писательской стратегии, которую Маршак для себя избрал. Выгода от такого рискованного с позиций здравого смысла подхода выражается апофатически и определена стремлением лучше представить, от каких возможностей, предоставляемых предшествующей и еще актуальной литературой, классик отказался.

⁴ Дважды в своей книге Штайнер останавливается на том, что полинезийская практика запретов была открыта именно протестантами, называя это событие фактом, который «обязан исторической случайности, но не без значения» (там же. Р. 50).

⁵ С точки зрения антропологии этот момент может показаться спорным; неразличаемые табу – определенного рода нонсенс. Можно было бы сослаться на концепцию Э. Лича, который включает в понятие табу «запреты эксплицитные и имплицитные, сознательные и бессознательные» (*Leach E. R. Anthropological aspects of language: Animal categories and verbal abuse // New directions in the study of language / ed. E. H. Lenneberg. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964. P. 30*), но именно она подвергается серьезной критике за расширительное толкование (см., напр.: *Valeri V. The forest of taboos...; Halverson J. Animal Categories and Terms of Abuse // Man. New Series. 1976. Vol. 11. № 4*). Остается лишь еще раз подтвердить нетождественность принимаемого понятия тому «классическому», о котором не перестают спорить антропологи.

Принятие таких «правил игры» не означает абсолютной произвольности «вчитывания» в текст субъективных смыслов, хотя, конечно, как и всякий результат «вчитывания», они субъективны. Мы попытаемся столкнуть между собой разные поэтики и соответственно парадигмы чтения, характерные для XX в.: прежде всего, «символистическую» и «соцреалистическую», к каковой, видимо, имеет смысл причислять Маршак. Эти парадигмы условны, очень общи, но тем не менее вполне различимы и могут быть друг другу противопоставлены, хотя бы постольку, поскольку они конфликтовали в истории⁶. Так что волюнтаризм предлагаемых ниже толкований, конструируемых по намеренно моделируемым «правилам» чтения, относителен.

Кроме того, в поле нашего зрения попадут некоторые моменты, отдаленные от проблематики литературных форм и их бытования, но литературой репрезентируемые. Частный разговор о таком значительном писателе, каким был для советской культуры С. Я. Маршак, поневоле втягивает в споры более широкого характера, касающиеся детской и недетской советской классики.

Табу на табу

Имплицитность табу важна для СССР. Прозвучавшие в 1936 г. программные слова В. Лебедева-Кумача «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» из кинофильма «Цирк» наглядно выразили дискурсивную политику «табу на табу», которой в СССР к тому времени открыто уже никто удивлялся⁷. Это, конечно, несколько не мешало как явным, так и неотрефлексированным (незамечаемым, недискутируемым публично) запретам исполнять свою регулирующую функцию. В 1981 г. Е. Эткинд, находясь в эмиграции, вне влияния системы, писал: «Жизнь советской интеллигенции опутана

⁶Противопоставление оправдывается самой ролью символизма в русской литературе XX в. Несмотря на то что советская критика его всячески замалчивала и принижала, не учитывать даже она не могла. Если говорить о Маршаке, Б. Сарнов, например, приступает к осмыслению его поэзии осторожно, но четко указывает на пласт эстетики, против которого как бы «объективно» выступает Маршак: «В ту пору, когда Маршак начинал писать стихи, в поэзии русской господствовал символизм» (Сарнов Б. Самуил Маршак: очерк поэзии. М.: Худож. лит., 1968. С. 32).

⁷В качестве антагонистической кинематографической репрезентации табу, вероятно, можно рассматривать оттепельный фильм Э. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен» (1964).

сеть таких магических „умолчаний“. Всякого рода табу здесь больше, чем в любом примитивном обществе, где табу определяют жизнедеятельность и мышление людей. <...> Все им подчиняются, хотя они не записаны, <...> они *скользящие* и зависят от вкусов, темперамента и тактики последнего „хозяина“, <...> они обладают способностью складываться в систему, но система не окончательна»⁸. В каком-то смысле текст Маршака представляет собой практическую, а не декларативную репрезентацию принципа «табу на табу» применительно к детской советской литературе, образец правильного письма, крайне популярный и относящийся к той литературе, на которой выросло не одно поколение *homo sovieticus*.

Как известно, «Мистер Твистер»⁹ впервые появился в пятом, майском, номере журнала «Ёж» за 1933 г., практически накануне Первого Всесоюзного съезда писателей (август 1934), где Маршак, будучи содокладчиком М. Горького, выступил с речью «О детской литературе». Вскоре «памфлет» вышел отдельной книгой, издание которой с небольшими изменениями повторялось почти каждый год до войны и многократно после нее. Программный образ миллионера-расиста тиражировался мультимедийно – телевидением, театром, диапозитивами, открытками, радио и т. п. и т. п. Вряд ли будет большим преувеличением сказать, что обычному советскому ребенку эпохи позднего СССР этот текст был известен и часто почти наизусть¹⁰.

⁸ Эткинд Е. Советские табу // Синтаксис. 1981. № 9. С. 8.

⁹ В советском литературоведении специально и более или менее подробно о «Мистере Твистере» писали с конца 1960-х гг. В 1969 г. о нем вышла статья Б. Е. Галанова «Мистер Блистер и мистер Твистер», где автор цитировал и трактовал фрагменты рукописи («Детская литература», № 11); она неоднократно репродуцировалась и в других изданиях (Галанов Б. Е. Книжка про книжки: очерки. М.: Дет. лит., 1970 и др.). М. Л. Гаспаров посвятил часть своей статьи «Маршак и время» сравнению редакций 1933 и 1952 г.; текст был написан в 1973 г., частично опубликован в 1987-м («Даугава», № 11), полностью – в 1994-м («Литературная учеба», № 6). Совсем недавно вышла книга Ю. Левинга, в которой «Мистеру Твистеру» посвящена подробная глава (Левинг Ю. Мистер Твистер в стране большевиков: история в 24-х чеходах // Левинг Ю. Воспитание оптикой. М.: НЛЮ, 2010).

¹⁰ В. Литвинов в 1936 г. замечал: «Исключительно популярен „Мистер Твистер“. Сдавая книгу в библиотеку, ребенок не может не выразить своего восторга и начинает цитировать наизусть» (Литвинов В. Школьная библиотека в роли организатора внеклассного чтения // Детская литература 1935. № 6. С. 27). Впрочем, такую популярность текста вряд ли можно отнести только на счет детей, ведь организацией их чтения занимаются взрослые. В. Шкловский писал о политике больших тиражей, к которым в начале

Тремя с небольшим годами ранее увидело свет другое громкое программно-соцреалистическое стихотворение будущего детского классика – «Война с Днепром» (1930)¹¹, но по популярности и в то же время противоречивости с «Мистером Твистером» оно вряд ли могло сравниться. Противоречивость, имеющая отношение к табу, проявляется в поэме о незадачливом американском туристе уже в самом начале на поверхностном сюжетном уровне.

Говоря об СССР, Маршак, казалось бы, четко следует общей для советской прессы свободолюбивой риторике, но в то же время его буквально преследует «дискурс запрета». Хотя любые жесткие аналогии с экзотическими контекстами грозят натяжкой, вновь трудно удержаться от напрашивающейся параллели. Как известно, вместе с «табу» к европейцам попало слово, характеризующее совершенно иную ситуацию. О его точном значении спорят, однако в целом пара очень подходит, чтобы описать семантическую структуру текста Маршака. По мысли Штайнера, «ноа», о котором идет речь, не подразумевает нарушения запрета, в данном отношении не являясь «анти-табу». «Ноа» маркирует ситуацию, когда мысль о запретах и дискурс табу просто нерелевантны¹².

Но как раз с чего-то подобного «Мистер Твистер» и начинается. Читатель с сталкивается с неким «заграничным» пространством, где отсутствуют всякие ограничения, а «исполнителем желаний» является Томас Кук¹³: «Есть / За границей / Контора / Кука. / Если / Вас / Одолеет / Скука, <...> / Горы и недра, / Север и юг, / Пальмы и кедры / Покажет вам Кук» (1933е)¹⁴. Такова отправная гипербола

1930-х перешло Государственное детское издательство: «Это полезно в том отношении, что издаются книги, проверенные на читателе. Книга становится дешевле, а на рынке меньше неудачных книг. Это вредно потому, что выбрано книг слишком мало, меньше чем нужно ребенку для его библиотеки. Вы приходите в магазин детской книги и находите десять-пятнадцать книг. Что хотите, то купите – черного и белого все равно нет» (Детская литература. 1935. № 5. С. 41).

¹¹ 30 декабря 1930 г. в «Ленинских искрах» под названием «Днепрострой»; в январе 1931 г. в первом номере журнала «Еж» под заголовком «Война с Днепром».

¹² Steiner F. Taboo. P. 36.

¹³ Совпадение фамилий открывателя табу для цивилизованного Запада Джеймса Кука и «исполнителя желаний» Томаса Кука – курьезная случайность, но как раз поэтому у ней хочется упомянуть.

¹⁴ При ссылках на текст «Мистера Твистера» указываются год и, если есть пагинация, страница. Журнальная публикация в «Еже» обозначается «1933е».

«Мистера Твистера». Собственно сюжетная часть открывается семейной беседой о предстоящих каникулах, причем в разных изданиях она представлена различно. В 1933 г. Маршак лаконичен: «Мистер / Твистер, / Бывший министр, <...> / Решил / Прокатить / Жену и дочь. / *Согласна жена, / И дочь / Не прочь*» (1933е)¹⁵. В 1948 г. последняя, выделенная курсивом, фраза была заменена развернутым диалогом:

– Отлично! –
 Воскликнула
 Дочь его Сюзи:
 – Давай побываем
 В Советском Союзе!
 – Мой друг, у тебя удивительный вкус! –
 Сказал ей отец за обедом.
 – Зачем тебе ехать в Советский Союз?
 Поедем к датчанам и шведам.
 Поедем в Неаполь, поедем в Багдад!
 Но дочка сказала: – Хочу в Ленинград!
 А то, чего требует дочка,
 Должно быть исполнено. Точка (1948, С. 6).

В 1950-е гг. фрагмент был еще раз увеличен в объеме¹⁶.

Маршак вообще, работая над своим текстом, в целом его расширял. Как он это делал, по-своему и в разных отношениях интересно,

Использовались следующие издания: Ёж. 1933. № 5 (без пагинации); М.; Л.: Мол. гвардия; ОГИЗ, 1933 (без пагинации); М.: Изд-во Красногвардейск. райпромтреста ММП РСФСР, 1948; М.; Л.: Изд-во детск. лит-ры, 1951; *Маршак С. Стихи. Сказки. Переводы: в 2 кн. М.: Гослитиздат. Кн. 1; М.: Гос. из-во детск. лит-ры. 1959.* При ссылках на архивные материалы (РНБ. Отдел рукописей. Ф. 469. Ед. хр. 2.) указывается только лист. В некоторых случаях используется транскрипция: курсив в квадратных скобках – вычеркнутый текст; конъектуры – в угловых скобках.

¹⁵ Курсив во всех цитатах из текстов С. Я. Маршака мой. – В. В.

¹⁶ Уже превратилось в традицию сообщать, что после слов «давай побываем в Советском Союзе» в 1950-е гг. появилось добавление, соотносящееся с программной для послевоенного СССР «Книгой о вкусной и здоровой пище»: «Я буду питаться / Зернистой икрой, / Живую ловить осетрину, / Кататься / На тройке / Над Волгой-рекой / И бегать в колхоз / По малину» (1952, 68). Впервые опубликованная в 1939, после войны она выходила в 1945 (2-е изд.) и затем почти каждый год тиражом до миллиона экземпляров.

но сейчас нам важно лишь то, что поздние вставки развивают и подчеркивают генерализующую для «пролога» идею «ноа». Рассказ же о самой поездке мистера Твистера в СССР выступает как антитеза «предысторическому» состоянию статики и довольства¹⁷.

Пара «ноа – табу» предвосхищает целый веер других противопоставлений, очень простых, но, безусловно, значимых: «скука – энтузиазм», «дело – безделье», «покой – движение», «капитализм – социализм», наконец, «черное – белое» и т. п. Оставаясь малозаметной, она большей частью выражается самой соположенностью фрагментов, в которых два условных взаимосвязанных концепта обретают свое сюжетное и одновременно аллегорическое воплощение: не будь запрета, не увидеть и его отсутствия.

Идея табу, связанная с одной из неизлечимых «язв» буржуазного мира – с расовой дискриминацией, заявит о себе как только Твистер приступит к реализации своего плана. Первым делом, как и положено капиталисту, он табуирует «цветных»: «Утром / У Кука / Трещит аппарат: / – Четыре каюты / Нью-Йорк – Ленинград. <...> / Только смотрите, / Чтоб не было / Рядом / Негров, / Китайцев / И прочего / Сброда. / Мистер / Не любит / Цветного народа!» (1933е).

Протекающее на фоне противопоставлений «белый – цветной» и важного для дискурса табу «чистый – грязный», путешествие Твистера безмятежно. Безоблачно проходит и первая встреча с СССР. Твистеры сходят с парохода в Ленинграде, наблюдают Петропавловскую крепость, садятся в автомобиль, подъезжают к гостинице «Англетер» – но только для того, чтобы оказаться в центре одного из самых известных в детской советской литературе скандала.

Вдруг
иностранцы
Разинули
Рот.
Мистера
Твистера
Кинуло
В пот.

¹⁷ Хотя неоднократно упоминаемый Штайнер настаивает на той тонкости, что «ноа» концептуально не является противоположностью табу, поскольку просто не подразумевает последнего, рассказ о поездке мистера Твистера в СССР композиционно все же выступает в роли антитезы.

Сверху
Из номера
Сто девяносто
Шел
Чернокожий,
Громадного
Роста (1933е).

Встреча с негром знаменует начало злосключений мистера Твистера. С данного момента «табу» повисает над самим миллионером. Твистеру повсеместно отказывают в законном с коммерческой точки зрения гостеприимстве, его желания, даже самые естественные, более не исполняются: « – Если ночлега / Нигде / Не найдем, / Может быть, / Купишь / Какой-нибудь / Дом? – Купишь! – / Отец / Отвечает, / Вздыхая. – / Ты не в Чикаго, / Моя дорогая» (1933е). Вернуться в Америку, о чем Твистер так страстно мечтает во сне, ему тоже запрещено, и даже «волшебный помощник» Кук не способен его спасти: «Старый слуга / Отпирает / Подъезд. / – Нет, – говорит он, / В Америке / Мест!» (1933е).

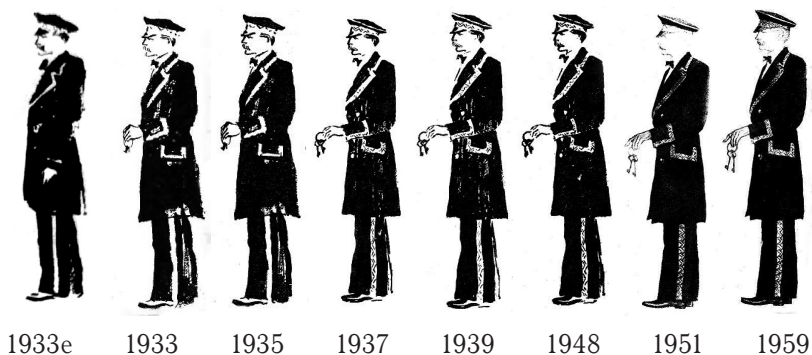
Структура сакрализации – сакрализация структуры

Устанавливает новые правила игры фигура, находящаяся в категорической оппозиции бывшему министру, – швейцар. Все как будто естественно, «реалистично», то есть соответствует советским «газетно-конституционным» пресуппозициям, согласно которым власть в СССР принадлежит трудящимся, притом что других легальных жителей в стране больше нет. И в то же время с героем-швейцаром связан некоторый, на первый взгляд, абсолютно инородный идеологии государственного «заказчика» символический сюжет, проникающий в текст скорее всего не по «воле» автора, а благодаря его попустительству.

Лексическая атрибутика «стража» не только уравнивает его с министром-миллионером, но и недостижимо возносит над ним. Этот аллегорический статус скрыт за рядом неброских метафор, и вряд ли детская аудитория смогла бы его опознать; «взрослая» критика тоже никогда не обращала на него внимания, и тем не менее при всех оговорках несколько деталей позволяют думать, что такое вознесение не совсем внеположно тексту, особенно если раздвинуть его рамки за пределы опубликованных редакций.

Стоит обратить внимание на особенности очень экономного синонимического ряда, который использует Маршак, чтобы как-то именовать служителя гостиницы. Маршак называет его либо «швейцаром», либо – в двух случаях – высокостильно¹⁸ «привратником». К литературной части скупно выраженного символического сюжета кое-что добавляют иллюстрации В. Лебедева, которые неизменно тексту сопутствовали; точнее даже не добавляют, а «проявляют» в нем, причем, вероятно, опять-таки без всяких намерений со стороны художника.

Вот серия соответствующих иллюстраций из разных изданий «Мистера Твистера» в хронологическом порядке:



В поисках различий между похожими картинками нетрудно обнаружить, что у советского швейцара изначально не было ключей и что постепенно они становились несколько больше¹⁹. Сам по себе данный факт, разумеется, мало о чем говорит. Изображение швейцара с ключами, в том числе и непомерно большими, трудно назвать специфическим. Забавно, что в 1970-е гг. у последователей В. Лебедева они вообще приобретают гигантские размеры (набор открыток В. Гинюкова 1971 г.). Сам Маршак, давая повод иллюстраторам, упоминает о них в заключительной сцене «Мистера Твистера» лишь вскользь:

¹⁸ В «Толковом словаре русского языка» 1939 под ред. Д. Н. Ушакова дается с пометой «книжн.» (Т.З. М.: Гос. изд. иностр. и национальных словарей, 1939. С. 776).

¹⁹ Сам формат книжек от издания к изданию становился все больше от 11,5 на 14,5 1933 г. до 27 на 20 см. в 1951. На иллюстрации рисунки приведены к одному размеру.

«Дайте от комнат ключи поскорей» (1933е).

Тем не менее фигуру стража с ключами в руках, поскольку она возникла, трудно исключить из интересующего нас предполагаемого символического сюжета. В одной «связке» с ней оказывается повторяющееся описание некоторой территории из разряда «предметов желания». В начале «Мистера Твистера»:

...Трещит аппарат:
 – Четыре каюты
 Нью-Йорк – Ленинград.
 С ванной,
 Гостиной,
 Фонтаном
 И садом (1933е).

И в самом конце, когда Мистер Твистер получает, наконец, от швейцара разрешение поселиться в забронированном для него номере:

– Есть, –
 Говорит он, –
 Две комнаты рядом
 С ванной,
 Гостиной,
 Фонтаном
 И садом.
 Если хотите,
 Я вас проведу (1933е).

Описаниям (в книге) соответствуют иллюстрации напротив соответствующих фрагментов.



Рис. В. Гинукова. Набор открыток. 1971



(1933; в «Еже» этих иллюстраций еще нет)

Остается совместить друг с другом два ряда, вербальный и визуальный, чтобы вместо швейцара возник образ привратника с ключами, охраняющего «сакральное» и желанное пространство сада с фонтаном, в котором, в свою очередь, не составляет никакого труда опознать библейскую метафору: необходимые атрибуты для этого собрания. Петром своего швейцара Маршак никогда, даже в черновиках, не называет, но сюжет и без того прочитывается как путь капиталиста от греховного прозябания через чистилище, функцию которого успешно выполнили швейцарская и прихожая, к «раю»:

Швейцар
Предложил им
Ночлег
Пролетарский.
Швейцар
Уложил их
На койке
В швейцарской.

А мистер
В прихожей
Уселся
На стул,
Воскликнул:
– О боже! –
И тоже
Уснул. (1933е).

Заметим, перед тем как уснуть Твистер вспоминает о боге²⁰, а проснувшись и узнав о своей удаче-«прощении», преобразуется в ребенка. Теперь он «безгрешен», радуется, как дитя, и готов войти в гостиничный «эдем»:

Миллионер
Засмеялся спросонок,
Хлопнул в ладоши,
Как резвый ребенок... (1933е).

²⁰При той тщательности, с которой, судя по воспоминаниям и автографам, Маршак относился к каждой строчке, даже междометие должно было быть для него в каком-то смысле знаменательно, особенно когда речь идет о навязываемых этимологией идеологических коннотациях.

Табу снимается с Твистера в тот момент, когда он «перевоспитывается» – так символический сюжет получает свое разрешение. Если учесть, что Мистер Твистер располагал подобными пространствами (каюты с фонтаном и садом), перед тем как сойти на берег СССР, то его путешествие прочитывается как движение из «эдема» в «эдем», в определенном смысле характерное для советской литературы 1920-х гг. (см. главу «Какая была погода в эпоху Гражданской войны?»).

Всегда рискованно говорить об осознанности авторских намерений, а в такого рода случаях особенно. Но очевидно, что само «давление» дискурса и законы интертекста, создают коннотативное присутствие смысла, который вполне соотносится с нарочитым пафосом «педагогического» стихотворения. Пусть он даже не реконструируется, а конструируется, это не устраняет из повествования соответствующую метафорику и лексику, которые, вне сомнений, хотя и без акцента, используются автором в качестве средства политической сатиры. Если же говорить о рецептивных возможностях аудитории, то для взрослого читателя 1930-х гг., миновать которого, несмотря на свою «детскость», «Мистер Твистер» не мог, библейский «код» в принципе был актуален.

В 1948 г. в тексте появляется еще одно упоминание о боге – как раз в тот момент, когда Твистеры впервые сталкиваются с чернокожим.

Вдруг иностранец
Воскликнул: – О, боже!
– Боже! – сказали
Старуха и дочь:
Сверху по лестнице
Шел чернокожий,
Темный, как небо
В безлунную ночь (1948, 23).

Таким образом Маршак закольцовывает основную часть сюжета божественным именем. Причем сама мысль о кольце не была изобретением послевоенного времени. Она заимствована из неопубликованной редакции, где Твистер еще фигурирует под фамилией Блистер (Л. 23 об.; Л. 28 об.)²¹. Нет никаких оснований придавать и этому

²¹ Критика пыталась адаптировать расхождение между жизнью и литературой с помощью жанровых квалификаций, приравнивая «Мистера

моменту значение осознанной намеренности, квалифицируя его как телеологически оправданный технический прием. Достаточно того, что тщательно выверяющий свой текст автор позволяет себе пренебречь аллюзивным потенциалом допускаемого им повтора.

В идеологическом смысле Маршак (если допустить, что библейские аллюзии хоть как-то улавливались читателем и самим автором) как будто нарушает границы дозволенного, идя вразрез и с общими установками безбожного государства, да и со стратегией того самого издания, где его текст впервые появился: «Ёж», как и прочая советская пресса, вел на своих страницах планомерную антирелигиозную кампанию. Однако, вопреки жестокой атеистической политике, в литературе религиозная символика повсеместно эксплуатировалась. Так что к жестким дискурсивным запретам – для писателей – такого рода риторику отнести трудно. Иначе обстояло дело с критикой. В этом смысле важно, что, не чураясь метафорических средств, которые идеологически «чуждая», но хорошо знакомая риторическая и языковая стихия естественным образом предоставляла, Маршак позволяет их игнорировать.

Что касается авторских интенций, то внутри самого корпуса текстов, имеющих отношение к «Мистеру Твистеру», существуют все же свидетельства и другого рода, показывающие актуальность религиозного аллегоризма для замысла Маршака – замысла, во-первых, неосуществленного, но оставившего в окончательном тексте свой семантический след, а во-вторых, как раз и позволяющего лучше понять, от чего отталкивался и отказывался сатирик с точки зрения поэтики.

Среди ранних рукописных вариантов сохранился фрагмент беседы семьи Твистеров о предстоящих каникулах, несколько отличающийся от известного текста:

Мы были в Париже, были в Сахаре,
Были на острове Мадагаскаре

Твистера» к только что реабилитированной Горьким сказке: «В книжке для ребят старшего возраста „Мистер Твистер“ Маршак описывает мир совсем в духе сказки. <...> Кука поэт характеризует как всемогущего волшебника. <...> Шикарная гостиница, в которой происходит действие, описана как замок, полный чудес (Штейн А. С. Я. Маршак // Октябрь. 1942. № 7. С. 123–124). «Маршак написал целую поэму, памфлет для маленьких, сказку про современного злого духа, вдруг оказавшегося беспомощным...» (Галанов Б. Е. Мистер Блистер и мистер Твистер // Детская литература. 1969. № 11. С. 19).

Видели храмы и всяких божков
Но не видали большевиков.
Очень на них посмотреть любопытно,
Птица ли это иль зверь двухкопытный (Л. 17).

В окончательной, опубликованной, редакции Маршак снимает всякое очевидное упоминание о религии. Никаких «храмов», никаких «божков» в ней не останется. Отказывается Маршак, действуя согласно декларируемой им самой логике «пиши ясно», и от «темной» фразы «птица ли это иль зверь двухкопытный», но именно она представляет интерес.

В самом общем смысле можно догадываться, что имеет в виду Маршак под противопоставлением птицы и зверя, но точные значения лексем, скорее всего, очевидны далеко не каждому и требуют своей герменевтики. «Дву(х)копытный» – слово, не самое распространенное в русском языке. Оно отсылает при первом взгляде к названию отряда млекопитающих «парнокопытные». Символический статус «птицы» в этом сочетании тоже мало понятен, за исключением того, что птицы летают, а звери привязаны к земле, и одно другому противопоставляется.

Однако все встает на свои места, когда, вспомнив об интенсивной деятельности Маршака-переводчика, мы обращаемся не к русскому, а к английскому языку. «Двукопытный» – один из вариантов перевода слова “cloven”, обнаруживаемый в целом ряде англо-русских словарей; причем в паре с ним всегда присутствует значение «раздвоенный». Само же “cloven” представляет собой неотъемлемую часть крайне распространенного в английской традиции выражения “cloven hoof”, что более нейтрально и привычно было бы передать как «раздвоенное копыто»²². Теперь уже нет никаких сомнений, что, а точнее, *кого* имел в виду Маршак. «Раздвоенное копыто» – неизменный атрибут сатаны, или дьявола²³.

²² В «Англо-русском словаре» В. К. Мюллера и С. К. Боянуса 1931 г. издания в статье **Cleave**: «*cloven hoof* раздвоенное копыто (у двухкопытных); *show the cloven hoof* обнаружить злую природу» (С. 198). В «Настольном англо-русском словаре» С. Г. Займовского (М.: Гос. изд-во, 1930) в статье **Cloven**: «– **footed**, двухкопытный; – **hoof**, копыто сатаны, злое намерение» (С. 101).

²³ Возникает, конечно, и ассоциация с устойчивой фразой «посмотрим, что это за птица», но все-таки наличие именно двух компонентов и дизъюнкция заставляют рассматривать фразу как целое, не игнорируя ни одну из ее частей. В то же время из-за отсутствия четкого противопоставления между

Хотя мне не удалось отыскать более или менее определенного источника фразы, общая семантическая матрица, из которой оно возникает, при опоре на англоязычную литературу вполне поддается «вычислению». Дж. Мэсси еще в 1866 г., впервые, как он замечает, интерпретируя сонеты Шекспира, характеризовал аллюзивный сюжет скрываемого под розой раздвоенного копыта (*cloven hoof/foot*) как частотный для елизаветинской драмы вообще; он обнаруживается у Дж. Вебстера в «Белом дьяволе», у Б. Джонсона в «Дьявол – осел» («Черт выставлен ослом»), у У. Шекспира в «Гамлете»²⁴. (В русских переводах этих текстов далеко не всегда используются точные эквиваленты.) Кроме прочего, Мэсси обращает внимание и на ряд шекспировских текстов, где некий персонаж метафорически предстает как сочетание ангела и дьявола.

Противопоставление же «птица или дьявол», подразумевающее дилемму «кто ты?», как у Маршака, использует, например (вспомним об этом не для того, чтобы назвать «источник», а чтобы показать, в какого рода контексте она логична), Э. По в «Вороне», причем в роли ключевой повторяющейся метафоры: „Prophet!“ said I, „thing of evil! – prophet still, if bird or devil! / – Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore...“

Сравнение коммунистов с чертями не столь уж большая редкость для 1920-х гг. Д. С. Мережковский с отсылкой к В. В. Розанову и Ф. М. Достоевскому называл большевиков «сынами дьявола» в «Царстве антихриста», превращая эту метафору в сквозную²⁵. А. Платонов – пример из другого лагеря – обыгрывал это уподобление в одном из своих ранних рассказов, излагая размышления крестьянина, впервые увидевшего красноармейца: «Не бес же он, и клеймо на нем небесное – звезда» и т. д. и т. п. Сам же «Ёж», что тоже небезынтересно, в последнем номере 1931 г. поместил материал «Ошибка мистера Смита» за подписью Л. Савельева (Л. С. Липавского), который можно рассматривать как своеобразный прозаический «претекст» «Мистера Твистера», с тем принципиальным

«птицей» и «двукопытным» в контексте кошерной диеты, отбрасывается версия связи и с этим рядом символики, явно соотносящимся с дискурсом табу.

²⁴ *Massey G. Shakespeare's Sonnets Never Before Interpreted: His Private Friends Identified: Together with a Recovered Likeness of Himself.* London: Longmans, Green, and co., 1866. P. 518–519.

²⁵ *Мережковский Д. С. и др. Царство антихриста.* München: Drei masken Verlag, 1922. С. 13.

отличаем, что мистер Смит едет в СССР не как турист, а по делу – с религиозной миссией:

Мистер Смит был американец. Он издавал журнал «Загробное образование» с приложением «Полное описание рая и ада». Он объехал все страны, распространяя свой журнал. Подконец *<sic.>* он поехал в СССР.

Сойдя с парохода, он сразу спросил:

– Какой самый большой собор в Ленинграде?

– Исаакиевский, – ответили ему.

Мистер Смит взял автомобиль и поехал...²⁶.

Иными словами, мысль о религиозных библейских ассоциациях поддерживают самые разнообразные контексты.

Подчеркнем, что главным в поиске «источников» вычеркнутой фразы является не результат, который в любом случае не может претендовать на абсолютную точность, даже притом что наверняка попадает в ряд возможных. Не менее важной остается подготавливаемая поэтикой фразы вынужденность герменевтических разысканий. Такому аллюзивному, «барочному» фрагменту текста мог бы позавидовать любой символист (напрашивается что-то вроде пародийно-эталонного стиха Вл. Соловьева: «Но не дразни гиену подозренья, / Мышей тоски! / Не то смотри, как леопарды мщенья / Острыят клыки!»).

И, наконец, самым существенным является факт, что Маршак по разным причинам от всех премудростей решительно отказывается, предпочитая семантической насыщенности стиха, его «рифмичность» и ритмичность. Если хрестоматийные советские тексты 1920-х гг. более или менее откровенно эксплуатируют наследие символистической литературы, и в частности, библейскую метафорику²⁷, если, например, странный Платонов требует интерпретации, для того чтобы оправдать абсурдность своего нарратива, а абсурдист Хармс в радикальных случаях настолько разрушает нарратив, что интерпретация становится попросту невозможной (ее не к чему семантически привязать в самом повествовании), то Маршак, как

²⁶ Ёж. 1931. № 23–24. С. 14.

²⁷ «Вычитывание» скрытых за сюжетом значимых для автора метафорических смыслов, как мы видели, вполне плодотворно в отношении большинства хрестоматийных советских текстов 1920-х гг. Тот же самый способ чтения, применяемый к текстам Маршака, как ни старайся, себя не оправдывает. В этом смысле перед нами две контрастные поэтики, с самого начала предполагающие разные способы чтения.

известно, разрешает себе и читателю обойтись лишь звонким сюжетом²⁸ и самыми элементарными нраво- и политуроками под прикрытием рудиментарного иносказания. Маршак запрещает себе всякую попытку затрудненной поэтики, не говоря уже о стремящейся к абсурду авангардной – как бы ни пытаться ему их навязывать. Тексты классика адресованы читателю совершенно иного типа. Они не выдают чистой морали²⁹; всякого рода открытое морализаторство и явный дидактизм Маршак решительно критикует у других³⁰

²⁸ А. Залкинд рассматривал «действенность» как одно из главных условий текста для детей: «Фабула должна неотрывно пронизывать текст» (О возрастных требованиях к дошкольной художественной книжке (очерк первый) // *Детская литература*. 1935. № 5. С. 6), – и хотя он говорил о чтении для дошкольников, очевидно, что Маршак в «Мистере Твистере» этот идеал воплотил. (Залкинд, правда, находил некоторые отступления от данной схемы у Маршака и, сопоставляя его с Чуковским, отдавал некоторое предпочтение последнему.)

²⁹ «Мы стоим за простую, ясную и чистую мораль», – настаивал мэтр и в 1953 г. Однако рассуждения о ее художественном оформлении (с их непреднамеренными оговорками) еще более красноречивы: «Плоская, поверхностная мораль всегда отталкивает и подрывает доверие к литературе и к морали. <...> Если читатель чувствует, что <...> его гонят к определенному выводу, он идет в эту сторону чрезвычайно неохотно. Он подозревает обман...» (*Маршак С. Литература – школе* // *Советская детская литература*. М.; Л.: Детгиз, 1953. С. 152). Это апофеоз суггестивной поэтики по-советски.

³⁰ Критика, особенно после 1934 г., по достоинству оценивала эти осознаваемые самим поэтом стремление и способность: «Следуя народной сказке, сказка Маршака несет в себе конкретную мораль, прозрачно сквозящую на протяжении всего произведения и звучащую в конце как непоколебимая формула» (С.Б. Маршак С. и Лебедев. В. О глупом мышонке. 6-е изд. Л. Детгиз, 1934. [рец.] // *Детская литература*. 1935. № 3. С. 42). «Нравоучения и поучения вообще органически чужды Маршаку. Он никогда не задается целью сообщить некую мораль и не подбирает материал стихотворения как иллюстрацию к морали. У Маршака происходит обратный процесс: ему хочется рассказать детям что-то интересное, важное, значительное или смешное, а вывод приходит сам по себе, естественно, так, как вырастают выводы из непосредственной практики ребенка» (*Трифонова Т. С. Я. Маршак* // *Литературный критик*. 1935. № 5. С. 86). Трифонова, правда, находит у Маршака несколько исключений из правила, за что и пеняет мэтру. А. Дымшиц в 1955 г. так формулирует это семиотическое свойство: «...у Маршака нравственная идея выступает как их всепроникающая сущность, а отнюдь не как „довесок“ к сюжету» (*Дымшиц А.* Заметки о творчестве С. Маршака. // *Русская советская поэзия и народное творчество*. Л.: Сов. писатель, 1955. С. 334).

Однако как бы там ни было, борьба с занудными «педагогами» в общем сводилась лишь к тому, чтобы поместить горькую пилюлю в сладкую оболочку.

и вымарывает у себя³¹. Они именно аллегоричны (используем здесь символистское противопоставление символа и аллегии), но ровно настолько, чтобы незамысловатую идеологию, практически совпадающую с набором газетных лозунгов, легко мог усвоить читатель.

В символично-семантическом отношении «государственные» стихи Маршака 1930-х гг. прозаичней, чем иная проза. И эта «простота» лишь частично оправдывается принадлежностью текста к жанру детской литературы. К тому же Маршак запрещает себе быть трудным писателем не только в стихах для маленьких, но и в текстах для взрослых, а на Первом съезде писателей он и Горький ставят в один ряд разновозрастных читателей благодаря тематике идущих друг за другом программных речей (Горький говорит о сказке). Простота – табу на специфическую конфигурацию слов и скрытую за ней и неприемлемую для соцреализма неопределенность смыслов.

Впрочем, в координатах сталинской политики искусства устранение как мудреной иносказательности и эвфемистичности, так и однозначной пропаганды, безусловно, представляется одним из политических условий карьерного долгожития советского поэта. Маршак не напрасно вычеркивает целую тираду швейцара, растолковывающего капиталисту: «Мистер, / Вы знаете / В нашей стране / Черные / Белые / Все наравне / Мы уважаем / Семитов / Хамитов / Не уважаем / Одних / Паразитов» (Л. 3 об.).

Ясно, что в российских обстоятельствах разговор о хамитах и семитах политически четче маркирован и более опасен³², чем отсылка к некоему неравенству белых и черных, при условии что последних как социально влиятельной силы в СССР не было. (Хотя в качестве

³¹ В частности, в «Мистере Твистере» он исключает открытое поучение от лица повествователя: «Здесь / Вы случайная / Редкая птица, / Здесь / Обязательно / Надо / Трудиться. / Здесь / Не бывает / Рабов / И господ, / Здесь / Управляет / Рабочий / Народ» (Л. 2 и Л. 7) и в равной степени откровенное морализаторство швейцара, раскрывающее воспитательные цели осуществленной им каверзы: «В темной прихожей / Пробили часы / Старый швейцар, / Поправляя усы, / Усмехаясь / Тихо [*сказал*] промовил – / Почтенные гости, / Здесь вы привычки / Заморские бросьте / [*Здесь равноправны / И белый и негр*] / Вы получили / Хороший урок. / Только не знаю, / Пойдет ли он впрок. / Я предлагаю / Ночлег пролетарский» (там же. Л. 12 об.).

³² С 1928 г. началось целенаправленное переселение евреев на Дальний Восток. 1930 г. – постановление ЦИК РСФСР об образовании в составе Дальневосточного края Биробиджанского района, ознаменовавшее собой его новый этап.

символа расовой толерантности они с какого-то времени крайне необходимы власти и в советской реальности присутствуют³³.) Маршак избавляется от всяческих референций к советскому «здесь и сейчас», создавая неопределенный «темпорально-пространственный» знак, и в то же время благодаря аллегории позволяет сейчас и в дальнейшем интерпретировать свои тексты в зависимости от смены политической («газетной») конкретики; время от времени он их лишь чуть-чуть подправляет³⁴.

Но вернемся к швейцару-привратнику. Удаляя фрагменты, где присутствует опасная лексика, Маршак одновременно усиливает суггестивный фон других эпизодов, в частности возвышая швейцара и переводя его из ранга обыкновенных трикстеров в вершителя судеб. Автору не нужна «многоэтажная» туманная метафорика, хотя немногочисленные «зацепки» в черновиках дают возможность утверждать, что игра с библейским символизмом не была для него чем-то совершенно сторонним и в данном случае³⁵. В то же время вычеркнуть слово еще не означает бесследно устранить семантику контекста, которому оно обязано своим появлением. Образовавшееся зияние по-прежнему окружено сетью старых значений и смысловых связей. Насколько бы ни был слаб и даже иллюзорен аллюзивный

³³ Появлению негров в СССР способствовал Коминтерн. Их, в частности, наряду с американскими индейцами приглашали учиться в московский Коммунистический университет трудящихся Востока им. И. В. Сталина. В 1932 г. группу афроамериканцев, среди которых был писатель Л. Хьюз, ангажировали для участия в кинематографическом проекте «Черные и белые». Среди других известных афроамериканцев, живших или гостивших в СССР до войны, американский юрист и коммунист У. Л. Паттерсон, братья О. и Х. Холл, Дж. Падмор... В 1925 г. Маяковский советовал обращаться неграм в «Коминтерн, в Москву» («Блек энд уайт»); «Ёж» в 1930-е публиковал «письма» о работе негров в Донбассе (Ёж. 1931. № 2. С. 2).

³⁴ «Литературность» литературы – одно из табуируемых качеств в глазах советской критики, проявившееся еще во времена борьбы с формализмом. В отношении Маршака оно выражается, например, в позднем «мифе» о классике – литературном учителе: «Помню, в тридцать восьмом году Маршак приехал на занятия нашей литературной студии в Московском городском доме пионеров», – вспоминал С. Баруздин в 1987 г. «Писать надо о том, что видишь, что знаешь, что чувствуешь, а не о том, о чем прочитал в книгах» (Литературная газета. 1987. № 46. 11 ноября. С. 6).

³⁵ Изначальная причастность Маршака к культуре Библии в советское время, разумеется, не обсуждалась. На историю своих «Сионид», например, как и на большинство текстов досоветского периода, Маршак в буквальном смысле наложил для себя табу, как только добрался до Ленинграда в 1922 г.

потенциал рассматриваемых деталей, в общем соотношении задаваемых ими смыслов приводит к характерной для советской риторики 1920–1930-х гг. ситуации, когда сакрализация структуры новой власти приводит к использованию традиционных структур сакрализации, публично отвергаемых, но неявно наследуемых от предшествующей социокультурной формации.

Казус с чемоданами

Зададимся простым – и лишь отчасти ироническим – вопросом, оставаясь в сфере самого что ни на есть простого («имманентного») чтения, – о судьбе чемоданов Твистера в России.

Когда бывший министр садится на корабль, их много: «Следом / Четыре / Идут / Великана / Двадцать четыре / Несут / Чемодана» (1933е). Когда туристы прибывают в Ленинград их, вероятно, столько же, лишь само описание много лаконичней: «Дамы усажены. / Сложены вещи. / Автомобиль / Огрызнулся зловеще» (1933е).

Но куда чемоданы исчезают потом? Кто, скажем, проносит их в номер? Читатель (оговоримся, до определенного времени) не находил их ни в тексте, ни на картинках. Роль носильщика исполняет явно не советский швейцар:

Мимо зеркал
По узорам ковра
Медленным шагом
Идут в номера.
Рослый швейцар
В сюртуке
с галунами –
Следом –
Приезжий
В широкой панаме,
Следом –
Старуха
В дорожных очках,
Следом –
Девушка
С мартышкой
В руках (1933е).

Ни мистер Твистер, ни рослый советский привратник багаж не носят, как будто для обоих это тоже своеобразное табу; о привезенных в Ленинград капиталистических слугах тоже нигде не упоминается.

А что происходит с чемоданами, когда Мистер Твистер, столкнувшись на лестнице с негром, бежит из «Англетера»? Их вновь нигде нет:

Вниз
По ступеням
Большими
Шагами
Мчится
Приезжий
В широкой панаме,
Следом –
Старуха
В дорожных очках,
Следом –
Девушка
С мартышкой в руках

Быстро и молча
Садятся в машину,
Зонтиком тычут
В шоферову спину (1933е).

Спрашивать, где находились чемоданы, пока мистер Твистер спал в прихожей, а его семья – в буфетной, вероятно, тем более нет смысла (отметим, правда, что и все иллюстрации педантично фиксируют их отсутствие). Однако не ясно и то, почему заслуживший прощения, отправляясь в номер, вместо того чтобы подумать-таки о чемоданах, «взявши / Под мышку / Дочь / И мартышку, / Мчится / Вприпрыжку / По „Англетер“ / Мистер / Твистер, / Бывший министр, / Мистер / Твистер, / Миллионер» (1933е). (В одном из ранних вариантов Твистер носил жену: «...взявши под мышку жену, как бутылку, быстро садится в автомобиль...» (Л. 2 об.))

Конечно, подобного рода вопросы вообще, а когда речь идет о стихах для детей особенно, кажутся излишне дотошными. Текст адресован не самому искушенному читателю и тем более не литературоведам; к тому же кто из уважающих себя писателей – даже всеми признанных «реалистов» – не путался в сюжете и героях. Есть повод,

объясняя несостыковку, сослаться и на близость подобного «приема» поэтике абсурда: рядом, в том же «Еже», работал Хармс, и даже, как считается, иногда был соавтором Маршака, так что взаимовлияние легко предположить.

Но в том-то и дело, что детская литература лишь до тех пор проста, пока мы ограничиваемся ее пересказами и не учитываем, что поэтика Маршака кардинально отличается от авангардистской. Для Хармса остатки когерентного повествования – сложноустраняемые «пережитки», для Маршака, как и для всякого уважающего себя «писателя- (соц)реалиста», побочны всякого рода нарушения повествовательной логики. Маршак действительно пренебрегает условностями фабулы, и читатель спокойно «прощает» ему подобного рода небрежности, но важно, что происходит это с обеих сторон согласно общим принципам политизированной соцреалистической поэтики³⁶.

Казус с чемоданами лишь одно из многих требующих прощения «недоразумений», без которых литература, как любое высказывание вообще, невозможна. И цель состоит не в том, чтобы уличить автора в какого-либо рода нарушении логики, хотя для определенной аудитории и некоторого рода искусства это, несомненно, является смыслом. В нашем случае важнее понять, чем в конкретной ситуации писатель позволяет себе пренебречь, не потерпев провала в глазах критики, цензуры, издателя и читателя. Маршак многократно переделывал номера телефонов гостиниц – скорее всего, чтобы «звучало лучше»; по каким-то причинам менял названия гостиниц; «вытачивал» имя главного героя: Порк, Пристор, Блистер... Он постоянно действовал в угоду ритму и рифме: ясно, что негр «высокого роста» скорее всего должен выйти из номера «сто девяносто»³⁷. Стиль «вел» Маршака, однако при всем том поэт далеко не всегда ему подчинялся.

³⁶ Советская критика ощущала эту особенность поэтики Маршака и принимала его «абсурды» (после съезда писателей) на следующих основаниях: «...в противоположность Чуковскому, он и в необычных стихах дает вескую реалистическую мотивировку действий. Его необылица глубоко материалистична; она изобилует конкретными бытовыми подробностями и отличается поразительной точностью динамического описания» (*Бегак Б.* Веселая книжка // Детская литература. 1935. № 5. С. 15). Это было сказано об очень, видимо, материалистичных и реалистичных стихах «Приключения стола и стула»: «Вышиб дверь дубовый стол и по лестнице пошел...»

³⁷ Даже если не учитывать типичное кодирование для гостиниц, в соответствии с которым первой цифрой обозначают этаж, это было невозможно в «Англетере» с его рекламируемыми в начале 1930-х гг. 95 номерами.

Известным и не совсем безобидным примером такого «неподчинения» является эпизод борьбы Маршака за слово «рожи», после того как писатель решает заменить просторечной лексемой нормированное «лица» в фразе, посвященной автомобилю: «...в лица прохожих бензином дыша». Насколько желательна для поэта была такая редакция, позволяет судить факт, что этот пустяк становится значимой частью поздних публикуемых мемуаров³⁸. Однако очень скоро Маршак отказывается от стилистически удачного, по его мнению, каламбура, причем его окончательное решение не позволяет забыть как о предубеждениях «учителя» всех советских писателей М. Горького против диалектизмов и вульгаризмов, так и о простейшем сугубо «политико-миметическом» мотиве: а могут ли быть у советских людей «рожи»? В отличие от М. Зощенко Маршак знал, как правильно отвечать на подобного рода вопросы, и это, можно с уверенностью сказать, касается любых частных и поэтических вольностей. Случай с чемоданами, которым писатель придает столько сюжетного веса, нельзя считать исключением.

В 1948 г. Маршак устраняет «оплошность», наконец ставшую для него значимой. Ревизия проходит на фоне более заметного «бытового» усовершенствования, тоже превратившегося, судя по воспоминаниям, в предмет особого переживания для поэта – лестницу, по которой поднимались гости и должны были перетаскивать прессловутые чемоданы, он заменил лифтом³⁹. Попутно Маршак добавляет в реплику швейцара только одну изящную фразу:

– Есть, –
Отвечает
Привратник усатый,

³⁸ «Рожи» появляются в книжном издании текста 1933 г. (в журнале – «лица»), а исчезают в 1937-м. В 1963-м в письме читателю Маршак по этому поводу сообщает: «...тут тоже пришлось уступить лжепедагогическим соображениям людей, боявшихся в детской книге „грубого слова“» (*Маршак С. Собр. Соч.: в 8 т. М.: Худ. лит.-ра., 1968–1972. Т. 8. С. 461*).

³⁹ Вл. Николаев так вспоминает об этом ставшем предметом специального обсуждения эпизоде: «Алё, милый, вы слушаете? – продолжает, задыхаясь и подкашливая, Маршак, – у меня сегодня заработал лифт! <...> нельзя допустить, чтобы такой важный человек, – как-никак отставной министр, – лез на третий этаж пешком, да еще со своей чопорной мадам и с капризной дочкой?! – Самуил Яковлевич в этом месте залиvisto хохочет» (*Я думал, чувствовал, я жил: воспоминания о Маршаке / сост. Б.Е. Галанов М.: Сов. писатель, 1988. С. 361–362*).

– Номер
Девятый
И номер
Десятый.
Первая лестница.
Третий этаж.
Следом за вами
Доставят багаж! (1948, 19).

С точки зрения «предыстории» текста многочисленные чемоданы Твистера – поздняя вставка, отсутствующая в начальном черновом варианте. Багаж недвусмысленно идентифицирует капиталиста в условиях «капиталистического ноа», и большего от этого эпизода не требовалось. Логическое фабульное оформление мотива было оставлено автором без внимания, однако вольно или невольно получается, что мистер Твистер входит в «рай» без вещей.

Чистота и порядок

Когда детскому классику необходимо, он предельно сконцентрирован на фабуле, сюжете и на так называемых «реалистических» бытовых деталях. «Забыв» о багаже мистера Твистера, Маршак, например, готов в подробностях рассказывать, как и какую в гостинице чистят обувь:

Утром
Со щеткой
Пришел
Паренек
Весело взялся
За чистку
Сапог –
Черных и красных,
Широких и узких
Шведских,
Советских
Немецких
Французских.

Вычистил
ровно
В назначенный срок
Несколько пар
Разноцветных сапог (1933е).

Вряд ли возникнут сомнения, что развернутая метонимия призвана еще раз утвердить мысль об интернациональности советского «Англетера». Бытописание Маршак использует с легко вычисляемой целью – создать аллгорию строго направленного пропагандистского воздействия. Маршак раз за разом расчетлив в деталях: в последней из процитированных строк вместо символически оправданных «разноцветных» до публикации фигурировали нейтральные по отношению к идее интернационализма «толстокожие» сапоги (Л. 29 об.).

Однако в сцене с пареньком и щеткой помимо нарочитой политической фундированной аллгории содержится символический запас, надо полагать, выходящий за рамки какого-либо осознанного плана. Он приурочен к «идее чистоты» и на удивление удачно согласуется с известным тезисом М. Дуглас. Согласно Дуглас, грязь сама по себе не настолько страшна, чтобы признавать в ней принципиальную общественную опасность. Главным образом она является *символическим* вызовом социальному порядку и табуируется по этой причине⁴⁰. Вне зависимости от того, в какой мере гипотеза о символическом значении чистоты всеохватна, она, как и идеи Штайнера, интересна в нашем случае, даже если принимается во внимание только в качестве определенного типа рецепции, характерной для европейца XX века. В любом случае текст Маршака с ней коррелирует.

У Маршака в «Мистере Твистере» топос «чистоты – нечистоты» действительно выступает в роли символического маркера баланса системы и угрозы ей. Причем неважно, о каком обществе идет речь, социалистическом или капиталистическом. Если в начале «Мистера Твистера», рассказывая о капитализме, Маршак отделяет табуируемых негров от белых, размещая первых на «нечистом» пароходе (грязным он его не называет, используя эвфемизм – «брызжет волна и чадит кочегарка»)⁴¹, то в конце он вводит вставной с точки зрения фавулы

⁴⁰ Douglas M. Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. London: Routledge & K. Paul, 1966.

⁴¹ Сложно представить себе отдельный океанский пассажирский пароход, предназначенный специально для перевозки цветных, хотя по тексту получается,

эпизод, где подробно повествует о чистоте в советской гостинице. Как будто под давлением логики Дуглас, именно бодрый чистильщик сапог своим появлением и «ритуальным» действием снимает табу с миллионера, возвращая последнего в ситуацию «ноа». (Реакция Твистеров на чернокожего совпадает с моментом наложения табу.)

Чистка обуви и «чистка» души предстают случайным стечением разнохарактерных обстоятельств, но оно наличествует и ему можно найти семантические и символические параллели из других контекстов. Зная о существовании последних, на совпадение трудно не обратить внимания, как, впрочем, трудно игнорировать и тот факт, что для литературы, в том числе советской, метафорика чистоты и грязи важна сама по себе («Я себя под Лениным чищу» из «Владимира Ильича Ленина» Вл. Маяковского в некотором отношении сравнимо с «Мойдодыром» К. Чуковского). С точки же зрения «приема» все гораздо проще. Как мы видели, герой-чистильщик олицетворяет идею расовой толерантности.

Стоит, возможно, добавить, что мотив чистоты в стихотворении Маршака не имеет никакого отношения к экологической парадигме. Реальные загрязнения окружающей среды его в данном тексте не беспокоят. Показать работающие во время индустриализации заводы Маршаку представляется более важным делом. В редакции «Ежа» при описании Ленинграда Маршак дает следующую картинку: «Город встает / Из-за правого / Борта. / Серые воды, / Много колонн. / Гарью заводы / Коптят небосклон» (1933е). В книге того же года он меняет «копчение» на «чернение»: «Гарью заводы / чернят небосклон» (1933). И лишь в 1951 г. небо над Ленинградом чуть-чуть проясняется: «Дымом заводы / темнят небосклон» (1951, 12). Понятия «чистый» и «нечистый» исчислялись совсем по другому принципу, прежде всего затрагивающему расу, цвет кожи и причастность к сакральному, а не буквальные значения слов.

что это так. Вначале, в одном из отброшенных вариантов, Маршак проводит границу между «чистыми» и «нечистыми» более ожидаемым способом, распределяя их по палубам: «Но не <найдешь> / На борту парохода / Негров, китая <цев> / И прочего сброда / Их не пускают / В [пуска] первый класс» (Л. 10 об.). В черновиках сохранился еще один, промежуточный, вариант, дающий повод предположить, что речь идет о двух пароходах разного класса – для очень богатых и бедных, где может найтись место и цветным, на нижней палубе: «Негров, китаяцев / И прочий народ / Мчит через волны / Другой пароход. / **В нижних каютах** (выделено мной. – В.В.) / Дымно / И жарко» (Л. 21). Чтобы все концы сошлись, цветных должно везти грузовое судно.

Совсем иначе Маршак поступает с другой совокупностью деталей. О спровоцировавшем ситуацию табу «оппоненте» мистера Твистера, кроме того что он черен, курит короткую трубку и живет тоже, по-видимому, в дорогом номере, из опубликованных версий текста ничего не известно. Однако в черновиках портрет афроамериканца прописан точнее:

Крупного роста,
Прилично одетый,
С толстою тростью,
В очках
И с газетой (Л. 3, 14).

Трость (в варианте – «дубовая»; Л. 6), очки, газета, хорошая одежда – в одном из набросков Маршак попытался выдать его за «негритянского поэта» (Л. 6), как будто «предвосхищая» созыв писательского съезда. (Съезд, как мы помним, фигурирует в тексте «Мистера Твистера»: в черновиках – «химический» (Л. 4 об.), в 1933 – «угнетенных народностей», с 1948 г. – «всемирный» и т. д.)

В другом наброске, согласно которому, кстати, встреча миллионера с цветным происходила во сне, негр был наделен именем, которое отсылает к реальному лицу⁴²:

Им сни[<лось>]<тся>:
Из комнаты <двадц> один
Веселой походкой
Идет гражданин
Высокого роста
Прилично одетый
С дубовую тростью
(отчеркнуто автором. – В. В.)
А мистер Мак Кей,
Негритянский поэт,
В очках и с газетой (Л. 6).

Клод Мак-Кей (Claude McKay) – один из заметного числа побывавших в СССР до войны чернокожих, член Коминтерна. Он родился на Ямайке, гостил в Союзе в 1922-м и 1923-м, проживая в Ленинграде

⁴² Об этом впервые упоминает, вероятно, М. Петровский: *Петровский М. С. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 108.*

и занимая комнату в Доме ученых. Вел активную публичную жизнь, выступая не только в поэтических кругах (хроника фиксирует его в декабре 1922 г. на вечере в «Кузнице» с докладом и чтением стихов⁴³), но и на заводах и кораблях. Помимо переводов из поэзии Мак-Кея, в 1923 г. на русском языке вышла его публицистическая книга «Негры в Америке», а на рубеже 1920-х и 1930-х — романы «Домой в Гарлем», «Банджо». Впрочем, в 1932 г. в 6-м томе «Литературной энциклопедии» творчество Мак-Кея осуждалось за то, что он подмечает классовый конфликт расовым. Подозрительный деятель искусства в конечном счете не прошел и цензуры Маршака.

Исполнявший обязанности переводчика при Мак-Кее Н. К. Чуковский вспоминал: «За свою жизнь я немало видел негров, но это был самый черный негр из всех»⁴⁴, — и описывал происшествие, которое с точностью до наоборот отражает сюжет Мистера Твистера:

...мы как-то отправились с ним в Русский музей; он был оживлен, говорлив и весел, как всегда после выпитого утром коньяка. <...> Он вдруг схватил меня за руку и заставил замолчать. Не выпуская моей руки, он увлек меня в угол и усадил рядом с собой на обитую бархатом скамейку. <...> Белые американцы! Мак-Кей глядел на них молча, не двигаясь, и только все крепче сжимал мою руку. Он словно застыл от ненависти. Он не шевельнулся, пока они, осмотрев все картины, не вышли из зала⁴⁵.

Между прочим, Н. К. Чуковский особое внимание уделяет тщательности, с которой Мак-Кей умывался. Герой же романа Мак-Кея «Домой в Гарлем» в начале повествования работает кочегаром на корабле, и вот тут уж автор не скупится на описание грязи:

О грузовом пароходе, на котором Джек работал кочегаром, он мог бы только сказать, что с палубы ничего не видно было, кроме воды и неба, и что суденышко издавало невыносимое зловоние. Его товарищами по работе были исключительно арабы. <...> Джеку не привыкать было ко всякого

⁴³ Литературная жизнь России 1920-х гг. События. Отзывы современников. Библиография. Москва и Петроград. 1921–1922. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 1. Ч. 2. С. 627.

⁴⁴ Чуковский Н. Литературные воспоминания. М.: Сов. писатель, 1989. С. 202

⁴⁵ Там же. С. 204–205.

рода грязной работе, но тем не менее ему никогда еще не случилось работать в такой ужасной грязи. Белые палубные матросы, на которых лежала уборка, отказывались мыть ватер-клозет, расположенный в помещении кочегаров, так как арабов они презирали⁴⁶.

Сам Джек «был высокого роста, могучего сложения и совершенно черный»⁴⁷.

И еще два-три слова о совпадениях. В романе есть героиня по имени Сюзи, ничем не напоминающая Сюзи Маршака. В нем встречается примечание, где переводчик объясняет, что негры себя называют часто не неграми, а «цветным народом» (“colored people”)⁴⁸, который, как мы помним, не любит мистер Твистер. В нем постоянно звучит «мотив чемодана»: у Джека он всего один, но постоянно фигурирует в поворотных моментах сюжета, когда герой покидает то или иное место. В одном из эпизодов больной и уставший от плохих условий Джек получает возможность жить в хорошей комнате в доме с паровым отоплением и прочими удобствами; при переселении присутствует и чемодан, но главное, как отмечает автор, «Джек был счастлив, как ребенок. Он пустился бы в пляс, если бы мог»⁴⁹, – схоже ведет себя и мистер Твистер перед получением заветного ключа...

Для Маршака присутствие чернокожего было уместно и необходимо лишь в качестве аллегории, так же как и съезд – лишь как аллегория соответствующего «газетного» понятия. Отсюда, возможно, возникает упорное нагнетание замещающей другие детали черноты вместо детального описания внешности. Сначала – в нереализованной (оставшейся только в рукописи) попытке еще одного портрета:

Вдруг
Иностранцы
Сказали: – о боже!
Сверху
По лестнице
Шел чернокожий.

⁴⁶ *Мак-Кей К.* Домой в Гарлем. М.; Л.: ЗИФ, [1929]. С. 10.

⁴⁷ Там же. С. 11.

⁴⁸ Там же. С. 97.

⁴⁹ Там же. С. 166.

Черная щетка
Курчавых волос,
Черные щеки,
И уши,
И нос (Л. 28 об.).

Затем – в умножении чернокожих гостиничными зеркалами: «А в зеркалах, / В Золоченых / Оправах, / Шли чернокожие, / Слева и справа» (1933е); или: «А в зеркалах, / Друг на друга / Похожие, / Шли / Чернокожие, / Шли / Чернокожие... (1933)⁵⁰.

Твистер в свою очередь тоже утрачивает целый ряд портретных черт, причем укладываемых в парадигму чистоты и порядка и словно подчеркивающих противоположность между табуированным миллионером и афроамериканским щеголем. Вот как он выглядел в одной из рукописных редакций после возвращения в «Англетер»:

Усталый,
<Бездомный>,
Немытый,
Небритый.
У лестницы темной
Заснул, как убитый! (Л. 28 об.).

Этими «реалистическими» деталями Маршак жертвует, оставляя их на откуп иллюстратору и сохраняя только «чистые» маркеры класса и расы. Сам топос чистоты редуцируется и одновременно вытесняется в отдельную вставную сцену.

Табу на быт

И Маршак, и критика всегда рассматривали «Мистера Твистера» как «произведение на политическую тему»⁵¹. Однако вопреки устойчивому мнению, коллизия, разворачивающаяся в «Мистере Твистере», не совсем политична. Даже напротив. Твистер – *бывший* министр, отправляющийся в СССР как частное лицо и просто турист. Нельзя

⁵⁰ В поздних редакциях Маршак, как известно, добавляет негритят в сцену пробуждения Мистера Твистера (1951, 32).

⁵¹ В. Смирнова практически итожит в 1954 г.: «...Маршак написал острую сатирическую книгу, которую после первых сатирических детских стихов Маяковского можно считать настоящим политическим памфлетом

сказать, что этому факту значения вообще не придавалось. Согласно «легенде», в 1930-е гг. писатель подвергается осуждению как раз за то, что представил швейцара слишком могущественным существом:

Затруднения были и при каждом переиздании книги. Редакции убеждали меня, *будто бы интуристы перестанут ездить к нам, если несколько швейцаров могут объявить мистеру Твистеру бойкот* (письмо от 21 января 1963 г.)⁵².

Говоря иначе, Маршака критикуют, так как он «нечаянно», наделив чрезмерными полномочиями, *политизировал* вполне бытовую фигуру швейцара. Правы были критики или нет в своей политэкономической оценке, очевидно, что и они, и Маршак привычным для советского публичного дискурса образом табуировали для себя пространство повседневности как таковой. А ведь «Мистер Твистер», по сути, повествует о коммунальном инциденте.

М. Гаспаров отмечает, что «бытовым» текст все более становился в поздних публикациях⁵³. В «предысторическом» периоде, судя по черновикам, все происходило наоборот. Как уже говорилось, Маршак постепенно возвеличивал своего героя. Из суетливого, жуликоватого старикашки он превращался в солидного распорядителя жизненным пространством.

В ранней редакции, где будущий миллионер-турист еще носит фамилию Пристор, в эпизоде, когда объехавшие город заграничные гости, возвращаются в «Англетер», служащий гостиницы представлен так:

Они позвонили
У запертой двери.
И вот осветился
Подъезд в «Англетере».
Старый швейцар
Отодвинул засов... (Л. 4 об.).

для детей – „Мистер Твистер“» (Смирнова В. С. Я. Маршак: критико-биографический очерк. М.: Гос. изд-во детск. лит-ры Минист. Просвещ. РСФСР, 1954. С. 55).

⁵² Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. 460.

⁵³ «Он был игровым, а стал бытовым и прямолинейно-обличительным» (Гаспаров М. Маршак и время // Гаспаров М. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 420).

Перед самым отъездом незадачливых американцев из «Англетера» Маршак сообщает о швейцаре следующее: «*Старый* швейцар / Отдает им поклон, / В угол бежит / И кричит / В телефон...» (Л. 4).

В другой, более поздней, редакции, где миллионер уже носит фамилию Блистер, он по-прежнему «стар», и хотя не бегают, но «мчится»: «*Старый* швейцар / Отдает им поклон / *Мчится* в подъезд / И кричит в телефон...» (Л. 24 об.).

Интересно, что в одном из промежуточных или предварительных вариантов-набросков Маршак пробует продолжить этот эпизод репликой:

Здравствуй, Григорий
Почтенье и честь
Дельце к тебе
Деликатное есть... (Л. 7 об.).

Иными словами, перед читателем в самом деле предстает эдакий умудренный опытом ловкач, но в то же время, по другой отброшенной версии, – мягкосердечное существо:

Но пожалел их
Усатый швейцар
Был он <слезлив>, хитер,
Добродушен и стар
Он предложил
Им ночлег пролетарский... (Л. 12).

В опубликованном тексте никаких следов мягкотелого хитреца не осталось. Советский швейцар не мчится, а ходит: суетиться либо «бежать вприпрыжку» к гостиничному номеру – прерогатива иностранных туристов. И, конечно, кричать в трубку или использовать «мещанские» выражения, замешанные на ернических уменьшительно-ласкательных суффиксах, он уж точно никак не может.

Удивляться, что критика воспринимала действия швейцара как политическую акцию не приходится, поскольку именно в начале 1930-х гг. (в 1929-м учрежден «Интурист») в СССР развернулась кампания за привлечение в страну иностранных туристов. Более того, открытие «туристического сезона», следует думать, и стало «фельетонным» поводом для написания текста. Наконец, в той же самой перспективе очень понятна неуместность прозвучавших против Маршака

обвинений. «Интуризм», не показной, а реальный, в СССР очень скоро сошел на нет, если вообще когда-либо начинался. Это полностью соответствовало сталинскому стремлению к изоляции. Критика просчиталась, Маршак же с его пренебрежением к коммерческим интересам страны, напротив, в своем поэтическом выборе оказался в выигрыше.

Политизации быта способствовал контекст. Пятый номер «Ежа» за 1933 г., в котором Маршак впервые опубликовал «Мистера Твистера», был приурочен к «международному празднику трудящихся». На его обложке был помещен рисунок В. Тамби, изображавший корабли на Неве напротив стрелки Васильевского острова, с красными флагами, прожекторами и звездами. Номер открывался заметкой от редакции «У нас и у них»⁵⁴ – предельно политизированным посланием (комментарием-экфрасисом к обложке), выстроенным по общему для советской прессы пропагандистскому шаблону. В ее основе лежала единственная антитеза, собственно и исчерпывающая содержание: «В СССР день первого мая – день радости, день тождества. А в это время в странах, где царит капитал...» Радикализм авторов и «профанность» читателей позволяли сочетать понятия, в более нейтральном контексте несводимые: «...не могут дать своим *наемным рабам* ни работы ни хлеба...». Но дело не в том, что подобные лингвистические кульбиты теперь кажутся курьезом, – такого рода первичный контекст предопределял ракурс восприятия стихотворения Маршака. Функциональной заменой «редакционной статьи» позже служил господствующий в СССР публичный дискурсивный фон, для которого противопоставление «у них и у нас» до конца оставалось константой.

«Мистер Твистер» в 1933 г. при всем своем «бытовизме» занимает у редакции «Ежа» эту основную антитезу. Сам же памфлет, если посмотреть на его место в схеме номера, предстает *примером* (в терминах риторики Аристотеля), дополняющим силлогизмы вступительной статьи. Интенционально-рецептивная неразбериха по поводу быта, превращающегося в политику, и политики, переходящей в быт, приводит к запрету на повествование о частной жизни, которого требует от писателя «соцреалистический канон»: о частной жизни следует говорить лишь в связи с государственными интересами.

В постсоветское время вокруг Детгиза, журналов «Чиж» и «Ёж» закрепилась репутация некоего спасительного и духовно-живительного оазиса посреди безжалостной советской действительности.

⁵⁴Весомость этого контекста справедливо подчеркивает Ю. Левинг.

Идея пришла из советской критики и мемуаристики, к которой приложил руку и сам Маршак⁵⁵, а способствовали ее укреплению, по-видимому, репрессии против сотрудников Детгиза. При всем том очевидно, что в процессе постсталинского мифотворчества на первый план был выдвинут культ благодушного корпоративного быта, тогда как политический характер продукта, который выдавала творческая «фабрика» издательства, отодвинулся в тень вместе с табуированным именем умершего лидера. «Ёж» был журналом агрессивно пропагандистским – как и все прочие медиа прославлял вождя, жарил по слушателям церкви и кулакам, распространял информацию о политических процессах, прославлял достижения СССР, настойчиво требовал у пионеров денег на постройку дирижабля и т. д. и т. п.⁵⁶ Требовалась особая «проницательность» работника ГПУ, чтобы найти антисоветчину в текстах Заболоцкого, Введенского, Хармса... а также «готовность» подследственных самих себя в ней уличать. Принятые в «корпорацию», они, к счастью или к сожалению, не сумели как профессионалы служить ей должным образом – темная заумь, как бы сама по себе предполагающая контрреволюционное содержание и отсутствие четко прочитываемой политической идеи, то есть недостаточность аллегоризма, и ставили им, помимо чисто политического заговора, в вину⁵⁷.

⁵⁵ *Маршак С. Я.* Дом, увенчанный глобусом // Новый мир. 1968. № 9; *Маршак С. Я.* Поэзия науки // Воспитание словом. М.: Сов. писатель, 1961; *Чуковская Л.* Маршак-редактор // Детская литература. М.: Гос. изд. детск. лит.-ры., 1962. Вып. 1; *Рахманов И.* Редактор замыслов // Я думал, чувствовал, я жил: воспоминания о Маршаке / сост. Б. Е. Галанов и др. М.: Сов. писатель, 1988; *Чуковский Н.* Литературные воспоминания (Н. К. Чуковский, правда, что тоже важно, проводит четкую грань между 1920-ми и 1930-ми годами, акцентируя внимание на разрыве Маршака со своими коллегами в момент перехода к новой политике.) и пр.

⁵⁶ «Со стороны идейно-политической насыщенности стиха „Ёж“ занимает первое место», – в 1935 г. констатирует М. Малишевский в статье «О поэзии для детей» (Детская литература. 1935. № 2. С. 10). Что же касается «Чижа», то только ретивая советская критика могла упрекать его в недостатке «политической активности» (по сравнению с «Мурзилкой»), подмечая, что «за исключением очень немногих вещей – рассказ о Ленине, об Октябрьской революции, о Первом мая – во всем остальном нет дыхания советской жизни» (*Жаворонкова А.* Журналы для младшего возраста // Детская литература. 1935. № 2. С. 27).

⁵⁷ «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «Чинари» в текстах, док. и исслед.: в 2 т. / отв. ред. В. Н. Сажин. М.: Ладомир, 2000. Т. 2. С. 525 и др.

Чтобы четче увидеть разницу между «правильной» и «неправильной» «поэтиками быта», известными по истории советской литературы, достаточно вновь вспомнить М. Зощенко, чьи рассказы полностью погружены в бытовую стихию и не столь крепко связаны с основным курсом большой политики. И то, и другое по советской классификации – сатира, но с 1930-х гг. и до смерти Сталина признание со стороны обслуживающей политику критики уготовано только Маршаку.

В «Багаже» (1926), с которым сатирический памфлет Маршака 1933 г. часто и не без оснований сравнивают, ситуация совсем иная. Существенная разница между двумя текстами обнаруживается в разграничении между социальной и политической сатирой (разумеется, направленной вовне). Смена ориентиров хронологически вполне укладывается в рамки перехода от культуры нэпа к культуре 1930-х гг. В отличие от «бытовика» Зощенко Маршак вовремя и правильно сумел уловить новые требования.

О несуразностях «этнографического» плана, касающихся пребывания мистера Твистера в СССР, подробно и справедливо пишет Ю. Левинг. Однако нельзя забывать, что «успешное» чтение текста Маршака было возможно лишь тогда, когда они игнорировались. Таково обязательное условие потребления данного художественного продукта. Не только игнорирование роли охранительных органов в жизни советского города, и особенно «интуристов»⁵⁸, и не только забвение о недавней смерти Есенина в гостинице «Англетер» («сакральное» с позиций сегодняшнего дня, это место не представляло табу для автора балаганного «Мистера Твистера») – самые простые алогизмы фабулы следует принимать как должное.

⁵⁸ Об опеке «Интуриста» НКВД удачно пишет Л. Максименков, ставя в один ряд приезжающих в СССР писателей и кино- и литературных героев – Воланд, Твистер, импресарио из фильма «Цирк». Другое дело, что все они каким-то мистическим образом «Интурист» минуют. В упомянутой литературе этой реальной организации места не остается – как будто попасть и пребывать в СССР никогда ни для кого не было проблемой (Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие) // Вопросы литературы. 2004. № 2. С. 288 и далее; глава «Мистер Твистер и интуристы»).

⁵⁹ Если быть предельно дотошным в примерке «фикшн» к реальности, то Твистерам с большей вероятностью полагалось бы остановиться в соседней «Астории», а не в «Англетере». В справочнике «Весь Ленинград» за 1932 г. дана специальная помета: «Обслуживание приезжающих иностранцев и интуристов в СССР» (Весь Ленинград. Адресная и справочная книга. Л., 1932. С. 16).

В письме В. Д. Разовой, написанном в 1962 г. Маршак признавался: «Нелегко писать детям на политические темы, а мне хотелось добиться и в этих книгах той же *конкретности*, какая есть в „Сказке о глупом мышонке“ или в „Почте“»⁶⁰. Реплика, в которой писатель противопоставляет «обычные» тексты политическим, вновь возвращает нас к проблемам «чистой» поэтики. Стихи Маршака, в противоположность разного рода «орнаментальной» и вообще «поэтической прозе», характерной для начала XX в., очень сюжетны, «грамотны» и близки норме. То, что в них не понятно или не различимо, различения и понимания не требует; текст и без этого хорош. Он существует, он когерентен. Маршак привлекал к совместной работе авангардистов и абсурдистов, но сам никогда не переходил известных границ, довольствуясь умеренным аллегоризмом.

Этот способ письма был давно освоен и восходил к дореволюционной и досоветской практике фельетониста, работавшего в белой екатеринодарской прессе под псевдонимом д-р Фрикен, к тому прошлому, которое писатель жестко табуировал в начале 1920-х. Весь накопленный набор навыков Маршак сохранил и даже вряд ли усовершенствовал⁶¹. Единственное, чем Маршак решительно отличается от д-ра Фрикена, — красноречивым отказом от политической критики собственного социального пространства обитания. По четкому принципу «у нас и у них» сатира советского Маршака, в противоположность сарказму д-ра Фрикена, направлена вовне. В области же «внутренней политики» поэт, за небольшими исключениями, теперь отдает предпочтение дифирамбам, а грозные фельетоны превращает в «лирические эпиграммы» либо же переводит в ранг нравоучения для больших и маленьких. С точки зрения «техники» Маршаку принципиально ничего не потребовалось менять. Он влился в эстетику соцреализма, лишь скорректировав тематику и идеологически оценочный ракурс.

Чтобы объяснить, почему Горький привлек в качестве союзника своего давнего подопечного и почему добросовестный спец уцелел

⁶⁰ *Маршак С.* Собр. Соч.: в 8 т. Т. 1. С. 529.

⁶¹ М. Гаспаров о роли раннего журналистского периода пишет: «Это была хорошая школа стиха: именно здесь поэт усвоил легкость ритма, ясность слова и тот дар экспромта, который не покидал его до поздних лет. Но это не была та поэзия, которую он любил и хотел писать» (*Гаспаров М.* Маршак и время. С. 412). Поэтическую, техническую, преемственность признавали, пожалуй, все исследователи, другое дело, что советская критика ретроспективно и безоговорочно наделяла даже белого Маршака просоветским мировоззрением.

среди террора, в общем не требуется никаких утаенных мотивов (хотя, вне сомнений, они крайне интересны). Одна из существенных причин, обнаруживающаяся в чисто «вкусовом», эстетическом, но одновременно и утилитарном измерении, очень проста: прозаику Горькому, признававшемуся в своем непонимании поэзии⁶², а затем и Сталину, которого он представлял в литературе, поэт Маршак мог казаться наименьшим злом среди лояльных и даже более истых путаников и нигилистов⁶³.

Излишне повторять, что открытый политический террор и жесточайшая идеологическая цензура составляли фундамент жизни в СССР. Детская литература, казалось бы, несколько отдаленная от большой политики и экстремального насилия, на самом деле в условиях беспрецедентной опеки со стороны государства, конечно, не была и не могла быть исключением из правила. Некоторые политические доминанты в ней, возможно, почти не проглядывали, иные, напротив, представляли в гиперболизированном виде. Однако и те и другие оставались частью дискурсивной реальности и имели свой эффект – риторический, дидактический, психологический... Причем неизвестно, какие формы воздействовали на читателя сильнее и продолжительней: откровенные пропагандистские или латентно-суггестивные, основывающиеся на непроговариваемых пресуппозициях и умолчаниях. Модель, разделяющая жизнь социума на «внешние» ограничения

⁶² Регулярно отвечая начинающим писателям, М. Горький снимал с себя ответственность за обучение стиху. В первом номере «Литературной учебы» Н. Тихонов взялся за инструктаж молодых поэтов. «Идеал стиха, – писал он, – наоборот, состоит в том, что стих огромной силы, великого смысла и звучания понятен тысячам без особого напряжения» (*Тихонов Н.* На опасных путях // Литературная учеба. 1930. № 1. С. 74). В этой тираде понятно лишь «без особого напряжения».

⁶³ Саму по себе поэтику, или риторiku простоты, вполне можно рассматривать вне политического измерения, вне имманентной зависимости от советского и русского искусства. Европейская и американская эстетика включена в круг тех же поисков. В конце концов, если говорить о XX в., от горьковского высказывания о Ленине «прост как правда» и вообще советской «эстетики простоты» до манифеста «Против интерпретации» С. Зонтаг и позднего приговского «Давайте читать просто! Давайте признаем, что можно читать просто! А то писатель наворотит черт-те что, а ты вникай!» (*Пригов Д.* Прочтение неискушенным сознанием // *Sprache und Erzählkunst bei Andrei Platonov / Hrsg. R. Hodel., J. P. Locher.* Bern, 1998) при всей разнородности сравниваемых «литератур» легко протянуть логико-типологическую цепочку. Представляется важным подчеркнуть эту связь и несовпадение областей политики и поэтики.

и «внутреннюю» свободу, цензуру и подцензурное, дозволенное и нет, далеко не всегда позволяет увидеть, какого рода адаптивные реакции составляли базис советской повседневности. Ведь превратившееся в рутину принуждение зачастую не отличалось от свободы. История советского классика, которого по определению трудно заподозрить в неприятии установленного порядка, в этом смысле особенно поучительна. Кажущиеся столь разными (от политических до поэтических), иногда очень факультативными запреты, к которым Маршак вольно или невольно приходит, связаны между собой и закономерны. Поэтика «умеренного аллегоризма» Маршака оказалась одним из тех удачных риторических компромиссов, благодаря которому персональное и всеобщее, частная жизнь и «высокая» политика обрели словесную форму сосуществования, удовлетворившую всех.

О безымянных героях (политика имени у С. Маршака)

Известно, что практика имплицитных запретов, свойственная советской риторике, распространялась в том числе и на ономастикон. «Одно из главных табу, установленных издавна в советском государстве, – табу на имена», – справедливо сформулировал в 1981 году Е. Эткинд¹ хорошо известную, но не декларируемую публично истину, подразумевающая негласную цензуру на упоминания о лицах, оказавшихся неудобными или негодными власти. Риторики умолчаний и эвфемизмов, касающихся «отрицательных» политических «персонажей», Маршак, естественно, тоже придерживался. Однако с литературными героями дело обстояло иначе.

М. Петровский в по-настоящему востребованном читателем собрании «историко-литературных новелл» «Книги нашего детства» отмечает: «Самые любимые герои Маршака – неизвестные»², – объединяя здесь и «Рассказ о неизвестном герое», и Рассеянного с улицы Басейной. Но что стоит за относящимся к области эмоций «любимые»? Ведь даже при самом поверхностном взгляде между двумя текстами идеологическая и этическая пропасть. В этом отношении их легче развести, чем сблизить.

Особая «политика имени» составляет одну из заметных черт индивидуальной соцреалистической стратегии Маршака. Речь идет не о разновидностях по тем или иным причинам «неудобных» имен (что по-своему, разумеется, тоже очень важно), а о самом наличии или отсутствии имени, характеризующем небольшой, но существенный как для самого поэта, так и советской литературы в целом корпус текстов, в рамках которого рассматриваемая стратегия собственно и работает.

На протяжении всей своей долгой писательской карьеры Маршак регулярно писал весомые для партийно-литературного строительства стихотворные «фельетоны». Причем понимать суть этого его жанра следует так, как обязывала «Литературная энциклопедия» в 1939 г.: «Советский Ф. не только критикует отрицательные явления жизни, но и утверждает новую, социалистическую действительность,

¹ Эткинд Е. Советские табу // Синтаксис. 1981. № 9. С. 6.

² Петровский М. С. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 100.

великие завоевания сталинской эпохи»³, – желательно с ударением на последнюю часть высказывания. И хотя подобным творчеством далеко не исчерпывается стихотворная продукция, которую Маршак в обилии выдает, оно, несомненно, служит своеобразным «крючком», которым писатель прочно цеплялся за «паровоз революции».

Помимо первого из такого рода текстов, «Войны с Днепром» (1930), и кроме сверхпопулярного «Мистера Твистера», имевшего несколько менее известных сюжетных «клонов» и «сиквелов» о приезде иностранного туриста в СССР («Кто это?», 1938⁴; «Кто он?» 1943⁵; «Африканский визит мистера Твистера», 1963), наиболее значимые и «живучие» так называемые «повести в стихах»: «Рассказ о неизвестном герое» (изначально – «Двадцатилетний», 1937), «Баллада о двух островах» («Ледяной остров», 1947), «Быль-небылица» (1947)... Но подобных официально-политических текстов, конечно, много больше («Отряд», 1927 и «Отряд», 1928⁶; «Стая», 1930⁷; «Твой день»⁸, «Военная игра»⁹, 1937; «Площадь Восстания»¹⁰, 1937; «Депутаты народа»¹¹, 1937 и т. д. и т. п.). Маршак постоянно работает для пионеров и в стиле пионерской прессы для всего населения страны: многие его «детские» тексты зачастую появляются одновременно в детских изданиях и в изданиях для взрослых.

В значительной мере они представляют собой отклик на конкретное событие¹², поэзию на случай (словарь Брокгауза и Ефрона, кстати

³ Кокорев А., Р. К. Фельетон // Лит. энцикл.: в 11 т. М.: Худож. лит., 1939. Т. 11. Стб. 689–695.

⁴ Указываются даты первой публикации.

⁵ Маршак С. Кто это? («К нам приехал из Капштадта...») // Крокодил. 1938. № 27. С. 2; Маршак С. Кто он? (Рассказ в стихах) («В гости прибыл к нам когда-то...») // Мурзилка. 1943. № 10. 2-я с. обл.

⁶ Маршак С. Отряд («Кто идет такой...») / Рис. К. Кузнецова // Дружные ребята. 1927. № 22. С. 8–9. Маршак С. Отряд («Что там за прохожий...») // Ёж. 1928. № 1. С. 14–16; ил.

⁷ Маршак С. Будь готов! // Однеднев. газ. удар. бригады отд. дет. лит. Госиздата РСФСР, посвящ. междунар. слету пролет. детей. М., 1930; Июль. Маршак С. // Песня-молния. М.; Л., 1930. С. 7.

⁸ Маршак С. Твой день: пионерам в день десятилетия нашей газ. («Рано вставать...») // Пионерская правда. 1935. 22 окт.

⁹ Маршак С. Военная игра // Комсомольская правда, 1937. 9 окт.

¹⁰ Маршак С. Площадь Восстания («В Ленинграде у вокзала...») // Литературная газета. 1937. 1 дек.

¹¹ Маршак С. Депутаты народа («Кто депутаты...») // Пионер. 1937. № 12. С. 3.

¹² Даже в том случае, когда официального («газетного») повода нет, Маршак старается объяснить появление текста конкретным случаем. Для «Мистера

сказать, признает таковой именно политическую поэзию) и сохраняют двухчастную структуру, характерную для газетного текста «белого периода», когда Маршак служил в екатеринодарской печати на территории Добровольческой армии Деникина: вначале идет цитата из письменного или устного источника и затем, как реакция на событие, – стихи.

В «утверждающих новую действительность» фельетонах некоторое исключительное героическое событие всегда приобретает статус тенденции. Читателю – что возвращает к проблеме «соцреалистических универсалий» – преподносится не персона, а «тип» в том простом смысле слова, что положительный герой его повествования принципиально (далеко не повсеместно, но в ключевых текстах) не назван. Отрицательные же, напротив, упорно именуются. Специфическая «политика имени», достигая своей кульминации, сталкивает «Мистера Твистера» с «неизвестным героем». В окружении этих столпов обитают менее заметные персонажи.

В стишке «Жадина» (1968) рассказывается о жадине Грише; в «Умном Васе» (1942) о жадине Васе; в «Считалке для лентяев» (1933) утверждается, что: «В нашем классе / Нет лентяев, – / Только Вася Николаев...»; в «Книжках про книжки» (1924) книжки рвет снова Гришка. Причем, когда позже Маршак снабжает этот текст добавлением «От автора», рассказывая о выросшем и остепенившемся ученике, последний теряет свое имя, становясь «известным инженером», у которого «растет сынишка, очень умный пионер»¹³.

Дразнится – «Петя-попугай» (1939) в тексте под тем же заглавием, а в «Стыде и позоре» (1933) обструкции подвергается Пустяков Василий за то, что режет парты; в «Басенке о Васеньке» (1947) второгодником оказывается тоже Вася... Это, конечно, не абсолютное правило (отрицательные безымянные герои тоже имеются – «Ходит, ходит Попрошайка...» (1968), «Чем болен мальчик?» («Мнимый больной», 1960),

Твистера» таковым становится рассказ академика Мушкетова (Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1968. Т. 1. С. 529).

¹³ *Маршак С.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит. 1968. Т. 1. С. 238. Точно по той же модели в стихотворении «Ленин» (1949) у деда есть имя, а у внука его нет: «У Кремля в гранитном мавзолее / Он лежит меж флагов, недвижим, / А над миром, как заря, алея, / Плещет знамя, поднятое им. / То оно огромное – без меры, / То углом простого кумача / Обнимает шею пионера, / Маленького внука Ильича» (*Маршак С.* Избранные стихи. М.: Сов. писатель, 1949. С. 3; выделено мной. – В. В.).

но отчетливая склонность, с бóльшей очевидностью, как кажется, падающая на время сталинского правления.

Все эти стихи – о детях, носят нравовоспитательный характер и как будто не претендуют на политическое значение, если только не брать в расчет обстоятельства, что в их основе лежит дихотомия «коллективное – индивидуальное», а также особую «возрастную антропологию», которая соответствует общей матрице советской биографической литературы. Последняя нагляднее всего прослеживается в «житиях» вождей: даже Володя Ульянов, будучи ребенком, бил графины, ел картофельные шкурки и обманывал; Сталин же, как известно, «литературного» детства практически не имел¹⁴. Согласно той же самой логике, у Маршака человек, рожденный в СССР, по большей части имеет шанс быть плохим только в детстве; он-то и зовется по имени.

Образцовым и, возможно, главным для всей советской литературы «героико-деперсонализирующим» «безымянным» текстом Маршака является знаменитый «Рассказ о неизвестном герое», где отрицательных персонажей нет и они даже не подразумеваются. Если говорить об адресате, это переходное произведение, обращенное изначально к взрослым читателям «Правды» и только затем – к почитателям «Мурзилки»¹⁵. Двадцатилетний «гражданин», отмеченный знаком «ГТО», не ребенок и в то же время человек уже новой формации (он родился в октябре 1917 г., если вести отсчет от даты публикации текста), лишен имени не только потому, что он, как можно думать, скромн и прост, но и потому еще, что:

Многие парни
Плечисты и крепки,
Многие носят
Футболки и кепки.
Много в столице
Таких же
Значков.
К славному подвигу
Каждый
Готов! (выделено мной. – В. В.).

¹⁴ См., напр.: *Богданов К. А.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. М.: НЛЮ, 2009. С. 211 и др.

¹⁵ *Маршак С.* Двадцатилетний // Правда. 1937. 9 окт.; Мурзилка. 1937. № 12.

Учитывая, что рассказ начинается словами «Ехал / Один / Гражданин / По Москве – / Белая кепка / На голове...»¹⁶, градация *один – много – каждый* трансформирует отдельный случай в типичное поведение, и именно ей безымянный герой обязан своим рождением.

Неудивительно, что, следуя установкам сталинской соцреалистической эстетики, Маршак больше пишет о примерных советских гражданах, чем о недостойных. С точки зрения лингвистической логики закономерно, что категория «типа», в соцреалистической огласовке Маршака подменяющая категорию «всеобщности», если не исключает, то сопротивляется персонализирующей номинации, когда речь идет о положительном герое. Объяснимо, но все же парадоксально, что отрицательный типаж, по правилам советского дискурса тяготеющий к исключительности, в противоположность положительному индивидуально именован.

Идеологическое послание, скрывающееся за всеми этими нюансами ономастики, очень примитивно: «хорошее» характерно, «негативное» в СССР случайно и внесистемно. Причем ничего нового Маршак не изобретает. В каком-то смысле его непосредственными предшественниками-практиками следует признать, с одной стороны, поэтов Пролеткульта и «Кузницы» с характерной для них и восходящей к идеям А. Богданова утопической сакрализацией «коллектива» и «мы», а с другой – Е. Замятина, вынесшего это местоимение в название антиутопии 1920 г. Правда, в противоположность оказавшемуся не ко двору опыту предшественников отказ от имени положительного героя *в пользу отрицательного* в текстах советского детского классика завуалирован, он не бросается в глаза. Рассматривая саму идею коллективизма как некий топос – безоценочно, – следует признать, что перед нами не идеологическое, а поэтическое и риторическое новшество, заключающееся в некоторой маскировке идеи.

Общие (соц)реалистические установки объясняют, почему Маршак пренебрегает именем положительного персонажа. Ответ на вопрос, откуда берется столько внимания к имени отрицательного, возможно, еще более прост и конкретен: в первую очередь из журналистской практики «Ежа», «Чижа» и прочей раннесоветской детской периодики. Сосредоточимся лишь на некоторых фактах из жизни «Ежа», ограниченных случайно выбранным отрезком времени.

¹⁶ Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. С. 446.

В 1931 г. начиная с № 12 номера этот журнал печатает материалы под лозунгом «Всех пролетарских ребят в пионерский отряд» («Ёж», 1931. № 13; оборот обложки). В № 13 публикуется статья «Почему ты не пионер?», разделенная жирными подзаголовками на части: «Боря сам не знает», «У Раппопорта шахматы... шахматы...», «Нюре некогда», «Мише папа не советует». Как утверждается, она составлена по материалам деткоров (так сказать, положительных героев), имена которых названы в предисловии, но само повествование посвящено отнюдь не им. На доску позора и осуждения выносятся «портреты» и имена сомневающихся и нежелающих. В № 17 того же года опубликован материал «Фотоаппарат в Толмачеве» с таким комментарием к двум фотографиям: «На этой странице вверху ты видишь ребят на грядках. <...> Внизу на соломе развалился один пионер, его фамилия Иванов, он помощник звеньевого. Все работают, – он загорает, потому что лодырь» (12). Фамилия Иванов сама по себе обща, и тем не менее... В «Еже» № 18 за 1931 г. публикуется стихотворение «Кулацкий маневр», подписанное Я. М., героем которого является кулак Иван Петухов:

Он раньше был из кулаков
Промыслил на товаре...
А нынче что есть Петухов?
Чистейший пролетарий (9).

Правда, в стихах Я. М. замаскировавшемуся кулаку все-таки противостоит разоблачитель Егорка Мачихин, однако его имя встречается лишь однажды и как бы скользь супротив четырех ударных поминаний кулака Ивана Петухова.

В сдвоенном № 5–6 «Ежа» за 1932 г. появляется новая рубрика «Ежовые рукавицы». Ее открывает рассказ «Приключения врущего Никиты», предваряемый следующим комментарием редакторов: «В колючие ежовые рукавицы мы будем брать не только целые школы и пионерские отряды за их плохую работу, но и отдельных ребят. <...> Для начала мы берем в Ежовые рукавицы Никиту Рощина...» (23). В № 2–3 за 1933 г. напечатан замечательный стих Н. Заболоцкого «Прогулка на лыжах», построенный по тому же принципу: «Почему Егорка Галкин / Не имеет аппетита, / Руки тощие, как палки / Животишко, как корыто? / <...> Почему у нашей Тани / То припадки, / То мигрени...» И в нем же – стихотворение А. Введенского

«4 хвастуна» про Степанова Колю, Машу Старкову, Мишу Звягина, Сережу Ногина (41). Их похвальбу разоблачают некие «ребята», к которым в конце автор и обращается: «Ребята, / Подобные хвастуны / Будут помехой / Во время войны» (43). Примеров много: «Ёж» № 4 за 1933 г. – «Стихи Коли Носова», «Ёж» № 10 за 1933 г. – комиксы «До чего довела С. Булкина привычка вырезать повсюду свои инициалы»... Если С. Булкин или Никита Роцин и существовали в действительности, мало кто из пятидесятитысячной армии читателей (таков тираж журнала) «Ежа» знал их. Так что со стратегической точки зрения важен, конечно, был факт именованя, а не обличение конкретной «живой персоны», как, например, в газетных публикациях о процессах над врагами народа (а о них, надо сказать, «Ёж» тоже, информировал). Иными словами, внимание к имени отрицательного персонажа соответствует специфике детской прессы, среди организаторов которой был и сам Маршак.

Если же думать о некоем более раннем контексте, с которым можно связать этот способ маркировать ребенка с «поведенческими отклонениями», то поиск конкретного прецедентного текста, актуального для советских детских писателей и критики, не будет долгим: непосредственным предшественником отрицательного советского героя является не кто иной, как известный многим детям дореволюционной России Степка-Растрепка – заглавный персонаж книги, изрядно пострадавшей от советской критики, когда возникла настоятельная необходимость разоблачить и уничтожить буржуазную литературу, очистив место для новой, советской.

Русский «Степка-Растрепка», как известно восходит к книге Г. Гофмана „Der Struwelpeter“ (1845). В России ее переводы-переложения стали появляться почти сразу¹⁷. Автор на обложке часто не указывался, либо тексты-переделки выходили под сторонними именами: А. Сегал, И. К-ев... Кажется, последним вышел «Степка-Растрепка» Вл. Симушенко в издательстве «Светоч» в 1927 г. Поэтические качества этих книг с определенного времени стали оцениваться по меньшей мере как сомнительные, но нельзя забывать, что своей аудиторией они были крайне востребованы. Сюжеты рассказов, помещенные под их обложкой, порой весьма кровожадные, неизменно строились вокруг непослушного характерно именованного героя: помимо Степки – Петя, Гриша, Саша – что интересно в отношении нашей

¹⁷ Степка-Растрепка: рассказы для детей. СПб.: тип. Х. Гинце, 1849.

темы. Да и вообще вопрос о влиянии развенчанного «Степки-Растрепки» на раннюю советскую детскую поэзию не лишен смысла и ныне обсуждается. Сам Маршак писал в 1959 г.:

Первая детская книжка, которую я прочел, называлась «Степка-Растрепка». Это был вольный и довольно неуклюжий перевод с немецкого. И все же эту книжку я без конца перечитывал. Мне нравились и бойкие, веселые стихи, и картинки. (До «Степки-Растрепки» я не видел книг с рисунками)¹⁸.

А в 1957 говорил Л. К. Чуковской:

Например, скверный перевод немецкой вещи «Степка-Растрепка», сделанный немцем, который плохо говорил по-русски. (Я был знаком с его сыном, даже он еще плохо говорил по-русски – представьте же себе, как говорил отец!)

Он чесать себе волос
И ногтей стричь больше год
Не давал и стал урод.

По-русски, не правда ли?.. Тем не менее этот «Степка» имел сумасшедший успех. Это была первая детская книжка, которую я прочел¹⁹.

Впрочем, вернемся к «табу».

Табу на имя положительного героя, как и другая крайность, касающаяся отрицательных персонажей, далеко не тотальны. Но достаточно того, что они проявляют себя в наиболее тиражируемых, популярных, ударных текстах, где тенденция собственно и достигает кульминации. Многочисленные же «исключения» и многообразные отступления от жесткой схемы, с одной стороны, показывают, как и когда она набирала силу и ослабевала, а с другой – именно они в свое время эту ситуацию и камуфлировали.

Есть несколько условий, чтобы «правило» Маршака, касающееся безымянного положительного или именованного отрицательного героя вообще реализовалось, и эти условия характеризуют тот особый корпус текстов «госзаказа», который в первую очередь следует рассматривать как залог его удачной карьеры.

¹⁸ Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. 342.

¹⁹ Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 583.

Во-первых, необходимо, чтобы герои были действительно центральны, были различимо положительными или подчеркнута отрицательными. «Нейтральные» с точки зрения авторской этической оценки персонажи живут по другим, менее жестким, правилам. Во-вторых, рассказ должен вестись об СССР или иметь к СССР отношение. Таким образом, из рассмотрения выпадают переводы и переложения чужеземных, фольклорных и исторических сюжетов. В-третьих, существенна разница между «фикциональным» и «документальным» или, точнее, «документированным» повествованием как разными видами или жанрами литературы – литературы, которая прямого отношения к проблеме референции, выходящей за рамки дискурсивных реалий (к вопросу «как было на самом деле») не имеет. Что бы ни иметь в виду под этим термином, «мимесис» Маршака ограничен отсылками не к реальности, а к другому типу дискурса – официально признанного, «газетного».

Итак, правилу подчиняется только фикциональное повествование, то есть такое, где герой не связан с другим печатным источником или связь с ним намеренно автором затушевывается, притом что не очень большая символическая весомость «прототипа» создает саму эту возможность²⁰. В стихах военного времени реальные герои названы, так что безымянную поэтику Маршака с определенной долей иронии можно рассматривать в качестве прерогативы «мирного времени». Впрочем, нельзя забывать и о том, что кардинальной трансформации в период 1941–1945 гг. подверглась вся политическая риторика, а не только риторика литературы. Вообще же интересующая нас «политика имени» Маршака возникает к концу 1920-х гг., когда Сталин начинает утверждать свои позиции не только как партийный лидер, но и как выразитель «идеального» вкуса и гарант «правильной» эстетики.

Среди сугубо фиктивных положительных героев Маршака, кроме безымянного обладателя значка «ГТО», – почтальон из «Почте военной» (1944), где автор приводит лишь имя адресата. Почтальон всегда и везде ко всему готов и может найти «клиента», даже не зная фамилии и даже на войне. Да и предшествовавшая ей популярнейшая «обыкновенная» «Почта» (1927), хотя и посвящена сугубо бытовому событию, тоже, по сути, превращается в «оду» безымянному

²⁰ Например, в «Стихах о полюсе» такой возможности нет: «Сюда, / Прорезая метели, / Сюда, / Сквозь преграды туманов, / К поставленной Сталиным / Цели / Привел самолет / Водопьянов» (Правда. 1937. 24 июня).

герою-почтальону. В «Войне с Днепром» против природного «врага» действует обобщенный «Человек». Главный «воспитатель» мистера Твистера – выразитель советской этики и по совместительству швейцар «Англетера» – тоже не представлен по имени; именуются лишь исполняющие его волю второстепенные персонажи-швейцары из других гостиниц. И «положительный» негр, благодаря которому случился один из самых известных в СССР литературных скандалов XX в., именован изначально обладающий, в конечном счете его утратил. Самому же мистеру Твистеру честь именоваться оказана уже в заглавии. Отличие «Мистера Твистера» в том, что этот тяготеющий по стилю к полифонической эпохе нэпа памфлет о незадачливом капиталистическом туристе не столь однолинеен, как окружающие его другие пионерские произведения.

Маршак стремится к деперсонализации даже тогда, когда рассказывает об известном лице. Так происходит в поэме «Ледяной остров» (1947). Несмотря на то что она посвящена реальному «капитану медицинской службы Павлу Ивановичу Буренину», о чем и сообщается в эпиграфе, в довольно обширном тексте действуют только безымянные героические врачи:

В любую погоду с утра до утра
По городу ходят к больным доктора.
Иль с красным крестом на стекле и борту,
Пугая прохожих гудком за версту,
Машина закрытая мчится
К бессонным воротам больницы.
А в дальнем краю, среди горных стремнин,
Куда не проникнут колеса машин...²¹

Посвящение теряется на фоне продолжительного легендарного рассказа; зато в тексте появляется персонификация «Родина-мать», своеобразной аллегорической «эманацией» которой оказывается спускающийся с неба врач:

Как он одинок, как беспомощно мал
В пустыне холодной и белой.
Но *Родину-мать* он на помощь позвал –
И помощь к нему прилетела²².

²¹ Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. С. 466.

²² Там же. С. 468.

Нельзя сказать, что Маршак не отличает исключительный героический опыт от повседневности, но «соцреалистический сдвиг» границы между теми и другими все же очевиден. В его тексте утопически идеальной предстает сама обыденность. «Дезавуирует» исключительность героя, в частности, настойчивый рефрен, где базовой оказывается семантика всеохватывающего определительного местоимения: «В *любую* погоду, с утра до утра...». Рефрен успешно работает на силлогистику, которая, как и в «Неизвестном герое», сводится к перформативной формуле, заимствованной из области пионерских ритуалов – «Будь готов! Всегда готов!»: все советские люди в душе герои; проблема лишь в том, что не каждому выпадает шанс продемонстрировать свои нравственные качества.

«Ледяной остров» не слишком интересен с точки зрения автоцензуры, которая потребовалась после 1953 г. – уж очень она прямолинейна: из текста просто вымарываются последние слова. В издании 1947 г. было так:

И в эти мгновенья бегущие спас
Товарищ товарищу зренье.
<...>

Для этого стоило прыгать с высот
В седой океан, на изрезанный лед,
На снег между темных проталин, –

Куда молодого десантника шлет
На помощь товарищу Сталин²³.

Зато финал способен послужить очередной коррективой (кажется, четвертой) к интересующему нас «табу». Имя символически значимого политического исторического персонажа в период его здоровья и процветания не только не устранимо – напротив, оно, как мы видим, способно существовать над сюжетом и над текстом: Сталин, как и Родина-мать, причастен ко всему на свете, он «всех любит». И по той же причине его можно даже не упоминать: это – *всем известный герой*. Так происходит в стихотворении «Великое имя» (1951):

С этим именем герои
Шли дорогой боевой.

²³ Маршак С. Баллада о двух островах // Знамя. 1947. № 2. С. 99.

С ним на подвиг вышла Зоя,
Поднял знамя Кошевой,

С этим именем герои
Шли на подвиги труда,
На Днепре плотину строя,
Воздвигая города.

Этим именем отмечен
Основной закон страны.
Дважды им увековечен
Сталинград – герой войны.

Называют это имя,
Вспомнив чкаловский маршрут,
Книгу звонкую поэта,
Боевой научный труд.

Для народов это имя –
Символ тесных братских уз.
Нет Союза нерушимей,
Чем Советский наш Союз.

Угнетенные народы
Отдаленных стран земли
Знамя мира и свободы
В этом имени нашли²⁴.

Стихов, посвященных полностью или частично вождям – Ленину и, главное, Сталину («Вечная слава», 1945²⁵; «1947», 1946²⁶; «Памятная страница», 1949²⁷; перевод «Вышьем портрет Сталина»

²⁴ Маршак С. Великое имя // Фронт мира. М.; Л.: Искусство, 1951. С. 45.

²⁵ Маршак С. Вечная слава («Мы победили царство зла...») // Правда. 1945. 10 мая.

²⁶ Маршак С. 1947 («По часам Кремлевской башни...») // Огонек. 1946. № 51–52.

²⁷ Маршак С. Памятная страница («На всенародном торжестве...») // Пионерская правда. 1949. 4 нояб.; Маршак С. Памятная страница («Хочу я внуку рассказать о том...») // Новый мир. 1949. № 12. С. 6–7; То же // Боевые ребята (Свердловск). 1950. Вып. 11. С. 6–8; ил.; То же // Стихи о вожде (Библиотека «Огонек» № 49–50). М.: Правда, 1949. С. 42–45. В последнем сборнике рядом с Маршаком выступили Д. Бедный, Джамбул, М. Исаков-

П. Тычина²⁸; «Баллада о памятнике»²⁹, 1946; «Надпись на скале», 1950³⁰; «Великое прощание», 1953³¹...) довольно много³². Они занимают ключевые места в топографии органа центральной печати, где появляются и где вместе с другими материалами в буквальном смысле служат фоном для портрета или имени вождя³³. Между тем сила Маршака-политика, как уже говорилось, проявляется в том, что тематически конкретной частью своего наследия – «сталинианой», – как и другие советские писатели, не потерявшие в период «оттепели», он беспроблемно смог пожертвовать.

Когда сакрального политического героя не остается в наличии, его место занимает вымышленное существо. Поздняя поэма «Северок» (1964), написанная как отклик на письмо из Норильска об изобретенном местными детьми (?) добром существе, чрезвычайно в этом смысле показательна. Местный детский «божок» Северок заключает в себе «добро», отобранное суровым климатом отдаленной территории, но не только. Северок выступает в качестве контролирующей инстанции, которая неотлучно следит за людьми – «грешниками» и «праведниками»:

...Отлично знает Северок,
Кто спал за партой, как сурок,
А кто работал честно, –
Все Северку известно.

Идет молва, что Северок
К себе скликает всех сорок,

ский, Твардовский, Яшин, Симонов и др. ведущие советские поэты – прославлял Сталина не один Маршак.

²⁸ Тычина П. Вышьем портрет Сталина / пер. С. Маршака. М.: Детгиз, 1952.

²⁹ Маршак С. Баллада о памятнике // Комсомольская правда. 1946. 21 янв.

³⁰ Маршак С. Надпись на скале // Новый мир. 1950. № 5.

³¹ Маршак С. Великое прощание // Литературная газета. 1953. 17 марта.

³² Кстати, самое первое из известных панегирических сочинений Маршака относится к 1904 г. – шуточный «адрес», прочитанный у В. В. Стасова: «То не соколы по поднебесью, / Не цари орлы быстролетные / Высоко вдали показались / С ясным взором, крылами могучими. / <...> Первому богатырю – Илье Репину, / Второму – Максиму Горькому, / Третьему – Федору Великому! / Слава!» (Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. 28).

³³ К таким текстам примыкают и стихи, посвященные другим «стабильным» лидерам. Например, «плач» по М. И. Калинину «Последний привет», опубликованный в 22 июня 1946 в «Огоньке».

И все сороки вместе
Ему приносят вести,
Приносят вести на хвостах
Про все, что слышат на местах.

Так на хвосте он прочитал,
Что Мишка на диктовке
Страницу целую скатал
У двоечника Вовки.

И значит, Вовка виноват,
Что в Мишкиной диктовке
Ошибок ровно пятьдесят.
(И столько же у Вовки!)

Таких в Норильске меньшинство...³⁴

Там, где противопоставление между моральным и аморальным поведением проявляет себя с наибольшей силой, непременно обнаруживается противоположная «героической типизации» тенденция именовать грешников. И хотя антитеза не распространяется на всю поэму – в ней все же приводятся два имени не отрицательных персонажей, – она весьма ощутима. Хроника героической жизни на Севере носит предельно обобщенный характер: «Но спорит день и ночь подряд с зимой народ отважный»; «...где столько вольных рек загородил, как богатырь, запрудой человек». «Северок» – редкий случай, где ономастическая структура, культивируемая Маршаком, представлена целиком, в объединении сторон, тогда как чаще она выявляется лишь при сопоставлении разных текстов: на вершине (он все видит) – именуемое сакральное существо, внизу – положительный безымянный народ и рядом с ним – называемые отщепенцы³⁵.

В пионерских стихах Маршак иногда использует прием, оригинальным образом замещающий анонимность взрослого героя и подразумевающий подробное, абсолютно неэкономное перечисление имен. Вот пример:

³⁴ *Маршак С.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. С. 415.

³⁵ Вероятно, к исключениям, редким, можно отнести использование переносных значений по типу «О подхалимах-хамелеонах» (1962) – имени нет, а отрицательный тип имеется.

Как искали Наташу

<...>

– Найдем! – сказала Надя,
На лес далекий глядя. –
Кто из ребят в отряде
Отправится со мной?

– Мы все! – сказали Вова,
И Катя Иванова,
И Шура Глазунова,
И Петя Куренной,

И Кузнецова Зойка,
И Вероника Бойко
С Мариной Ильиной,

И Бондарева Ленка,
И Громов Константин,
И длинный Нестеренко,
И маленький Фомин... (1952)³⁶.

Казалось бы, запрет на имя нарушен, но расточительная амплификация выполняет ту же функцию, что и герой-аноним. Оба обслуживают аллегорический «перенос значения» с части на целое, с личности на общество. Когда Маршак берется рассказывать о незначительном образцовом событии и соответственно о небольшом коллективе хороших мальчиков и девочек (не взрослых персонажей), он часто избирает перечисление имен. Он не называет в буквальном смысле каждого, но риторически имитирует возможность упомянуть *всех*.

Метонимический механизм порождения такого антропоморфного положительного коллективного героя из персональных имен прозрачен. В 1928 г. в № 1 «Ежа» появилось стихотворение Маршака «Отряд», где автор задается вопросом: «Что там за прохожий / Идет по мостовой, / Что за краснокожий / С голой головой?». И без запинки отвечает: «Ванька он / И Варька, / Танька он / И Ларька / Колька / И Сережка, / Олька *<sic!>* / И Алешка, / Фридрих и Алиса, / Тит и Василиса, / А люди говорят / – Зовут его Отряд»³⁷.

³⁶ Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. С. 481.

³⁷ Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. С. 364–365.

Это мелочь, однако без имени вообще, как показывает практика, в такого рода стихах о коллективном герое обходиться было опасно. Опубликованный впервые в 1931 «Миллион» Д. Хармса квалифицировался как преступное произведение за то, что имена пионеров в нем полностью отсутствовали – Хармс «оцифровал» людей³⁸. Слишком абстрактная форма повествования, так сказать, «дегуманизация» искусства, выражающаяся в отсутствии надлежащих элементов нарративных схем, не соответствовала ни политике, ни соцреалистической поэтике. Маршак, в отличие от Хармса, этой грани не переходит – либо имя собственное (если не личное, то название), либо абстрактное одушевленное существительное, так или иначе увязывающее коллективного героя с реалиями советского дискурса (Моссовет, Родина-мать и т. п.), должно присутствовать.

И в общем этой формулы придерживался не только Маршак. Например, на первом листе 27-го номера журнала «Крокодил» за 1938 г. в качестве подписи к рисунку, изображающему парад, было напечатано такое стихотворение:

Вот наши Коли, Миши, Веры,
Сияющие, как лучи, –
Бойцы, шахтеры, инженеры,
Поэты, летчики, врачи.

Парад внушителен и ярок,
И гул по всей стране прошел:
Спасибо за живой подарок,
Орденосный комсомол!

Противопоставление индивидуального *героя* как некоей надличностной инстанции и отрицательного персонажа как *персоны* приводит Маршака к еще одному существенному дискурсивному парадоксу.

Безымянной положительной современности поэт неожиданно начинает противопоставлять «негативную» именованную историю. Текст

³⁸По поводу данного стихотворения Хармс на допросе предъявлял себе и другие претензии политического характера, однако это показательно: «В „Миллионе“ тема пионерского движения подменена мною простой маршировкой, которая передана мною в ритме самого стиха, с другой стороны, внимание детского читателя переключается на комбинации цифр» («...Сборище друзей, оставленных судьбою»: Л. Липавский. А. Введенский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников: «чинари» в текстах, док. и исслед. Т. 2. С. 527).

«Быль-небылица» 1947 г. служит прекрасной иллюстрацией тому, как «нелегитимные» имена из прошлого, которые, по сути, не должны популяризироваться советским детским классиком, «контрабандой» проникают в его повествование, занимая в нем неподобающе существенное место. Речь в «Были-небылице» идет о доме, историю которого рассказывает старый рабочий четверке пионеров. Главным для автора и персонажей оказывается «философский» вопрос о том, кто может называться человеком. Проблема решается в «политэкономическом» ключе. В дискуссии о недвижимом имуществе возникает необходимость назвать старых и новых владельцев здания:

- Вы, верно, жители Москвы?
- Да, здешние – с Арбата.
- Ну, так не скажете ли вы,
Чей это дом, ребята?
- Чей это дом? Который дом?
- А тот, где надпись «Гастроном»
И на стене газета.
- Ничей, – ответил пионер.
- Другой сказал: – СССР. –
- А третий: – Моссовета³⁹.

Для пионеров дом либо «ничей», либо СССР, либо «Моссовета». Прежде известная даже рабочему фамилия «Хитрово» ассоциируется у них лишь с учреждением:

- Что это значит – «Хитрово»?
- Какое учреждение?⁴⁰

И напротив, когда речь идет об истории, пионеры не способны распознать за именем атрибутирующий героя символ:

- При шпаге, с анненским крестом,
С Владимиром на шее.
- Зачем он, дедушка, носил
Владимира на шее?.. –
- Один из мальчиков спросил,
Смущаясь и краснея.

³⁹ Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. С. 404.

⁴⁰ Там же.

– Не понимаешь? Вот чудак!
«Владимир» был отличья знак.
«Андрей», «Владимир», «Анна»...⁴¹

Понятно, что Маршак всего лишь превращает в «басню» известный коммунистический тезис: «Все принадлежит всем и никому в отдельности». Но в результате старый буржуазный мир в его «Были-небылице» именован персонально, новый – живет либо местоимением, либо названием организации.

А вот более поздний пример. В стихотворении «Кто он?», развивающем тот же сюжет, что и «Мистер Твистер» (только дело происходит чуть позже), заданные «прототипом» начальные не слишком явные формулы развернуты с удивительной откровенностью. Зачин:

Из-за моря-океана
Отдохнуть от всяких дел
Мистер Смолл из Мичигана
К нам в столицу прилетел⁴², –

переходит в рассказ, напоминающий известную сказку о «маркизе» и его коте: Смолл объезжает местности и, расспрашивая о том, кому принадлежит недвижимое имущество, получает единственный ответ:

– Извините, кто хозяин
Этих загородных вилл?
<...> Комсомол.
– Чья спортивная площадка?
<...> Комсомол.

Мимо берега крутого
Пароход, гудя, прошел.
На борту блестело слово
Золотое: «Комсомол»⁴³
и т. д. и т. п.

Но вернемся к «Были-небылице». Странным образом получается, что невозможность иметь имя наследуется советским человеком из прошлого. По имени зовутся только «не люди», только «буржуи»:

⁴¹ Там же. С. 405.

⁴² Там же. С. 473.

⁴³ Там же. С. 471.

Хоть нашу братию подчас
Людьми не признавали,
Но почему-то только нас
*Людьми и называли*⁴⁴.

Конечно, ни сам Маршак, ни советская критика не придавали значения подобным «деконструирующим» коннотациям. Отсутствие имени лишь в антиутопии служит дискредитации коллективистической идеи. Однако это не отменяет самой странности дискурсивного запрета, который теперь очень нетрудно уловить.

Советская культура в целом отнюдь не безымянна. Напротив, «институт» героев, помнить которых по именам было важно хотя бы для того, чтобы тебя признавали своим, для нее фундаментален. Регулярное поминание и называние героев, равно как и уподобление им, служило одним из незаменимых символических средств социализации не только в сфере официальной, но и частной жизни. Мемориал в честь жертв революции на Марсовом поле и Могила Неизвестного Солдата занимают особую и весьма значимую нишу в ритуалах СССР, но нисколько не исчерпывают всего их набора. С не меньшим успехом и эффектом культивируются имена Ленина, Сталина, Котовского, Павлика Морозова, Гагарина и т. д. и т. п. *Откровенных* запретов на имя советская культура не терпела и тем не менее латентно они существовали. Запрет, к которому приходит Маршак, распространяется прежде всего на «доброкачественное», а не на «дурное» в социальном отношении имя. Думается, это один из малозаметных для своего времени парадоксов последовательной соцреалистической стратегии.

Политика именованья у Маршака имеет прямое отношение к индустрии сказания, к той мере символизации, которая допустима и предполагается «правилами» соцреалистической поэтики. Это хороший пример, когда аллегории идей рождаются не за счет метафоры, а как результат очень простых метонимических или, точнее, синекдохических (переносом с части на целое) спекуляций.

⁴⁴ Там же. С. 407.

V. «СТРАТЕГИИ НЕУДАЧИ»

Раздел «Стратегии неудачи» посвящен М. Зощенко и А. Платонову. Первый из вошедших в него фрагментов очень краток и представляет собой беглый пересказ некоторых известных фактов из жизни популярнейшего советского писателя 1920-х гг. Мне хотелось, отталкиваясь от очевидного, показать, каким образом Зощенко причастен к проблематике иносказания, как вначале это помогло ему выстроить успешную карьеру, а затем непоправимо навредило. Второй очерк, более объемный, посвящен неудачной попытке Зощенко художественно покаяться. Неудачной опять-таки не с точки зрения «непреходящих эстетических ценностей», а с точки зрения «конкретного исторического момента». Мне было важно понять, благодаря чему в общем аполитичный или вполне лояльный власти Зощенко оказался в роли «вредителя» на «фронте» литературного строительства.

Зощенко успел прославиться при жизни, а потому в условиях СССР вне зависимости от собственной воли не мог не попасть в сферу открытого влияния государственной политики. Нам известно, что его стиль и эстетика (в отличие, например, от булгаковских) не пришлись по вкусу Сталину. И даже если мы не в силах наверняка сказать, почему это так, отметить некоторые несовпадения письма Зощенко с письмом легитимных соцреалистов, мощнейшим конкурентом которых на рынке литературной продукции он был, — вполне доступная задача. Как и в случае с Маршаком, чтобы оценить ситуацию, уместно взглянуть на то, в каком направлении писатель эволюционировал и в чем оставался постоянен.

Наш разговор о «поэтике иносказания» открывался несколькими иллюстрациями из текстов Платонова, которые были избраны в качестве отправной точки для всех последующих сопоставлений и антитез. Теперь мы обратимся к одному из драматургических платоновских произведений, рассматривая его не как провоцирующую на теоретизирование специфическую литературную форму, а пытаюсь в который раз понять, почему, несмотря на признаваемый современниками и читателями более поздних поколений талант, Платонов не сумел реализовать свои притязания, связанные с карьерой литератора. Перечитывая пьесу, написанную для детского театра, и используя ракурс, подсказанный самим автором, попробуем представить себе механику конкретного «провала».

«Рвотный порошок»

Самые ранние тексты Зощенко трудно воспринимать вне сходства с символизмом и близкими ему поэтиками. Несколько сохранившихся опытов – небольшие новеллы «Двугривенный» (1914), «Разложение» (1914), «И только ветер шепнул» (1917), написанные ритмизированной прозой и схожие с тургеневскими стихотворениями в прозе¹, – содержат, пожалуй, весь комплекс критериев, по которым определяется околосоимболистская или ближайшая постсимволистская литература. В них легко улавливается ориентация на философию Ф. Ницше и творчество О. Уайльда, и они явно предназначены для избранных, эстетически искушенных читателей. Однако эта ранняя фаза эстетического «онтогенеза», хронологически совпадающая с «филогенетической» ситуацией заката символизма, противоречива. Зощенко еще подчинен эстетической доминанте символизма и уже отторгает ее. Собственное отношение к тому, какой должна быть литература, начинающий Зощенко в то время выразил так: «Не только содержание, но фразы и даже отдельные слова должны быть в полной и чрезвычайной (совершенной) гармонии. Должен быть ритм, должен быть размер и музыкальный подбор. И каждому настроению – свой размер. <...> Прежде всего забочусь о красоте формы и грации и хочу, чтоб форма очень и совершенно соответствовала настроению. Я подчиняю музыкальному размеру все по законам своего настроения»². Заметим, в этом «манифесте» Зощенко не интересуется «содержанием», он занят фразами, ритмом, звучанием, формой, то есть, если использовать выражение из арсенала авангардистов, «словом как таковым». Содержание сведено к настроению, что в свою очередь не оставляет места символизации. В то же время писатель, в отличие от представителей авангарда, отнюдь не отказывается от повествования и драмматики. Напротив, именно полноценный нарратив, хотя и лексически аномальный по сравнению с нормой образованного столичного носителя языка, чуть позже становится для него основой, позволяющей найти свою успешную стратегию.

¹ Одно из писем Зощенко В. В. Кербиц-Кербицкой, написанное в июне 1917, озаглавлено «Гимн придуманной любви» (Лицо и маска Михаила Зощенко. М.: Ред.-произв. агентство «Олимп», 1994. С. 25).

² Там же. С. 109, 112.

Оттолкнувшись от символизма, Зощенко предложил публике то новое, что почти моментально и принесло ему невероятный успех. М. Слонимский вспоминал о Зощенко:

В самом начале 1921 года он прочел нам, «Серапионовым братьям», один из первых своих рассказов. Рассказ назывался странно – «Рыбья самка», и были в нем такие слова: «Великая есть грусть на земле. Осела, накопилась в разных местах, и не увидишь ее сразу...» Печальный облик его автора, его тихий, можно сказать – меланхолический голос как бы подчеркивали эту великую грусть, но в интонациях, в отдельных словечках звучала такая насмешка автора над своими героями, что мы невольно смеялись³.

Слонимский говорит о слабо различимой дистанции между точкой зрения автора и повествованием, которая, по его мнению, и производила на аудиторию сильнейший эффект. Такого рода реакция на поэтику и стиль Зощенко характерна для профессиональной критики, неважно, осмысляются ли они в «нейтральных» формалистических терминах «сказа» или обвинительной политической риторики. И именно эти письмо и чтение (нельзя забывать, что Зощенко выступал со сцены) более, чем какая-либо другая литературная практика, пришлось по вкусу абсолютно новой публике, которую привела к литературе и к сцене революция. Зощенко удалось создать особого рода поэтику, в основе которой лежали язык, воспринимавшийся, по заявлениям критики, как язык новой эпохи, и специфическая нарративная проксемика, устанавливающая ту опасную дистанцию между автором, повествователем и героем (отнюдь не идеальным в повседневно-этическом отношении), когда она становится проблемой – а существует ли дистанция? Как в интенциональном, так и в рецептивном отношении здесь, конечно, важен социолингвистический аспект. Не только «сюжетным», но и «речевым» героем для Зощенко становится человек, ассоциирующийся в первую очередь с его новой полуобразованной аудиторией. Маркированные таким образом речь и нарратив были всецело приняты обыкновенным читателем (зрителем, слушателем), который безоговорочно признал «сказ» Зощенко как нечто очень близкое. В 1921 г.

³ Слонимский М. Михаил Зощенко // Вспоминая Михаила Зощенко. Л.: Худож. лит., 1990. С. 84.

кооперативное издательство «Эрато» тиражом 2000 экземпляров выпустило первую книгу Зощенко «Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова» (датирована 1922 г.), публично и текстуально зафиксировав «событие» нового искусства. Своими письмом и чтением с эстрады Зощенко, нарушив все институциональные иерархии, создал себе аудиторию и рецептивные условия, в которых его стратегия с профессиональной точки зрения оказалась, пожалуй, самой успешной в литературе 1920-х гг.

Чтобы воспринимать Зощенко, публике не нужно было его понимать – в том смысле, который предполагала эстетика символизма. Герменевтические усилия по выискиванию тайных знаков и «содержания», всегда, конечно, возможны, но совсем не обязательны. Во всяком случае Зощенко как писатель в глазах читателя и слушателя и без них состоялся. Собственно это и можно назвать особым рода миметичностью Зощенко. Его «иносказание» как сказанное по-другому, состояло в отказе от «иносказания» как от высказываемого о другом.

Рецепция «простой» публики мало поддается анализу (хотя в случае Зощенко она отчасти реконструируется по письмам к писателю) – ценен сам факт признания с ее стороны. Зато критика позволяет судить, что нравилось и что не нравилось в Зощенко элитарному, образованному и литературно подготовленному, читателю.

На фоне восторгов простой аудитории специфическая проксемика, ощущаемая почти всеми в текстах Зощенко, вызвала, например, негативную реакцию А. Воронского, уловившего опасность такого рода миметизма и оценившего его политически:

Тема о Синябрюховых очень своевременна. Только нужно уметь по-настоящему связать ее с нашей эпохой, а для этого требуется, в первую голову, художественное проникновение в ее существо, в ее сердце. Иначе будут получаться либо недоговоренности и неопределенности, либо безделушки и бонбоньерки, либо прямо контрреволюционные вещи. У Зощенко есть неопределенность⁴.

Иными словами, Воронский требует резкой и явно отрицательной оценки созданного типа, его четкой локализации, разрыва интимной дистанции. Но для Зощенко это по меньшей мере означало бы отказ

⁴ Лицо и маска Михаила Зощенко. С. 137.

от удачно найденного стиля, а по большей – от собственной писательской идентичности. Ему приходилось оправдываться:

Я не хочу сказать, что у нас все мещане и все жулики и все собственники. Я хочу сказать, что почти в каждом из нас имеется еще та или иная черта, тот или другой инстинкт мещанина и собственника. И в этом нет ничего удивительного, это совершенно естественно. Это накапливалось столетиями⁵.

Популярность Зощенко набрала силу в короткий срок. Вслед за «Рассказами господина Синебрюхова» выходят «Юмористические рассказы» (1923), «Аристократка» (1924), «Обезьяний язык» (1925), «Уважаемые граждане» (1926)... Его печатают демократичные «Бульдозер», «Смехач», «Бузотер», позже – «Крокодил». Зощенко, несмотря на предостережения, упорно эксплуатирует найденный принцип поэтики. Более того, он несколько неожиданным образом его абсолютизирует, приводя к парадоксу. В конце концов реальные «Письма к писателю», собранные и опубликованные Зощенко в 1929 г., встали в один ряд с его беллетристикой, а само «писательство» и авторство оказалось излишним. «Письма к писателю» можно посчитать случайностью или литературным шлаком, только оставаясь в рамках привычной для советского литературоведения литературоцентристской позиции с ее ориентацией на классику XIX в. В рамках обще-европейских тенденций, осмысленных лишь тридцать лет спустя, появление ее очень закономерно. Зощенко не в теории, а на практике устраняет автора из литературы, заменяя его не то «скриптором», не то компилятором.

В новой книге Зощенко всего лишь заменил реальными «текстуальными фактами» то фиктивное повествование, с помощью которого он так успешно конструировал «социолингвистику» эпохи. Но это «всего лишь» означает, что он трансформировал свойственный его рассказам мимесис в “ready-made” произведение. Закономерный и (задним числом) ожидаемый в рамках эстетики XX в. шаг в буквальном смысле привел его к границе искусства – к реальным вещам.

Если сравнивать стратегию Зощенко с устремлениями символистов и авангарда, то в плоскости, обозначаемой проблематикой иносказания, он избрал движение к противоположной от радикального «заумного» авангарда точке экстремума. В отличие от Платонова,

⁵Там же. С. 97.

который приближался к полюсу семантического молчания авангарда, Зощенко предпочел быть рядом с полюсом «абсолютного мимесиса» и “ready-made” молчания.

«Письма к писателю» связывало с искусством только собственное имя Зощенко или в лучшем случае роль талантливого редактора. Чтобы оставаться писателем, требовалось нечто другое. В 1927 г. вышла книга «Сентиментальные повести», в которую вошли написанные в двадцатые годы произведения этого жанра. Зощенко так определил ее специфику: «...в повестях... я беру человека исключительно интеллигентного. В мелких же рассказах я пишу о человеке более простом. И само задание, сама тема и типы диктуют мне форму»⁶. Соответственно изменились и рассказчик, и «социолингвистический герой». Теперь это индивид, который «родился в мелкобуржуазной семье дамского портного. Получил домашнее образование. В молодые годы был пастухом. Потом играл в театре. И наконец мечта его жизни воплотилась в действительность — он стал писать стихи и рассказы». «Сентиментальные повести» написаны совершенно в иной тональности, чем большинство рассказов двадцатых годов, но для нас сейчас важно лишь то, что «Зощенко-повествователь», в отличие от «Зощенко-рассказчика», в большей степени дистанцирован от своих героев и сюжета. Писатель, конечно, не наделяет повествователя голосом авторитетного судьи, как, например, Толстой, или взглядом дознавателя, как Достоевский. Его текст — по-прежнему постоянная игра точек зрения, среди которых авторская доступна далеко не сразу; причем такая поэтика нарочито декларируется в предисловиях, предпосланных «Повестям»: первое предисловие принадлежит «подлинному автору» И. В. Коленковому, второе — К. Ч., третье — С. Л., и только последнее самому М. М. Зощенко, признающемуся, что «подлинный автор» им выдуман... И все же, несмотря на путаницу, дистанция между автором и героем обозначена четко; в данном отношении Зощенко уступает или «совпадает» с пожеланиям А. Воронского.

«Зощенко-повествователь» склонен к анализу и готов предъявить его ход и результаты читателю. Ему важно понимать «факты», и он не довольствуется «подражанием» как таковым. В терминах нарратива — он увеличивает объем аналитических описаний на фоне

⁶ *Зощенко М.* О себе, о критиках и о своей работе // Михаил Зощенко. Статьи и материалы. М.; Л., 1928. С. 9.

рассказа о событиях. «Изучение» героя, отсылающего к реальному прототипу, попытка постичь и передать поведенческую мотивацию индивида – эта параллельная рассказам литературная стратегия заявила о себе громко в «Мишеле Синягине» (1930), повести, написанной по поводу одного вопиющего случая, который и поразил, и потребовал этических объяснений. Опираясь на опыт «Зощенко-рассказчика», «Зощенко-повествователь» не отступает от сказа. Но читателю теперь представлен не просто фельетонный срез одного дня, а целая история личности, где дистанция между героем и автором полностью разорвана – точно так же, между прочим, как разорвана связь с прежней «аудиторией»: противоречие между публикой и писателем не замедлило проявиться, как только последний предстал в новом амплуа.

В «Перед восходом солнца» Зощенко вспоминает об одном своем выступлении перед публикой в 1926 г.:

С трудом я выхожу на эстраду. Сознание, что я сейчас снова обману публику, еще более портит мое настроение. Я раскрываю книгу и бормочу какой-то рассказ.

Кто-то сверху кричит:

– «Баню» давай... «Аристократку»... Чего ерунду читаешь!
«Боже мой! – думаю я. – Зачем я согласился на эти вечера?»⁷.

В письме 1932 г. он высказывается еще резче: «Но публика, конечно, уже не та, что в 26-м году. Требуется читать рассказы поглубей, а то не доходят»⁸. Зощенко определенно не доволен аудиторией, однако факт остается фактом. Первая слава пришла к нему благодаря «грубым», то есть нарочито «миметическим», рассказам. Причем слава эта культивировалась (и до сих пор культивируется) не только «низовым» читателем, но и вполне «рафинированным».

Героем Зощенко-повествователя становится интеллигент. Писатель меняет тему. Но изменения в поэтике, каким бы они ни были значимыми, лежат в русле, обозначенном все тем же Зощенко-рассказчиком, – его несильно заботит то, что должно быть угадано читателем. Наоборот, его задача – как можно полнее описать то, что подлежит

⁷ Зощенко М. М. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русслит, 1993. Т. 5. С. 98.

⁸ Личность М. Зощенко по воспоминаниям его жены / публ. Г. В. Филиппова и О. Ю. Шилиной // Михаил Зощенко: материалы к творческой биографии. Кн. 3. СПб.: Наука, 2002. С. 16.

описанию. Аналитический взгляд Зошенко порожден своеобразным «художественным позитивизмом», а не мироощущением мистика. Достигнув предела в подражании жизни, в фиксации эмпирического опыта литературными средствами, он превращается в герменевтика, истолкователя. Так возникает его «Возвращенная молодость» (1933), чуть позже «Голубая книга» (1934–1935) и, наконец, снова как наивысшее выражение тенденции, – «Перед восходом солнца».

«Возвращенная молодость» по пафосу, а «Перед восходом солнца» по замыслу и воплощению – сочинения, вновь подходящие к грани литературы как искусства. «Перед восходом солнца» предельно аналитична и производит впечатление автобиографического документа, пусть и не лишённого некоторой фикциональности. Препарируется теперь уже не чужая душа, а своя собственная, «авторская». Если сравнивать «Перед восходом солнца» с ранними рассказами, то нельзя не заметить радикальной инверсии. Прежде автор предлагал читателю чужие точки зрения таким образом, что автора было почти невозможно узнать. Теперь повествователь стал настолько близок автору, что почти утратил значимость как необходимая в художественном произведении фигура. Зошенко заговорил «своим» голосом, то есть заговорил «литературно» с точки зрения нормы языка, и, как ни странно, тем самым сам вновь поставил под сомнение художественность своего текста. Он как бы предлагает в качестве искусства собственное “ready-made” я.

М. Зошенко относится к тому ряду художников, которые искренне хотели, но так и не смогли влиться в жизнь советского государства. Как бы сложно и запутанно ни выстраивались его отношения с читателями, официальная критика всегда отдавала себе отчет в том, что Зошенко чужой. В этом был убежден и главный читатель СССР – Сталин. И никакие уверения Зошенко в том, что он «никогда не был антисоветским человеком»⁹, не способны были что-либо изменить.

Зошенко работает над повестью «Перед восходом солнца» на фоне трагических событий, связанных с репрессиями. 1937 г. для него лично ознаменовался арестом близких знакомых, мужа и жены Авдашевых, после которого семья Зошенко приняла к себе их шестнадцатилетнего сына. Впрочем, к самому Зошенко судьба пока была благосклонна. Несмотря на косые взгляды многих критиков, его избирают

⁹ Зошенко М.: «... Буду стоять на своих позициях»: письма Зошенко Сталину / публ. Д. Л. Бабиченко // Исторический архив. 1992. № 1. С. 139.

в президиум Ленинградского отделения ССП и даже награждают орденом Трудового Красного Знамени.

В это время пишется предназначенная специально для дошкольников «житийная» книга «Рассказы о Ленине» (1939), автобиографический цикл «Леля и Минька» (1938–1940).

Война застаёт Зощенко в Ленинграде. Он подает заявление о принятии в Красную армию и получает отказ по состоянию здоровья. Сосредоточивается на темах, продиктованных военным временем. В соавторстве с Е. Шварцем пишет пьесу «Под липами Берлина», готовит передачи на радио; газеты публикуют его антифашистские фельетоны. С началом блокады он эвакуирован в Алма-Ату – зачислен сценаристом на переведенную в Среднюю Азию студию «Мосфильм». Здесь он вплотную приступил к работе над книгой «Перед восходом солнца», которую закончил в Москве осенью 1943 г.

Первые главы появились еще весной 1943 г. в журнале «Октябрь». Заключительная же часть вышла в свет лишь спустя много лет после смерти автора. Признанное идеологически вредным произведение было запрещено к печати, а его публикация прервана.

Отказ печатать книгу оказался неожиданным. Готовые страницы буквально накануне получили общее одобрение при обсуждении в «Октябре». Более того, тогда автору предложили ускорить работу над рукописью. Чтобы разрешить «недоразумение», Зощенко обратился за помощью к Сталину с просьбой ознакомиться с его работой, «либо дать распоряжение проверить ее более обстоятельно, чем это сделано критиками»¹⁰. Ответ – устами критики – не заставил себя ждать. «Взирая на окружающее с мелкой обывательской „кочки зрения“, автор не видит ничего, кроме своего болота. <...> Нудно копаясь в собственном интимном мирке, нарочито подбирая самые мелкие, пошлые и уродливые факты своей биографии, автор наделяет всех людей, весь мир этими же чертами. <...> Это пошлое и вредное произведение»¹¹.

Теперь положение стало тяжелым не только в духовном, но и в материальном отношении. Зощенко пришлось уйти из редколлегии журнала «Крокодил». Появились опасения лишиться продуктового пайка. Последовали объяснения с органами (беседа в Управлении

¹⁰ Там же. С. 133.

¹¹ Дмитриев Л. О новой повести М. Зощенко // Литература и искусство. 1943. 4 декабря. № 49 (101). С. 3.

МГБ по Ленинградской области в июле 1944 г.)¹². Окончательно удача отвернулась от него после печально известного постановления ЦК ВКП(б) 1946 г. «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“»...

И. В. Сталин перед выходом постановления, как считается, произнес: «Почему я недолюбливаю людей вроде Зошенко? Потому, что они пишут что-то очень похожее на рвотный порошок... Он не имеет права приспособливаться к вкусам людей, которые не хотят признать наш строй... Разве этот дурак, балаганный рассказчик, может воспитывать?..»¹³.

И, надо сказать, Сталин, если такие слова действительно были им произнесены, точен в оценке авторской интенции. «Перед восходом солнца» и есть «рвотный порошок» – своеобразное терапевтическое средство вывернуть себя наизнанку. Политическая ошибка Зошенко, возможно, состояла лишь в том, что не психоанализ и дискурс излечения был уместен в сложившихся обстоятельства, а дискурс покаяния... Но если забыть о метафорах и еще раз взглянуть на поэтику – от рассказов до «Перед восходом солнца», – то ясно, что постоянное балансирование на грани искусства в его почти предельно возможной миметической ипостаси никак не совпадало с главными тенденциями литературного соцреализма.

В следующем очерке, взяв за основу «самое откровенное» произведение Зошенко, я попытаюсь деконструировать одну из основных метафор, выражающих особый тип рецепции его текстов. Эта метафора играла и играет важную роль как в дискурсе политики, так и в дискурсе эстетики.

¹² Зошенко М.: «...Буду стоять на своих позициях»... С. 134.

¹³ Запись Д. Левоневского. Цит. по: Томашевский Ю. Судьба Михаила Зошенко // Зошенко М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 352.

Поэтика мимикрии – психология разоблачения? (к проблеме «маски» в «Перед восходом солнца» М. Зощенко)

Зощенко и есть то, что вы читаете

В. Шкловский

Имплицитированный в метафоре «маска» конфликт между личностью писателя и его трудом искушает простотой решения, которое носит в широком смысле политический характер. Художник может быть разным в изменчивых жизненных обстоятельствах: в работе он один, в любви – другой, в диалоге с властью – третий, но каков он на самом деле? При видимой наивности логика такого вопрошания вполне перекликается с идеями, краеугольными для европейского мировоззрения. Не требуется больших усилий, чтобы свести ее к дихотомии «сущность и явление», издавна придававшей законную силу философской одержимости искать истину за обманчивым обликом предметов. Но что если несколько изменить данную перспективу, вспомнив, что сущность и явление в искусстве принадлежат одной и той же сфере субъекта и порой попросту совпадают друг с другом?¹

Помимо «политического» и абстрактного гносеологического измерения, идея маски, провоцируя мысль об игре или обмане, попадает

¹ Сошлемся здесь на коллизию, связанную с осмыслением феноменологического проекта Гуссерля, решительно выступавшего против релятивизма, но в то же время помещающего сущность в область мыслимого. Притом что сама феноменология, как говорят, представляется ныне отнюдь не магистральным направлением философии (напр.: *Bernstein R. J. Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis.* Oxford.: B. Blackwell, 1983. P. 12), ее влияние на релятивизм в понимании «сущности», в том числе и в области, близкой эстетической критике, в XX в. трудно отвергнуть (напр.: *Lawlor L. Derrida and Husserl: The Basic Problem of Phenomenology.* Bloomington: Indiana University Press, 2002; *Cumming R. D. Phenomenology and Deconstruction.* Vol. 1–4 Chicago.: University of Chicago Press, 1991–2001). Из недавних работ, где рассматривается парадоксальное положение феноменологии между эссенциализмом и семантикой, между «миром» и «разумом», назовем книгу: *Mohanty J. N. Phenomenology: Between Essentialism and Transcendental Philosophy.* Evanston: Northwestern University Press, 1997. Можно сказать, что сама фиктивность литературы как искусства делает ее «феноменологичной» в том смысле, который приводит к относительности сущности в ее области, – без обращения к дискурсам о практической применимости и теоретической уместности релятивизма как такового.

в сферу интересов этики. Одно этически приемлемо, другое чаще всего порицаемо или требует оправданий. Обман и игра, правда, вновь возвращают нас к эссенциалистскому взгляду на вещи: в обоих случаях под «маской» подразумевается то не совсем существенное, от чего можно отказаться и чем в некоторых случаях удобно пренебречь. Но как быть, когда маска сама по себе и составляет суть феномена, когда значима сама маскировка и когда сущность парадоксальным – с объективистских позиций – образом действительно равна явлению? Не пытаясь распространить вопрос на всю сферу культуры, спросим: можно ли в искусстве обманывать, не обманываясь? Способен ли писатель «снять» литературную маску, оставшись собой?

В истории русской литературы, вероятно, нет другого столь же масштабного писателя, как Зощенко, за которым эта аллегория закрепились с большей твердостью. На то, что вопрос о маске Зощенко совершенно не случайно устойчив, вспоминая и о статье А. Бескиной «Лицо и маска Михаила Зощенко» (1935) и о книге «Лицо и маска Михаила Зощенко» (1994) под редакцией Ю. Томашевского, в своей «Поэтике недоверия» (2007) справедливо указывает А. К. Жолковский. Жолковский подчеркивает, что «лицо» и «маска» по-прежнему «остаются релевантными»² терминами, и, таким образом, тоже следует давней парадигме. Не уходит от «маски» и Л. Скэттон в обширной монографии об эволюции писателя³. Как камуфляж рассматривает зощенковское следование принципам социалистического реализма В. фон Вирен-Гарчински⁴. О маске Зощенко пишут Г. Беляя⁵ и М. Крепс⁶, etc. Создается впечатление, что свободных от нее концепций творчества Зощенко несравненно меньше, чем ей подчиненных⁷.

² Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: URSS: Изд-во ЛКИ. 2007. С. 8.

³ Scatton L. H. Mikhail Zoshchenko: Evolution of a Writer. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 246 и др.

⁴ Wiren-Garczynski V. von. Zoscenko's Psychological Interests // The Slavic and East European Journal. 1967. № 11/1 (Spring). P. 4.

⁵ Беляя Г. Экзистенциальная проблематика творчества М. Зощенко // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 9.

⁶ Крепс М. Техника комического у Зощенко. Benson, Vermont: Chalidze Publications, 1986. P. 67, 71 и др.

⁷ Опасается использовать слово «маска» Ц. Вольпе в «Книге о Зощенко». Вольпе предпочитает ему «пародию» и «иронию» (Вольпе Ц. Искусство непохожести: Бенедикт Лившиц, Александр Грин, Андрей Белый, Борис Житков, Михаил Зощенко. М.: Сов. писатель, 1991. С. 156, 170). Из первых «академистов», писавших о Зощенко, двое – А. Г. Бармин (Бармин А. Г. 1928. Пути

Оспаривать логику, скрывающуюся за метафорой «лицо и маска», нет никакого смысла. По меньшей мере она представляет собой факт рецепции и, следовательно, уже состоявшейся литературной истории⁸. За словом «маска» скрыт своего рода дискурс, который имеет четкую привязку в координатах истории и сам по себе может быть подвергнут критическому описанию.

Очерк посвящен трем эпизодам, связанным с присвоением чужого текста в повести «Перед восходом солнца». В силу сложившейся традиции рассматриваемый материал, как кажется, напрашивается на интерпретацию в аллегорических категориях «лицо и маска». Тем не менее альтернативы возможны.

Помимо упомянутых «политической», общегносеологической и этической перспектив, проблема маски может быть представлена в широко востребованных ныне терминах идентичности⁹, а учитывая особую устность и «диалектную» маркированность зощенковского идиостиля, – например, в свете социолингвистики¹⁰. Думается, она

Зощенко // Михаил Зощенко: статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 35) и В. В. Виноградов (*Виноградов В. В. Язык Зощенки // Михаил Зощенко: статьи и материалы. 1928. С. 60*) – используют пару «маска и лик». Им противостоит В. Шкловский: «Зощенко и есть то, что вы читаете» (*Шкловский В. О Зощенко и большой литературе. Михаил Зощенко: статьи и материалы. 1928. С. 17*).

⁸Наверное, первым, кто заговорил о маске и лице в связи с Зощенко, был И. Груздев. Его носящая более общий характер статья «Лицо и маска» вошла в книгу «Серапионовы братья: заграничный альманах», изданную в Берлине издательством «Русское творчество» в 1922 г. Имя Зощенко Груздев (*Груздев И. Лицо и маска // Серапионовы братья: заграничный альманах. Берлин: Русское творчество, 1922. С. 236*) упоминает лишь вскользь в ряду других: Б. Пильняк, Вс. Иванов, Н. Никитин. При этом, апеллируя к термину из формалистического аппарата и протягивая нить преемственности от Пушкина до Белого, он выражает надежду на то, что начинающие писатели найдут «новые позы и новые маски» взамен «мертвых» (там же. С. 237). Ясно, что история маски безбрежна, но, если говорить о конкретном случае Зощенко, получается, что обычай воспринимать его в маске восходит к этапу, на котором поздний символизм встретился с формализмом.

⁹Связь понятия «идентичность» и метафоры «маска» иллюстрирует, например, название известной книги А. Страусса «Зеркала и маски: в поисках идентичности» (*Strauss A. L. Mirrors and Masks: the Search for Identity. Glencoe: Free Press, 1959*), сдвигающей термин из области эриксоновского психоанализа в область социологии.

¹⁰Хронологически сфера интересов социолингвистики, как известно, простирается от времен Гомера до современности, а «диалектность» и «устность» литературного текста являются теми критериями, которые с отсылкой

поддается описанию и в категориях социальных ролей, представляющих собой некоторую альтернативу метафорике камуфляжа. Однако при всем разнообразии мыслимых подходов разрешить проблему маски применительно к литературе трудно, если вне поля зрения остается специфика писательства, традиционно отражаемая поэтикой. Согласовать некоторые «внешние» подходы с вполне консервативным интересом к форме представляется в данном смысле делом более чем оправданным.

Игра в классики

То, что Зошенко в «Перед восходом солнца» цитирует неточно, не составляет секрета. «Оплошности», допускаемые автором, нарочито тенденциозны, и обнаружить их не составляет большого труда. Однако вопрос об их природе и характере далеко не столь прост. Если бы самая «интеллектуальная» книга писателя, противопоставляемая его ранней «энциклопедии некультурности», не была мемуарна и не создавалась, как декларируется, с ориентацией на фактографичность, ждать от ее автора аккуратности было бы вообще наивно. Однако «Перед восходом солнца» претендует на документальность и даже исповедаемость, что невольно вызывает вопросы о ее «правдивости»¹¹.

Для Зошенко чрезвычайно важна маркирующая типичность его недуга. Он не жалеет сил, чтобы вписать собственный диагноз в мировую историю, с завидным упорством отыскивая соответствующие прецеденты и апеллируя к «великим именам». Кант и Аристотель,

к таким знаковым работам, как «Язык во внутреннем городе» У. Лабова (*Labov W. Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972*), дают дополнительное основание для вторжения социолингвистики в традиционную область литературной критики, что, собственно, и происходит.

¹¹ Комментарий к одному из эпизодов повести, который дает Зошенко в письме к жене от 17 ноября 1943 г., выражает именно такое амбивалентное отношение писателя к собственному детищу, помещаемому им между литературой и фактом: «...ты писала, что я про наши отношения (прошлые) будто бы неважно написал. Это вздор. Там всего две фразы о том, что после смерти мамы я переехал к тебе. Я не считал удобным писать более подробно. *Кроме того, это не есть подлинная биография. Это литература.* <...> *Кроме хорошего, в этой фразе нет ничего. Кроме того, это был факт* (выделено мной. – В. В.). Ты уж меня не огорчай» (Михаил Зошенко: материалы к творческой истории. Кн. 1 СПб.: Наука, 1997. С. 94).

к примеру, почтительно отзывались о меланхолии; Флобер и Э. По испытывали чудовищную тоску, – подобные факты Зошенко особенно интересны, он скрупулезно отыскивает свидетельства о них в письмах философов и таких же, как он, писателей, чтобы потом воспроизвести. Между тем избранная тактика идентификации успешно работает только до тех пор, пока цитаты из классиков читаются в тексте самого Зошенко. Стоит вернуть их в контекст, из которого они изъяты, и становится ясно, что изначально их авторы имели в виду нечто, порой до противоположности, иное.

Зошенко читает переписку Гоголя и останавливается на фразе: «Я не знал, куда деваться от тоски. Я сам не знал, откуда происходит эта тоска...»¹². Вот расширенная выдержка из этого письма к матери (1837). Курсивом выделено то, что Зошенко взял у Гоголя:

1837, Декабря 22, Рим.

...итак, насчет моих религиозных чувств вы никогда не должны сомневаться.

Теперь поговорим о другом. Вы желаете скорее моего возвращения, я сам также желал бы увидеть вас, моих родных и моих знакомых, которые дороги моему сердцу. Но прежде всего мы должны слушаться советов благоразумия. Здоровье мое не таково еще, чтобы рисковать им, отправляясь теперь в Россию. В последнее время в Петербурге я очень страдал геморроидальными припадками. Когда я был последний раз у вас, вы, я думаю, сам заметили, что *не знал <sic.>, куда деваться от тоски*, и напрасно искал развлечений. Я сам не знал, откуда происходила эта тоска, и, уже приехавши в Петербург, узнал, что это был припадок моей болезни (геморроид). Выезд из Петербурга и путешествие меня поправили, а особенно жизнь в Италии¹³.

¹² Зошенко М. М. Собр. соч.: в 5 т. / сост. Ю. В. Томашевский. М.: Русслит, 1993. Т. 5. С. 21. Далее все ссылки на этот источник даются в тексте; указываются только страницы.

¹³ Гоголь Н. В. Письма: в 4 т. СПб.: А. Ф. Маркс, 1901. Т. 1. С. 465. Цитаты из классиков приводятся по доступным для Зошенко текстам с сохранением особенностей пунктуации источников. Впервые большинство источников было раскрыто Ю. В. Томашевским (Зошенко М. М. Исповедь. М.: Советская Россия, 1987; Зошенко М. М. Исповедь. Киев: Политиздат Украины, 1989).

Теперь пример из Некрасова:

И. С. Тургеневу

15 [июня 1856 г., близ Ораниенбаума]

Пять дней как на даче под Рамбовым, – смертельно стали гадки карты – проиграл почти весь выигрыш, потом пошло опять ладно, – в один вечер выиграл более тысячи рубл. – и кончил. Не мни, что я раздуваю в себе хандру, нет; а донимает она меня изрядно. Главная беда – нет рвения ни к чему, а без него жить плохо, я не умею или не люблю. Чтобы покончить эту статью, скажу тебе о своем здоровье <*sic.*>. Горло зажило – надолго ли, не знаю; <...>

Виделся с доктором. Что мне делать? Я стал рабом этих господ. <...> *У меня припадки такой хандры бывают, что боюсь брошусь в море, коли один поеду да лихая минута застигнет.* Этакая штука была с моим одним приятелем, который и болен-то был вроде моего. Его звали Фермором¹⁴.

Зощенко в «Перед восходом солнца» оставляет следующее: «„У меня бывают припадки такой хандры, что боюсь, что брошусь в море. Голубчик мой! Очень тошно...“ Некрасов – Тургеневу. 1857 г.» (21).

Салтыков-Щедрин, которого Зощенко тоже не оставил вниманием, в «Перед восходом солнца» предстает в таком обличье: «„Я живу скверно, чувствую себя ужасно. Каждое утро встаю с мыслью: не лучше ли застрелиться...“ Салтыков-Щедрин – Пантелееву. 1886 г.» (22). У самого Салтыкова-Щедрина есть целая серия писем на эту тему, адресуемых Л. Ф. Пантелееву:

7 июня [1886 г. Финляндия. Новая Кирка].

...Боткин видит меня почти ежедневно, и тоже все говорит, что вот через 2 недели я буду ходить к нему пешком; это он говорит уже целый год и конечно <*sic.*> шутит. Да – и больного поощрять надо. А я так думаю, что меня может вылечить только самоубийство, потому что доктора вот уже два месяца не могут сладить с моим поносом, вследствие чего у меня и руки и ноги болят¹⁵.

¹⁴ Некрасов Н. А. Собр. соч. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. Т. 5. С. 246–247.

¹⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Письма (Труды Пушкинского Дома при Российской академии наук). Л.: Гос. изд-во., 1924 [на обложке – 1925]. С. 303.

[Конец июня – начало июля 1886.]

...скажу Вам о себе, что мне все так же худо. <...> Печальная и тяжелая участь; зову смерть, и не идет, а самоубийством покончить еще раздумываю. Силы физической у меня нет даже чтоб застрелиться: курок в пистон не ударяет¹⁶.

5 июля 1886. Новая Кирка

...я здесь живу скверно, а чувствую себя ужасно. Каждое утро встаю с мыслью: не лучше ли застрелиться. Последние шесть ночей почти не спал, а точно в тумане лежал от 3 до пяти часов в совокупности. <...>

Прощайте, будьте здоровы и возвращайтесь в Петербург. <...> Рука совсем больше не пишет¹⁷.

Гоголь тоскует, у Некрасова припадки хандры, Салтыков-Щедрин думает о самоубийстве. Но что важно и что Зоценко начисто игнорирует – ни одному из них и в голову не приходит искать исток своих тягот в сфере психики. Гоголь в письме к матери манифестирует свою религиозность, однако рассуждает как материалист и позитивист до мозга костей: его тоска происходит от геморроидальных припадков. Желание броситься в море у Некрасова оттого, что болит горло – он знает о причине невротического расстройства по опыту знакомого, страдающего тем же соматическим недугом¹⁸. Салтыкова же доводит до мысли о самоубийстве самый вульгарный понос.

Силуэт «маски» – образ наивного читателя или искушенного литературного подтасовщика – возникает здесь сам собой. Однако, оставляя в стороне вопрос о том, насколько осознанно Зоценко подменяет смыслы¹⁹, обратим внимание на несколько важных аспектов,

¹⁶ Там же. С. 304.

¹⁷ Там же. С. 305–306.

¹⁸ Устанавливаемая медицинкой герменевтикой взаимосвязь между духом и животом, в которой первичен последний, пусть и иронически, фиксируется самим Некрасовым в другом письме Тургеневу, датированном 1857 г.: «О себе нечего сказать: я теперь доволен одним открытием, которое сделал в Неаполе: доктор Циммерман объявил, что у меня расстроена печень. Итак, я дурю от расстроенной печенки! Слава богу – хоть причина нашлась» (Некрасов Н. А. Собр. соч. Т. 5. С. 292).

¹⁹ Сам Зоценко по поводу своих выписок замечает: «И тогда я стал выписывать все, что относилось к хандре. Я стал выписывать без особого учета и мотивировок» (21).

из которых наиболее прозрачен, условно говоря, «эпистемологический». Предпочтения и оценки, согласно которым Зоженко отбирает одни фрагменты, пренебрегая прочими, иллюстративно согласуются с логикой смены объяснительных моделей в рамках медицинского дискурса XIX и XX вв. XIX в. – время Пирогова и Боткина, а отнюдь не Фрейда, поэтому русские писатели-классики упорно ищут причины душевного расстройства в соматике. Чтобы не углубляться в специальную литературу – Поль Дюбуа, один из первых психотерапевтов (к которому Зоженко, как известно, тоже имел некоторое отношение; об этой связи пишет К. Хэнсон²⁰), в 1912 г. так характеризовал «допсихологическую» эпоху: «Мне живо припоминается состояние умов около 40 лет тому назад. <...> Хирургия тотчас же выступила на первый план. <...> Казалось, лозунгом дня стало: вот главный враг! Будем же бороться с ним железом, огнем и антисептиком»²¹. Зоженко же, концентрируясь на психологии, поступает как раз наоборот.

Дополнительные примеры демонстрируют как силу тенденции, так и ее границы. Помимо рассмотренной выше, Зоженко приводит еще две фразы из Гоголя: «„К этому присоединялась такая тоска, которой нет описания. Я решительно не знал, куда девать себя, к чему прислониться...“ Гоголь – Погодину. 1840 г.» (22) и «„Повеситься или утонуть казалось мне как бы похожим на какое-то лекарство и облегчение“. Гоголь – Плетневу. 1846 г.» (23). Физиологизм мотивировок, опущенный в данном случае Зоженко, у самого Гоголя вновь выглядит нарочитым. В цитируемом длинном письме Погодину Гоголь, помимо прочего, рассказывает и о своем необычайном нервическом расстройстве, однако одновременно сообщает: «По счастью, доктора нашли, что у меня еще нет чахотки, что это желудочное расстройство, остановившееся пищеварение и необыкновенное раздражение нерв. От этого мне было не легче, потому что лечение мое было довольно опасно: то, что могло бы помочь желудку, действовало разрушительно на нервы, а нервы обратно на желудок»²². И только после этого следует фрагмент, взятый Зоженко: «К этому присоединилась болезненная тоска,

²⁰ Хэнсон К. П. Ш. Дюбуа и Зоженко: «рациональная психотерапия» как источник зоженковской психологической теории // Литературное обозрение. № 1.

²¹ Дюбуа П. Психоневрозы и их психическое лечение. СПб.: К. Л. Риккер, 1912. С. 2.

²² Гоголь Н. В. Письма. Т. 2. С. 81.

которой нет описания...»²³. В еще большей мере соматическая подоплека страданий Гоголя явлена в контексте второго извлечения. Гоголь видит лекарство в повешении или утоплении, поскольку: «Болезненные состояния до такой степени (в конце прошлого года и даже в начале нынешнего) были невыносимы, что повеситься или утопиться казалось как бы похожим на какое-то лекарство и облегчение. А между тем Бог так был милостив ко мне в это время, как никогда дотоле. Как ни страдало мое тело, как ни тяжка была моя болезнь телесная, душа моя была здорова; даже хандра, которая приходила ко мне прежде в минуты более сносные, не посмела ко приближаться»²⁴. Получается, что собственно меланхолия никакого отношения к суицидальному желанию русского классика не имеет, в то время как Зоценко это обстоятельство игнорирует.

Не все выписки из собранных Зоценко (что было бы уж совсем странно), взятые в их собственном контексте, настолько разительно дисгармонируют с задачей «Перед восходом солнца», как приведенные выше, – хотя таковых большинство. Кроме совершаемого психологического переворота Зоценко зачастую, как мы только что убедились, просто оставляет без внимания то словесное окружение цитаты, которое снимает категорическую безысходность чувств ее автора.

Интерпретационный сдвиг, размывающий представление о патологической тоске, наблюдается и тогда, когда Зоценко в своей подборке свидетельств о хандре апеллирует к фразе Некрасова: «„В день двадцать раз приходит мне на ум пистолет. И тогда делается при этой мысли легче...“ Некрасов – Тургеневу. 1857 г.» (22). Дело в том, что поводом к подобного рода мыслям, согласно тому же письму, для Некрасова становятся злоключения во время путешествия из Кенигсберга, связанные с недавно приобретенной собакой. Сам Некрасов, с его же слов, «не очень устал», однако собака заболела, а кроме того, за нее у классика постоянно требовали взяток и русские, и немецкие кондукторы. Владелец несчастной собаки не скупится на детали, рассказывая о ее страданиях. В результате он выводит фразы, которые привлекли Зоценко: «Всю дорогу на душе у меня было то, чем... собака, теперь тоже не хорошо, надо работать, а руки опускаются, точит меня червь, точит. В день двадцать раз приходит мне на ум пистолет, и тотчас делается при этой мысли легче. Я сообщаю тебе это потому, что это факт,

²³ Там же.

²⁴ Гоголь Н. В. Письма. Т. 3. С. 147.

а не потому, чтоб я имел намерение это сделать, – надеюсь, никогда этого не сделаю»²⁵. Ясно, что между скрытыми в тайнах подсознания причинами меланхолии, которая одолевает рассказчика или автора «Перед восходом солнца», и бытовыми неурядицами Некрасова-собаководы, есть некоторая разница, хотя, конечно, как известно, Некрасов хандрил «взятаяжную»²⁶.

Ровно такая же участь – упущение части смысла – постигла и Флобера. Его строки: «Все мне опротивело. Мне кажется, я бы с наслаждением сейчас повесился, – только гордость мешает...» (22) – из письма Луизе Колэ, повисающие у Зошенко в пространстве безотчетной меланхолии, в тексте самого французского классика возникают как следствие его долгой и трудной работы над «Мадам Бовари». Этот роман давался Флоберу, как известно, не всегда легко. Временами, о чем свидетельствуют его письма, автор был окрылен, порой взбешен и не доволен невозможностью успеть за быстрой мысли и необходимостью переделывать уже готовое. Послание Луизе Колэ пришлось на тот момент, когда Флобер был в отчаянии: «Эта книга в настоящий момент до такой степени мучит меня (я употребил бы более мягкое выражение, если бы оно подвернулось), что иногда я физически страдаю. Вот уже три недели, как я ощущаю боль, от которой почти теряю сознание. Иной раз у меня делается удушье, и вот-вот вырвет тут же за столом. Все мне опротивело. Мне кажется, я бы с наслаждением сейчас повесился, – только гордость мешает. У меня является определенное искушение бросить все к черту, и прежде всего Бовари. Вот проклятая идея – взяться за подобный сюжет! Ах, узнаю я все ужасы Искусства!»²⁷. Заметим, Флоберу, не раз прежде говорившему об утомлении, больно и тошно в буквальном смысле слова.

Характеризуя флюберовскую трактовку соотношения между психическим и физическим, которую Зошенко вполне мог отыскать, просматривая ту же книгу, имеет смысл вспомнить и о другом письме французского классика, где действительно содержатся размышления о «нервной болезни», которой он был подвержен. Высказывая осторожные соображения о ее природе, Флобер приходит к выводу о том, что ни «спиритуалисты», ни «материалисты» не знают правды,

²⁵ Некрасов Н. А. Собр. соч. Т. 5. С. 301.

²⁶ Там же. С. 239.

²⁷ Флобер Г. Собр. соч. (Письма 1831–1854). [Т. 7] М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит, 1933. С. 379.

поскольку отрывают одну ипостась человека от другой, и заключает: «Все это никем не изучено»²⁸. Но Зошенко упорно не интересуется чужими интерпретациями.

Возможно, Зошенко лишь ненароком пропустил другое, более подходящее для его меланхолической коллекции, письмо того же времени, где Флобер вспоминает о своей юности так: «Я отчаянно скучал! Мечтал о самоубийстве!» Но, с другой стороны, в его недосмотре была определенная логика. Ведь классик сопроводил эти воспоминания утверждением, которое свидетельствует, что в зрелом возрасте он с подобными настроениями решительно расстался: «Нет, мне нисколько не жаль своей молодости!»²⁹.

В цитате из дневника В. Брюсова Зошенко делает не менее знаменательный пропуск, забывая об одном-единственном «несущественном» поэтическом украшении (выделим его курсивом): «Я устал, устал от всех отношений, все люди меня утомили и все желания. Уйти куда-либо в пустыню, *где стонут тигры в глубоких долинах*, или уснуть „последним сном“» (30)³⁰. Эти «тигры в глубоких долинах» должны были насторожить опытного литератора, каким, несомненно, был Зошенко: не является ли все высказывание отчасти гиперболой, отчасти литературной позой или той же «маской», которую надевает на себя молодой поэт, претендующий на *роль* лидера декадентов. Брюсов вел довольно активный образ жизни и был «измучен», опять же, участием в живом литературном процессе, о чем становится известно из ближайших записей. Тем не менее Зошенко, как кажется, принимает тоску поэта в свойственном сугубо ему экзистенциальном ключе.

К тому же разряду недосмотров следует, вероятно, отнести и апелляцию Зошенко к Ф. Шопену, который помещает фразу: «Я выхожу из дому, иду на улицу, тоскую и опять возвращаюсь домой. Зачем? Затем, чтоб хандрить...» (21)³¹ в письмо, с одной стороны, открывающееся переходящей из послания в послание иронической формулой приветствия: «Дражайший Тичио! Говорю Тебе, лицемер...»³², – а с другой – доказывающее обусловленность печали композитора вполне конкретным нежеланием надолго покидать родину. При всем

²⁸ Там же. С. 342.

²⁹ Там же. С. 302–303.

³⁰ Брюсов В. Я. Дневники. 1891–1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 40.

³¹ Шопен Ф. Письма [на обложке – «Письма Шопена»]. М.: Гос. изд-во. «Музыкальный сектор», 1929. С. 94).

³² Там же.

своим расстройстве и даже высказываемом предчувствии смерти на чужбине Шопен сохраняет долю вполне здорового оптимизма: «...разъясни мне, почему человеку кажется, что „завтра“ будет лучше, чем „нынче“? Не будь глуп, – вот все, что я в состоянии себе ответить. Если ты знаешь другое, сообщи мне»³³.

Трудно сказать, можно ли рассматривать в качестве релевантного примера то чувство, которое фиксирует в своем дневнике Л. Андреев за несколько дней до смерти на фоне социальных катаклизмов 1919 г. Ведь психотерапевтический пафос «Перед восходом солнца» заключается в излечении от необъяснимой печали в тех социальных условиях, когда тоски уже нет и быть не должно: жизнь уже стала «лучше». Отнюдь не радужная писательская манера Андреева, вероятно, обязана была соответствовать сходному состоянию его души, однако на этот раз у писателя-декадента была реальная причина для тревоги. «Выгнали из Тюрева аэропланы и бомбы... – отмечает он в дневнике и продолжает. – Хотели ехать на другой же день, но ночью я раздумал и отправил только часть семейных: захотелось испытать свою судьбу; тут же я и заболел. И вчера, в три с половиной ночи – налет. Не буду рассказывать: *так все отвратительно в мире, так невыносимо скучно жить, говорить, писать, что не хватает силы и желания написать хоть несколько строк. Для кого? Зачем?*»³⁴. Зошенко берет для себя только последнее, выделенное мною курсивом предложение, «забывая» о том, что реакция заболевшего Андреева на военные действия в общем ожидаема и адекватна.

Из всех собранных Зошенко самонаблюдений интерпретационно близки той цели, для которой они используются, три. Найденные Зошенко у Мопассана экспрессивные строки о тоске, которая вдруг может охватить человека среди обычного, но приевшегося благополучия, очень точно передают настроение зачина к очеркам «Под солнцем»³⁵. Не учтенный писателем нюанс, если быть до

³³ Там же.

³⁴ Андреев Л. Н. Последние страницы дневника. Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М.: Федерация, 1930. С. 47.

³⁵ «„Чувствую себя усталым, измученным до того, что чуть не плачу с утра до вечера... Раздражают лица друзей... Ежедневные обеды, сон на одной и той же постели, собственный голос, лицо, отражение его в зеркале...“ Мопассан. Под солнцем. 1881 г. » (22). Переводы, например, А. А. Кублицкой-Пиоттух (Мопассан Г. Собр. соч. [изд. 2]. СПб.: Вестник иностр. лит-ры, 1896. Т. 5. С. 194) или А. Чеботаревской (Мопассан Г. Полн. собр. соч. СПб.: Шиповник, 1910? [– 1916] Т. 25).

конца придиричивым, заключается лишь в том, что перед нами все же «фикшн», пусть и построенный на основе дневниковых заметок автора. Слова о тоске принадлежат не самому Мопассану непосредственно, а рассказчику, герою очерков. При этом меланхолическое вступление контрастно противостоит последующему обширному травелогу и фабульно, в рамках логики повествования, его оправдывает. Хотя, разумеется, сама по себе острейшая душевная болезнь Мопассана бесспорна, и было бы странно, если бы Зоценко мимо нее прошел.

История Э. По соответствует критериям искомой Зоценко причины необъяснимых душевных страданий. Два письма Э. По, использованные в «Перед восходом солнца», были воспроизведены К. Бальмонтом в собрании сочинений американского романтика, и по крайней мере в одном из них, обращенном к Кеннеди, нет ни экспликаций по поводу тоски, ни косвенных свидетельств, которые позволяли ли бы судить о ее причинах. В биографическом очерке, принадлежащем К. Бальмонту, оно выглядит как прямая параллель тому, что испытывал Зоценко: Э. По экспрессивно описывает бедственное состояние духа, в котором он пребывает вопреки явной материальной удаче и успеху на поприще литератора. Как следствие появляется фраза, давшая название целой главе зоценковской повести: «Я несчастен, и я не знаю почему»³⁶.

Наконец, исходя из контекста заимствования, выдержка из перевода «Правды о моем отце» Л. Л. Толстого, неточно передающая высказывание Л. Н. Толстого из «Исповеди», тоже укладывается в парадигму беспричинного уныния: «„Я прячу веревку, чтоб не повеситься на перекладине в моей комнате, вечером, когда остаюсь один. Я не хожу больше на охоту с ружьем, чтоб не подвергнуться искушению застрелиться. Мне кажется, что жизнь моя была глупым фарсом“. Л. Н. Толстой. 1878 г. – Л. Л. Толстой» (23)³⁷. Единственная оговорка, которую в связи с ней можно сделать, относится к грамматике: Л. Н. Толстой в «Исповеди» рассказывает о пережитом им кризисе в прошедшем времени.

И все же из всех герменевтических сдвигов, которые совершает Зоценко, наиболее показателен тот, что связан с заменой физиологического дискурса на психологический. Факт влияния психологической

³⁶ По Э. Собр. соч. Эдгара По. М.: Скорпион, 1912. Т. 5. С. 61.

³⁷ Толстой Л. Л. Правда о моем отце. Л.: Книжный угол, 1924. С. 95.

науки на Зошенко не раз обсуждался в литературе. Нам же важно выделить не саму эту зависимость, а, во-первых, то, что контексты источников, где сами «пациенты» разъясняют причины своих болезней, *явно* и категорически противоречат интерпретациям писателя, и, во-вторых, что на личный интерес Зошенко накладывается актуальная для 1920-х гг. матрица восприятия проблемы. Его способ судить о том, что существенно, а что нет, наряду с самой возможностью пожертвовать «несущественным» полностью согласуется с «эпистемой» начала XX в.

В то же время механизм такой избирательности, если не сказать «интенциональности», до известной степени раскрывают факты самого простого текстологического порядка. В «Перед восходом солнца» Зошенко рассказывает о рабочих тетрадях, которые он брал с собой в эвакуацию для работы над повестью. Как раз в них и сохранились краткие выдержки из всевозможных классиков. Писатель цитировал фрагменты, которые выписывал заблаговременно. Временной и географический разрыв, помноженный на чрезвычайные обстоятельства – плодотворная почва для того, чтобы, выстраивая собственную аргументацию, «забыть» общую логику источника, особенно в том случае, когда интересен основной факт, а не коннотативные и косвенные объяснения причин³⁸. Так что изначальный разрыв между первоисточником и цитатой в самом деле осуществлялся механически.

М. О. Чудакова в «Поэтике Михаила Зошенко» (1979), справедливо опровергая мнение Д. М. Молдавского (1970), отчего-то полагавшего, что автор «Голубой книги» исключительно бережно относится к источникам, писала: «Задача Зошенко не в следовании источнику, а в смещении его, и, соответственно, задача исследователя источников „Голубой книги“ – в определении угла этого смещения; в отношении к „Голубой книге“ следует говорить о неточности как о художественной задаче»³⁹. Безукоризненная в рамках телеологического взгляда на литературу позиция М. О. Чудаковой как будто не предполагает, что автор был способен ненамеренно ошибаться или, говоря по-другому, что его «ошибки» не прием и средство, а следствие, или – вначале следствие и только затем прием.

³⁸ В записных книжках, которые Зошенко перечитывал, перед тем как использовать, остались подчеркивания, пометы и обводка цветным карандашом, говорящие о внимательной работе над уже отобранным материалом (РО ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 1. Ед. хр. 36).

³⁹ Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зошенко. М.: Наука, 1979. С. 95.

Зощенко, Фрейд и другие

Проецирующиеся на «психологическую» концепцию книги неточные цитаты Зощенко относятся к тем частностям, которые с очевидностью отражают закономерности общего историко-культурного порядка. Это обстоятельство, вынуждающее перевести обсуждение «ошибок мастера» в плоскость более широкую, чем поиск текстуальных несовпадений, в конечном счете не только не безразлично проблеме «лица и маски», но, напротив, предоставляет хорошую возможность подойти к ней критически.

В своем сочинении Зощенко, как известно, открыто сталкивает два враждебных взгляда на психику: с одной стороны, психоанализ Фрейда, с другой – учение Павлова. Ко времени интенсивной работы над книгой дискуссии вокруг психоанализа уже завершились, фрейдизм был отвергнут как идеалистическое учение, а павловская теория обрела статус официальной доктрины советской науки. Следуя идеологически верной линии поведения, Зощенко открыто порицает первого и прославляет второго. Интрига эта неоднократно обсуждалась в литературе, и доказывать еще раз притягательность Фрейда для Зощенко, противоречащую его же манифестациям, излишне. Но как этот факт интерпретировать? Т. Ходж в статье “Freudian Elements in Zoshchenko’s ‘Pered voskhodom solntsa’” пишет: “If *Pered voskhodom solntsa* were ever to be published, then, Zoshchenko had to express in Pavlovian terms what I hope to show was an essentially Freudian approach, and was obliged to emphasize constantly what he makes out to be his sympathy with Pavlov’s, not Freud’s, ideas”⁴⁰. Иными словами, Зощенко *маскирует* Фрейда под Павлова с практической сиюминутной целью⁴¹. Такая трактовка, безусловно, сильна, и вряд ли в ней можно было бы усомниться, если бы выбранная Зощенко тактика себя оправдала. Один из возможных и самых простых

⁴⁰ Hodge T. Freudian Elements in Zoshchenko’s “Pered voskhodom solntsa” (1943) // The Slavonic and East European Review. 1989. № 67/1 (Jan.). P. 11.

⁴¹ Слово «маска» Т. Ходж не использует, но логике данной метафоризации выражает ясно, говоря о «криптофрейдизме» Зощенко (Hodge T. Freudian Elements... P. 27). Такую же точку зрения высказывает и В. фон Вирен-Гарчински, задаваясь вопросом о сути совершенного писателем преступления: “What really was Zošćenko’s crime? <...> On the surface, Zošćenko also denounced Freud and hailed Pavlov. Perhaps it is here that his crime lies – the open denunciation of Freud was conceivably only a maneuver.” (Wiren-Garczynski V. von. Zoschenko’s Psychological Interests // The Slavic and East European Journal. 1967. № 11/1 (Spring). P. 17).

альтернативных подходов к вопросу, зачем Зошенко нужно было столь яростно шифровать и тем самым защищать позиции Фрейда, притом что писатель самым нелепым образом старается его скомпрометировать, состоит в допущении, что «Перед восходом солнца» вообще писалось из других побуждений. Если «маску» сорвать так просто, имел ли автор намерение ее «надевать»; или, переформулировав проблему, насколько метафора «маска», а вместе с ней и мысль о сугубо политическом интересе Зошенко к Павлову, в данном случае оправданна?

Хотя частные мотивации участников литературно-политической игры, совокупность всех ее обстоятельств и деталей вряд ли можно до конца выяснить, исходя из идеологического контекста, определившего рецепцию повести, ее провал вполне понятен. Ничто не избавляет книгу от психологизирования, от «копания в себе»⁴². Думается, намеренная тематизация «эго» и его болезней, сам жанр «психологического ню», и составляет ее элементарный, главный и не искупаемый грех перед советской цензурой и критикой.

Попытка разобраться, служило ли имя Павлова для Зошенко всего лишь риторическим оберегом, не подразумевающим никаких реальных референций, приводит к другому, тоже как бы зашифрованному, имени и соответственно к еще одному кругу идей. Как убедительно показал К. Хэнсон⁴³, в «Перед восходом солнца» (а ранее в «Возвращенной молодости») присутствует тематический пласт, отсылающий к взглядам психотерапевта П. Дюбуа. На самом деле именно он, по всей логике, должен был бы занять место Павлова в зошенковской дилемме «Фрейд или Павлов». Именно его психотерапия и средства борьбы с неврозами, противопоставляемые самим Дюбуа психоанализу, до известной степени определяют пафос «Перед восходом солнца». Пожалуй, контаминация этих двух противоположных психологических тенденций, в разной степени популярных и равно чуждых официальной точке зрения советской науки с конца 1930-х гг., и лежит в основе эклектичного нарратива Зошенко.

⁴² Реальность такой обобщенной рецепции подтверждается воспоминаниями. Например, П. Капица пишет: «И на Зошенко, казалось нам, Сталин не зря сердился. Ведь в самую тяжелую годину войны Михаил Михайлович в повести „Перед восходом солнца“ начал копать в себе, пытаясь объяснить происхождение своей тоски, хандры, угнетенного состояния духа. Не до этого тогда было» (Воспоминания о Михаиле Зошенко / ред. Ю. В. Томашевский. СПб.: Худож. лит-ра, 1995. С. 418).

⁴³ Хэнсон К. П. Ш. Дюбуа и Зошенко...

Статус текстов Дюбуа среди интересовавших писателя идеологических источников не самоочевиден, поэтому бесполезно отчасти повторить и отчасти расширить аргументацию К. Хэнсона.

В отличие от Фрейда, который, используя знаменитый метод свободных ассоциаций, обращается к бессознательному пациента, с тем чтобы, выявив его скрытые воспоминания, заставить заново эмоционально пережить забытую травматическую ситуацию, Дюбуа занят «рационализацией» ошибок мышления. Он видит свою роль в том, чтобы растолковать подопечному несостоятельность логики, приводящей его к болезни. Его лишь факультативно интересует давняя глубинная этиология частного случая. По его мнению, залогом излечения от неврозов является не что иное, как правильное мышление и вера в выздоровление наряду с постоянным самовоспитанием в духе оптимизма. Все компоненты в формуле одинаково важны; в дополнение к ним надо еще правильно питаться. Зоценко, в противоположность Дюбуа, *ищет* причины, и делает это согласно всем основным канонам психоаналитической доктрины, но надежду на излечение он, теперь уже противореча Фрейду, возлагает именно на разум пациента – на его вразумление.

Хэнсон приводит ряд текстуально выраженных совпадений между Дюбуа и Зоценко, называя в качестве предмета внимания Зоценко книгу «Психоневрозы и их психическое лечение», перевод которой вышел в России в 1912 г. в Петербурге. Можно лишь добавить, что это далеко не единственная книга психотерапевта, переведенная на русский язык. Кроме нее были: «Влияние духа на тело» (СПб.: д-р Б. А. Окс. 1914), «Воображение как причина болезни» (М.: Наука. 1912), «О психотерапии» (М.: Наука, 1911). В 1912 г., что особенно примечательно, вышла брошюра Дюбуа «Самовоспитание» (СПб.), которая прямо соотносится с пафосом «Перед восходом солнца» – излечить самого себя самостоятельно и таким образом обрести счастье. Параллели, которые она заставляет провести, более чем красноречивы. Так, первая глава «Самовоспитания» называется «Завоевание счастья» и созвучна первому названию повести Зоценко – «Ключи счастья». Причем характеризуя свой труд в целом, писатель заявляет: «Вкратце – это книга о том, как я избавился от многих ненужных огорчений и стал счастливым» (13)⁴⁴. Для Дюбуа тезис о самовоспитании – рефрен.

⁴⁴ Более того, в «Психоневрозах...» Дюбуа настаивает: «Человек всегда имел и будет иметь одну мысль: стремление к счастью. <...> Наше счастье не

«Роль врача как воспитателя, – пишет Дюбуа в „Психоневрозах“, – в том, чтобы установить существование душевной ненормальности, исследовать причины ее, как физические, так и психические, оставаясь все время на почве чистого детерминизма, и, наконец, установить с помощью воздействий физических и душевных требуемую духовную ортопедию»⁴⁵. Зоценко выражает ту же мысль сжато: «Везде, где есть душевное отклонение от нормы, необходима нравственная ортопедия» (59). В целом нет более банальной мысли для русской литературной традиции начиная с XIX в., как духовное врачевание, и Зоценко лишь модернизирует эту идею, назначив себя в «Возвращенной молодости» и «Перед восходом солнца» «духовным ортопедом»⁴⁶. Но эта традиция специфицирована и опосредована конкретным корпусом текстов, принадлежащих XX в. И ту, и другую книгу одновременно можно рассматривать как реализацию следующего призыва психотерапевта: «Очень полезен для больных психологический анализ собственной личности, направляемый с намеренным оптимизмом сочувствующим врачом, который сам пользуется, если не идеальным душевным здоровьем (ибо это невозможно), то по крайней мере средним душевным благосостоянием»⁴⁷.

Несмотря на то что К. Хэнсон не противопоставляет свое открытие концепции Т. Ходжа, а скорее пытается ее дополнить, и, главное, по-прежнему следует идее маски⁴⁸, дело, надо полагать, обстоит если не сложнее, то несколько иначе. Повод заговорить о профессоре Бернского университета дал сам Зоценко, упомянув его имя в повести. Оно появляется в авторском примечании в следующем контексте:

столько зависит от внешних обстоятельств нашей жизни, сколько от коренного строя нашей души. <...> По большей части мы сами куюм себе наши страдания...» (Дюбуа П. Психоневрозы и их психическое лечение. СПб.: К. Л. Риккер, 1912. С. 46–47).

⁴⁵ Там же. С. 51.

⁴⁶ По крайней мере в двух фрагментах автор «Перед восходом солнца» принимает на себя роль врачевателя: «История молодой женщины» и «История молодого человека». Женщину он исцеляет сам – точно по сценарию случаев успешной рациональной терапии, которые приводит в своих книгах Дюбуа. (Похожа на эту и «новелла» «Неожиданный финал».) Молодому человеку он ставит предварительный диагноз и отправляет к фрейдисту, так как врача-павловца нет.

⁴⁷ Дюбуа П. Психоневрозы и их психическое лечение. С. 72–73.

⁴⁸ «...Зоценко пришлось приписать свои психологические теории исключительно известному физиологу Ивану Павлову...» (Хэнсон К. П. Ш. Дюбуа и Зоценко... С. 62).

Это наименование – «больные» предметы – я взял у Дюбуа. «Больными» предметами я называю такие предметы, которые произвели на младенца болезненные впечатления, с которыми была условно связана какая-либо беда, боль, травма (246).

Данное признание, однако, не проясняет отношения зощенковского текста к Дюбуа. Напротив, оно провоцирует мысль об очередной подмене или ошибке. Ведь исходя из определения, которое писатель дает «больным предметам», этот термин, как справедливо замечает и Хэнсон, скорее нужно отнести к теории Фрейда, а никак не к взглядам основателя рациональной психотерапии⁴⁹: Фрейд концентрирует внимание на внешних воздействиях, уже в первый период своей деятельности связывая их понятием «аффективной травмы». Выражение же «больные предметы» в русских переводах Дюбуа, которые мог читать Зошенко, отсутствует (мне по крайней мере его обнаружить не удалось). Более того, сама концепция психотерапевта подразумевает иной подход к лечению: первопричины, как уже говорилось, его интересуют мало.

Текст «Перед восходом солнца» принципиально гетерогенен и «междискурсивен». Фундаментальный для Зошенко интерес к фобиям, теория которых представлена у него в форме, слишком напоминающей главу «Страх» из «Лекций по введению в психоанализ» (впрочем, необязательно только это сочинение), сопровождается непрекращающейся на протяжении всей книги полемикой против Фрейда. Зошенко не шифрует Фрейда, а открыто воспроизводит его позиции, последовательно опровергая:

Фрейд считает, что все наши импульсы сводятся к *сексуальным влечениям*, что в основе наших чувств, и даже в основе чувств младенца, лежит *эрос*. Но данный пример говорит иное (1993, 240). <...>

Не *эдипов комплекс*, а нечто более простое и примитивное присутствует в наших бессознательных решениях (246).

⁴⁹ И. Масинг-Делич передает «больные предметы» на английском как “dangerous objects” (*Masing-Delic I. Biology, Reason and Literature in Žočenko’s “Pered Voschodom Solnca” // Russian Literature. 1980. № VIII/I. P. 79*) и объясняет этимологию выражения Зошенко влиянием французской традиции. Круг возможных источников, однако, при этом не очерчивается. Т. Ходж переводит этот «термин» на английский как “painful”, что, конечно, более согласуется с логикой психоанализа (*Hodge T. Freudian Elements... P. 22*).

Эта полемика одновременно несколько не мешает Зощенко мыслить в категориях Фрейда. Зощенко смело дополняет их терминами рефлексологии Павлова – «торможение», «условные связи»:

Чувство голода и страх потерять питание – вот что за порогом сознания нашло живейший отклик и весьма подготовленную почву. <...>

Нет сомнения, в этом мире с огромной силой действуют и сексуальные мотивы. Но они далеко не единственны. И патологические *торможения* в сексуальной сфере являются лишь составной частью патологических *торможений*, характеризующих психоневроз.

Механизмы головного мозга, открытые Павловым, подтверждают это с математической точностью (240).

Он контаминирует все это с логикой исправления ошибочных представлений, по Дюбуа:

Условные связи продолжали существовать. Условные доказательства – ложные и подлинные – продолжали питать и укреплять нервные связи.

Это была болезнь, *болезнь против логики, против здравого смысла* (выделено мной. – В. В.). Это был психоневроз, обнаружить который поначалу было не так-то просто (244).

Наконец, Зощенко, бесконечно варьируя сочетание трех психологических идеологий и соответствующей им лексики, вне открытых манифестаций примиряет и подчас сращивает их в одной фразе:

Между тем это был всего лишь бурный ответ (верней, комплекс <Фрейд. – В. В.> ответов) на *условные раздражители* <Павлов. – В. В.>. Причем ответ целесообразный с точки зрения бессознательной животной психики. В основе этого ответа лежал оборонный рефлекс. В основе ответа была защита от опасности, страх животного, *страх младенца* <Фрейд. – В. В.>.

Разум не контролировал этот ответ <Дюбуа. – В. В.>. *Логика была нарушена.* <Дюбуа. – В. В.> И страх действовал в губительной степени (247).

Легко предположить, что и выражение «больные предметы» образовалось по сходной комбинаторной модели⁵⁰.

Из трех концепций, опознаваемых в «Перед восходом солнца», лишь рациональная психология может по-настоящему претендовать на статус латентной. И способствует этому, как ни странно, отнюдь не стремление автора сделать ее таковой, а «здравомыслие» и даже банальность позиции Дюбуа. В ней нет ничего экзотического, кроме того что она обходится без сложных построений, предпочитая им логику обыденной жизни в качестве противовеса фантазмам неврастеника. Поэтому ее авторство не распознается так просто, как маркированные фрейдистские или павловские построения⁵¹.

Нужно обратить внимание и на то, что при всей наивности зоценковского теоретизирования сближение трех концепций имеет под собой основания. Идеи Павлова в изложении Дюбуа, который признавал авторитет русского физиолога, лишь подтверждают принципы рациональной психологии⁵². Дюбуа и Фрейд сходятся, когда отвергают гипноз и внушение как средство излечения. Дюбуа использует опыт фрейдовского анализа сна, приспособлявая его к собственной объяснительной доктрине, хоть и без медико-прагматического применения⁵³. В то же время в условиях дискурсивной эклектичности и свободы обращения с чужим материалом, которую Зоценко демонстрирует, панегирик Павлову из первой части повести, несмотря на свою

⁵⁰Сходным образом переосмыслено название романа «Опасные связи», в которые трансформировались у Зоценко павловские «условные рефлексы», предварительно превращенные в «условные связи», когда он использовал выражение Ш. де Лакло в качестве названия главы. К ней собственно и относится примечание о Дюбуа.

⁵¹В конце концов три последние главы «Перед восходом солнца», название которых начинается формулой «разум побеждает...», согласуясь с идеологической доктриной советского марксизма, совпадают с главной вдохновляющей идеей Дюбуа.

⁵²И «Возвращенная молодость», и «Перед восходом солнца», по сути, подчинены принципу соответствия химизма и психики, которому следуют и Павлов, и Дюбуа. В версии последнего это звучит так: «...граница между физиологией в собственном смысле слова и психологией не представляет из себя черты, у которой можно остановиться. Нет общей границы, но обе области набегают одна на другую» (*Дюбуа П. Психоневрозы и их психическое лечение*. Р. 64). Но именно Дюбуа, а не Павлов делает практический вывод из этого: «Не химизм делает человека неврастеником или ипохондриком, а его психическое я, зависящее от условий наследственности, атавизма и воспитания» (там же. Р. 379).

⁵³*Дюбуа П. Психоневрозы и их психическое лечение*. С. 284–285.

антиномичность в отношении к остальному тексту, занимает в нем столь же сильную позицию, что и обращение к идеям отвергаемого Фрейда⁵⁴. То, что писатель смешивал Павлова с Фрейдом, Фрейда — с Дюбуа, С. Цвейгом⁵⁵, а возможно, и с К. Юнгом⁵⁶, Я. Марциновским (список легко продолжить), еще не означает, что он пытался кого-то обмануть, занимаясь криптографией чьих-то воззрений под маской веры в советскую науку. Главное, что эти имена объединены континуумом идей, который представляет собой психология. Разделены же они внешними политико-идеологическими обстоятельствами: Дюбуа забыт⁵⁷, Фрейд запрещен, Павлов возведен на пьедестал. Для Зошенко же, судя по тому, какую беспечную политику он избрал и реализовал в конкретном литературном тексте, политика оставалась на втором месте. В своем «свободном» выборе Зошенко, как и в случае с классиками, подчинен «психологической эпистеме». Его интенции аполитичны, как бы он сам ни старался представить их в другом свете. В этом отношении он ничего не «шифрует» и не «маскирует» и одновременно не «открыт», не «искренен», не «честен». Его неточности совсем необязательно лишь телеологичны, они следствие своего рода «интенциональной слепоты».

Противоречие между идеологией и психологией не замедлило сказаться, как только книга попала в руки главного читателя СССР, обладавшего своим зрением: его «горизонт ожиданий» не совпал

⁵⁴Т. Ходж решительно оспаривает мнение И. Масинг-Делич о концептуальной значимости Павлова для Зошенко на том основании, что Павлов инороден логике целого ряда «фрейдистских» эпизодов повести. Но с точки зрения риторики (с ее акцентом на репрезентации идей, а не на вопросе об истинности высказывания) павловская топика имеет тот же самый вес. Поэтому тезис И. Масинг-Делич и других критиков, придерживающихся его же, трудно признать ошибочным. Нам приходится мириться с полигенетичностью текста Зошенко.

⁵⁵О влиянии «Врачевания и психики» Цвейга писала В. фон Вирен-Гарчински, обращая при этом внимание на рассказ Зошенко «Врачевание и психика», где Зошенко, казалось бы, атакует психологический подход к лечению болезней, тогда как на самом деле все обстоит сложнее. Он прячется за спиной наивного нарратора и таким образом: "This way the author could at least temporarily confuse and mislead the censorship" (*Wiren-Garczynski V. von. Zoscenko's Psychological Interests*. P. 7). Однако заметим, сказ сам по себе не предполагает конспирации в политическом смысле слова.

⁵⁶Об интересе Зошенко к Юнгу вспоминал, например, Г. Гор (Воспоминания о Михаиле Зошенко. С. 222).

⁵⁷С идеологической точки зрения, правда, у Зошенко был повод не афишировать Дюбуа, учитывая лояльное отношение последнего к религии и вере.

с пафосом Зошенко в базовом – в различении или конструировании (мы вновь сталкиваемся с постгуссерлианской проблематикой) того, что является сущностью⁵⁸. Включаясь в политически значимый спор о фрейдизме, Зошенко возвращается к конфликту, лишенному всякой публичной актуальности и по данной причине вредному. Борьба с Фрейдом, имя которого к концу 1930-х уже сошло со страниц печати и было, по сути, табуировано, он попросту опоздал. Поэтому «маска», а вернее, взятая на себя *роль*⁵⁹ полемиста, ничем ему не помогла.

⁵⁸Ни обычный читатель, ни критика не утруждали себя столь детальной атрибуцией идей, выраженных в психологических повестях Зошенко. Их интересовала общая психологическая направленность либо принимаемая, либо нет. Так, вполне благожелательные, хотя и далеко не всегда выражающие согласие в частностях, мнения специалистов от медицины на обсуждении «Возвращенной молодости» Зошенко в горьком писателем 11 марта 1934 г. подчинялись в конце концов оценкам эстетического свойства. Причем спрашивались они вокруг хорошо знакомой в связи с ранними рассказами писателя темы мещанства и идеи маски. Председательствующий В. Каверин спрашивал: «...он [Зошенко] впервые вышел из круга первых своих тем и заговорил совершенно другим голосом. Что это за голос? Множество сомнений возникает у читателей этой книги – голос ли это автора, не говорит ли Зошенко от имени читателя для другого читателя, обладающего <не>очень хорошими признаками – „оттекшей мордой и набрякшим брюхом“?» (РО ИРЛИ. Ф. 501. Оп. 2. Ед. хр. 79. Л. 2 об.).

Такая постановка вопроса (притом что Каверин был всецело на стороне Зошенко) обернулась выпадом Е. Г. Полонской: «Интересно, где ключ? Ключ дает сам Зошенко, он говорит, что пишет о мещанине. Я думаю, что, конечно, правильно, что он пишет о мещанине, но он пишет и для мещанина. <...> В заключение я думаю, что этот рассказ имеет еще один смысл, смысл провокационный...» (Там же. Л. 20). Ее заключение принципиально и для нас: «Зошенко из тех людей, у которых даже искренность двойственна» (там же. Л. 20 об.).

⁵⁹Разумеется, понятие социальной роли не менее противоречиво, чем «маска». Преимущество последней в рамках избранной нами перспективы состоит лишь в том, что в «ролевых теориях» за человеком при сохранении его «самости» в качестве нормы эксплицируется необходимость быть разным в отношениях с другими людьми, завися от последних. Несмотря на все опасности, с которыми всегда связаны обобщения, подводящие частный случай под общую теоретическую модель, нельзя не отметить, что объяснительные схемы, подобные дихотомии “I” – “me” Дж. Мида (*Mead G. H. Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: The University of Chicago press, 1934), предоставляют возможность формализовать ситуацию, когда писателю зачем-то требуется обнажить свое внутреннее “I”, превращаясь в подвергаемое внешней оценке “me”. Согласно этой возможности, Зошенко лишь реализует естественную для человека поведенческую стратегию.

Тень Тинякова

Совершенно очевидно, что для Зоженко в конструируемой им истории культуры существуют группы притяжения и группы отталкивания. Свое отношение к ним Зоженко выражает эксплицитно. Такая «самокатегоризация» вполне согласуется с представлением о социально-психологической идентичности, несмотря на то что группы, которые имеет в виду Зоженко, не совсем реальны⁶⁰. В разряд его фаворитов попадают русские и мировые литературные классики и вместе с ними – психолог Павлов. Центральное место среди аутсайдеров занимает авторитетный Фрейд, а из литераторов – самый что ни на есть ничтожный, в глазах писателя, поэт А. И. Тиняков, числящийся в критике его двойником и одновременно претендующий на роль его очередной «маски». Но, учитывая, что разоблачаемый Фрейд совсем не столь чужд Зоженко, как представляется, насколько и в каком смысле он отталкивает поэта-неудачника?

Поэт А. И. Тиняков дважды становился для Зоженко объектом пристального внимания, тщательного анализа и атаки. Его фигура, трансформированная писательским воображением, проступает за текстом «Мишеля Синягина» (1930). Он же становится героем эпизода из «Перед восходом солнца». В первой повести Зоженко пробует разобрать мотивации и обстоятельства жизни поэта, который, оказавшись в сложном положении, предпочел социализации, маргинальную жизнь порнографа и попрошайки. Взамен господствовавших в советском литературоведении социально-этической и эстетической интерпретаций⁶¹ интерес Зоженко к Тинякову получает «психобиографическую»

⁶⁰ Согласно Х. Тайфелу, например, любому межгрупповому и личностному взаимодействию всегда предшествует определенного рода «самокатегоризация», попытка найти свое место в той или иной из социальных групп (*Tajfel H. Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 255*).

⁶¹ М. О. Чудакова, говоря о «Мишеле Синягине», настаивает: «Задача повести – не обличение ее героя, как казалось критике, а „обличение“ литературы. Расквитаться с литературой целой эпохи – от Лаппо-Данилевского до Блока – оказалось делом нелегким...» (*Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зоженко. С. 68*). Критика, которой противопоставляет свою позицию М. О. Чудакова, видела в герое повести тип полуинтеллигентного мещанина, то есть ориентировалась на внетекстовую реальность. М. О. Чудакова переводит проблему в область эстетической формы. Более поздние биографические анализы текстов Зоженко возвращаются к реальности, но вместо «типа» концентрируют внимание на единичности – на личности.

трактовку у А. К. Жолковского, который, правда, видит в отождествлении с собственными героями вообще средства зощенковского самоанализа⁶². Последнее, надо сказать, уже само по себе подрывает идею «маски», заставляя думать о механизмах поиска писателем собственной идентичности. Но ситуация, кажется, может быть в еще большей степени конкретизирована.

Имя Тинякова, сокращенное до «А. Т-в», появляется в «Перед восходом солнца» как символ отгнившего прошлого:

Я был свидетелем того, как уходил этот мир, как с плеч его соскользнула эта непрочная красота, эта декоративность, изящество.

Я вспомнил одного поэта – А. Т-ва.

Он имел несчастье прожить больше, чем ему надлежало. Я помнил его еще до революции, в 1912 году. И потом я увидел его через десять лет.

Какую страшную перемену я наблюдал! Какой ужасный пример я увидел!

Вся мишура исчезла, ушла. Все возвышенные слова были позабыты. Все горделивые мысли были растеряны.

Передо мной было животное... (208–209).

Очевидный факт, что живописание дореволюционной России целиком строится на противопоставлении внешности и сущности, маски и животной физиономии (на том самом, которое лежало в основе риторики обвинений, выдвигаемых против самого Зошенко), несколько затеняет факт, что в качестве мишени для политической, социальной и этической критики Зошенко избирает конкретного собрата по перу. Изящная эстетика становится для него квинтэссенцией деградировавшего мира, но повод избрать на роль козла отпущения малозначимого поэта, тем самым превращая его в более важную персону, заставляет все же задуматься. Творчество А. И. Тинякова, как и в случае с классиками, было Зошенко хорошо и издавна известно, критически

⁶² Реакцию Зошенко на Тинякова объясняют недоверием или страхом перед нищими. А. К. Жолковский пишет о «расщепленном самоотождествлении МЗ с субъектами „нищенства“» (Жолковский А. К. Михаил Зошенко: поэтика недоверия. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 43). Во многом эти мотивировки взяты у самого Зошенко из той же, как считается, автобиографической «Перед восходом солнца». Но что если повесть не столь автобиографична, как кажется, особенно в том, что касается давних деталей?

оцениваемо и востребовано им как источник цитат. Именно на это хотелось бы обратить внимание⁶³. В «Перед восходом солнца» Зошенко воспроизводит несколько стихов из двух книг поэта, причем первая относится к упомянутому выше году знакомства – 1912; а вторая – к 1922 г. Следующая довольно большая выдержка из повести оправдана значимостью как деталей, так и контекста:

Я встретил его на улице. Я помнил его обычную улыбочку, скользившую по его губам, – чуть ироническую, загадочную. Теперь вместо улыбки был какой-то хищный оскал.

Порывшись в своем рваном портфеле, поэт вытащил тоненькую книжечку, только что отпечатанную. Сделав надпись на этой книжечке, поэт с церемонным поклоном подарил ее мне.

Боже мой, что было в этой книжечке!
Ведь когда-то поэт писал:

Как девы в горький час измены,
Цветы хранили грустный вид.
И, словно слезы, капли пены
Текли с их матовых ланит...

Теперь, через десять лет, та же рука написала:

Пышны юбки, алы губки,
Лихо тренькает рояль.
Проституточки-голубки,
Ничего для вас не жаль...

Все на месте, все за делом,
И торгуют всяк собой:
Проститутка – статным телом,
Я – талантом и душой.

В этой книжечке, напечатанной в издании автора (1922 г.), все стихи были необыкновенные. Они прежде всего были

⁶³ Судьба А. И. Тинякова может послужить одним из характерных образов изменчивости этических оценок. Имея безнадежную репутацию при жизни и долгое время благодаря Зошенко после смерти, ныне он в определенном смысле и из совершенно разных интересов «реабилитируется» (напр.: Богомолов Н. А. Предисловие // Тиняков А. И. (Одинокий) Стихотворения / ред. Н. А. Богомолов. Томск: Водолей, 1998; Краснова Н. Одинокий поэт Тиняков // Наша улица 2005. № 1).

талантливы. Но при этом они были так ужасны, что нельзя было не содрогнуться, читая их.

В этой книжечке имелось одно стихотворение под названием «Моление о пище». Вот что было сказано в этом стихотворении:

Пищи сладкой, пищи вкусной
Даруй мне, судьба моя, –
И любой поступок гнусный
Совершу за пищу я.

В сердце чистое нагажу,
Крылья мыслям остригу,
Совершу грабеж и кражу,
Пятки вылижу врагу!

Эти строчки написаны с необыкновенной силой. Это смердяковское вдохновенное стихотворение почти гениально. Вместе с тем история нашей литературы, должно быть, не знает сколько-нибудь равного цинизма, сколько-нибудь равного человеческого падения (209–210).

Резюмируем необходимое согласно воспоминаниям Зощенко: писатель повторно встретил Тинякова в 1922 г. Он признает талант поэта, даже «почти гениальность», и категорически не приемлет его этическую позицию. Теперь проверим и дополним эти данные. Первая цитата из Тинякова: «Как девы в горький час измены...» – действительно относится к 1912 г. Она взята из стихотворения «На озере», вошедшего в сборник “*Navis nigra*”⁶⁴. Со второй же («Пышны юбки, алы губки...») из стихотворения «Я гуляю!» и третьей («Пищи сладкой, пищи вкусной...»), заимствованных из книги “*Ego sum qui sum*”⁶⁵, связана некоторая путаница. Дело в том, что она вышла не в 1922 г., как пишет Зощенко, а, скорее, в 1924 – такая дата указана на титульном листе, тогда как на обложке выведен год 1925. Иными словами, Зощенко-мемуарист «ошибся»: то ли встреча состоялась позже, то ли Тиняков подарил ему в тот раз другую книжку. Эта ошибка сама по себе не играет существенной роли – какая разница

⁶⁴ Тиняков А. И. *Navis nigra*: стихи 1905–1912 гг. М.: Гриф, 1912. С. 40.

⁶⁵ Тиняков А. И. *Ego sum qui sum* («Аз емь суший»): третья кн. стихов. 1921–1922 гг. Л.: Изд. автора, 1924 [на обложке – 1925]. С. 10–11, 14–15.

для не совсем документального текста, состоялось событие чуть раньше или чуть позже, выдуманно оно или реально. Не приходится игнорировать опять-таки лишь контекст, из которого Зошенко выбирает цитаты, вновь и вновь напроць о нем, о контексте, «забывая».

Как и Зошенко, который собирает свои рассказы в книги, сопровождая их предисловием, Тиняков в «Аз есмь сущий» снабжает свои стихи авторским комментарием. Вот он в извлечениях:

Я знаю, что многие читатели встретят мои стихи с негодованием, что автора объявят безнравственным человеком, а его книжку – общественно вредной.

Такой подход к делу будет, однако, вполне неправильный.

Дело поэта, – как и всякого художника, – состоит не в том, чтобы строить или переустраивать жизнь, и не в том, чтобы судить ее, а в том, главным образом, чтобы отражать ее проявления.

В жизни же, как известно, всегда было, есть и будет, на ряду с тем, что считается прекрасным и добрым, и то, что признается безобразным и злым. Художник, в моменты творчества по существу своему чуждый морали, волен изображать любое проявление жизни, «доброе» рядом с «злым», «отвратительное» наряду с «прекрасным».

За сюжеты и темы поэта судить нельзя, невозможно, немислимо! Судить его можно лишь за то, как он справился со своей темой.

Я в моей книге беру современного человека во всей его неприкрашенной наготе. <...>

Если я передаю настроения загулявшего литератора, с восторгом говорящего о своем загуле, – это отнюдь не значит, что я «воспеваю» его и утверждаю, как нечто положительное. Я только остаюсь в пределах художественной добросовестности, я только рисую, а судить о нарисованном мною образе с моральной или общественной точки зрения предоставляю читателю⁶⁶.

Две вещи очевидны: во-первых, Зошенко в «Перед восходом солнца» повторяет критическую оценку, которую предвидит и нарочно провозирует сам Тиняков; во-вторых, Зошенко вольно или невольно

⁶⁶ Там же. С. 3–5.

утаивает от своего широкого читателя факт, что «маска» Тинякова, автора «Аз есмь сущий», – манифестируемый Тиняковым прием, обусловленный четко артикулируемой философской и эстетической концепцией. Главное заключается в том, что «интенциональная слепота» советского писателя-сатирика распространяется в первую очередь на известное тождество его собственной *эстетической* позиции тому, о чем пишет Тиняков. Это случай нежелательной эстетической идентификации, при которой, как ни странно, талантливый и популярный Зощенко неожиданно оказывается кем-то вроде эпигона (он ведь повторяет базовый прием Тинякова) по отношению к поэту с весьма сомнительной литературной и просто человеческой репутацией.

Рождению зощенковской поэтики сказа с характерной для нее неразличимостью автора и героя не предшествовали никакие манифесты, но впоследствии писателю не однажды приходилось оправдывать ее в том же ключе, как делает Тиняков⁶⁷. Не зря, в частности, именно за аморальность и этическую нейтральность начинающий Зощенко сразу получает выволочку от Воронского⁶⁸. Как и Тиняков, от своего героя (будь то ранние рассказы или «психоаналитическая» повесть, где главным персонажем является «я» – «аз») Зощенко тоже не был в восторге⁶⁹. Почти каждое положение из предисловия к «Аз есмь сущий» обретает свой аналог у Зощенко. Поэт-неудачник в своей программе, формулируемой задним числом, как бы предвосхищает поэтическую практику знаменитого советского писателя Зощенко.

⁶⁷ Из письма Зощенко М. Слонимскому: «Тему путают с автором. Не могу же я к каждому рассказу прилагать учебник словесности» (Воспоминания о Михаиле Зощенко. С. 103). Слонимский, что неудивительно, тоже оценивает эту ситуацию как неразличение лица и маски.

⁶⁸ «Тема о Синебрюховых очень своевременна. Только нужно уметь по-настоящему связать ее с нашей эпохой, а для этого требуется, в первую голову, художественное проникновение в ее существо, в ее сердце. Иначе будут получаться либо недоговоренности и неопределенности, либо безделушки и бонбоньерки, либо прямо контрреволюционные вещи. У Зощенко есть неопределенность» (Воронский А. Михаил Зощенко. «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова». Петербург. Эрато 1922 г., стр. 76. Мих. Слонимский. Шестой стрелковый. Петербург. Изд. «Время». 1922 г., стр. 94. [Рец.] // Красная новь. 1922. № 6. С. 344).

⁶⁹ И это «я – аз» становится первейшим объектом для критики «Перед восходом солнца»: «Зощенко занят только собой. Читатель все время чувствует в повести назойливое выпячивание писателем своего „я“» (Горшков В., Ваулин Г., Рутковская Л., Большаков П. Об одной вредной повести // Большевик. 1944. № 2. С. 202).

Свою книгу Тиняков заканчивает не менее ударным, чем предисловие, заключением от автора, где еще раз подчеркивает идею, несомненно связанную с проблемой «маски», причем осмысливает ее в понятиях персональной идентичности и проксемики, четко определяя дистанцию между собой и читателем:

В моей книге высказана некая несомненная правда.

Но правда не есть Истина, – это читатели должны помнить, во-первых.

Во-вторых, – я предвижу, что иные читатели, брезгливо улыбаясь, будут говорить: «Это автор про себя писал!».

Не совсем так.

Конечно, я писал и о себе (что бы я был за урод, если бы мне были чужды переживания, изображенные в моей книге!) – но, все же, больше я писал о тебе, – читатель-современник⁷⁰.

То, что никакие объяснения и «обнажение приема» не помогли Тинякову в адаптации к новым условиям (а он, кажется, старался), не имело бы значения для рассматриваемого сюжета, если бы его судьба не напоминала положение самого Зоценко, как оно сложилось к тридцатым годам. Популярного сатирика, гонимого за неуместную эстетическую практику, тоже не выручали оправдания. Как раз к этому моменту он, казалось бы, окончательно порвал с «мещанской» поэтикой, всецело предавшись «покаянию» и обнажению собственной душевной жизни. И вновь нельзя не заметить, что этот прием обнажения собственного «я», «психологическое ню», был предвосхищен книгой ненавистного поэта-попрошайки, раскрывающего свои истинные интенции и мотивы в комментарии, обрамляющем литературу – стихи.

Вернемся теперь на минуту от обобщений к встрече 1922 г., о которой упоминает автор «Перед восходом солнца», к вопросу на первый взгляд чисто текстологического характера. Откуда у Зоценко могла взяться именно эта дата? Ответ, несмотря на его принципиальную гипотетичность, может быть очень прост. Зоценко прочитал или перечитал при работе над «Перед восходом солнца» «Аз есмь сущий» *до конца* – хотя, возможно, и *не от начала*. Послесловие к книге поэт подписывает так: «Александр Тиняков 1-го февраля, 1922. Петербург»⁷¹.

⁷⁰ Тиняков А. И. Ego sum qui sum. С. 27.

⁷¹ Там же.

Зощенко дочитал послесловие, и последняя дата отложилась в тексте повести. Если догадка верна, следует предположить и то, что он не был настолько беспечен, чтобы случайно не заметить контекста, из которого в очередной раз выхватывал цитату. Конечно, это лишь допущение, но одно из тех, о котором имеет смысл упомянуть.

История с цитатами еще раз убеждает, что, если перефразировать Тинякова, «правда» Зощенко не есть «Истина», – однако и то, и другое все же составляют его «персональность».

Проблему маски Зощенко невозможно выбросить из истории литературы, но статус ее, кажется, небесполезно поменять, переведя, хотя бы на время, из операциональных понятий, с помощью которых ситуация описывается и оценивается, в ранг предмета критики. Закрепившиеся в смежных гуманитарных дисциплинах понятия помогают выйти из круга метафор, диктующих эссенциалистскую онтологизацию сущности, отделяемой от ее «несущественных» проявлений, и сосредоточиться на единстве личности и писательских практик. Конечно, никакие термины сами по себе не дают абсолютных координат, позволяющих раз и навсегда, если можно так выразиться, привязать факт к реальности, но, думается, перед нами тот случай, когда интерпретационной и дескриптивной относительности следует отдать предпочтение.

Ранние поэтика и стиль Зощенко были заметны, отличимы: их распознавали искушенные критики, и на это же реагировала публика. Поэтому поэтика Зощенко легко возводится в ранг «литературной маски» и в ранг игры (хотя здесь есть исключения – для официальной прижизненной критики «маска» соотносилась не с игрой, а с обманом читателя и преступлением). Специфика поздней «поэтики подмен» заметна не сразу, а для читателя-неспециалиста, учитывая установку автора на исповедальность и отсутствие сказа, который маркировал бы дистанцию между позицией писателя и текстуальной репрезентацией нетождественной ей точки зрения, вряд ли вообще ощутима. Однако и в том, и в другом случае Зощенко создавал свой текст таким, какой он есть, потому что таковой для него была сущность выражаемого литературным текстом явления.

«...Не отвергаются и не принимаются» (пьеса А. Платонова «Ученик лица»)

Ввиду выше изложенного прошу Вас сообщить, в какой срок Вы сможете вернуть театру аванс.

С приветом
директор ЦДТ, заслуженный
д. искусств *К. Шах-Азизов*

В самом общем смысле творчество А. Платонова, если рассматривать его в контексте собственного времени, представляется профессиональной неудачей. Его основные произведения не были опубликованы, притом что цель такая явно была. Ни о каких материальных благах или достижении властных литературных позиций в случае с Платоновым не может быть и речи. Пресловутый символический капитал – то есть, повторяя школьные азы социологии, некий «кредит», который групповая вера выдает тому, кто обещает наилучшие социальные гарантии¹, – в минимальном объеме, вероятно, все же заработанный, при жизни ему никак не пригодился.

Разумеется, Платонов – уникальный писатель, один из крупнейших, как теперь считается, в русской литературе XX в. Но даже если согласиться с формулой, что к настоящему творцу признание приходит только после смерти и судить его по непониманию современников неосмотрительно, ничто не мешает задаться вопросом о причине платоновской неудачи, отталкиваясь от политики и экономики: почему он в конце концов не был принят той частью аудитории, которая управляла «распределением» благ и самой возможностью быть писателем в условиях сталинской культуры?

И все же, несмотря на широкий спектр дескриптивных практик, которые имеет в запасе современное гуманитарное знание, апелляция к эстетической критике, когда речь идет об искусстве, в том или ином виде, думается, неизбежна. Ясно, что Платонов писал не только не так, как другие, но и не так, как бы следовало, и мы, учитывая это, попытаемся рассмотреть ситуацию, связанную лишь с одной из его многочисленных профессиональных (в упомянутом смысле) неудач, намеренно используя доводы эстетики и поэтики².

¹ *Bourdieu, P. Le sens pratique. Paris: Éditions de Minuit, 1980. P. 203.*

² В институциональном аспекте история пьесы Платонова прослежена и «документирована» Н. В. Корниенко: *Корниенко Н. В. А. Платонов и Центральный*

Вопрос о том, почему пьеса «Ученик лицея» (1948?) не была поставлена – а данный факт вряд ли случаен, – касается, конечно, не только авторской интенции, но и рецепции. В терминологии Х. Р. Яусса, естественной при таком подходе, он сводится к выявлению горизонта читательских ожиданий, причем ключевым, всё определяющим «читателем» в данном случае оказывается институт советской критики (включая цензуру, партийные кадры и т. д. и т. п.), несмотря на аморфность и постоянную изменчивость своих позиций все же умевший четко отличить «своего» от «чужого». Искать реальные материалы и конкретные документированные ответы на вопрос о том, почему Платонов раз за разом не проходил внутреннее рецензирование, часто бессмысленно. Вот как он сам описал сложившееся положение в письме к А. А. Жданову: «...и мне либо возвращают рукописи без всякого суждения, либо рукописи вообще оставляют без ответа (они как бы не отвергаются и не принимаются)»³. Поневоле остается реконструировать то, что отчетливо не высказывалось, возвращаясь к текстам самого автора, и восстанавливать горизонт читательских ожиданий во многом «апофатическим» способом, отталкиваясь от специфики того, что аудиторией отвергалось.

«Ученик лицея» легко способен, как и многое из написанного Платоновым, произвести на читателя впечатление грубого бурлеска, гротеска или буквально бреда⁴. Этим легко объяснить его провал. Однако слишком многое из того, что писалось и происходило в СССР, ныне воспринимается и описывается в тех же самых метафорах. Повторение и разоблачение анекдотов о Пушкине давно стало общим местом, а если рассматривать драматургию, то, пожалуй, ни один из известных ей «пушкинских» текстов не обходится без того, что ныне не выглядело бы в нем абсурдным, «бредовым» и анекдотичным⁵.

Платоновские тексты отличались особой систематичностью «бреда», который, впрочем, если отказаться от психиатрической метафорики, вполне укладывается в термины поэтики и стилистики. Специфика платоновского стиля – в рамках данного очерка

детский театр // Андрей Платонов: воспоминания современников (материалы к биографии). М., 1994.

³Там же. С. 484.

⁴См., напр., отзыв А. А. Тарасенкова на пьесу «Ноев Ковчег»: «Представлять интерес она может только с научно-медицинской точки зрения» (Андрей Платонов: воспоминания современников. С. 486).

⁵См., напр.: *Оришин А.Д.* Советские пьесы о Пушкине. С. 95–96.

выскажем эту идею без доказательств⁶ – неизменно указывает на его родство (хотя и не тождество) с отвергнутой советской литературой эстетикой авангарда, с которым писатель делил общую судьбу. История театра В. Э. Мейерхольда – стараясь не отвлекаться от драматургии – в данном отношении более чем наглядна; по схожей причине, имеет смысл предположить, остался неизвестным советской публике и Пушкин абсурдиста Д. Хармса; из-за этого, возможно, потерпела крах и пьеса «Пушкин и Дантес» В. В. Каменского (1926?)...

Видимая алогичность «Ученика лицея», в значительной степени относящаяся к сюжету и в меньшей, по сравнению, например, с «Чевенгуром», «Котлованом» и «Джаном», – к языку, перестает восприниматься как таковая, если читатель или зритель знаком с дискурсом, берущим начало в авангардной литературе XX в. вообще и платоновском в частности.

«Ученик лицея», как и большинство других текстов писателя, герметичен, однако в отличие от радикальных дадаистских или «заумных» опытов его «содержание» в общем легко *осмысливается* в свете самим Платоновым предложенных и хорошо освоенных критикой концептов и идей. Фигура «читателя-критика», или «проницательного» читателя, здесь вполне уместна не только как абстракция из области рецептивной эстетики, но и социологически, так как довольно зримо очерчивает референтную группу, которой он востребован: Платонов был и остается популярным в первую очередь именно среди близких искусству и литературе интеллектуалов, «всенародным» писателем его никак не назовешь. В то же время известно, что Платонов никогда не был замкнут только на самом себе, как не был поглощен лишь чем-то философически вечным. Его топосы и его дискурс в целом очень зависимы от стереотипов дня, движутся вслед за политикой, часто обусловлены текущей литературой и в данном широком смысле «интертекстуальны».

Вначале мы попытаемся столкнуть две упомянутые «имманентную» и «трансцендентную» перспективы, предложив вначале самое элементарное, избегающее глубоких герменевтических и в большинстве своем принципиально спорных редуций, прочтение «Ученика лицея» в соотношении с системой собственно платоновского семиотического пространства, с одной стороны, и находя им ближайšie

⁶ Она подробно обсуждалась в разделе «Иносказание и авангард».

параллели лозунгово-газетной риторики, связанной с именем Пушкина, – с другой. Думается, это самый простой способ продемонстрировать законность и неслучайность пьесы как для Платонова, упрямо не желающего отказываться от выношенного им поэтического языка, так и для советского пушкинского дискурса в целом. Затем сопоставим «Ученика лица» с одним из благополучных и, безусловно, прецедентных прозаических советских текстов о Пушкине. Успешная и в данном смысле «нормативная» техника, в которой он исполнен, позволяет четче увидеть некоторые «ошибки» Платонова, допущенные им в пьесе, и в то же время дает возможность предположить более конкретно, какую из многочисленных «версий» Пушкина Платонов искажил.

Пьеса «Ученик лица» открывается празднованием именин Ольги Сергеевны Пушкиной в ее же доме. Платонов с самого начала подчеркивает простоту и, прибегая к напрашивающейся метафоре, «народность» среды, в которой Пушкину довелось проводить свои молодые годы. Действие начинается в людской: «Убранство простое, почти крестьянское, как в русской избе» (297)⁷. Первые действующие лица, из тех что появляются на сцене, – явно мифологизированная Арина Родионовна и крепостные девушки-подростки, – тоже из «народа». Платонов не ограничивается только «служебным» пространством, чтобы «опростить» быт дворян Пушкиных: из господских комнат доносится вальс, характеризуемый в пространной ремарке как «простая мелодия восемнадцатого века» (298). Очень быстро выясняется, что Пушкин всеми любим и почитаем. А со слов Арины Родионовны читатель или потенциальный зритель узнает о его исключительном героизме: он «ничего как есть не боится» (298). Эти народность, героизм и почитание, с самого начала превращающие поэта в нерукотворный памятник, составляют узнаваемо советскую «эмблематику» Пушкина.

Почитание носит нарочито экзальтированный характер, что в сопряжении с уникальным лексическим символизмом и превращает общеизвестную «эмблематику» в сугубо платоновскую. Например, крепостная «дурочка» Маша («М а ш а. А я ведь дурочка!», 298), пытается вынуть из печки огонь, чтобы подарить его Пушкину вместо цветка.

⁷ Платонов А. П. Ноев ковчег: пьесы. М., 2006. Все ссылки на это издание даются в тексте, указывается только страница.

Обращаясь с ним, как с живым разумным существом, она, конечно, обжигается, но это не мешает читать всю сцену в исключительно платоновских терминах, где, в частности, характеристика «дурак» подразумевает причастность к иррациональной Истине, а неразличение живого и «мертвого» отсылает к идее всеобщего тождества, понимаемого, если не точно в шеллингианском ключе, то в каком-то пародийном его изводе. Если попытаться установить единственный принцип, по которому Платонов выстраивает свою пьесу как на композиционном, так и на грамматико-лексическом уровне, то, пожалуй, им окажется принцип тождества, проявляющегося в самых различных формах. Фигура «Пушкин» в точном соответствии с принятым на вооружение советской идеологией предидеологией А. А. Григорьева «наше все» оказывается аналогом знака равенства, которым Платонов пользуется тотально. (Сказанное не отвергает возможных аллюзий на В. И. Вернадского, В. С. Соловьева с его философией всеединства и т. д. и т. п.)

Выражение общей любви прерывает Василий Львович Пушкин, тоже, как известно, поэт. Василий Львович признает Александра *равным* себе, называя его «юношей-мудрецом» (299). Впрочем, он тут же заводит с Ариной Родионовной разговор о воспитании молодого гения, перемежающийся с рассуждениями о вреде Шихматова для поэзии, советует нянюшке выдрать разок А. С. Пушкина для его же пользы и вообще временами попарывать его за строптивость: «Матушка, Арина Родионовна, вы бы его выпороли, — ведь есть за что»; «Штанишки прочь — и хворостиной его, хворостиной, чтобы визжал, подлец этакий!» (299). Следующая далее разоблачительная речь Василия Львовича о Шихматове заканчивается красивым жестом — стихи Шихматова летят в огонь, а Арина Родионовна в глазах Василия Львовича предстает, в согласии с отстоявшимся к 1930-м гг. мифом, «старшей музой России» (299). Василий Львович выходит на сцену с книжкой в руках, символизируя собой письменную культуру. Арину Родионовну как представительницу культуры народной и устной несколько не интересует литературный спор, в который ее пытаются вовлечь. Зато она вместе с крепостными девушками исполняет песню на стихи А. С. Пушкина, что, следует предположить, выражает *всеобъединяющий* характер его дара: он близок и к лучшим (настолько, насколько это слово вообще применимо к дворянам) представителям книжности, и к народу.

Явление Пушкина в «Ученике лица» знаменуется жестом и репликами, в которых Пушкин немедленно берет на себя роль борца за народное счастье и – против иностранцев в России. Действуя с «мгновенной яростью» (305), он выгоняет из «избы» собаку датского посланника, которую обязана веселить Маша, объявляя последней: «Ты будешь счастливой!» (305). В общем поэт ведет себя то ли как пропагандист-народник, то ли как просветитель, призванный пробудить Россию от ее вековечного сна, в заключении разъяря зрителью, как должно понимать название пьесы «Ученик лица»: из царскосельского учебного заведения поэт бежит к народу, поскольку сама жизнь для него *равна* лицу...

Притом что идеологическая «схема», согласно которой в Пушкине, как в некоем абсолюте, представлены и отождествлены все различия России мало чем противоречит официальной, платоновская ее версия, как уже говорилось, подчинена еще и латентному, платоновскому же, символизму, который далеко не каждый читатель способен опознать. Разница в позициях «профанной» и «посвященной» аудиторий в данном случае кардинальна, поскольку речь идет о технике чтения, основанной на знакомстве с более ранним Платоновым. Ничего символистско-мистического в ней, конечно, нет, однако там, где неопит способен увидеть лишь несуразное нагромождение штампов, опытному читателю в дополнение открыта логика платоновского метафоризирования. Фантазируя о Пушкине, Платонов больше занят вовлечением в свой текст терминологии газеты, чем следованием какой-либо более-менее строгой, а тем более «академической» биографии, но эти элементы публичного дискурса легко опрокидываются в пространство его собственного идиолекта и поэтики. Та же «юродивая» Маша проецируется на целый тип героев, с которыми так часто сталкивается читатель Платонова. Как уже отмечалось, ее поступки мотивированы не рассудком, а причастностью к некоему сверхразумному началу – к «общей жизни», если вспомнить выражение из «Чевенгура», примененное к Копенкину.⁸

При внимании к систематическому для платоновского языка сцеплению тропов, сравнений и аналогий, которыми автор заставляет говорить своих героев, «юноша-мудрец» Пушкин, бывший таковым

⁸ «Дураки – это те, кто считает общую жизнь умней своей головы» (Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995. С. 366).

по рождению, и девочка-*дурочка* близки: глупость и ум, по Платонову, обратимы. И слова Маши, произносимые в полузабвении: «Улечу я бабочкой, где цветы растут, <...> сяду на цветок, а цветок меня съест, и я стану цветком. А цветок выпьет пчела, я стану медом. А мед едят дети...» (304), и шуточное замечание Пушкина: «Ты сама цветок» (305), – в ответ на вопрос: «А зачем меня Дашка облила водой?» (304), – одинаково репрезентируют аллегорическую фабулу природно-человеческого единства и анимизма, характерную для самых разных текстов Платонова, начиная с ранних стихов («Я сердцем знаю, / что не истаю / Я в этом мире, / В зеленом пире...»; «Человек – цветущее растение, / Человек – певучая звезда»⁹ и др.), вспоминая о «Мусорном ветре», где герой обретает образ животного, и заканчивая поздними детскими рассказами, такими, например, как «Цветок на земле».

Несложно заметить, что «бред изоморфизма» в привычной для платоновского нарратива манере сопровождается навязчивым и точно так же размещаемым в пространстве аллегории дискурсом бессмертия.

Пожалуй, более эксплицированно, чем в других платоновских текстах, в «Ученике лица» реализован «возрастной изоморфизм». Так, «юноша-мурдец» Пушкин совершенно не случайно оказывается одновременно еще и метафорическим «дедушкой». Дети у Платонова часто напоминают стариков, а старики детей. В пьесе эта «сюрреалия» узаконивается шуточной речью:

М а ш а (*улыбаясь*). И ты был маленький!

А л е к с а н д р. Нету, я маленьким сроду не был!

М а ш а (*веселая*). Ты дедушка?

А л е к с а н д р. Я дедушка! Я живу на старости лет.
Видишь? (305).

Подобно этому поэт Державин легко меняет свой возраст. Он молодеет, когда Пушкин читает свои стихи («Державин все более возбуждается, лицо его преображается и приобретает черты юности», 353), и возвращается к своему законному старческому образу, когда Пушкин уходит. Платонов «визуализирует» его метаморфозу, вводя в текст пьесы ремарку: «Подымается, берет свою палку, медленно, старчески осторожно идет» (356).

До «Ученика лица» у Платонова, кажется, не встречалось и настолько полного выражения «социального изоморфизма». Например,

⁹ Платонов А. П. Сочинения. Т. 1. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 338, 418.

в исторических «Епифанских шлюзах», где судьба Бертрана Перри иллюстрирует, насколько иностранный опыт жизни чужд русскому, теневая фигура Петра, олицетворяющего в конечном счете загадочную волю России, лишь *намекает* на всеобщую и молчаливую поруку, существующую между русскими сословиями от низших до высших. В «Чевенгуре» классовые различия между людьми исчезают в экзистенциальной пограничной ситуации: в тот момент, допустим, когда Дванов попадает в руки бандитов, или в эпизоде расстрела буржуев, когда жертва и палач ощущают обоюдную близость и даже родство. (С некоторой натяжкой, кстати, то же самое можно сказать и о кончине Перри.) В «Котловане» только апокалипсическая коллективизация, превращая крестьян в «ничто», уравнивает их с пролетариатом. На этом фоне контрастным представляется бегство Пушкина к няне из элитного образовательного заведения. Оно, вероятно, отсылает к толстовскому «опрощению», но орнаментируется абсолютно по-платоновски: «А я на старости лет мужиком стану либо инвалидом – и буду жить тогда *в будке при дороге...*»¹⁰ (306).

Причем только что процитированная реплика Пушкина влечет за собой не менее красноречивое замечание няни: «Да чего уж так, батюшка! Говоришь невесть чего, как Машка наша» (306). Иными словами, Платонов настойчиво уподобляет тяготящегося своим дворянством Пушкина безумной девушке из народа. В подразумеваемо аллегорической конструкции диалога для него равно важны как первое – высшая мудрость «безумия», так и второе – народ – носитель высшей мудрости, которую «носитель», впрочем, сам до конца не осознает. (При политизированности пушкинского дискурса, столь характерной для культурной ситуации в СССР начиная с 30-х гг., роль, которую исполняет в пьесе платоновский Пушкин, вполне соотносима ролью партии, осознающей за народ его интересы и возвращающей ему эту «мудрость» в рафинированном виде).

Нетрудно убедиться, что принцип всеобщего подобия организует отношения в пьесе, являясь точкой сцепления большинства рутинных платоновских концептов в самых разных аспектах и измерениях. Вот еще примеры.

Дуэт «Пушкин и его няня» приходится очень кстати, чтобы подключить к общей сети мотивов излюбленную Платоновым идею

¹⁰ Здесь и далее весь курсив в цитатах мой. – В. В.

сиротства, в рамках нормативного узуса подразумевающую отдельное существование, а у Платонова приобретающую ровно противоположный смысл – «всеобщее равенство и единение в сиротстве». Имеющий родителей Пушкин, которого вскармливает и воспитывает другая женщина, благодаря последнему обстоятельству оказывается «сиротой», подобно Маше, что дает Платонову прекрасный повод «вписать» Пушкина в ряд собственных, изобретенных им самим исключительных и чаще всего лишенных родительского покровительства героев-пассионариев.

Идея еды и, как частность, кормления и вскармливания, тоже обладающая в рамках платоновского дискурса статусом имплицитного символа, в «Ученике лица» раскрывается с обескураживающей прямоотой. Пушкин ест похлебку из одной миски с Ариной Родионовной, и сам процесс еды, помимо того что он обозначает непосредственную связь с народом, становится аллегорическим средством приобщения к истине для другого персонажа. Неожиданно появляющийся на сцене Чаадаев, как и Василий Львович несколько ранее, начинает разговор о рабстве, осуждая последнее. При этом он пытается есть хлеб, испеченный рабами, но не может. Он физически переживает риторику, которой окружена еда: «В нем нет чистого зерна... В нем кровь, пот и слезы земледельца. Он замешан на черном гное рабства, в нем темная душа русского невольника! Отсюда хлеб наш горек и не имеет питания...» (315). Чаадаева тошнит, заразительный рефлекс вызывает соответствующую реакцию у Пушкина. Лишь после слов няни: «А вы тут, вы со мной его покушайте, родные мои, не побрезгуйте старухой...» (315), – все трое в едином порыве «истово вкушают пищу» (316).

Вкушение хлеба, а точнее – пирога, предваряемое ритуализированным преломлением, создает очередную лексико-сюжетную метафору, без которой Платонов обходится редко. Она связана с идеологической модернизацией главного героя Нового Завета и с ассоциативным рядом «революция – конец света – пришествие „революционера“ Христа», получающим иногда почти публицистическое (как, например, в статье «Христос и мы»), но чаще все-таки аллюзивное проявление: его приходится «вычитывать» из Платонова. В «Ученике лица» разыгрываемый перед зрителем, хотя и завуалированно, ритуал «аллегорической евхаристии» катализирует риторику еще одного типа тождества, условно говоря, – «религиозно-сакрального».

Пьеса насыщена упоминаниями о боге и обращениями к нему. Лишенные сомнений апелляции к божественной воле в большинстве своем принадлежат персонажу, несомненно близкому автору и претендующему на роль носителя истины – Арине Родионовне. Так что вполне можно представить себе, как это обстоятельство, в своей крайности выделяющее «Ученика лица» из большинства других платоновских текстов, превращается в повод воспринимать и трактовать его в качестве произведения религиозного или почти религиозного характера, особенно если забыть или не знать о контекстах самого Платонова, где Христос исполняет функцию аллегорической фигуры революционера. (Такой «религиозной пропаганды», надо сказать, было вполне достаточно, чтобы писателю, не разбираясь в поэтологических нюансах, вернули рукопись из любой инстанции без объяснений, и это еще лучший из мыслимых вариантов.)

Тем не менее даже здесь, в «Ученике лица», статус религиозного дискурса неоднозначен. Его присутствие в представляющем советскую литературу тексте легализовано хотя бы тем, что он представляет собой естественный антураж тематизируемой исторической эпохи. Вдобавок он эксплицитно сопряжен со светскими социально-политическими ценностями, представленными риторикой Пушкина: свобода, счастье, равенство и т. п. – при том не требовавшем специальных разъяснений обстоятельстве, что советский писатель должен быть атеистом. «Благословение» Арины Родионовны, таким образом, относится к социальной политике, которая, в свою очередь, сакрализуется. Сам Пушкин напоминает платоновского же Христа – именно платоновского со всей вытекающей из данного обстоятельства семантической поливалентностью, аллегоричностью и в значительной степени благодаря этому – секуляризованного.

Не расстается Платонов в «Ученике лица» и с важной для него заменой любви плотской (семейной, а следовательно, замешенной на имуществе и родственных привязанностях, не позволяющих герою исполнить свою социальную роль) на любовь платонического свойства, предметом которой его Пушкин избирает Карамзину. Обращенный к ней вопрос «А вы могли бы быть мне матерью?» (попытка обрести в ней сестру и даже «лучше сестры» (362)) наряду с препятствиями, которыми предстают дом, дети и муж Карамзиной, повторяет «Чевенгур» и другие произведения, построенные с учетом схожих схем. С одной стороны, герой (в «Чевенгуре» – тоже Александр)

оставляет свою возлюбленную с целью и надеждой вернуться к ней после подвига – причем тут важна движущая сила надежды, а не факт возвращения. С другой стороны, все женщины для него – сестры (как выясняет для себя Александр Дванов после случайной связи с солдаткой Феклой). И, наконец, заменить жен матерями – первое стремление всех чевенгурцев. Карамзина же в «Ученике лицея» как будто собирает в себе эти линии.

Сцены, подобные «евхаристии», ударны благодаря своей абсурдности и открытой символичности, но даже, казалось бы, такой пустяк, как чихание, с которого начинается второе действие пьесы, имеет не только шутовское значение.

Утро. Фома, дядька в лицее, нюхает табак и чихает. Пробудившиеся лицеисты гневаются и обсуждают внезапное событие. Выясняется, что из всех только один Пушкин не боится чоха и что на него не действует даже крепчайший табак. Эта внешне бессодержательная и как будто случайная в фабульном отношении сцена мотивирована на уровне аллегорического сюжета. Она вновь позволяет узнать в Пушкине исключительного героя, близкого сакральному знанию. Чихание с самого раннего времени входит в платоновский словарь извлекаемых из фольклора примет и поверий. Чихающий персонаж, начиная с миниатюрного рассказа «Ерик» (в отличие от которого, правда, в «Ученике лицея» примета травестирована), связан в его текстах то ли с божественным, то ли с сатанинским началом, то ли с некоей третьей запредельной и еще не явившей себя людям инстанцией мировой истины¹¹. Позднее в пьесе Василий Львович не упускает случая прямо, хотя и иронически, сравнить Пушкина с чертом: «В а с и л и й Л ь в о в и ч. Маленький-то он маленький... А черт, говорят, тоже маленького роста» (356).

«Сакральный» необязательно означает религиозный в традиционном смысле слова. Но в любом случае Платонов еще раз утверждает с помощью приметы-пародии пророческую природу гения Пушкина. Пушкин у Платонова, как и другие его герои того же ряда, причастен к знанию, доступному далеко не каждому, и под ним вполне мыслима не только или, скорее, не столько православная, сколько победившая в Стране Советов непогрешимая атеистическая доктрина.

¹¹ О семиотике чихания в фольклоре см., напр.: Богданов К. А. Чиханье: явление, суеверие, этикет // Богданов К. А. Повседневность и мифология: исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство, 2001.

(Пресуппозиционно, исходя из общей политической и дискурсивной ситуации в СССР, она, не нужно забывать, персонализировалась в образе главного «пассионария» страны Сталина.)

Фольк- или фейкlorное присутствие ощущается, конечно, не только в этом. К финалу пьесы – упомянем лишь один из моментов – набирает силу смежная, по Платонову, с безумием тема очарованности и околдованности героев. Ранее, как и многим другим, ей сопутствовала амбивалентная авторская оценка. Неясно, например, хорошо ли, что Копенкин в «Чевенгуре» и «Строителях страны» очарован Розой Люксембург и соответственно коммунизмом: возможно, для всех было бы лучше, если бы Копенкин выкинул из головы свою страсть к Розе и отправился крестьянствовать. В «Учение лица» главным носителем фольклора, что и понятно, является Арина Родионовна. Причем ее сугубо положительный образ теперь не оставляет никаких шансов негативным коннотациям. Помимо рассказывания сказок Пушкину, она собирается околдовать царя, если понадобится для освобождения поэта. Деталь же, которая увязывает самого Пушкина с «очарованием» Россией и, надо думать, общей народной мудростью, явлена в образе лошади, запряженной в «экипаж», в котором ему предстоит ехать в ссылку. Лошадь зовут Абракадабра, и она явно имеет «дурной» характер: «Г о л о с я м щ и к а. ...В корень бы тебя надо, да глупа ты, дурная губерния!» (365). Чуть позже, противореча себе, ямщик заявляет, что «лошадь умна» (336), оставляя (в традиционной для Платонова манере) читателю гадать, где правда.

Платонов уделяет сцене с лошадьми слишком много внимания, чтобы можно было относиться к ней только как бытовой зарисовке. Так что параллель с Пролетарской Силой, которой Копенкин в «Чевенгуре» всецело доверяет выбор дороги, здесь опять-таки напрашивается сама собой.

Важно, однако, и то, что в отличие, например, от «Котлована», где главный герой бесконечно вопрошает об истине, в «Учение лица» проблема истины решена:

А л е к с а н д р. А истина, она где?

Ж у к о в с к и й. В тебе, Александр Сергеевич, а вокруг тебя Русь!.. (322).

Действие, разворачивающееся в пьесе, – лишь повод еще раз увеличить иллюкутивную силу этого авторского послания читателю.

В пьесе не так много деталей, которые бы не служили данной цели. Для знакомого с платоновским лексиконом читателя даже незначительные и опять-таки кажущиеся случайными действующие лица начинают функционировать как медиаторы между «Учеником лица» и другими текстами писателя; интертекстуальные отсылки, в свою очередь, способны придавать им новые значения. Показателен в свете сказанного безымянный персонаж «Музыкант со скрипкой». Он, конечно, может быть уподоблен уличному же музыканту из пушкинского «Моцарта и Сальери», однако, как известно, и у самого Платонова есть аналогичный герой – в «Счастливой Москве» и «Волшебной скрипке», где музыка и скрипка маркируют собой связь с истиной и неким герметическим знанием о мире, не безразличным, помимо прочего, и к тайне бессмертия. В «Ученике лица» скрипач выполняет роль немногословного одобряющего гений Пушкина судьи – импровизированным аккомпанементом во время декламации Пушкиным стихов и поклоном (если не сказать – «поклонением») по окончании знаменитого выпускного экзамена в лицее. Причастность к музыке привычным для Платонова способом маркирует героев, прикасающихся к знанию, выходящему за границы обыденного.

Платонов «транслитерирует» биографию Пушкина, используя для этого совокупность уже давно изобретенного им и отработанного аллегорического кода. Многие нонсенсы действия с уверенностью объяснимы исходя из этого, другие гипотетичны. Например, после несостоявшейся и очень странной дуэли между Пушкиным и Чаадаевым, поводом для которой становится «конфликт благородства», на сцене появляется Дельвиг, пытающийся выяснить ее причины. Получив уклончивые разъяснения об уже ушедшем противнике Пушкина, он произносит: «Значит, мы с ним разминувшись, как жалко: я бы вызвал его! Зачем ты дерешься, Саша, с кем попало? Дерись со мной, я тебя давно прошу». В ответ на недоумение великого русского поэта: «Зачем с тобой драться?» – Дельвиг произносит еще более странную фразу: «Я уже говорил, – я буду постоянно при тебе в должности трупа». Спрашивается, зачем Пушкину труп?

Имеет смысл учитывать разные обстоятельства, чтобы в данном нонсенсе хоть как-то разобраться. Однако, возможно, главным будет следующее. Немалую роль в диалоге играет идея жертвенности, которая вроде бы не требует дополнительных мотивировок (ведь никакая революционная деятельность без жертв не обходится), но получает

метафорическое расширение за счет внешнего тексту пьесы дискурсивного слоя:

Ч а а д а е в. Вы славный, Дельви́г... Я второй день постничаю, давайте поедим немного.

А л е к с а н д р. Горького хлеба?

Ч а а д а е в. Нынче хлеб наш сладкий, – мы этот хлеб отработаем.

А л е к с а н д р. Как мы его отработаем?

Ч а а д а е в. Честью сердца, может быть – жертвой своей жизни (338).

Комплекс «беседа об освобождении – еда – евхаристия – жертва» напоминает об образе Христа, который имеет смысл рассматривать, коль скоро нам интересен авторский взгляд на него, в изложенной выше трактовке с привлечением смыслов «христианского», хоть и «еретического», дискурса. Однако не только этот ассоциативный ряд актуален для сюжетов Платонова. Жертва – один из постоянных атрибутов истинного платоновского героя, причем безразлично, случайна она (как в «Лунной бомбе», где герой, занятый преобразованием мира, случайно убивает маленького мальчика) или объясняется какими-то более или менее закономерными причинами – как в «Котловане» или «Строителях страны», где дети умирают от болезни или от отравы. Раз есть герой, должна быть и жертва. Согласно этому «правилу» Дельви́г лишь вербализует свое предназначение. Конечно, нет никакой надобности настаивать на точности данной интерпретации – значимее то, что Платонов постоянно провоцирует имеющего соответствующий опыт читателя к обращению к другим его текстам.

Примеры можно бесконечно множить, однако объем и цели работы, никак не претендующей на роль подробного комментария, заставляют ограничиться демонстрацией лишь некоторых моментов. К тому же даже беглое прочтение пьесы показывает, насколько прозрачен и, несмотря на «сюрреалистичность» действия, прямолинеен Платонов в этом тексте. «Ученик лица» странен для аудитории, которая хотя бы немного знакома с биографией Пушкина, да и вообще склонна придерживаться здравого смысла, но большинство обнаруживаемых в нем несуразностей объяснимы и телеологичны: они обслуживают его, так сказать, аллегорический сюжет.

От главной прозы Платонова «Ученика лица» отличает однозначность авторских оценок: позитивных в отношении к Пушкину и сочувствующих ему современников и отрицательных к тем, кто его не принимает. Эта пьеса не вопрошает об истории, а передает послание читателю, и в данном смысле ее можно сравнить или с платоновской публицистикой, или с такими «первичными», «черновыми» текстами, как незаконченные «Строители страны» (но не с «Чевенгуром») или «Счастливая Москва»¹².

То, что применительно ко «взрослым» текстам связано скорее с совершенствованием поэтики, в результате чего семантически плоское становится символически объемным, в случае с «Учеником лица», вызвано, надо полагать, причинами самого простого прагматического характера: пьеса обращена к детям, которых Платонов словно пытается обучить своему языку. Насколько его ожидания на успех у этой зрительской аудитории были оправданы, остается только гадать. Впоследствии, в прозаических переложениях русских народных сказок, адресованных также детям («успешных», поскольку их поддержал и опубликовал М. А. Шолохов), он откажется от такой практики, сведя аллегоризм своего письма почти на нет.

Несмотря на свой идиосинкратический характер, платоновский нарратив, конечно, не мог быть выстроен вне отношений к предшествующим, в очень широком смысле – литературным, репрезентациям Пушкина. Платонов «переводил» уже сложившийся к 1949 г. сюжет, а не конструировал его, как, например, Ю. Н. Тынянов или, снова возьмем другую крайность, Д. Хармс. В общем ему даже не требовалось для этого углубляться в тонкости академического литературоведения и исторической науки. У него был под рукой добротный «Пушкин» Тынянова, издаваемый регулярно большими тиражами¹³ и в определенном смысле образцово-нормативный, – принятый, властью, критикой, академией и обыкновенным читателем.

«Стереотипность» тыняновского «Пушкина» заставляет с осторожностью предполагать, что его роман в какой-то степени являлся непосредственным источником для Платонова. Тем не менее целый

¹² Подробней об этом см., напр.: *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки...

¹³ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин. Ч. 1 и 2. Л.: Худож. лит-ра, 1936 – 50000 экз.; М.: Сов. писатель – 20000 экз.; *Тынянов Ю. Н.* Пушкин. Ч. 1 и 2. (2-е изд.). Л.: Худож. лит., 1938 – 50000 экз. и т. д.

ряд совершенно конкретных совпадений между ним и пьесой трудно игнорировать, и даже если гипотеза о «влиянии» несколько себя не оправдывает, сопоставление полезно, чтобы увидеть, как общие места «легальной» «литературизированной» пушкинской биографии «платонизируются» в драме. Их по крайней мере имеет смысл перечислить, акцентируя внимание на степени близости.

Действие «Ученика лица» довольно четко проецируется на вторую и третью части романа: «Лицей» и «Юность», что, конечно, само по себе не говорит ни за, ни против условно полагаемой зависимости. Роман Тынянова открывается долгой предысторией семьи Пушкина, а первая его часть посвящена детству поэта. Платонова ни раннее детство, ни проблемы генеалогии не интересуют. Следуя собственной логике, родственным связям он вообще предпочитает «товарищество» и свою «пушкиниану» начинает с юности.

Однако одна идея, касающаяся «раннего» Пушкина, близка и тому и другому. По мысли Тынянова, Пушкин был исключителен с самого начала, что выражалось в первую очередь в его отнюдь не *детской серьезности*: «Все игры, к которым принуждали его мать и нянька, казалось, были ему совершенно чужды»; «Казалось, он был занят каким-то тяжелым, непосильным делом, о котором не хотел или не мог рассказать окружающим» (59). Платонов в первых сценах «Ученика лица», как мы видели, обыгрывает ту же самую идею. Его юнец-мудрец Пушкин тоже исключителен: он – одно из ключевых звеньев «поэтики возрастного изоморфизма».

Это реализованная в действии и в ремарках пьесы антропологическая метафора – «человек без определенного возраста», – относящаяся у Платонова и к юному Пушкину, и к старику Державину, могла, между прочим, получить дополнительную подпитку из другого, согласно фабуле более позднего, фрагмента тыняновского романа. Описывая быт лицеистов, Тынянов, в частности, вспоминает о Горчакове, имевшем обыкновение изображать старичка: «Мы, старички, – говорил он (Горчаков. – В. В.) насмешливо. Всё давалось ему легко» (279)¹⁴.

Как ни странно, не только для Платонова актуальна и пара взаимозависимых метафор-понятий «ранняя мудрость – безумие». Она важна для Тынянова тоже. Разница состоит только в том, что в романе она обнаруживается на уровне тропов и фигур, возникающих в тексте

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин. Ч. 1 и 2. (2-е изд.). Л.: Худож. лит., 1938. Далее все ссылки на это издание даются в тексте.

почти спорадически, разрозненно, тогда как Платонов нарочито подчиняет стилистике сюжет, заставляя персонажей, не говоря уже о своем собственном авторском голосе в ремарках, следовать логике, казалось бы, довольно банального и имеющего в обычном случае лишь локальное значение тропа.

Так, сравнивая Пушкина с другими лицеистами, Тынянов пишет: «Но они были добродетельны, а он шалун. Они были мудрецы, он безумец. Их тихие взгляды, умеренные речи выводили его из себя» (319). Передавая мысли Карамзиной о провинившемся перед царем поэте, замечает повторно: «У Николая Михайловича будет свидание с государем скоро. Как трудно говорить об этом! Но не погибать же Пушкину. Конечно, Пушкин – *безумец*, а его эпиграммы тем ужасны, что смешны» (ч. 3, 82)¹⁵. Но в то же время Тынянов предидирует «безумство» и другим лицам: Бонапарту, Каверину, гувернеру Иконникову, Кюхельбекеру... Этот «предикат» используется в романе свободно, необязательно лишь для того, чтобы подчеркнуть превосходство Пушкина. У Платонова же риторика безумия, отсылающего к трансцендентной истине, проводится много более систематично.

С проблематикой безумия ассоциируется еще одно, на этот раз событийное и текстуальное совпадение, напоминающее парафраз. В одном из моментов, в споре, тыняновский Пушкин, противореча авторскому же мнению о его «безрассудстве», решительно отказывается настоящей поэзии в причастности к иррациональному:

Кюхля улыбался с видом некоторого превосходства.

– Однако же поэзия, – сказал он, – порождается страстями, безумием и восторгом, а не разумом. В этом все согласны, и Батте и Лонгин.

– Нет, разумом, – сказал вдруг быстро Александр (421).

У Платонова сходное место выглядит так:

Ч а а д а е в. Но все одно – ты и по нечаянности будешь сочинять.

А л е к с а н д р. Я и по нечаянности буду... А сколько было бы лучше, если бы я мог сочинять по свободе и по размышлению!

Ч а а д а е в. Это будет при вольности (335).

¹⁵ Ссылки на третью часть даются тоже в тексте по изданию: Тынянов Ю. Пушкин. Роман. Часть третья // Знамя. 1943. № 7–8, – с пометой «ч. 3».

Тыняновского Кюхлю Платонов подменяет Чаадаевым, «страсть», «восторг» и «безумие» – «нечаянностью», а «разум» – «размышлением».

Отчужденность от семьи, которой особое внимание уделяет Тынянов, и на ее фоне жалость Арины, выражаемая по отношению к нелюбимому сыну: «У дверей наткнулся он на Арину. Глядя на него жалостливо, Арина сунула ему пряник и мимоходом прижала к широкой теплой груди» (61), – могли послужить Платонову авторитетным литературно-биографическим подспорьем, чтобы, оттолкнувшись от них, вывести «сиротство» и «простонародность» Пушкина на первый план. Заметим попутно, что Тынянов позволял Платонову «прочитать» созданного им Пушкина и в свете притягательного для него антивещизма, артибутирующего платоновских сирот в их противопоставлении семейным людям: «Он был неловок, бил невероятно много посуды; так по крайней мере казалось Сергею Львовичу. Сергей Львович с тоской чувствовал ценность падающих из рук этого ребенка стаканов» (61).

А тыняновский эпизод неудачного бегства няньки к Александру в лицей во время нашествия Наполеона у Платонова – если соотносить два сюжета – гиперболически преобразован в появление Арины Родионовны вместе с другими простонародными персонажами из дома Пушкина на знаменитом лицейском экзамене. Более того – и здесь мы выходим за пределы едва угадываемых совпадений, – в романе можно найти и основную формулу пьесы Платонова – жизнь как нескончаемый лицей. Она тоже связана с Ариной: «Семья? Семьи не было. <...> Была Арина. Была Арина, и был лицей. Не кончался. Вот и все. Такова была жизнь» (ч. 3, 70).

Да и вообще сюжет пьесы Платонова выглядит как развитие слуха о бегстве Пушкина из лицея в Петербург, о котором пишет Тынянов:

Пушкин не нашел ни Чаадаева, ни Раевского, один Каверин был дома.

Каверин ему необыкновенно обрадовался.

– Я, милый мой, о тебе пари держал и твоим явлением разорен. Я говорил, что ты бежал из лицея в Петербург и что тебя ловят по дорогам. Молоствов же говорил, что ты за кем-то волочишься и будто тебя видели в лесу, одичалого от любви (ч. 3, 42).

Первые сцены «Ученика лица» содержат повествование о любви крепостных девушек к поэту, — безусловно, по-платоновски переосмысленной. В романе Тынянова тема «Пушкин в девичьей» тоже занимает свое законное и далеко не последнее место — по соседству, как и у Платонова, с «дискурсом телесного наказания». Только у последнего этот мотив возникает без всяких фабульных мотивировок и поэтому выглядит неожиданным.

По контрасту с лицейскими правилами Тынянов воспроизводит сцену порки маленького Пушкина, обнаруженного в девичьей после того, как его мать узнает об изменах отца. У Платонова адептом и проповедником телесных наказаний выступает, как мы помним, появляющийся на сцене вслед за девушками Василий Львович: «Ну и попарывайте, попарывайте его, зимой — хворостиной, а летом — крапивой...» (300).

Платонов по-своему трансформирует и другую связанную с телесными экзекуциями сплетню, фиксируемую в тыняновском «Пушкине»: о том, как Пушкина выпороли в главном полицейском управлении (ч. 3, 80).

Роль же проповедника телесных наказаний, отведенная Платоновым Василию Львовичу, у Тынянова исполняет Владимир Мономах, чье изречение приходит на ум Н. М. Карамзину, когда он размышляет о рабстве на Руси в споре с Чаадаевым при Пушкине: «Смягчать его, делать утлым — вот что остается. Да, это рабство будет, а непокорных нужно смирать, как детей. <...> „И не уставай, бия младенца...“» (ч. 3, 50, 51).

Злость, время от времени охватывающая Пушкина, у Тынянова, осмыслена как качество природы и требует в его тексте всевозможных оправданий, объяснений и «снятий» — они вложены, например, в уста Куницына: «Кошанский ошибся: он вовсе не зол» (274). В платоновской же версии она переведена в разряд социальных категорий и направлена против всяческих угнетателей народа, — например, против собаки датского посланника.

Почти точно по Тынянову повторяется у Платонова эпизод, где Василий Львович критикует стихи Шихматова. Главным предметом его нападок становятся строки: «Но кто там мчится в колеснице / На резвой двоице порой?», — особенно слово «двоица» (216). Правда, Тынянов отправляет Шихматова не в огонь, как Платонов, а на чердак. Платонов, в свою очередь, редуцирует постепенно

переходящий в раздражение гомерический смех Василия Львовича к одному только гневу: «Василий Львович с яростью швыряет книгу в горящую печь» (300), а вместо юного Пушкина дядю поэта слушает у него Арина Родионовна.

Следующее за этим в романе обсуждение «народной» песни тоже дублируется. Только если в романе «Пушкин» за стеной исполняют П. И. Шаликова (217), в пьесе Платонова Арина Родионовна и девушки поют стихи самого Пушкина (301). Диалоги, сопровождающие это пение, аналогичны, с той лишь разницей, что роль ценителя истинной поэзии переходит в пьесе от дяди поэта к няне. У Платонова разговор более пространен и замысловат, но суть от этого не меняется.

Платонов воспроизводит в сказочно-гротесковом виде эсхатологическую сплетню о комете, которую у Тынянова упоминает в своем дневнике Куницын. Неоднократно отмечаемая Тыняновым лень Дельвига у Платонова превращена в жизненную программу: Пушкин, судя по тексту пьесы, в будущем останется поэтом, Чаадаев будет сторожить вольность, а «Дельвиг будет лодырем, он говорил» (335).

Лень, к которой и тыняновский Пушкин весьма благосклонен: «Он его любил. В беспечности и лени Дельвига была какая-то храбрость» (356); «Любил он только Дельвига. Дельвиг был ленивцем, во всем повторявшим древнего Диогена» (332), — а также связанная с ней, как видно по цитате, *любовь* определяют неразлучность двух лицеистов у Тынянова: «В эти дни он был неразлучен с Дельвигом» (356). В Платоновском же варианте, возможно, именно эта любовь неразлучных «масштабируется» в парадоксальное желание Дельвига быть трупом при поэте (что не противоречит аллегорическим прочтениям данной сцены, опирающимся на язык Платонова: логика генезиса текста дополнительна по отношению к логике семиозиса).

Обращаясь к традиционному для биографов поэта вопросу об отношении учителей к гениальному питомцу, Тынянов так передает сообщения Малиновского по данному поводу: «Пушкин был *умен как бес* и все, казалось, понимал с самой смешной стороны» (359). Это «умен как бес» важно, как мы видели, и для Платонова, буквализирующего данную фигуральную связку. Его «сакрализованный» Пушкин связан с трансцендентным на уровне аллегорического сюжета: с божественным — большей частью благодаря оценкам Арины Родионовны, с природным — согласно трактовке Жуковского: «Вот дивная природа, — гляди, она только дорога наша в мир,

еще более прекрасный... мы все туда стремимся, а ты пришел к нам оттуда...» (321), и, наконец, с бесовским – благодаря «языку примет», как в сцене чоха.

Кстати, чихающий у Платонова дядька Фома будит лицеистов и у Тынянова – только обыкновенным стуком.

Вообще же в эпизоде пробуждения Пушкина, как он дан в романе, упоминаются два персонажа. Фома и инспектор Мартин Пилецкий. Пушкин просыпается от того, что его, Пилецкого, «лоб» – как пишет Тынянов – «стучал о каменный пол, как маятник» (278). Именно с Пилецким, совершающим иезуитскую молитву, у Тынянова связан дискурсивный пласт, отсылающий к сакральному. Причем осмысливается он, так же как и у Платонова, амбивалентно: «Пастырь душ с крестом, иезуит, монах, который, *оседлав черта*, совершает ночью путешествие по закоцитной стороне, – таков был инспектор Мартин Пилецкий» (279). Иными словами, Пушкин, просыпающийся в романе не от символического табачного чоха, а от молитвы, в обоих случаях оказывается причастен к мистическому. Платонов же, если принять гипотезу о вольной или невольной реминисценции, контамирует Фому и Пилецкого, заменяя связанные с последним ассоциации мистического толка символикой народной приметы. Общая идеологическая подоплека источника при этом сохраняется.

Повторяется в «Ученике лицея» и спор о пользе прозы и бесполезности поэзии для государства, развернувшийся на экзамене в присутствии Державина.

Платонов:

Г е н е р а л. ...не следует ли образовать сего Пушкина в прозу, тогда бы и пользы ожидать от него можно много больше.

Д е р ж а в и н (*резко*). Оставьте его! Пусть будет поэтом! (355).

Тынянов:

Разумовский ничего не разумел. Он сказал, что хотел бы образовать Пушкина в прозе.

– Оставьте его поэтом, – сказал ему Державин и отмахнулся неучтиво (448).

Как мы помним, в «Ученике лицея» совместная еда символически уравнивает дворян Пушкина и Чаадаева с крепостной Ариной

Родионовной. Но рабство и хлеб – ключевая метонимическая пара, которую использует и Тынянов, воспроизводя в романе полемику между Чаадаевым и Карамзиным:

Рабство было везде, – самый хлеб, который они ели, был *хлеб*, взращенный *рабами*. Чаадаев говорил спокойно (ч. 3, 50);

– Эти рабы, которые нам прислуживают, <...> эти рабы, разве не они составляют окружающий нас воздух? А хлеб? (ч. 3, 68).

Наконец, в платоновской пьесе значительное, большее чем в романе, место отведено Е. А. Карамзиной, – открытому именно Тыняновым «необычайному по силе, длительности, влиянию на всю жизнь, им самим никогда неназванному, утаенному»¹⁶ чувству Пушкина. (Возможно, замужняя Карамзина более, чем всякая другая женщина пушкинского круга, оказалась кстати, чтобы занять место типичной для Платонова софийно-символистской героини – «далекой невесты», «лучше чем сестры», «матери» и т. д. и т. п.). При этом Платонов *инвертирует* известную историю об их встречах: вместо того чтобы посещать Карамзиных в Китайской деревне в Царском Селе, его герой встречается с Екатериной Андреевной на квартире у Чаадаева, куда Карамзина украдкой приходит сама. Это явное «искажение» «источника» осложняется еще одним обстоятельством.

У Тынянова Екатерина Андреевна присутствует при интеллектуальном споре мужчин, оставаясь при этом лишь невидимым наблюдателем. Вначале она прячется в другой комнате и подслушивает беседу между Карамзиным и его визитерами – Чаадаевыми и Пушкиным. И только по прошествии времени автор сообщает: «Однако пора ей показаться. Она вышла в сад, сорвала сирень, которая всему придавала вид ее Макалалемы, и вернулась» (ч. 3, 50).

У Платонова Карамзина появляется перед другими героями совершенно неожиданно, без всяких подготовок и вообще впервые в пьесе (ее имя упоминалось ранее лишь однажды и то вскользь), так что создается впечатление, что читатель должен был заранее прочитать начало этой сцены у Тынянова (а лучше бы – еще и познакомиться с его статьей «Безымянная любовь»), чтобы быть в курсе происходящего.

¹⁶ Тынянов Ю. Безымянная любовь // Литературный современник. 1939. № 5–6.

Ситуация напоминает неудачный монтаж, как часто бывает при экранизации литературного произведения.

Наконец, и у Платонова, и у Тынянова в финале фигурирует ямщик. А само изгнание трактуется как предстоящее познание России.

Тынянов:

Его выслали. Куда? В русскую землю. Он еще не видел ее всю, не знал.

Теперь увидит, узнает. <...> Ямщик ждет (ч. 3, 86).

Платонов:

Ольга Сергеевна. А ты будешь ехать по ней как невольник!

Александр (*смеясь*). Это мне полезней. Я лучше разгляжу ее... (361).

Текст Платонова вторичен по отношению к сложившемуся нарративу и по сути представляет собой пародию в том приблизительно смысле, который придавал данному термину сам Тынянов. Не столько важно то, были ли у пародии конкретные источники, сколько то, что связи с источниками, индивидуализированными или общедискурсивными, опознаются лишь при очень внимательном чтении. Как ни банально это звучит применительно к Платонову, причина неудачи вновь заключалась в поэтическом языке, от которого Платонов не мог или упорно не хотел отказываться. «Идиолек» Платонова или не был известен «соцреалистическому читателю» и критику, или с самого начала им отвергался. «Соцреалистический читатель» отказывался воспринимать знаки, которые Платонов расставлял, и присутствие за ними иного семантического плана его не интересовало. В результате совсем не бессмысленный, не «дадаистический» Платонов, символизм письма которого имел интертекстуальное основание, оказывался в ряду писателей, чья эстетика никоим образом с доминирующей стратегией соцреализма не совпадала. Но та же «промежуточность» платоновской эстетики и ее близость авангарду, можно предположить, определила успех писателя среди определенного круга читателей в конце XX в.

VI. КАНОНИЗАЦИЯ ТЕКСТА И УПУЩЕННЫЙ ПОЛИТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

Идеальная текстология (несколько замечаний к теории и практике критики текста)

Заключительный очерк не имеет почти никакого отношения к поэтике и задумывался вне прямого интереса к политике, хотя бы и литературной. Полею для него в основном послужила текстологическая практика прошедшего столетия, а также соответствующая критика (прежде всего русская, хотя и с оглядкой на другие традиции), призванная ее осмыслить и упорядочить. Цель работы виделась не в том, чтобы проследить эволюцию идей или их «прогрессивное развитие» — но, напротив, в том, чтобы вернуться к *стереотипу* и «*архетипу*» текстологии, сфокусировав внимание на ее постоянстве и неизменности. Объем позволил обратиться к минимуму текстов и проследить судьбу лишь нескольких концептов. Но этого вполне достаточно, чтобы в который раз убедиться в невозможности незамутненных примесями литературно-критических побуждений, притом что от чисто политических они, конечно, отличаются.

В СССР текстология, помимо собственно научных, выдерживала на себе очень разные социальные нагрузки. Для одних она исполняла роль спасительного адаптивного механизма, открывая путь «внутренней эмиграции», для других — служила средством действовать от имени партии и государства. Но в любом случае приземленная, как казалось, покоящаяся на неоспоримом фактическом базисе текстология находилась в оппозиции к поэтике с ее подозрительными спекуляциями вокруг формы или, не дай бог, структуры. Собственно сама безразличность двух дисциплин друг другу, наблюдаемая в предельно политизированном окружении, оправдывает внимание к текстологии в рамках книги о политике поэтики.

Издание текстов, конечно, непосредственно связано с политикой. Свою книгу «Русская классика в советских обложках» (1962)¹

¹ *Friedberg M.* Russian classics in Soviet jackets. New York, Columbia University Press, 1962.

М. Фридберг открывает статистическими наблюдениями, устанавливая чудовищную диспропорцию, существовавшую в СССР между общим объемом выпускаемых книжных тиражей, который превосходил даже США, и возможностью выбрать, что читать. А ведь о том, что Советский Союз – самая читающая страна в мире и что этим следует гордиться, знал каждый советский ребенок. Ограничительная политика открыто выражалась в изъятиях книг из библиотек и продажи, в строжайшем контроле над переводной литературой, идеолого-экономическом управлении писательскими союзами и т. п. Имплицитно же идеологический контроль даже над, казалось бы, легитимными текстами, осуществлялся в ходе негромких академических дискуссий и в том, каким должен быть текст «в идеале». В определенном смысле «академизм» споров о текстологии представлял собой особый саморегулирующийся механизм, работавший под прикрытием риторики о научных несогласиях между специалистами в области литературы, правда, не всегда синхронно и часто со значительными отклонениями. Решительную черту в дискуссиях предполагалось подвести в 1954 г. на заседании в Институте мировой литературы им. М. Горького в Москве. Но на этот раз типичный сценарий из-за смерти Сталина сорвался. Окончательно унифицировать все точки зрения на текст и безоговорочно утвердить «правильную» не удалось.

Следует учитывать, что, несмотря на политическую изоляцию, текстологическая практика и теория в СССР развивались либо параллельно, либо под влиянием западного литературоведения, а скорее и так, и иначе. Общеизвестные в силу своей «первичности», «базовости» (без «критики текста» поэтика и герменевтика литературы действительно с трудом представимы) «космополитические» термины в какой-то момент вдруг наделялись дополнительным «почвенническо-советским» звучанием, и в этом смысле единственная задача очерка сводится к тому, чтобы наметить некоторые параллели между интересом западного и советского литературоведения к критике текста вспомнив, как и когда «нейтральные» термины вдруг превращались для советской науки в политически значимые.

Даже недолгая причастность к текстологической практике убеждает, что ею противопоказано заниматься без иронического взгляда как на «объект», так и на «субъект» исследования. Если прав Бергсон, согласно которому смех и комическое служат средством выявлять «механистичность», нежизненность и, следовательно, неистинность,

то самой серьезной критике текста без них тоже не обойтись. Эту аллюзию не стоит воспринимать лишь как публицистическую приправу к скучноватому повествованию о правилах сличения вариантов и эдичионных принципах. Она вполне оправдывается историей русской текстологии. Когда логические доводы переставали браться в расчет, достойным аргументом становился именно смех. Эпатажное поведение Б. В. Томашевского на упомянутом текстологическом совещании 1954 г. в ИМЛИ, о котором теперь со значением вспоминают, без особой натяжки можно рассматривать как аргумент филологии против идеологии, интерпретации против организации. После трехчасового доклада возглавлявшей сектор текстологии ИМЛИ Веры Степановны Нечаевой о «каноническом тексте» Томашевский во всеуслышание сказал: «...это не доклад, а символ веры, Веры Степановны»². Вероятно, «жест» Томашевского можно считать знаменем времени, которое вдруг позволило усмехнуться...

Но теперь о константах текстологии.

Текстология состоялась

В статье 1913 г. «Несколько замечаний к теории и практике критики текста» С. А. Бугославский писал: «Хотя в принципе методы критики текста достаточно выяснены, все же в деталях, а также в практическом применении они не представляют однообразия. Это обстоятельство и побуждает нас поделиться некоторыми наблюдениями в этой области, главным образом, практического характера»³. Речь у Бугославского идет лишь о средневековых памятниках русской литературы, и цитирование контекстуально зависимого высказывания может показаться гиперболически заостренным, но все же, судя по нему, участнику семинария проф. В. Н. Перетца в начале XX в. основные проблемы текстологии представляются решенными настолько, что остается разбираться лишь в частностях.

Сопоставим посылку Бугославского с репликой, принадлежащей совсем иной эпохе. Во вступлении к «Исследовательским аспектам текстологии» А. Л. Гришунин признается: «Предлагаемая работа возникла

² Гришунин А. Л. К переоценке старых заповедей // Книга: исследования и материалы (сборник). Вып. 60. М.: Книжная палата, 1990. С. 85–86.

³ Бугославский С. А. Несколько замечаний к теории и практике критики текста. Чернигов, 1913. С. 1.

из глубокого убеждения автора в том, что самодовлеющая текстология невозможна, да и не нужна»⁴. Решительность этого утверждения, конечно, точно так же как и в случае с Бугославским, размывается материалом всей книги, целью которой в конце концов окажется реабилитация текстологии и возвращение ее «на филологический путь»⁵. Но за всеми языковыми нюансами, и в отдаленном, и в недавнем высказывании видны сходные логические пресуппозиции. При внешней крайности мнений — от обещающе позитивного отношения к текстологии до оптимистически отрицающего — они оба сводимы к единому основанию: программа дисциплины в ее чистоте выполнена, по крайней мере по существу.

Конечно, нельзя свести историю текстологического знания XX в. к высказываниям двух исследователей: отнесем к ним лишь как к точкам зрения людей, достаточно опытных в своей области, чтобы зафиксировать, хотя и не единственную, но важную тенденцию.

Тривиальная стемма

Не претендуя на теоретическую оригинальность, Бугославский использует в своей работе вполне привычный по тому времени критический инструментарий. В основе его методики лежит выстраивание стеммы с целью восстановить архетип или текст, приближенный к оригиналу. В процессе анализа списки сравниваются для выявления общих мест и расхождений и на этой базе классифицируются. В основу сравнения и издания кладется текст одного из списков. Преимущество отдается тому, который наиболее типичен и прагматически целесообразен, чтобы меньше приводить вариантов. Основной текст, согласно этому, дает старший список, содержащий типичный текст.

Начиная с систематических опытов К. Лахмана, выстраивание «деревьев» в разных вариантах явилось, пожалуй, самой распространенной техникой при исследовании сначала древних, а затем и новых текстов. Интерес к ней до сих пор не угас. Хотя четкое изложение стемматического метода в европейской традиции приписывают чаще всего П. Маасу, чья работа, посвященная ему, впервые была

⁴ Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998. С. 4.

⁵ Там же. С. 367.

опубликована в 1927 г.⁶, для русских текстологов, как мы видим, он отнюдь не был секретом и ранее.

Кризис текстологии

Д. С. Лихачев в «Текстологии (на материале русской литературы X–XVII вв.)», присоединяясь к противникам К. Лахмана, из влияния лахманских идей выводил «затяжной кризис» западной текстологии⁷. Не секрет, что представление о «кризисе» всегда относительно. Ведь он означает возможность тотальной смены существующей и устаревшей научной парадигмы. Незадолго до монографии Лихачева выходят весьма известные лекции Ф. Боуэrsa «Текстуальная и литературная критика»⁸ и читаются в 1959 его же лекции «Библиография и критика текста»⁹. Годом ранее переводится на английский П. Маас¹⁰. Несколько ранее выходит важнейшая «Проблема издания Шекспира» У. Грега¹¹, а в 1939 г. публикуются «Пролегомены к Оксфордскому Шекспиру» Р. Мак-Керроу¹²... Даже это отрывочное перечисление имен, большей частью англоязычных, подтверждает, что столкновений точек зрения, попыток понять и высказать нечто значимое о тексте *там* было не меньше чем *здесь*, в СССР.

«Сублимация» (возвышение) текстологии

Главный упрек, предъявляемый Лихачевым стемматической критике, выражался с помощью эпитетов «механический» и «антиисторический». Правда, критикуя Лахмана, Лихачев не дает анализа собственно лахманских работ, сосредоточивая все внимание на последовавшей бурной полемике вокруг них. Именно в таком контексте проявляет себя негативная оценка методов «подсчета» ошибок

⁶Maas P. Einleitung in die Altertumswissenschaft vol. 2: "Textkritik". Leipzig & Berlin: Teubner, 1927.

⁷Лихачев Д. С. Текстология: на материале русской литературы X–XVII веков. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. С. 6.

⁸Bowers F. Textual & Literary Criticism. Cambridge: University Press, 1959.

⁹Bowers F. Bibliography and Textual Criticism. Oxford: Clarendon Press, 1964.

¹⁰Maas P. Textual Criticism. Oxford: Clarendon Press, 1958.

¹¹Greg W. The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text. Oxford: Clarendon Press, 1942.

¹²McKerrow R. Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method. Oxford: Clarendon Press, 1939.

и повторяющихся мест¹³. Защищать метод Лахмана не имеет смысла, как и утверждать, что он достаточен¹⁴. Важнее другое – при всем отрицании позиций стемматической школы Д. С. Лихачев не уходит от основного в лахманском способе представления связей между текстами – стеммы как таковой. Разночтения и сходства, что понятно, для него тоже важны:

Только восстанавливая общий ближайший протограф нескольких сохранившихся списков, мы можем отбросить те или иные удачные чтения одного списка как индивидуальные; однако этими «индивидуальными» чтениями могут оказаться далеко не все те, которые встречаются только в данном списке. Даже при восстановлении ближайшего протографа списков невозможно опираться на механические приемы исследования списков и считать, что показания одного списка, противоположные показаниям нескольких списков, должны быть сброшены со счетов¹⁵.

Не требуется фундаментальной деконструкции данного высказывания, чтобы увидеть, как само использование терминов «списки», «ближайший протограф», «восстановление» эксплицирует всю ту же иерархическую, если не историческую в лихачевском смысле, то уж точно хронологически значимую структуру – стемму, которая, что нельзя отрицать, все же моделирует последовательность возникновения вариантов текста¹⁶. Метафора «дерева» оказывается крайне

¹³ В предисловии к тому же “*Der Nidelunge Noth und die Klage*” Лахмана сложно увидеть что-либо более опасное, чем здоровое стремление структурировать списки, анализируя сходства и различия между ними, чтобы выявить самый древний из них, а затем, основываясь на этом, указать «отклонения» и «наслоения» в отношении к древнему тексту (речь идет не о реализации, которая может быть оценена только специалистами и до сих пор обсуждается, а о принципе).

¹⁴ Оценка У. Грега здесь может быть очень показательной: «Генеалогический метод был величайшим успехом, когда-либо достигнутым в этой сфере, но введение его происходило не без ошибок. За отсутствием логического анализа он вел благодаря его (Лахмана. – В. В.) менее проницательным сторонникам к попытке редуцировать критику текста к своду механических правил» (Greg W. *Rationale of Copy-Text // Studies in Bibliography*. 1950–51. Vol. 3. P. 20).

¹⁵ Лихачев Д. С. *Текстология: на материале русской литературы X–XVII вв.* С. 19.

¹⁶ Собственно «лояльность» к стемме как таковой выражена и в «малой» «Текстологии» Лихачева 1964 г., где ей отведен небольшой раздел (Лихачев Д. С. *Текстология: краткий очерк.* М.; Л.: Наука, 1964. С. 48).

удобной для объяснения самых разных явлений, отнюдь не только из мира литературы¹⁷. Другое дело, что для Лихачева оказываются недостаточными имманентные, первичные признаки текстов, благодаря которым тексты, обнаруживаемые в разных физических фиксациях, различаются. Необходимо, следуя его мысли, масштабное расширение контекста исследования, или, иначе, поля текстологии. Это расширение и означает «историзм», по Лихачеву:

Итак, в текстологических исследованиях памятников древнерусской литературы советские текстологи стремятся за внешними особенностями текста отдельных списков найти их историческое (в широком смысле) объяснение. Реальная история текстов – *история, понимаемая как история людей* (выделено мной. – В. В.), создававших этот текст, а не как имманентное движение списков в их разночтениях, – таково то основное, что привлекает советских текстологов-медиевистов в первую очередь. Один из основных принципов советской текстологии состоит в том, что ни один текстологический факт не может быть использован, пока ему не дано объяснения. Нет текстологических фактов вне их истолкования¹⁸.

Безусловно, нет фактов без истолкования, однако этот общий принцип не связан с попыткой расширить «текстологию» до истории культуры (истории людей¹⁹ и даже классовой борьбы²⁰), которую предлагает Лихачев. Ситуация «возвышения» скромной подсобной текстологии до уровня большой филологии может быть прочитана двояко. Либо для текстологии вспомогательными оказываются все остальные

¹⁷ Достаточно сказать, что одна из доминирующих в настоящее время «антигуманных» компьютерных технологий, «объектно-ориентированное программирование», используя так называемый «принцип наследования», основывается на ней, на метафоре дерева.

¹⁸ Лихачев Д. С. Текстология: на материале русской литературы X–XVII вв. С. 51.

¹⁹ «История текста – есть прежде всего история создателей этого текста» (там же. С. 48).

²⁰ «Итак, текстология изучает историю текста произведения; история текста произведения должна пониматься как создание людей – авторов, редакторов, переписчиков, читателей, заказчиков. В таком виде история текста оказывается связанной с историей общества, история же общества предстает для исследователя-марксиста как история классовой борьбы» (там же. С. 52).

гуманитарные и даже технические дисциплины, и тогда она удерживается в рамках своего изначального предмета²¹, оставаясь критикой текста, приемы которой в сущности уже известны; либо она растворяется в «большой филологии» и истории культуры²².

Но все же есть разница между изучением трансмиссии текста и истории контекста.

Трансмиссия текста и история культуры

Изучение текстов во «внетекстовом контексте» не новость. Шлецер – вопреки тому, что Лихачев при анализе его взглядов делает акцент на идее порчи рукописей переписчиками и равноправии списков при их сличении²³, – признает крайне значимым и время, и окружение, в которых возникает текст, к которым относится его материальный носитель и в которых живет тот, кто текст записывает. Не будучи первооткрывателем, он, в частности, делит работу

²¹ Такая точка зрения типична. Об этом, например, пишет и В. Н. Перетц в своем «Кратком очерке методологии истории русской литературы» (пособии для преподавателей, студентов и для самообразования) в разделе «Вспомогательные науки»: «История. Историк литературы не может и не должен замыкаться в пределах своей области, забывая об истории культуры в широком смысле слова» (*Перетц В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы: пособие для преподавателей, студентов и для самообразования. Пг.: Academia, 1922. С. 57). Ее же воспроизводит и Б. М. Эйхенбаум в своем проспекте книги «Основы текстологии» в 1953 г.: «Для правильной текстологической работы необходима методика, опирающаяся на теорию и включающая знакомство с целым рядом научных дисциплин (история литературы, языкознание, теория стиха и проч.)» (*Эйхенбаум Б. М.* Основы текстологии // Редактор и книга. Вып. 3. М.: Искусство, 1962. С. 42).

²² Последнее «прочтение», кстати говоря, мало отличается от итога, к которому, ссылаясь на «историзм» Лихачева, приходит в «Исследовательских аспектах...» Гришунин.

²³ Трактовка деятельности Шлецера, данная Лихачевым, кажется спорной. Шлецер имел перед собой самую что ни на есть практическую задачу – восстановить русскую историю. Ему крайне важно установить первоначальное нестороро свидетельство об этой истории. С данной, в буквальном и традиционном смысле «исторической», точки зрения все, что мешает добраться до свидетельства, представляется «порчей». Лихачев относится к тем же текстам как к памятнику культуры и некоему отражению русской книжной ментальности во всей ее изменчивости. Каждая деталь и каждый временной срез важен. История здесь скорее выглядит произведением искусства, которое создавалось на протяжении веков многими авторами. При таком взгляде действительно неважно, сохраняет ли некое слово или фрагмент референцию к изначальной исторической реальности.

по исследованию-изданию памятника на два важных этапа: создание свода из списков и выявление «очищенного текста». «Свод, – говоря о тексте Нестора, отмечает он, – в случае нужды может сделать и неученый человек, если только будет иметь прилежание и отменную точность. <...> Такой *свод* я очень отличаю от *очищенного* Нестора, которого из *свода* может составить только искусный в **истории** (полужирный шрифт мой. – В. В.) человек»²⁴. Другое дело, что история выступает для Шлецера на данном этапе его работы как «вспомогание» текстологии, притом что конечная цель обратна. Из утилитарных соображений исследователь, претендующий на создание всемирной истории, снисходит до нудных и действительно механических задач.

Если же, вспоминая Шлецера, вернуться к сравнению точек зрения на русскую текстологию, не менее интересна следующая его оценка: «Вообще, нельзя ее теперь требовать от русских испытателей истории того, чего можно требовать от издателей древних памятников в *таких* землях, где уже несколько сот лет знакомы с *ученою* критикою»²⁵. Притом что, как говорит Шлецер чуть далее: «...и *Нестор* должен подвергнуться *трем* различным операциям, известным каждому понятному ученику в критике»²⁶.

Прецедент Шлецера, а точнее, «полемики» Шлецер – Ломоносов, можно, вероятно, рассматривать как одни из самых ранних для русской академической науки идеологизированных и политизированных во всех отношениях конфликтов, связанных с текстологией. Но обратим внимание на другое. Исходя из сказанного, приблизительно за век добротная текстология в России стала нормой, которую фиксировал в свое время Бугославский.

Более того (и здесь есть смысл наконец забыть о противопоставлении Запада и Востока), создается устойчивое впечатление, что при множестве нюансов, ничего *критически* нового не было сказано о приемах критики текста в собственных рамках филологии с тех пор и по крайней мере до момента ее прикладной информатизации. А если вспомнить, что сам процесс критики текста по-прежнему распадается на логические стадии, вполне описываемые латинскими терминами “recensio”, “examinatio”, “divinatio”, картина “*déjà vu*” станет

²⁴Нестор. Русские летописи на древнеславянском языке, сличенные, переведенные и объясненные А. Л. Шлецером. Ч. 1. СПб., 1809. С. 413.

²⁵Там же. Ч. 1. XVI.

²⁶Там же. С. 395.

еще более красочной: без того, что стоит за ними, трудно обойтись даже самой новейшей текстологией.

Говоря же о постоянстве в текстологии Нового времени, уместно привести, например, высказывание Ф. Боуэрс: «Ясно, что ни в Англии, ни в Америке с 1860-х гг. не появилось нового авторитета, о котором можно было бы сказать, что он имеет силу окончательного подхода к тексту, приносящего результаты, которые получили такое же всеобщее одобрение, как Старое Кембриджское издание в его время и позже»²⁷. Ф. Боуэрс приводит вслед за тем доводы, способные обнадежить скорыми успехами обновленной послевоенной текстологии, но они – всего лишь проект и предвосхищают еще не наступившее на момент высказывания будущее.

Консервативная текстология

Вернемся к консервативным задачам текстологии вне ее экспансивных устремлений.

Работа П. Мааса, одного из последователей К. Лакмана, появившаяся в 1927 г., представляет собой практическое руководство по «стематической» текстологии. Формулировки Мааса точны и директивны. Они как бы задают матрицу, которую довольно легко набросить на кажущийся разнородным текстологический материал, классифицировать его и установить взаимоотношения между списками, копиями и т. п. «Дело критики текста состоит в том, чтобы воспроизводить текст как можно ближе к оригиналу (*constitutio textus*)»²⁸, – пишет П. Маас, намечая своим предметом прежде всего греческие и римские автографы-манускрипты, которыми наука не располагает.

Ф. Боуэрс, увлеченный апологией текстологии и библиографии перед «большой» критикой, пишет: «Я не говорю, как ученый-классик Джон Бурнет: „По общему согласию, конституирование авторского текста есть высшая цель, которую ученый может поставить перед собой“. Но я утверждаю, что установление текстов наших литературных и исторических документов и сохранность их чистоты сквозь последующий процесс трансмиссии является задачей для глубокого ученого, а не занятием свободных часов любителя или монотонной работой педанта»²⁹.

²⁷ Bowers F. Textual & Literary Criticism. P. 69.

²⁸ Maas P. Einleitung in die Altertumswissenschaft. P. 1.

²⁹ Bowers F. Textual & Literary Criticism. P. 10.

По столкновению двух взглядов на существо текстологии можно заметить, как постепенно от категоричности Бурнета до более пластичного консерватизма Боуэrsa границы узкого поля филологической критики текста становятся менее защищенными, и пограничные столбы расшатываются в восприятии — что особенно важно — самих текстологов-практиков. Именно в этом процессе разделения ведь и происходит осознание предмета и немногочисленных главных принципов «малой критики», в центре которой остается проблема оригинала или авторского текста.

Знаменитая работа У. Грега (доклад 1949 г. и статья 1950 г.) «Рационализация „копи-текста“», в которой он обсуждает не только само понятие «копи-текста», но и свои более ранние опыты в формальном «вычислении вариантов», существенно ограничивая возможность последнего, оставляет целью все тот же текст, близкий к оригиналу. Но понятие «копи-текста» было введено Мак-Керроу еще в 1904 году, и по его поводу Грег пишет что-то уже очень узнаваемое: «Когда в своем издании Нэйша Мак-Керроу выдвинул термин „копи-текст“, он только дал имя концепту, уже знакомому, и он использовал его в общем смысле, чтобы обозначить тот ранний текст произведения, который выбрал редактор в качестве основы»³⁰. Хотя Грег в своей статье будет уточнять термин, отмечая, что и сам Мак-Керроу предпринимал такие попытки, в целом суть подхода с тех и до сих пор не слишком изменилась³¹.

В 1928 г. в России выходит «Писатель и книга» Б. В. Томашевского с подзаголовком «Очерк текстологии». По поводу новаторства работы много позже выскажется С. А. Рейсер: «Слово „текстология“ сравнительно недавнего происхождения. Оно получило права гражданства приблизительно в середине 1930-х гг. и едва ли не впервые было введено Б. В. Томашевским в курс, прочитанный им в 1926/27 учебном году в Институте истории искусств в Ленинграде»³². Но у самого Томашевского читаем: «...в современной филологии выработалась некоторая система приемов критики текста, отчасти перенесенная

³⁰ *Greg W. Rationale of Copy-Text. P 19.*

³¹ В первоначальном виде Мак-Керроу использовал понятие копи-текста, «чтобы обозначить текст, используемый в каждом особенном случае как основа» [“the text used in each particular case as the basis of mine”] (*The Works of Thomas Nashe / ed. from the original texts, by Ronald B. McKerrow. London, A. H. Bullen [etc.], 1904. Vol. I. P. XI.*)

³² *Рейсер С. А. Основы текстологии. Л.: Просвещение, 1978. С. 3.*

из опыта изучения древних памятников, отчасти обусловленная своеобразием нового материала. Эту систему филологических приемов принято обозначать словом „текстология“»³³. Какие бы ни существовали в истории слова нюансы, Томашевский не относится к нему как к новому; ему важнее подчеркнуть признанность термина. Томашевский доказывает релевантность критики текста применительно к новой литературе, но в отношении к определению границ дисциплины он очень консервативен:

Текстология не есть специальная наука; скорей это некоторый метод, некоторое научное орудие, при помощи которого наука добывает необходимые ей данные³⁴.

И, конечно, «Текстология» Д. С. Лихачева выглядит реакцией на такое «узкое» понимание задач критики текста³⁵.

В переносе внимания на новую литературу Томашевский³⁶ делает, по сути, лишь одну определяющую замену. История текста, которая в литературе древней и Нового времени (той, что не оставляла после себя автографов) распространена была по векам и «копиям», либо рукописным, либо печатным, теперь сжалась до времени работы одного единственного автора, который является в то же время и своим собственным «переписчиком». Его творческий подход к оригиналу в принципе мало отличается от свойственного переписчикам древних книг, как его видел Лихачев. Понятно, что издательский процесс, отношения с культурной средой, институтом редакторства или цензорства, также важны, но эта часть истории текста в данном случае лишь приурочена к «допубличной». Главное заключается в том, что наличие

³³ *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: очерк текстологии. Л.: Прибой, 1928. С. 11.

³⁴ Там же. С. 11.

³⁵ Или, точнее говоря, на выраженную в ней позицию, поскольку ее придерживался не только Томашевский. Вспомним еще раз, что в 1962 г. был опубликован проспект книги Эйхенбаума, где автор утверждал: «Текстология – практическая область литературоведения, теснейшим образом связанная с делом издания классиков» (*Эйхенбаум Б. М.* Основы текстологии. С. 42); «Итак, перед текстологом, редактирующим сочинения русских классиков, стоят следующие первоочередные задачи: 1) выбор и проверка основного текста и 2) анализ и подготовка к печати других редакций и вариантов» (там же. С. 65).

³⁶ Косвенно ссылаясь на приведенную в библиографии «Критику текста и технику издания новых рукописей» Г. Витковски (*Witkowski G.* Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke, Leipzig: H. Haessel, 1924).

автографа и внимание к нему не поменяли отношений внутри самой модели «истории текста». Выбор «копи-текста», «основного текста» все равно будет волновать исследователя и издателя, а при его установлении будут использоваться приемы, подобные тем, к которым прибегали в том или ином виде многие:

Всякий черновик представляет сочетание двух явлений:

1) какого-то достигнутого результата и 2) творческого пути, которым автор к этому результату подошел.

Таким образом изучение черновика сводится к выделению из него «основного текста» и к установлению тех изменений в словесной ткани, которые совершались вокруг этого основного текста. <...>

Во всяком случае последовательность вариантов и степень их взаимной связанности – вот руководящие вопросы в анализе черновика³⁷.

Можно рассуждать о частностях и способах представления черного материала для публикации, отвергая одни, склоняясь к другим, но все равно, «основной текст», «последовательность и связность вариантов» (генетический граф, стемма) не могут быть вычеркнуты из логики текстологического исследования.

Для текста новой литературы в «корне» или «корнях» пресловутого «дерева» вариантов на месте оригинала оказывается замысел или авторская интенция во всей ее неопределенности и эфемерности. От нее расходятся ветви авторских версий, включая редакции наряду с правкой минимальных синтагм, чтобы оборваться в момент, когда автор оставит работу. При воссоздании истории нового текста различные издания без авторизации лишь продолжают ветвление стеммы, но они, видимо, будут менее интересны для текстолога, располагающего автографами и авторизованными материалами. Поставленный в корень замысел функционально мало отличается от утраченного оригинала какого-нибудь древнего текста. Оба они реконструируются. Оба – лишь идеальны.

После сопоставления текстологических деклараций, относящихся к разным временам и выявляющих постоянство «проблемного ядра», не кажется странным, что полемика текстологов подчас вносит меньше нового, чем можно было бы ожидать. Неудивительно, если обратиться

³⁷ *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: очерк текстологии. С. 103, 107.

к положению, сложившемуся к середине прошлого века в СССР, что в известной статье В. С. Нечаевой, остро реагирующей на позицию Томашевского, нет практически ничего нового в осмыслении приемов текстологии, кроме отвержения самой мысли Томашевского о том, что текстология представляет собой сумму таких приемов. В этом «споре» бессмысленно занимать чью-либо сторону. Практика сама расставляет вещи на свои места. Однако разбор аргументации В. С. Нечаевой представляется значимым, поскольку он высвечивает риторическую стратегию, с помощью которой утверждается «канон» советской текстологии. Вот цитата, концептуально периферийная, но прекрасно демонстрирующая логику опровержения:

...выступление Б. В. Томашевского <...> показывает, что он остается на прежних позициях, отрицая возможность разработки теоретических принципов текстологии и продолжая сводить текстологию к совокупности практических навыков.

<...> Мы принуждены обращаться к его ранним работам, где приведены теоретические предпосылки тех утверждений, которым он остается верен и в настоящее время³⁸.

С одной стороны, по мнению В. С. Нечаевой, Томашевский отрицает возможность разработки *теоретических* принципов, а с другой — В. С. Нечаева оспаривает *теоретические* предпосылки взглядов Томашевского на текстологию как на прикладную дисциплину. Оппонент хрестоматийно отрицает то, что протагонистом в действительности и не утверждалось.

Главное столкновение происходит в вопросе о «природе» автора текста литературного произведения и его «воли». Бесспорно, теоретические представления текстологов в данном случае совершенно несовместимы — их даже сравнивать сложно, не то что противопоставлять. Но в том, что касается сугубо текстологической проблематики, они, как и следует ожидать, выглядят схожими:

Советский текстолог не может представлять себе автора, как «орудие» для использования литературных форм и традиций. <...> Он понимает творческий процесс автора, как

³⁸ Нечаева В. С. Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков // Вопросы текстологии. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 34.

процесс, направляемый сознательной волей и устремленный к поставленной писателем цели. Руководясь своей эстетической системой, автор ищет наиболее полного выражения своего замысла³⁹.

Благодаря первой фразе оппонент В. С. Нечаевой выводится из состава «советских текстологов». Вместе с напоминанием о дискуссии по поводу формализма ему приписывается тезис о «безволии» автора. А далее следует повтор из Томашевского, который в своей книге отводит немало места движению от замысла до завершающего воплощения, правда, в гораздо большей степени его формализуя, то есть делая различным и четким, – перед нами, таким образом, нами случай *argumentum ambiguum*. В пренебрежении же «телеологичностью», присущей поэтической или эстетической системе, Томашевского вообще сложно упрекнуть.

Новшеством оказывается нарочитое «обязывание» текстологов вырабатывать «канонический», узаконенный, текст произведения. Но, во-первых, в таком понимании канонический текст – явление скорее идеологического порядка, а не научного. Он прежде всего призван регламентировать распространение информации: «Такой единый окончательный текст мы в дальнейшем называем каноническим, подчеркивая этим названием его обязательность и необходимость оградить его от произвольных редакторских изменений»⁴⁰. А во-вторых – за ним стоит идея все того же традиционного основного текста, из которого и вырабатывается «самый лучший», «правильный», отправляемый далее читателю.

Существует версия о том, что термином «канонический» в данном случае текстология обязана Сталину⁴¹. Однако ясно, что и без воли вождя он был довольно популярен не только в библиистике, но и в текстологии новой литературы (канон Шекспира, например).

Технический термин «основной текст», призванный, казалось бы, показать, что именно этот, а никакой другой текст берется, чтобы

³⁹ Там же. С. 36.

⁴⁰ Там же. С. 23.

⁴¹ «Но возник вопрос: каким все-таки должен быть издаваемый текст? За ответом обратились к Сталину. <...> По свидетельству очевидцев, он ответил замечательно просто: „Давайте канонический текст“» (*Гришунин А. Л. К переоценке старых заповедей // Книга. Исследования и материалы (сборник). Вып. 60. М.: Книжная палата, 1990. С. 83*). Автор статьи ссылается на протокол выступления С. А. Макашина.

относительно него демонстрировать остальные варианты, уравнивается с «окончательным текстом», в силу этого канонизируется и, как следствие, должен быть утвержден особой текстологической комиссией. Понятно, почему выступление Томашевского по поводу таких идей на текстологическом совещании 1954 г. в ИМЛИ «не содержало каких-либо конструктивных предложений. С его точки зрения, текстология лишь вспомогательная дисциплина, совокупность практических навыков. Резкие возражения со стороны Б. В. Томашевского вызвали и понятие „канонического текста“, в котором якобы есть отзвук чего-то религиозного и принцип „авторской воли“, якобы не поддающейся реализации»⁴². Но опять-таки, если оставить

⁴² Совещание по вопросам текстологии (хроника) // Известия академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. XIII. Вып. 4. С. 394.

Эйхенбаум в 1953 г. записал по поводу «основного текста» и «авторской воли»: «Основным текстом произведения, вообще говоря, должен считаться тот, который был напечатан в последнем прижизненном издании. В самом деле: если произведение в большинстве случаев подвергается при жизни автора различным превращениям и превращениям, то естественно брать в качестве основного („окончательного“) последний авторский текст.

Старые текстологи любили при этом выдвигать юридическое понятие „последней воли автора“, мы считаем его лишним и даже неуместным, запутывающим дело. Литературное произведение нельзя приравнивать ни к „духовному завещанию“, ни к предметам личной собственности: оно – скорее собственность народа, чем автора. И при этом „последняя воля автора“ в отношении текста своих сочинений (как и первая) остается обычно неизвестной. Да и что может значить эта воображаемая „воля“, когда она прежде всего парализована всякого рода цензурными запрещениями? Дело вовсе не в „последней воле автора“, а в простой логике: *раз автор менял печатный текст своего произведения, то надо считать основным тот, который появился последним при его жизни*» (Эйхенбаум Б. М. Основы текстологии // Редактор и книга. Вып. 3. М.: Искусство, 1962. С. 65).

Определяя «основной текст», Эйхенбаум отказывает, что с точки зрения науки вполне справедливо, в релевантности юридическим понятиям и на этом основании отвергает «последнюю волю автора». Однако его отрицание амбивалентно, поскольку исследователь тут же выдвигает другой довод, ведущий к тому же самому результату: к отождествлению «основного» текста с окончательным. Интенция исследователя, несмотря ни на что, латентно связана с каноном – каноном русской советской классики («собственностью народа»), подразумевающим поиск текста, пригодного для широкой публики. Однако почему читателю, специалисту и самому обыкновенному человеку, должен быть интересен именно последний текст, а, допустим, не первый? Стоит уйти в прошлое эпохи, породившей канон, и этот вопрос перестанет казаться странным.

в стороне институциональный аспект, связанный с канонизацией текста, в выдвинутой В. С. Нечаевой «программе» решительно нет ничего нового.

«Инструктивность» присуща текстологии. Это удобно в силу практической направленности дисциплины, и текстологи время от времени формулируют «правила» издания и исследования (*lectio difficilior lectio potior, lectio brevior lectio potior...*). В 1942 г. так поступает У. Грег в весьма влиятельной работе «Проблема издания Шекспира»⁴³. В его размышлениях присутствует и понятие основного текста (базового) и понятие «последнего намерения» (“the author’s final intention”⁴⁴, коррелирующего с «последней волей», но совсем ей не тождественного⁴⁵. Первое правило Грега таково: «Цель критического издания должна заключаться в том, чтобы представить текст, насколько позволяют доступные свидетельства, в форме, в которой, как мы можем предполагать, он присутствовал в чистовой копии произведения, сделанной самим автором, как он в конечном счете предполагал это (*as he finally intended it*)»⁴⁶. Исходя из ситуации с наследием Шекспира, Грег находит такой текст гипотетическим, поскольку его попросту не существует. Видя необходимость конъектуры, Грег предельно осторожен в выводах. Относясь к такому тексту как к реконструкции, он стремится раскрыть посылки, на основании которых строится его издание. Научная теория в отношении данного текста открыта для критики. Вопрос не решается голосованием и не утверждается институционально, «комиссией».

⁴³ Greg W. *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*. Oxford: Clarendon Press, 1942.

⁴⁴ Ibid. P. XI.

⁴⁵ В русской традиции понятие о «воле автора», именно «воле», актуализируется в связи с проблемой Пушкина и работой М. Л. Гофмана. На него, имея в виду его книгу «Пушкин: первая глава науки о Пушкине» (Пг.: Атеней, 1922), ссылается Г. О. Винокур в «Критике поэтического текста»: «Ведь если задача редактора, как то утверждает Гофман, заключается в том, чтобы в редактируемом им издании наиболее полно и совершенно осуществилась и выразилась „художественная воля поэта“, то, казалось бы, прежде всего возникает необходимость обнаружить эту волю, найти и прочесть оставленное поэтом художественное завещание» (*Винокур Г. О. Критика поэтического текста*. М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. С. 14).

⁴⁶ Greg W. *The Editorial Problem in Shakespeare*. P. X. Параллель этому правилу обнаруживается у Мак-Керроу в «Пролегоменах к Оксфордскому изданию Шекспира» (*McKerrow R. Prolegomena for the Oxford Shakespeare*. P. 6), от которых и отталкивается Грег.

Текстологический постструктурализм

Мысль о том, что Д. С. Лихачев каким-то образом причастен к постструктурализму, способна легко вызвать улыбку. Однако в одном важном аспекте параллель все же можно усмотреть. Речь идет о концепте автора, фундаментальном и болезненно дискутируемом в XX в. На подходе, который выражен «большой» текстологией Лихачева, называется и характер материала и предмет, избираемый для анализа. Факт, что тексты древнерусской литературы писались (переписывались) «коллективно», содержит в себе потенцию «раздробленного» авторства. Шлецеровский «Нестор» един, статичен. Лихачевский – дробен, авторство процессуально и растворено самим временем, историей текста и произведения.

Конечно, здесь нужны серьезные оговорки. Трудно представить, что избранная стратегия осмыслялась самим исследователем в очерченном ключе: постструктурализма советская наука не знала, и в данном отношении показателен ответ Д. С. Лихачева на статью С. Н. Азбелева «Текстология как вспомогательная историческая дисциплина»⁴⁷:

Различия между текстологом-историком и текстологом-литературоведом сказываются, например, в отношении к понятию «канонический текст». Канонизация текста противоречила бы духу исторического исследования. Мы не имеем права объявлять тот или иной текст исторического источника каноническим, стабильным, так как это выключило бы его из источниковедческого анализа. Историк не может исследовать памятник как исторический источник, текст которого «установлен» кем-то другим и не подлежит пересмотру. Исторический подход требует возможности ясно представлять себе не статику текста, а его динамику. Динамика текста вскрывает намерения автора, раскрывает его тенденции. Между тем подход к памятнику как к художественному произведению требует обратного – его стабилизации, законченности.

При изучении литературного памятника текстолог должен вскрыть эстетическую систему произведения и принимать ее во внимание при выборе текста, в определении основного чтения, при изучении разночтений, вариантов и т. д.

⁴⁷ Азбелев С. Н. Текстология как вспомогательная историческая дисциплина // История СССР. 1966. № 4.

Различия в подходе к литературному тексту и к историческому документу сказываются и в применении к ним принципа «последней авторской воли». Для историка этот принцип не играет той существенной роли, которую он играет для текстолога-литературоведа. Все эти различия действительны и для древней русской литературы, хотя практически принимаются в расчет в текстологических исследованиях ее реже, чем в текстологических исследованиях новой литературы⁴⁸.

В этой обширной цитате собраны два ряда понятий: статические «канонический текст» и «последняя авторская воля», с одной стороны; динамика текста и история – с другой. С их помощью историческое исследование противопоставлено литературоведческому. Первые два понятия вписаны в контекст, почти точно повторяющий декларацию В. С. Нечаевой. Но ведь сам Лихачев занят не статикой и каноном, а историей и текста, и произведения: «*История текста произведения* (выделено мной. – В. В.) – это прежде всего история работы над ним древнерусских книжников»⁴⁹. Сама исследовательская интенция – видеть динамику истории – разрушает границы деклараций о статике канона. История текста произведения, у которого *нет единого автора* или которое мыслится вне категории единого автора, просто вынуждает вспомнить о Фуко и Барте, еще не произнесших на тот момент своего решительного приговора⁵⁰. В СССР, кажется, не было постструктурализма, но, видимо, гуманитарная мысль идет неким общим путем, даже несмотря на изоляцию

⁴⁸ Лихачев Д. С. По поводу статьи С. Н. Азбелева «Текстология как вспомогательная историческая дисциплина» // История СССР. 1967. № 2. С. 231.

⁴⁹ Лихачев Д. С. Текстология: на материале русской литературы X–XVII вв. С. 53.

⁵⁰ Надо сказать, что в «малой» текстологии Лихачев с завидной ясностью противопоставил свою позицию в отношении к термину «авторская воля» той, которая доминировала на совещании 1954 г. Причем основанием для этого послужила особая концепция авторства, вытекающая из занятий древней литературой, и соответственно взглядов на значимость истории текста: «Текстология – наука. Она имеет, как мы уже отметили выше, самостоятельный предмет изучения – историю текста произведений» (Лихачев Д. С. Текстология: краткий очерк. С. 7); «Писатель создает более или менее „парадный“ текст и не рассчитывает, чтобы к нему заходили с черного хода, читали его черновики. Все это нарушает текстолог. В этом смысле нарушение авторской воли – исследовательский долг текстолога» (там же. С. 5–6). Разумеется, помимо этого острого для рассматриваемой ситуации парадокса Лихачев подвергает понятие «воли автора» и более детальной критике.

и невозможность в определенных условиях себя эксплицировать. «Подвижность» понятия «автор», не говоря уже об «авторской воле» и «каноне», ощущалась с самого начала дискуссий. Оно расшатывалось самой практикой работы с текстом вне зависимости от «лагеря», к которому исследователь склонялся.

Генетическая альтернатива

Казалось бы, генетическая критика совершила переворот в предмете и методе текстологии, отклонившись от цели, каковой был прежде «идеальный» текст. Ее родственность деконструкции даже не надо угадывать. Абсолютизация текстовой динамики не могла не стать методологическим событием уже в силу того вызова, который французская школа бросила и немецкой критике текста, и англоязычной по обе стороны океана. Незатронутой оказалась советская критика, хотя внимание к рукописям, замыслам, вариантам и редакциям она, безусловно, сохраняла наивысшее (как и сегодня сохраняет постсоветская, по крайней мере академическая). Генетическая критика дала ряд емких понятий, при помощи которых пластичность текста описывается с гораздо большей выразительностью, чем получалось у «традиционной» критики текста. Терминологический аппарат ее используется теперь и вне исследовательской идеологии самой школы. Но генетическая критика даже в самом своем названии не минует противоречий: если речь идет о генезисе, то что порождается и из чего? Генезис чего становится предметом анализа и реконструкции в данном случае?

Как бы генетическая критика ни следовала за «письмом» и как бы она ни сопротивлялась поиску «совершенного» текста, ей не остается ничего другого, кроме того чтобы рано или поздно обратиться к границам, отмечающим время и пространство, когда письмо еще или уже невозможно (писатель же не вечно пишет и меняет написанное, в конце концов, он смертен). Сосредоточенность на одной динамике неизменно приводит к логическому уничтожению «текста». Этот парадокс осмыслен генетической критикой. Так, в своей работе «Текста не существует (рефлексия по поводу генетической критики)»⁵¹ Л. Хай обращает внимание на то, что термин “avant-texte”, которым мы обязаны Ж. Бельмену-Нозлю, породивший по аналогии ряд других

⁵¹ *Hay L. Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique // Poétique. 1985. № 62.*

(включая “après-texte”, «пост-текст»), вновь разжег старую конфронтацию между понятиями «текст» и «не-текст». А выход из положения предложен такой: чтобы стать текстом, нечто, им еще не ставшее (аван-текст), должно быть опубликовано, должно обрести социальную судьбу, то есть в целом должно быть размещено в традиционной понятийной триаде «автор – произведение – читатель». Конечно, нужно помнить, что каждый из членов триады сам по себе проблематичен, но это проблематика, замечает Хай, несколько иного порядка.

Нет надобности в детальном анализе данной трактовки. Единственное, что сейчас важно, – это то, что при всей своей пластичности генетическая критика упирается, с одной стороны, в замыслы, наброски и вообще во все те документы, которые даже могут не попадать в категорию «аван-текста», а с другой стороны – неизбежно в текст, опубликованный или готовый для публикации.

Первая ситуация получает характерное отражение в изданиях, подобных «Записным книжкам писателей»⁵², о которых, наряду с тетрадами и дневниками, Хай пишет как о парадоксальных объектах – *прочитываемых* (посмертно), в то время как появились они для того, чтобы быть *написанными*. В силу своей противоречивой природы они и оказываются столь привлекательными для генетической критики, «мечтающей всякий раз добраться непосредственно до письма, не попадая немедленно в сети текста»⁵³. Привлекая подобного рода «зыбкий» материал, генетическая критика стремится избежать текста. Но публикует она в самом примитивном понимании все же тексты. (А что еще? Всякого рода графика, как бы ни усиливать ее значение, есть лишь приложение к слову писателя, если анализируется именно писательская деятельность.)

Вторая ситуация принципиально вообще не выделяет генетическую критику из «традиционной» текстологии, что удачно отражено, например, в названии работы М. Конта, посвященной публикации романов Сартра: «Рукопись, первое издание, „каноническое“ издание, осуществленное с согласия автора, – чему же верить?»⁵⁴.

⁵² Lamont de l'écriture // Carnets d'écrivains, t. 1: Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec (Broché) / sous la direction de Louis Hay. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1990.

⁵³ Ibid. P. 19.

⁵⁴ Конта М. Рукопись, первое издание, «каноническое» издание, осуществленное с согласия автора, – чему же верить? // Генетическая критика во Франции: антология. М.: ОГИ, 1999.

Оно «архетипично» по используемому набору терминов, как и статья в целом по заявленным проблемам: какой текст выбрать в качестве основного, насколько воля автора является его собственной волей?

Генетическая критика стремится ограничить использование таких терминов, как «вариант» (подвергая соответственно сомнению и «основной текст») или вообще его устранить: «...области применения классического понятия „вариант“ в генетической критике должны быть предельно ограничены. Может быть, следовало бы вообще отказаться от этого термина»⁵⁵. Но на практике ей по-прежнему трудно без них обойтись, что вполне ею осознается⁵⁶: «Однако это понятие имеет долгую жизнь и сохраняется кое-как в практике генетических исследований вопреки путанице, которую оно за собой влечет, и искажениям, которые оно навязывает документам»⁵⁷. Не вполне спасает положение и попытка использовать новые термины (например, «субституция»), не обремененные, казалось бы, классической филологической наследственностью.

Генетическая критика, конечно, не критика текста в узком смысле слова. Это здание, возводимое на фундаменте критики текста. В отличие от историко-культурного (как у Лихачева) подхода, она порождает свою альтернативную надстройку. Ее важнейшей составляющей является филологическая критика, причем *практически* философствующая. Очевидно, что основным предметом рефлексии для нее оказывается парадокс текучего сознания и фиксирующего его слова. По большому счету она исследует тот же конфликт, который (это имя вспоминается вновь неслучайно) в столь эффектной метафорической форме предъявил двадцатому веку А. Бергсон: длительность жизни против «кинематографичности» практического научного разума. Но там, где генетическая критика касается публикации текста, она не может избежать вопросов, привычных для прагматической «малой критики»: выявление основного текста и т. п. Она в этот момент просто вынуждена превращать «генотекст» в «фенотекст», разбивая неделимую генетическую историю на типографические кадры.

⁵⁵ Ferrer D., Lebrave J.-L. De la variante textuelle au geste d'écriture // L'Écriture et ses doubles: Genèse et variation textuelle. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1991. P. 16.

⁵⁶ Генетическая критика – что, пожалуй, бросается в глаза – вообще и изначально сосредоточена на порождаемых ее исследовательскими предпочтениями сложностях.

⁵⁷ Ferrer D., Lebrave J.-L. De la variante textuelle au geste d'écriture. P. 17.

Отношение генетической критики к «малой критике» воспринимается скорее как открытие, а не как изобретение. В нем узнается известное. И в таком выводе нет умаления заслуг, которые несомненны, — есть лишь желание подчеркнуть постоянство базовой текстологической практики. Нет ничего принципиально нового в том, чтобы выделить в качестве объекта описания и реконструкции отдельно историю произведения, замысла, текста, хотя нова и непостоянна абсолютизация этой задачи.

Роль очков в текстологии

Мы начали этот беглый обзор сопряжением двух разделенных временем точек зрения, выдающих общность интересов «малой критики», и затем пытались показать, что, несмотря на множество вариаций, вся ее история «игралась» вокруг одной основной темы, вокруг понятия об идеальном тексте, его продуцировании и публикации. Идея «совершенного текста» приобретала разные обличья, проходя через стадии эклектизма, «чистой» стемматологии, «копи-текста», частичной реабилитации эклектизма, утверждения незабываемого канона, заметного соприкосновения с историей культуры, погружения в генезис и нового обращения к стемме. Вопрос альтернативы касался лишь формы «совершенного текста». За какой из них признать главенство? Какую предложить взамен старых? На какую обратить внимание других исследователей и какую подарить публике? Сам «совершенный текст» никогда не существовал. Им не располагали филологи-классики, от которых он был закрыт архетипом. Его не имели исследователи Шекспира и Нестора. В определенных случаях он распадался на разные авторства при переписывании. В других — сам автор, оставаясь поэтологической проекцией единой личности, обретал процессуальность и тем самым лишал стабильности, цельности и синхроничности свой текст. Совершенный текст не существовал и не мог существовать, поскольку то, что выходит из-под пера, несовершенно, нецельно. Идеальный текст — универсалия, противостоящая реалиям его вариантов, как принадлежащих автору, так и независимых от воли последнего. Его в принципе нельзя воплотить, транскрибировать, отпечатать, потому что он представляет собой логическую, и всего лишь логическую, сущность, которую можно лишь символически обозначить.

Мысль о том, что текстология занята поиском «идеального» текста, опять-таки несколько не нова и в том отношении, что она ищет

совершенного (со всеми возможными этимологиями: от «лучшего» до «окончательного»), и в том, что ее задача – предъявлять тексты в их материальности, несовершенстве и незавершенности. Как мы видели, основное ядро критики текста действительно очень устойчиво и давно определилось. Ее первая задача в простейшем виде сводится к прочтению слов, установлению их последовательности и выяснению того, что из названного невозможно определить. Эта первая задача, выражаясь метафорически, образует ствол дерева текстологии, от которого отходят самые разные ветви модификаций – крона филологии и истории культуры.

Можно раздвигать понятие текстологии сколь угодно, но все равно филология сохранит представление о дисциплине, чья задача в буквальном смысле фундаментальна и поэтому очень скромна, – о критике текста или текстологии в самом узком значении.

Вариативность текстологии поучительна. Из всех упомянутых выше подходов к продуцированию «идеального» текста, принимаемых в одно время и отвергаемых в другое, ни один не забыт современной филологией. Невозможно абсолютно отказаться от эклектизма, удобно иногда прибегать к стемме⁵⁸, бывает очень полезна транскрипция⁵⁹, как и «критический аппарат»... Выбор зависит от конкретной задачи, которую ставит перед собой исследователь, и определяется исследовательской интенцией. Текстология интенциональна в том, что фокусируется на конкретном аспекте текста, и «пред-взята» – потому, что заимствует этот фокус у «большой критики», приоритетов гуманитарной науки в целом, а иногда и непосредственно у идеологии. Признание интенциональности за текстологией позволяет отбросить известный стереотип о ее особой достоверности, исходящей из исключительной близости «факту». Нет сомнений, что, вступая в спор с «большой критикой», текстология выдвигает в качестве аргумента отнюдь не факт

⁵⁸ Из последних примеров использования этого метода с привлечением новых информационных технологий: труд, подготовленный в хельсинском Институте информационных технологий: *Roos T, Heikkil T., Cilibrasi R., Myllymki P.* Compression-Based Stemmatology: a Study of the Legend of St. Henry of Finland. Helsinki Institute for Information Technology. 2005. НИИТ Technical Reports 2005–3.

⁵⁹ Сегодня транскрипции успешно публикуются, однако сравним: Томашевский: «Задача транскрипции – помочь читателю разобраться в автографе» (*Томашевский Б. В.* Писатель и книга: очерк текстологии. С. 64); С. А. Рейсер: «Современный текстолог не станет прибегать к старой системе транскрипции текстов» (*Рейсер С. А.* Основы текстологии. С. 40).

как таковой, а ту же интерпретацию, и в этом смысле она не имеет никаких преимуществ перед другими видами знания. Единственное преимущество «малой критики» – сосредоточенность на примитиве, на выяснении слов. Но тем же она и ограничена.

Понятно, что способность «малой критики» осмыслять тексты и предъявлять результаты в гораздо большей степени, чем присуще «большой», зависит от внешних, не собственно филологических технологий. Изобретение лучших способов печати, техник распознавания слов (от очков и лупы до современного сканера с последней графической программой) дает возможность получить и обнародовать большее количество информации.

В свое время Шлецер восхищался способностью одного из предшественников сводить вместе на малом пространстве множество вариантов. Суть его оценки не связана с экономией бумаги. Она относится к возможности охватить вниманием как можно больше информации, интегрировать ее, чтобы выбрать форму идеального текста, которая больше всего пригодна для исследователя и его задачи.

Ирония современной ситуации в текстологии состоит в том, что информационные технологии впервые позволяют сделать невозможное прежде: совместить *все* противоборствующие точки зрения на текст. В идеальном кибернетическом пространстве легко объединить *все* известные техники представлений единого текстового артефакта, начиная с плоских копий и трехмерных изображений, добавляя к нему транскрипцию, выстраивая рядом генетическую стемму и давая возможность читателю самому выбирать, какой слой текста будет принят за основной в данный момент; можно, наконец, механически «посчитать» варианты при помощи разных алгоритмов и «поверить» результаты, прибегая к здравому смыслу, традиционным приемам критики и чутью филолога⁶⁰.

От привычной формы публикации трудно отказаться. У бумаги есть свои неоспоримые преимущества – от того, что текст на ней, не оставив следа, сложно изменить, до элементарной привычки читать с листа. Однако при моделировании «идеального текста» традиционная публикация, по логике вещей, должна занять место производной. «Идеальный текст» современной текстологии видится совокупностью

⁶⁰ За генетической критикой здесь, вероятно, первенство, однако совсем необязательно следовать ее исследовательской стратегии, избирая схожую технику передачи текста.

всех материалов, относящихся к нему, и одновременно эвристически экономичной совокупностью всех известных способов его представить. Такая полиморфность возможна в цифровом пространстве, которое, впрочем, нельзя рассматривать иначе как еще один, пусть и более совершенный, носитель информации, средство ее передачи. Ничто не заменит самого способа мыслить филологически.

Текстологи представляют особый разряд исследователей, который всегда имеет элементарное институциональное преимущество перед остальными: непосредственный доступ к архивам. Оно кардинально, и положение это сохраняется в российской практике под разными предлогами до сих пор. Даже если не говорить о прямых или косвенных отказах на ознакомление с документами, аргумент «ветхости документов», запретительные таксы на копирование и сама архивная рутина, сопровождаемая остаточным принципом финансирования, успешно консервируют ситуацию. Текстолог-архивист – фильтр, пропускающий через себя информацию и создающий первичную картинку для «большой критики», которая в данном отношении и в самом деле беспомощна. История советской текстологии с данной политической точки зрения предстает не до конца удавшейся попыткой «канонизировать» базовый технический термин, чтобы и в этой области окончательно поставить под контроль конструирование текстов для читателя. Пусть эти фрагментарные размышления о судьбе советской текстологии видимого и прямого отношения к поэтике и тем более к «поэтике иносказания» не имеют, но все же с точки зрения стратегии советской культуры они остаются звеньями одной цепи. Война за единый и единственный текст, утопическая борьба с вариативностью и противоречивостью значений и «потенциальных» смыслов, с разнообразием, то есть, говоря иначе, с «формой», в полную силу сказалась и здесь.

Ныне о каноническом тексте можно услышать лишь как о понятии давно устаревшем, однако роль текстологии в российской академической науке по-прежнему чрезвычайно важна – тогда как для окружающего мира она давно перешла в разряд обыденной эдиционной практики и сама по себе перестала быть подавляющей все остальные теоретической проблемой. Возможно, в абсолютизации текстологии по-прежнему сказывается советское отношение к литературе, далеко не всегда осознаваемое и тем более не подлежащее артикуляции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы начали разговор с различия двух критических тенденций, которые прослеживаются на протяжении всего XX в., иногда заявляя о себе отчетливо в жестком противостоянии одна другой, иногда — маскируясь и примиряясь. Сосредоточившись на реальном конфликте, который возник между формализмом и социологией в начале XX в. в советской России, мы попытались увидеть, как полемика против занятий искусством самим по себе, отказ видеть искусство вне подчинения социальным связям и политическим целям свелись к нарочитой политизации сферы эстетического.

В ходе этих «дискуссий» роль концепции «искусство для искусства» была явно преувеличена, но на общий результат данное обстоятельство никак не влияет. Нельзя сказать, в частности, что «формалисты» были абсолютно асоциальны и аполитичны, однако мысль об автономии искусства легко вычитывалась оппонентами в их текстах, и этого каждый раз оказывалось достаточно, чтобы видеть в новомодном течении политического врага.

Мы говорили о том, что в СССР социологический подход в свою очередь тоже не выдержал натиска государства. Вначале его как будто сменила «философская эстетика» квазигегельянского толка, затем и от нее отказались. В то же время формализм и социология оставили существенный след в теории искусства, если говорить о пространстве гуманитарной науки без государственных границ. Понятно, что они были лишь малой частью широчайшего спектра точек зрения, которыми XX в. крайне богат, но все же частью неотъемлемой, и, надо думать, остаются таковой до сих пор. Из их противостояния мы попытались извлечь выгоду, обратив внимание на условный момент, когда эволюция формалистической и социологической мысли — благодаря влиянию общего идейного контекста и практик самого искусства XX в. — сошлись. Размывание традиционных границ искусства, выразившееся, в частности, в метафорике его бесконечного «умирания», наряду с «эстетическим релятивизмом», нашедшим отражение в социологической теории искусства и в эстетически ориентированной рецептивной теории, предоставили для этого удачный повод.

Традиционное для литературной критики стремление объяснить и как-то детерминировать хронологически фиксируемые перемены, привело нас к еще одному конфликту, эвристически значимому

для искусствоведения XX в. В избранной перспективе эволюция литературы объяснима остранием, в результате которого проявляются противоборствующие склонности (в какой-то момент радикальные) различных писателей, «школ» и «направлений» либо к «миметизму», либо к «символизму», понимаемым в категориях восприятия и языковой коммуникации. С помощью «формулы иносказания» мы попытались оценить и сопоставить ряд известных из истории литературы событий и точнее понять, почему одна персональная «политика поэтики» приводила к успеху при столкновении с государством, а другая — нет. Если рассматривать ситуацию в предложенном ракурсе и, подводя итоги, все предельно упростить, получается, что та литература русского авангарда, которая развивала поэтические устремления символизма, потерпела крах, поскольку перешла границу, где аллегоризм литературы переставал работать. «Деконструированные» нарратив, синтаксис, грамматика и слово, что в общем очевидно, не способны были выражать отчетливые политические идеи, тогда как для «заказчика» это казалось первостепенным. Но такая же участь постигла и стратегию решительного отторжения символизма, поскольку чистый «миметизм», к которому она ведет, тоже не способен передавать какое-либо добавочное «содержание». Мимесис по определению не имеет средств иносказательно передавать «лозунги». Он может их дублировать, и тогда он перестает быть искусством, однако это явно не то, чего опять-таки требовалось от литературы. И напротив, «развитая» нарративность вкупе с «умеренной» символизацией, позволяющей себя упрощать до «аллегории лозунга», заняли в советской эстетике ведущее место. Селекционная и образовательная работа, которую вели с конца 1920-х гг. институты литературной учебы и советская критика, как «большая», так и «малая», текстологическая, были принципиально связаны с «нарративно-аллегорическим каноном» и основанным на нем механизме контроля за письмом и чтением. Из писателей, о которых шла речь в книге, ни Хармс, ни Платонов, ни Зощенко ему не отвечали, зато соответствовали «хрестоматийные соцреалисты» и детский классик Маршак.

Сказанное не означает, что поэтика «авангарда», «реализма», «натурализма» и т. п. «онтологически» несовместимы с тоталитарным государством, как не означает и противоположного. Просто в советской истории главным «ценителем» искусства оказался обладатель определенного вкуса, с предпочтениями которого невозможно было

не считаться. Этот вкус, как и любой другой, до определенной степени «вычисляем» при внимании к тем рецептивным условиям, которым он обязан своим формированием и укреплением.

Поэтика авангарда, точнее, та ее часть, что была ориентирована на «заумь» и подобные ей деструктивные для языка практики, с точки зрения эстетики закономерно пришла на смену символизму, причем не только в России. В равной степени закономерно выглядит радикальная миметическая стратегия, неважно, воплощалась ли она в текстах Зощенко или – хотя бы в интенции – в «литературе факта», которую тоже признают авангардной. Но и литература соцреалистической ориентации, попавшая во все советские учебники, была не чем иным, как эстетической «реакцией остранения» – с той только разницей, что она оказалась реакцией на «авангард». За пределами СССР «хаос» или, говоря по-другому, «разнообразие», порожденное страхом влияний, прижилось и закрепило институционально. У нас эстетика литературы была редуцирована до узкого круга тенденций в соответствии с вкусовыми предпочтениями и политической волей вождя. И хотя заданный им «канон» постоянно размывался, понадобилось немало времени и политических перемен, чтобы от его безоговорочного доминирования избавиться.

Таким в общих чертах представляется взаимодействие поэтики и политики на протяжении советского времени, если рассматривать его в свете противоборства двух эстетических категорий – подражания и иносказания.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абрамс М. (Abrams M. H.)	9	Ауэрбах Э. (Auerbach E.)	36–40, 43
Абраньи Э. (Ábrányi E.)	87	Ахматова А. А.	28
Авдашевы	294		
Авербах Л. Л.	16	Багрицкий Э. Г.	198
Аверченко А. Т.	213, 217	Бальзак О. де	38
Агнивцев Н. Я.	92	Бальмонт К. Д.	309
Адамс Д. (Adams D.)	41	Баркер К. (Barker C.)	12
Адорно Т. В. (Adorno T.)	17, 19–21, 42, 44	Бармин А. Г.	298
Азбелев С. Н.	368–369	Барт Р. (Barthes R.)	369
Аквинский Ф.	108	Баруздин С.	248
Алексеев, тов.	151, 155	Батте Ш.	344
Алов А. А.	184–185	Бахтин М. М.	9, 10, 34
Альбам Р. Э.	216–217	Башляр Г. (Bachelard G.)	29, 48
Альбани Ф. (Albani F.)	165	Бедный Д.	28, 279
Альфонсов В. Н.	97	Безансон А. (Besançon A.)	124
Амфитеатров-Кадашев В. А.	203, 216–217, 219	Безыменский А. И.	131
Андреев Л. Н.	74, 164, 308	Беккер Д. (Baecker D.)	24
Арина Родионовна (см. Яковлева А. Р.)		Беккет (Beckett S. V.)	99, 118
Аристотель	12–13, 31, 43, 263, 300	Белая Г. А.	192, 298
		Белинский В. Г.	135

Белый А.	57, 95, 132,	Боуэрс Ф.	
139, 164, 298		(Bowers F.)	355, 360
Бельмен-Ноэль Ж.		Боянус С. К.	243
(Bellemin-Noël J.)	370	Бретон А.	
Беньямин А.		(Breton A.)	57, 98,
(Benjamin A.)	41	101–112, 114–117	
Беньямин В.		Брехт Б.	
(Benjamin W.)	19, 21, 27	(Brecht B.)	20, 74, 166
Берг М.	27	Бродский И. А.	27, 59,
Бергсон А.	352, 372	98–101	
Берия Л. П.	17	Брюсов В. Я.	307
Берковский Н. Я.	47	Буало Н.	136
Бескина А.	298	Бугославский С. А.	353–354,
Битов А.	69, 72	359	
Бланк А. И.	190	Будяк Л. М.	30
Блейк У.		Булгаков М. А.	27, 287
(Blake W.)	94, 196	Бурдьё П.	
Богданов А. А.	18, 110,	(Bourdieu P.)	24–25, 44,
135–136, 272		47–48, 50, 80	
Богданов К. А.	6, 271,	Буренин П. И.	277
338		Бурнет Дж.	
Богданов Ю. В.	30	(Burnet J.)	360–361
Богомолов Н. А.	94	Быч Л. Л.	200, 206,
Боден Ж.		208–209, 211	
(Bodin J.)	14	Бюргер П.	
Бодлер Ш.	20	(Bürger P.)	79
Бодрийяр Ж.		Бюхнер Л.	
(Baudrillard J.)	42	(Büchner L.)	16
Боккаччо Дж.	38		
Бонапарт Н.	344	Вагинов К. К.	84
Борисов И. К.	156	Вагнер Р.	
Борисова И. П.	72	(Wagner R.)	21
Боткин С. П.	302, 304	Валентинов В. П.	87
Боттоморе Т.		Валери В.	
(Bottomore T.)	19	(Valeri V.)	230
Боулз Дж.		Валиева Ю. М.	93
(Bowles J.)	41		

Вартофски М. (Wartofsky M. W.)	27	Вульф В. (Woolf V.)	38
Васильев Г. Н., Васильев С. Д. (бр. Васильевы)	171–173	Выготский Л. С.	87
Вахитова Т. М.	76, 191	Гагарин Ю. А.	286
Введенский А. И.	263,	Гадамер Х.-Г. (Gadamer H.-G.)	54
	273, 283	Галанов Б. Е.	197, 233
Вебстер Дж. (Webster J.)	244	Гамильтон Дж. Т. (Hamilton J. T.)	113
Вёльфлин Г. (Wölflin H.)	47	Гарофало (Garofalo)	165
Вернадский В. И.	332	Гаспаров Б. М.	191
Винкельман И. (Winckelmann J.)	54	Гаспаров М. Л.	227, 233,
Виноградов В. В.	299	260, 265	
Винокур Г. О.	367	Гастев А. К.	134–135, 142
Винчи Л. да	92	Гваттари Ф. (Guattari F.)	21–23
Вирен-Гарчински В. фон (Wiren-Garczynski V. von)	298, 311, 318	Гегель Г. В. Ф.	17, 110–111,
		124, 130, 377	
Витковски Г. (Witkowski G.)	362	Гейзер М. М.	225
Владимиров, тов.	133	Гейман А. А.	210
Вогюэ М. де (Vogüé E.-M. de)	108	Гейман Б. Я.	47
Водопьянов М. В.	276	Геллер М. Я.	99
Войцеховский Т. (Тичио)	307	Герман П. Д.	144
Волошинов В. Н.	10	Геровский А. Ю.	201, 220
Вольпе Ц. С.	298	Гете И.	38, 54
Вольтер	38	Гибсон У. (Gibson Walker)	44, 51
Вордсворт У. (Wordsworth W.)	196	Гинуков В.И.	239
Воровский В. В. (Орловский П.)	164	Гирц К. (Geertz C.)	26
Воронский А. К.	178, 290,	Гладков Ф. В.	6, 185–
292, 325		191, 193	
		Гогенцоллерн (Wilhelm II)	205

Гоголь Н. В.	10, 183, 301,	Груздев И. А.	299
303–305		Гудмен Н.	
Головин Н. Н.	206	(Goodman N.)	40
Гомбрих Э.		Гункель Г.	
(Gombrich E. H.)	40, 46	(Gunkel H.)	37
Гомер	36, 37–38,	Гурленова Л. В.	166
299		Гурштейн А. Ш.	165
Гонкур Ж. де, Гонкур Э. де		Гурьев Е. В.	92
(Goncourt J. de,		Гуссерль Э.	
Goncourt E. de)	146	(Husserl E.)	24, 48,
Гор Г. С.	318	91, 131, 145, 297	
Гордон А. Г.	72	Гюго В.	38
Горелов А. Е.	122, 142–144,	Гюнтер Х.	
157–158		(Günter H.)	74, 124–125,
Горький М.	6, 27, 52, 119–123,	184	
126–129, 133, 135–139, 144,		Даль В. И.	89, 93
146–148, 152–156, 163–166,		Дамс Г.	
168, 170, 174, 178, 186, 192–		(Dahms H. F.)	21
193, 195, 233, 241, 247, 252,		Данте А.	38, 88, 330
266, 280, 352		Дантес Ж. Ш.	
Гофман Г.		(d'Anthès G. Ch.)	330
(Hoffmann H.)	274	Делёз Ж.	
Гофман М. Л.	367	(Deleuze G.)	21–24, 42
Грег У.		Дельвиг А. А.	340–341,
(Greg W.)	355–356,	347	
361, 367		Деникин А. И.	204–205,
Греков К. М.	200, 213–219	207–209, 211–214, 219–220,	
Григорьева Л. П.	177	270	
Грин Г.		Денисов С. В.	212, 219
(Green H.)	41	Державин Г. Р.	30, 334,
Гринблат С.		343, 348	
(Greenblatt S.)	29–30	Дёринг Р.	
Гришунин А. Л.	353, 358	(Дёринг-Смирнова Р.,	
Гройс Б.		Dering-Smirnov R.)	80
(Groys B.)	30, 80,		
125, 139, 144			
Гронский И. М.	128		

Деррида Ж. (Derrida J.)	12, 24–25, 42–43	Дюбуа П. (Dubois P.)	304, 312–318
Дефо Д. (Defoe D.)	180	Дюркгейм Э. (Durkheim É)	79
Джамбул Дж. 133–134, 279	52, 74–75,	Е жов Н. И.	17
Джей М. (Jay M.)	19	Ермилов В. В.	134
Джойс Дж. (Joyce J.)	38, 74, 99, 118, 136	Есенин С. А.	265
Джонсон Б. (Jonson B.)	244	Ефимов Д. Н.	198
Дзиган Е. Л.	170–171, 173	Ж аккар Ж.-Ф. (Jaccard J.-Ph.)	70
Диоген	347	Жданов А. А.	17, 199
Дмитриев А. Н.	10, 17	Жирар Р. (Girard R.)	42
Добренко Е. А.	123–124, 166	Жирмунский В. М.	47
Добрынин В. В.	204, 212	Жолковский А. К.	298, 321
Долгов И. И.	114	Жуковский В. А.	347
Долгополов Н. С.	206, 208	З аболоцкий Н. А.	78, 263, 273
Донской М. С.	184	Займовский С. Г.	243
Дос Пассос Дж. (Dos Passos J.)	136	Залкинд А. Б.	246
Достоевский Ф. М.	10, 99, 108, 244, 292	Замошкин Н. И.	58
Драгомиров А. М.	214	Замятин Е. И.	27, 168, 272
Дроздов А. М.	211	Звягинцев С. П.	210
Друскин Я.С.	95, 264, 283	Зданевич И. М.	96
Дубиль Х. (Dubiel H.)	21	Зиберберг Х. Ю. (Syberberg H.-J.)	27, 125
Дуглас М. (Douglas M.)	254	Знатнов А. В.	69
Дунаевский И. О.	87	Золотоносов М. Н.	69
Дымшиц А. Л.	246	Зонтаг С. (Sontag S.)	55, 81, 266
Дьюи Дж. (Dewey J.)	44	Зощенко М. М.	6, 56, 69, 73, 132, 134, 252, 264, 287–327, 378–379

И ванов А. И.	165	Кармайкл Ж.	
Иванов В. В.	6, 27, 61, 74,	(Carmichael G.)	13
175–179, 299		Кассирер Э.	
Иезуитов А. Н.	145	(Cassirer E.)	46
Изер В.		Кафка Ф.	
(Iser W.)	43–45, 82	(Kafka Fr.)	59, 74,
Измайлов Н. П.	226	99, 112, 118	
Иконников А. Н.	344	Кеннэди Дж. П.	
Ингарден Р.		(Kennedy J. P.)	309
(Ingarden R.)	44–45, 131	Кербиц-Кербицкая В. В.	288
Исаковский М.В.	279	Кларк К.	
		(Clark K.)	126, 167
		Климов Э. Г.	232
К -ев И.	274	Кобринский А. А.	88
Кавайес Ж.		Коган П. С.	168
(Cavaillès J.)	48	Койре А.	
Каверин В. А.	319	(Koÿré A.)	48
Каверин П. П.	344–345	Коллонтай А. М.	223
Казерини М.		Колэ Л.	
(Caserini M.)	87	(Colet L.)	306
Калабухов А. И.	206,	Конт О.	
208–209		(Comte A.)	16
Калик М. Н.	175	Конта М.	
Калинин М. И.	280	(Contat M.)	371
Камегулов А. Д.	122, 127–128,	Кормчий Л.	13
132, 152, 156		Корниенко Н. В.	72–73,
Каменский В. В.	330	328	
Кангийем Ж.		Корнилов Л. Г.	202
(Canguilhem G.)	48	Коробьин Ю. А.	222
Кант И.		Короленко В. Г.	168
(Kant I.)	25, 43, 47, 48, 77,	Корш К.	
107, 300		(Korsch K.)	17
Капица П. И.	312	Космодемьянская З. А.	
Карамзин Н. М.	337–338, 344,	(Зоя)	279
346, 349		Костер Ш. де	
Карамзина Е.А.	349	(Coster Ch. de)	175
Карасев Л. В.	103	Котовский Г. И.	286

Кох-Любушкина М. (Любушкина М., Koch-Lubouchkine M.) 99–100		Лакло Ш. де (Laclos P. Ch. de)	317
Кошанский Н. Ф.	346	Лаку-Лабарт Ф. (Lacoue-Labarthe Ph.)	30,
Кошевой О. В. (Олег Кошевой)	279	Лангерак Т. (Langerak Th.)	69, 75–76
Краснов П. Н.	200, 211– 214, 219	Лахман К. (Лахманн К., Lachmann K.)	354–356,
Крепс М. Б.	298	360	
Криппендорф К. (Krippendorff K.)	25	Лебедев В. В.	238
Крупская Н. К.	198	Лебедев-Кумач В. И.	232
Крученных А. Е.	96, 187	Лебедев-Полянский П. И.	16
Крюкова М. С.	134	Левенталь Л. (Lowenthal L.)	21
Кублицкая-Пиоттух А. А.	308	Левинг Ю.	233, 262, 264
Кук Дж.	230, 234	Левоневский Д. А.	296
Кук Т.	234, 236, 237, 242	Левченко Я. С.	11
Кулабухов А. И.	200, 206, 208–209	Ленин В. И.	13–14, 15, 16, 22, 135–136, 145, 164, 189, 211, 213, 223–225, 255, 263, 266, 270–271, 279, 286, 295
Куницын А. П.	346–347	Ленч Л. С.	215, 217–218
Куприн А. И.	92	Леонов Л. М.	6, 58, 133, 186, 191–193
Кутепов А. П.	216	Лесков Н. С.	58
Куценко И. Я.	197, 199–202, 211	Лессинг Г. Э.	41
Куценко Ф. П.	200	Либединский Ю. Н.	16, 122, 126, 128, 131–132, 134, 139– 140, 147–148, 150–151, 156– 157
Кюхельбекер В. К.	344–345	Линков С. Я.	190
Л. В.	211	Лиотар Ж.-Ф. (Lyotard J.-F.)	24
Ла Саль А. де (La Sale A. de)	38	Липавский Л. С.	244
Лабов У. (Labov W.)	300	Литвинов В.	233
Лавренев Б. А.	6, 120– 122, 126, 140, 149–150, 152, 155–156, 158–159, 175, 179– 181, 193	Лифшиц М. А.	9, 18

Лихачев Д. С.	112, 355–358,	Маклюэн М.	
	362, 368–369, 372	(McLuhan H. M.)	18
Лич Э.		Максименков Л. В.	264
(Leach E. R.)	231	Малиновский В. Ф.	347
Ломоносов М. В.	359	Малишевский М.	263
Лонгин Д. К.	344	Ман П. де	
Лосберг Дж.		(Man P. de)	33
(Loesberg J.)	25	Мангейм К.	
Лошилов И. Е.	78	(Mannheim K.)	79
Лукач Г.		Марков В. Ф.	77
(Lukács G.)	17–19, 44, 45	Маркс К.	22, 79, 130
Луман Н.		Маркузе Г.	
(Luhmann N.)	24	(Marcuse H.)	17, 20
Луначарский А. В.	14, 16,	Марциновский Я.	
64, 223		(Marcinowski J.)	318
Львов Н. Н.	201, 211, 220	Маршак И. С.	197, 199
Любушкина М.		Маршак С. М.	199
(см. Кох-Любушкина М.)		Маршак С. Я.	
Люксембург Р.	105	(Д-р Фрикен, Уэллер)	6,
		195–286, 287, 378	
		Маршак Я. М.	222
Маас П.		Масинг-Делич И.	
(Maas P.)	354–355,	(Masing-Delic I.)	315
360		Матвиенко О. И.	182
Мадисон А. О.	30	Махно Н. И.	213, 226
Майзель М. Г.	122, 126,	Машенко Н. П.	185
128, 140, 150–151		Маяковский В. В.	13, 15,
Мак-Кей К.		74, 78, 141–142, 192, 195,	
(McKay C.)	256–258	248, 255	
Мак-Керроу Р.		Медведев П. Н.	10, 34
(McKerrow R.)	355,	Мейер И.	
361, 367		(Meyer J. H.)	54
Макаренко И. Л.	209–210	Мейерхольд В. Э.	330
Макарова И. А.	59	Мелберг А.	
Макашин С. А.	365	(Melberg A.)	38
Маккლოსки Д.		Мережковский Д. С.	88, 107,
(McCloskey D.)	26	230, 244	

Меринг Ф. (Mehring Fr.)	87	Николаев Вл. Никольский, прапорщик	252 203
Метерлинк М. (Maeterlinck M.)	87–88	Ницше Ф. Ножин	288 224
Мид Дж. (Mead G. H.)	319	Нэйш (Nashe T.)	361
Милюков П. Н.	200, 205		
Митчелл У. (Mitchell W. J. T.)	33	О кборн У. (Ogburn W.)	26
Михалков С. В.	195	Островский Н. А.	6, 182–185
Молдавский Д. М.	310		
Молоствов П. Х.	345		
Мольер	38		
Мономах Вл.	346	П авлов И. П.	311–312, 314, 316–318, 320
Монтень М. де	38	Павловский А. И.	36
Мопассан Г. де	308–309	Падмор Дж. (Padmore G.)	248
Морозов П. Т. (Павлик Морозов)	286	Панофски Э. (Panofsky E.)	36, 39–40, 43, 46, 79
Музиль Р. (Musil R.)	99	Пантелеев Л. Ф.	302
Мушкетов	270	Панченко А. А.	6
Мэсси Дж. (Massey G.)	244	Паперный В. З.	144
Мюллер В. К.	243	Парамонов Б. М.	185
Мякотин В. А.	100	Парди Дж. (Purdy J.)	41
Н абоков В. В.	27	Парменид	66
Намитокос А. А.	208	Пастернак Б. Л.	93, 140–141
Наумов В. Н.	184–185	Паттерсон У. Л. (Patterson W. L.)	248
Некрасов Н. А.	55, 302–303, 305–306	Переверзев В. Ф.	9–10, 15–18
Нестор	359, 368, 373	Перетц В. Н.	353, 358
Нечаева В. С.	353, 364–365, 367, 369	Перцов В. О.	162, 166, 173, 193
Нечаева М. Н.	6		
Никитин Н. Н.	299	Перцова Н. Н.	86

Петлюра С. В.	200, 204, 213	Пушкин С. Л.	345
Петр I	335	Пушкина О. С.	331, 350
Петровский М. С.	199, 256, 268		
Петроний	38	Рабле Ф.	38
Пилецкий М. (Пилецкий- Урбанович М. С.)	348	Раевский Н. Н.	345
Пильняк Б. А.	27, 138, 178, 299	Разова В. Д.	198, 199, 265
Пирогов Н. И.	304	Разумовский А. К.	348
Платон	12, 31, 41, 43	Рансьер Ж. (Rancière J.)	30–31
Платонов А. П.	6, 27, 52, 57–69, 71–78, 97–118, 120, 132, 152–154, 185, 244–245, 266, 287, 291, 328–350, 378	Расин Ж.	38
Плетнев П. А.	304	Распутин В. Г.	58
По Э.	244, 309	Распутин Г. Е.	220
Погодин М. П.	304	Рахманинов С. В.	87
Поджоли Р. (Poggioli R.)	94	Рейсер С. А.	361, 374
Покровский М. Н.	18	Рембо А.	20
Полонская Е. Г.	319	Репин И. Е.	280
Полонский В. П.	175, 319	Ригль А. (Riegl A.)	47
Поселягин Н. В.	7	Рид Дж. (Reed J. S.)	26
Потольски М. (Potolsky M.)	42	Риффатер М. (Riffaterre M.)	32–33, 55
Прево А. Ф. (Prévost A. F.)	38	Ричардс И. А. (Richards I. A.)	44
Пригов Д. А.	59	Рожков Н. А.	18
Проскурина В. Ю.	30	Розанов В. В.	244
Пруст М.	38, 371	Розенблатт Л. (Rosenblatt L. M.)	44
Пудовкин В. И.	166	Россетти Д. Г. (Rossetti D. G.)	88
Пуришкевич В. М.	201, 220	Рублев А.	165
Пушкин А. С.	10, 110, 199, 299, 329–350, 367	Русакова Э. А. (Esther)	92–93
Пушкин В. Л.	332, 336, 338, 345–347	Рыцарев Б. В.	175
		Рябовол Н. С.	200, 206–208

Савельев Л.		Солженицын А. И.	27
(см. Липавский Л. С.)	244	Соловьев В. С.	245, 332
Савицкий В. Д.	208	Сталибрасс П.	
Савуров	203	(Stallybrass P.)	30
Сажин В. Н.	92	Сталин И. В.	5, 17–18,
Сазонов С. Д.	207	74–75, 119, 132, 168, 248, 264,	
Салаи А.		271, 276, 278–280, 286–287,	
(Salai A.)	87, 92	294–296, 312, 339, 352, 365	
Салтыков-Щедрин М. Е.	302–	Стасов В. В.	280
303		Стендаль	38
Сарнов Б. М.	232	Стольная В.	87
Сартр Ж.-П.	136, 371	Страусс А.	
Саянов В. М.	122	(Strauss A. L.)	299
Светликова И. Ю.	10	Суворин Б. А.	201–202, 214, 220
Северянин И.	97	Сулла	217
Сегал А.	274	Сулькевич М. А.	213
Сейфрид Т.		Сухих И. Н.	165
(Seifrid T.)	59, 99	Сушков Ф. С.	200
Серафимович А. С.	6, 167–171,		
173, 186, 193		Тайфел Х.	
Сервантес М. де	38	(Tajfel H.)	320
Симонов К. М.	280	Тамби В. А.	262
Симушенко Вл.		Тарасенков А. А.	329
(Либович Владимир;		Тацит	38
Либович Эммануил		Твардовский А. Т.	280
Вениаминович)	274	Тиняков А. И.	320–327
Скидан В. В.	200, 210	Тихонов Н. А.	84, 122, 126,
Скобелев В. П.	180	141–142, 266	
Скобцов Д. Е.	211	Тичио	
Скоропадский П. П.	200,	(см. Войцеховский Т.)	
205–206, 212–213		Тоберн Н.	
Скэттон Л.		(Thoburn N.)	22
(Scatton L. H.)	298	Толстой А. Н.	198, 215
Слонимский М. Л.	289, 325	Толстой Л. Л.	309
Смирнов И. П.	80	Толстой Л. Н.	16, 56, 125,
Смирнова В. В.	197, 260	129–130, 292	
Соколов К. Н.	214		

Томашевский Б. В. 361–362, 364–366	34, 353,	Фердинанд I Кобургский (Ferdinand I)	224
Томашевский Ю. В.	298	Фермор Н. Ф.	302
Томпсон С. (Thompson S.)	25	Филимонов А. П.	207, 209
Трифонов Т. К.	246	Фицджеральд П. (Fitzgerald P.)	41
Троцкий Л. Д. 223–224	211, 213,	Флобер Г.	38, 301, 306– 307, 371
Трусовский А. А.	200	Фома	338, 348
Тургенев И. С. 303, 305	162, 302–	Фор Э. (Faure E.)	47
Тынянов Ю. Н. 350	152, 342–	Фосийон А. (Focillon H.)	47
Тычина П. Г.	280	Фра Анжелико (Fra Angelico)	165
Тэн И. (Taine H.)	108, 110, 116	Франс А. (France A.)	108
Уайльд О.	288	Фрейд З. (Freud S.)	22, 110, 304, 311–313, 315–320
Уайт А. (White A.)	30	Фрид Я. В.	136
Уксусов И. И.	134, 147–148	Фридберг М. (Friedberg M.)	352
Уолш Р. (Walsh R.)	92	Фрикен д-р (см. Маршак С. Я.)	
Усиевич Е. Ф.	17	Фриче В. М.	18
Ушаков Д. Н.	238	Фуко М.	12, 18, 21–23, 369
Уэллер (см. Маршак С. Я.)		Фурманов Д. А.	6, 171–173, 178, 180
Фадеев А. А.	6, 27, 120, 173, 175, 178–179		
Февриер Г. (Février H.)	87	Хай Л. (Hay L.)	370–371
Федоров Н. Н.	110, 153	Хайдеггер М.	24, 42–43, 91
Фербенк Р. (Firbank R.)	41	Ханзен-Лёве О. (Hansen-Löve A.)	10

- | | | | |
|------------------------------|--------------|----------------------|-------------------|
| Хармс Д. | 6, 57, | Чаадаев П. Я. | 336, 340, 345–349 |
| 68–73, 77–96, 119, 137, 245, | | Чандлер Р. | |
| 251, 263, 283, 330, 342, 378 | | (Chandler R.) | 100 |
| Харт Дж. | | Чапаев В. И. | 171–173, 175, 178 |
| (Hart J.) | 79 | Чацкий | 203 |
| Хаузер А. | | Чеботаревская А. Н. | 308 |
| (Hauser A.) | 18 | Чернышевский Н. Г. | 145 |
| Хейл Д. | | Чехов А. П. | 59, 168 |
| (Hale D.) | 10 | Чудакова М. О. | 310, 320 |
| Хенкин В. Я. | 220 | Чуковская Л. К. | 275 |
| Хенли Н. | | Чуковский К. И. | 195, 246, |
| (Henley N.) | 12 | 251, 255 | |
| Хирш Ю. | | Чуковский Н. К. | 257 |
| (Hirsch J.) | 44 | Чулюкин Ю. С. | 179 |
| Хитрово | 284 | Чумандрин М. Ф. | 122, 126, |
| Хлебников В. В. | 77, 86, 96, | 128, 133 | |
| 140–141 | | Чухрай Г. Н. | 181 |
| Ходель Р. | | | |
| (Hodel R.) | 6, 108 | Шагинян М. С. | 215, 218 |
| Ходж Т. | | Шаликов П. И. | 347 |
| (Hodge T.) | 311, 314– | Шаляпин Ф. И. | |
| 315, 318 | | (Федор Великий) | 280 |
| Холл О. | | Шампень Ф. де | |
| (Hall O.) | 248 | (Champagne Ph. de) | 165 |
| Холл Х | | Шах-Азизов К. Я. | 328 |
| (Hall H., Haywood H.) | 248 | Шварц Е. Л. | 295 |
| Хоркхаймер М. | | Шеквист Л. | 101 |
| (Horkheimer M.) | 18–20, 42 | Шекспир У. | |
| Хоэндалль П. У. | | (Shakespeare W.) | 38, 244, |
| (Hohendahl P. U.) | 44–45, 47 | 355, 365, 367, 373 | |
| Хьюз Л. | | Шёнберг А. | |
| (Hughes L.) | 248 | (Schoenberg A.) | 20 |
| Хэнсон К. | | Шиллер Ф. фон | 38 |
| (Hanson K.) | 304, 312–315 | Шихматов | |
| | | (Ширинский- | |
| Ц вейг С. | 318 | Шихматов С. А.) | 332, 346 |

Шкловский В. Б.	60–62, 64,	Щ ерба Л. В.	85
	69, 76, 98, 168, 233, 299		
Шлейермахер Ф.		Э йхенбаум Б. М.	358, 362, 366
(Schleiermacher Fr.)	90	Энгельс Ф.	145
Шлёцер А. Л.		Эсслин М.	
(Schlözer A. L. von)	358–	(Esslin M.)	140–141
	359, 369, 375	Эткинд Е. Г.	87, 232, 268
Шмелев И. С.	27, 167		
Шолохов М. А.	27, 125,		
	133, 193, 342		
Шопен Ф.	307–308	Ю нг К.	
Шопенгауэр А.	135–136	(Jung C.)	318
Шпенглер О.			
(Spengler O.)	110		
Шпет Г. Г.	91	Я блоков Е. А.	100, 109
Штайнер Ф.		Ягода Г. Г.	17
(Steiner F.)	230–231,	Яковлева А. Р.	
	234, 236, 254	(Арина Родионовна)	331–
Штук Ф. фон			332, 336–337, 339, 345,
(Stuck F. von)	87		347–348
Шульгин В. В.	200, 220–221,	Якубинский Л. П.	126, 128,
	223		154–156
Шулятиков В. М.	18	Яусс Х. Р.	
Шюккинг Л. Л.		(Jauß H. R.)	43–46, 49, 329
(Schücking L. L.)	44, 47	Яшин А. Я.	280

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
I. Поэтика vs. политика	7
Повороты XX века	7
От противостояния к смешению	8
Не ново, но актуально: политика и политики	12
Марксисты: эстетика против социологии	16
А там, на Западе... ..	18
Проблема различия	23
Еще два слова о поэтике и политике	29
Символическая правда, миметический обман и ответ читателя (из истории вечных вопросов XX века)	32
Страх теории	32
Ауэрбах vs. Панофски	36
Структура vs. конструкция	43
Символическая правда и миметический обман	52
II. Иносказание и авангард	57
Иносказание Платонова	57
Идентификация стиля	57
«Сдвинутый разговор»	60
«Антисексус» и «Друг за другом»	68
Иносказание зауми: «авангард» в «Кике и Коке» Д. Хармса	79
Презумпция смысла	80
Корень смысла и грамматика иносказания	82
Иносказание имени	86
Контексты Кики и Коки	89
Хармс, авангард, литература	93
«Сюр-реалии» Платонова: от Анри Бретона до Иосифа Бродского	98
Воображение и детство	102
Безумие и воображение	105
Сон и мир	108

Алогизм и примитивы поэтики.....	111
Результат и процесс: автоматическое письмо.....	113
Сюрреальность contra сюрреальность.....	116
III. СИМВОЛИЗМ СОЦРЕАЛИЗМА	119
Научить соцреализму?	
О первом номере «Литературной учебы».....	120
Идеология или эстетика.....	123
«Орган класса»: к гносеологии соцреализма.....	127
«Гуссерлианская ересь».....	130
«Голова на снегу»: от гносеологии к форме.....	134
Антропология, социология и техника.....	142
«Ври, чтобы верили»: соцреализм и типическое.....	144
Отступление к Платонову.....	152
«Баба останется бабой»: язык соцреализма.....	154
«Оскорбленная бабенка»: этика и эстетика.....	156
«Какая была погода в эпоху Гражданской войны?»: климатическая метафора в соцреализме.....	162
IV. КАК СТАТЬ КЛАССИКОМ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	195
Д-р Фрикен в тылу врага (Маршак и газета: к предыстории советской классики).....	195
«...Чистые люди, почти „святые“» («Мистер Твистер», Маршак и табу).....	230
Табу на табу.....	232
Структура сакрализации – сакрализация структуры.....	237
Казус с чемоданами.....	249
Чистота и порядок.....	253
Табу на быт.....	260
О безымянных героях (политика имени у С. Маршака).....	268
V. «СТРАТЕГИИ НЕУДАЧИ»	287
«Рвотный порошок».....	288
Поэтика мимикрии – психология разоблачения? (к проблеме «маски» в «Перед восходом солнца» М. Зощенко).....	297

Игра в классики.....	300
Зощенко, Фрейд и другие.....	311
Тень Тинякова.....	320
«...Не отвергаются и не принимаются» (пьеса А. Платонова «Ученик лица»)	328
VI. КАНОНИЗАЦИЯ ТЕКСТА	
И УПУЩЕННЫЙ ПОЛИТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ	351
Идеальная текстология (несколько замечаний к теории и практике критики текста).....	351
Текстология состоялась.....	353
Тривиальная стемма.....	354
Кризис текстологии.....	355
«Сублимация» (возвышение) текстологии.....	355
Трансмиссия текста и история культуры.....	358
Консервативная текстология.....	360
Текстологический постструктурализм.....	368
Генетическая альтернатива.....	370
Роль очков в текстологии.....	373
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	377
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	380



Вьюгин Валерий Юрьевич

Политика поэтики: очерки из истории советской литературы

Главный редактор издательства *И.А. Савкин*

Дизайн обложки *И.Н. Граве*

Оригинал-макет *Ю.А. Корневская*

Корректор *Т.В. Зайко*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,
192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:
СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,
тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru

Отдел продаж:
fempro@yandex.ru, тел. (812) 951-98-99

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» в Москве
можно приобрести в следующих магазинах:*

«Историческая книга», Старосадский пер., 9. Тел. (495) 921-48-95

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

Магазин «Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2.

Тел. (495) 915-27-97

Магазин «Фаланстер», Малый Гнездниковский пер., 12/27.

Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

Магазин «Циолковский», Новая площадь, 3/4, подъезд 7д.

Тел. (495) 628-64-42

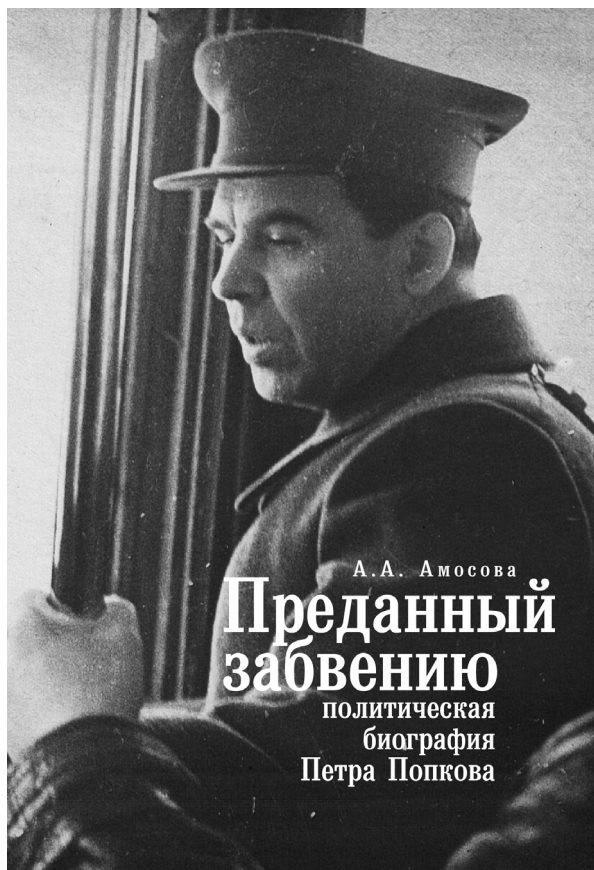
«Галерея книги „Нина“», ул. Бахрушина, д. 28. Тел. (495) 959-20-94

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88¹/₆. Усл. печ. л. 23,47. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Заказ №

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:



А. А. Амосова

Преданный забвению

политическая
биография
Петра Попкова

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:



Ю.М. Мельник В.П. Римский

Время жить и Время созерцать...

Экзистенциальные смыслы
и философское понимание
времени в классической
европейской культуре

В издательстве «Алетейя» вышла в свет книга:



Р. В. ДОЛГИЛЕВИЧ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
ПРЯМЫХ СВЯЗЕЙ
МЕЖДУ СССР
И ЗАПАДНЫМ
БЕРЛИНОМ