

литературное
НОВОЕ
обозрение

№7 (1994)



І N М Е М О R І А М

ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ, ДО СВИДАНЬЯ

Предлежащий текст написан сообща, но не совместно. Он составлен из писем рижан (бывших и нынешних), знающих друг друга по тартуской филологической школе.

...Он был филологом. Я хотел бы подчеркнуть это кажущееся тривиальным утверждение. Да, конечно, и великим культурологом, и одним из основоположников структуралистской эстетики, научившим целые поколения не только анализировать, но и синтезировать тексты. Наверное, и философом тоже. Но главное — он был из последних великих русских филологов, а филология — особая стезя, где, конечно, продуктивность зависит от трудолюбия, любознательности, эрудиции, изобретательности, но едва ли не решающей элемент зовется Удачей. Она благоволит только настоящим игрокам, и Ю.М. всегда (как бы случайно) попадало под руку именно то, что ему больше всего было нужно в этот момент. Правда, и нужно ему было одновременно многое. Будущие феномены искусства или теоретической мысли были как бы загодя ему известны из какого-то необнародованного каталога платоновых идей, и когда Ю.М. встречался с новаторским текстом (речь прежде всего идет о кино), он приветствовал его с тем спокойным и ровным доброжелательством, с каким адресуются старому знакомому. Решительно не модернист, не авангардист по внутреннему эстетическому устройству, он, подходя к экспериментальным текстам XX века, просвечивал их читательской интуицией, настоянной на высокой классике, и его анализ оказывался на порядок содержательнее, чем самая изощренная теория апологетов. Но и наоборот: проглядев вполглаза опыты своих коллег по описанию неклассических форм текстостроения, он заново оборачивался к истинной классике, замечая в ней предвосхищения модернистской поэтики.

Он был человеком игры. В игре, полагал Ю.М., должны все время сосуществовать оба аспекта — всамделишный и понарошке. Он учил юных выходить на доклады, предварительно изготовив письменный текст. Как-то после доклада на некоей конференции он забыл на кафедре листы своего конспекта. Я взглянул на них — это были десять белоснежных страниц.

Он был великий импровизатор, поставивший перед собой дон-кихотскую задачу вычислить роль случайного в этом мире. Свое понимание истории

Ю.М. пояснял на примере смерти. Он говорил, что смерть — аргумент, позволяющий отличить историю «процессов» от истории культуры. Если бы Пушкин умер в младенчестве, «Евгений Онегин» не был бы написан, но лампочка Эдисона могла бы носить любое имя. В последние годы, прощаясь с вами, Ю.М. любил добавить: если не околею. Летом 1991 года (за чаем) он так изобразил новую форму работы (после инсульта Ю.М. был вынужден диктовать): артиллерийский снаряд (тут он сослался на однополчанина, понимавшего в этом толк), когда взлетает — поет, а, падая, хрюкает. Так вот, я теперь не пишу, а хрюкаю. (Это было сказано без меланхолии, в духе знаменитых автошаржей.) При всей его любви к притчам из армейского прошлого, баллистическое понимание истории как некоей траектории было как раз тем, против чего Лотман возражал как мыслитель. По поводу «отказного движения», знаменитой теории Эйзенштейна (которого он почему-то недолюбливал), он однажды прошелся: что это за слово? Я знаю «откатное движение» — это когда пушка выстрелила, да и откатилась. Именно непредсказуемость жизненных траекторий Лотман подчеркивал своим «если не околею». Вкус к непредсказуемому был в нем, конечно, от Пушкина, а не от Эдисона. В поздней лотмановской идее культуры как взрыва (а не процесса) угадывается интеллектуальный автопортрет. Как написал Сабанеев о Скрябине, «на самом деле его творчество в истоках было все-таки импровизационным».

Лотман был весь осиян безупречным и подтянутым демократизмом, но цену себе он знал. Он вообще хорошо разбирался в ценах на духовном рынке: чем за что приходится платить. Как-то, выслушав напористый парадоксалистский монолог сильно младшего коллеги и сразу учуяв, откуда задул ветерок, Ю.М. прервал это красноречие словами, прямо назвав имя ученого, равномасштабное своему: «Да, NN — великий соблазнитель». И, помолчав: «Боюсь, что и я тоже».

Мировая слава Лотмана — невероятное для современной культуры явление; несомненный знак избранничества. Она стала подниматься сама собой, по собственным иррациональным законам, и к середине 70-х годов достигла небывалых для ученого-гуманитария масштабов. Лотмана переводили, почитали, переиздавали в Италии и Германии, Японии и Китае, а отдельные недисциплинированные народы, например, латиноамериканские, переводили, не известив о своих издательских предприятиях. Эта слава не была замутнена сознательными усилиями по ее приумножению и эксплуатации, он для нее и пальцем не пошевелил. Будучи в полной мере семиотическим феноменом, слава Лотмана не имела материального выражения (эстонская академия приняла его в свои ряды не с первой попытки, уже в конце 80-х годов, а советская так и не допустила в свои стены). Как подобает настоящей славе, она вызывала сомнение и смятение у современников, иные готовы были оспаривать ее по частям — ссылки на несистематичность мышления, противоречивость терминологии, неточность цитат и пр. и пр. Но наша молодость была обогащена, облагорожена, кроме прочих даров Лотмана, зрелищем настоящей высокой славы — в то время как ее обладатель реагировал конфузливymi шутками, хотя вполне понимал ее значение...

*Мария Плюханова
Роман Тищенко
Юрий Цивьян*

АУТСАЙДЕР ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ*

Лафатер в письме Карамзину однажды сказал, что друг и вообще *другой* необходим человеку для того, чтобы «am kräftigsten existieren» («сильнее существовать»). С точки зрения карамзиниста, быть — это видеть свое отражение; как выразился молодой Карамзин: «наслаждаться собой в сердце друга». Эта формула полна двойным смыслом: наслаждение есть самонаслаждение (а шире сказать — бытие есть самобытие — бытие в себе самом). Но для того, чтобы это самобытие стало осязаемой реальностью, оно должно быть экстраполировано в виде отражения в зеркале другой личности, то есть друг — это инструмент моего самовыражения и самопознания (формула эта вызвала потом гневную реплику Белинского, назвавшего подобного «друга» ямой, куда «я» сваливаю помойку своей души).

В этом смысле переписка Вяземского вдвойне характерна. Во-первых, это *дружеская* переписка. Таким образом, заранее подбирается набор родственных зеркал, которые должны высветить в личности Вяземского некие общие грани. Но друг — это зеркало, обладающее высокой индивидуальностью, и в нем высвечивается то, что в других зеркалах не находит себе отражения. Переписка Вяземского подхватывает эти «отражения», трансформирует их и снова направляет в зеркало дружеского эписистолярия. Таким образом создается система «зеркал в зеркалах», а набор этих систем должен воспроизвести бесконечное приближение к неповторимой индивидуальности самого Вяземского.

Итак, глубинная сущность реализуется в системе многочисленных вариантов. В этом смысле дружеская переписка Вяземского отмечена непрерывной игрой между повторяемостью и вариативностью отражений «зеркал в зеркалах». Принцип этот впервые был заложен в переписке московских масонов, подхвачен Карамзиным и Петровым и передан через карамзинистов арзамасцам. Но полнее всего он воплотился в эписистолярном наследии Вяземского. При этом эписистолярность сделалась как бы зеркалом самой личности Вяземского, в той мере, в какой личность превратилась в зеркало переписки («зеркало в зеркалах»).

Такой подход определял особую роль переписки в литературном наследии Вяземского: разница между личным, интимно-адресованным текстом и текстом общественным, обращенным к аудитории — то есть к определенной массе «чужих» и «других» людей — принципиально снималась. Текст (*всякий* текст, ибо иначе построенное объявлялось вообще не текстом) — сообщение, адресованное к себе через другого и к другому через себя. Эта двойная зеркальность понятий «я» и «он» и составляла своеобразие текста карамзинистов.

* Автор выражает благодарность Т. Д. Кузовкиной за помощь в подготовке текста. [Данная публикация представляет собой текст доклада Ю. М. Лотмана, зачитанный А. В. Горевой на конференции, посвященной 200-летию со дня рождения П. А. Вяземского (Остафьево, 1 октября 1992 г.; см. отчет о ее проведении в «НЛО». N 2. 1993. С. 355—358). — *Ред.*]

Но по этой же модели складывались отношения между «я», адресатом письма (другом) и читателем.

В результате, письмо карамзиниста — это не интимный жанр, а литературное воплощение интимного жанра. Интимные письма пропитываются литературностью, а литературные — интимностью. Но это не только не снимает разницы между этими жанрами, а, напротив, делает функционально ощутимым их принципиальное различие.

Особая сложность отношения Вяземского к карамзинизму, отношения, соединявшего и лирическую связь и «насмешку горькую обманутого сына», в значительной мере бросала свое отражение на отношения Вяземского с Пушкиным. Пушкин сразу и решительно порвал нити, тянувшиеся к нему от поколения «отцов», и лично и литературно он очень остро воспринимал ту «дружбу», которую сам он определил как «покровительства позор». В этом смысле в пушкинской модели романтизма был еще один оттенок — бегство от навязчивости авторитетов на простор свободы не только политической, но и творческой. («Людей повсюду видя, их слабый разум ненавидя, в пустыню скрыться я хочу»). «Пустыня» — это не только свобода политическая и освобождение от деспотизма авторитетов, но и избавление себя от кривых зеркал и бесконечности самоотражений. Это как бы момент, когда карты сбрасывают со стола и игра начинается с начала.

У Генриха Гейне есть стихотворение, в котором на деревенском празднике встречается танцующая пара, веселый разговор между ними прерывается тем, что те, кто считал друг друга чужими обнаруживают свое слишком хорошее знакомство: «он» оказывается передетым водяным, а «она» — прячущейся русалкой. Стихотворение оканчивается тем, что демаскированная пара вынуждена расстаться — «они слишком хорошо знают друг друга» — не могут быть «чужими», потому что давние знакомцы, и не могут быть «своими», так как принадлежат к разным мирам. Отношения Пушкина и Вяземского напоминали нечто похожее. Они были слишком близки, чтобы составлять друг для друга тайну, и слишком отличны, чтобы испытывать одинаковые сочувствования и отталкивания.

Вяземский так и остался карамзинистом, в разнообразных новых мундирах, но все с тем же мечом в руках, а Пушкин смотрел на карамзинистский вариант романтизма, по формуле Тютчева, «как души смотрят с высоты на ими брошенно тело». Именно чрезвычайная близость Пушкина и Вяземского делала невозможным их единомыслие и разводила их по разным лагерям литературы. Таков был сложный подтекст «вражды — дружбы», определявшей и эпистолярную полемику и литературные разногласия Пушкина и Вяземского и скрывавшееся под этим одновременное взаимное притяжение.

Вяземский продолжал попытки выразить новые литературные споры на языке эпохи баталий вокруг романтизма, а Пушкин отбросил этот язык, да и к баталиям подобного рода потерял интерес.

Сложность ситуации для исследователя заключается в том, что борющиеся стороны пользуются словами и знаменами, наполненными еще смыслами 20-х годов, а между тем основное значение, так же как и разнообразные оттеночные окраски, уже давно переменялось, бойцы остались старыми, но они обменялись шпагами, как Гамлет с

Лаэртом, а иногда даже отбросили вообще шпаги и ухватили другое, более грозное оружие. Пушкинское «примирение» с действительностью оказалось шагом на пути к другим формам протеста, сближением с новым поколением. Хотя сближение это было оборвано неожиданной смертью поэта, оно осталось запечатленным в памяти и сочинениях Белинского.

Вяземский же, скинув плащ романтического бунтаря, как-то вдруг совершенно естественно оказался в мундире николаевского вельможи. Сохранилось противостояние аристократии и демократии, но переменилась их общественная роль: аристократия израсходовала бунтарский пафос, а демократия избавилась от привкуса сервильности. Волны этой общественной бури разбрасывали в разные стороны «челны» русской культуры.

* * *

Поэзия Вяземского органически вписывалась в эпоху романтизма 20-х годов, но вписывалась очень своеобразным способом. Замешанный на карамзинизме русский романтизм первой волны подозрительно легко превращался из ниспровергателя штампов в создателя новых, но столь же предсказуемых штампованных формулировок. Карамзинизм как бы старился в самом своем детстве, и это создавало возможность поэтики отрицания и комического пародирования штампов карамзинизма в пределах его собственной эстетики.

Таким авто-пародистом, насмешником-карамзинистом, кривляющимся в зеркале перед собственным отражением, был П. А. Вяземский. Его стихотворение «Ухаб» — это зеркало, подставленное карамзинистом карамзинизму. Такая позиция питалась живым духом литературного бунта, и одновременно бунт этот имел настолько частный, почти интимный характер, что неизбежно оставался в пределах той литературы, которую осмеивал. В этом смысле «Ухаб» очень показателен: в мир поэзии вводится бытовая проза, но проза эта имеет совершенно особый характер. Прежде всего, она питается отражениями личных впечатлений. Они порождаются характерными чертами быта эпохи: ездой в карете (именно в *собственной*), которая составляла особую, характеризующую черту эпохи, определяла ее интимные впечатления, личный опыт и личную память читателя. Когда Гоголь писал: «Проснулся — три станции убежало назад», он переносил читателей в мир, незнакомый поколению его отцов, которые путешествовали,

Боясь прогонов дорогих,
Не на почтовых — на своих.

И уж тем более чуждый тем из читателей, которые по старинке проводили свою жизнь как моллюски, присосавшиеся к камню.

Эпоха порождала тип «дорожного» человека, ту «охоту к перемене мест», которая сделалась не только мучительным свойством Онегина, но и проклятием и судьбой Гоголя.

От России, управляемой «из почтовой коляски», как горько писал Вяземский о времени Александра I, до России, мелькавшей в окнах кареты Чичикова, простирался единый образ страны, ниспровержен-

ной в гигантских пространствах вековой неподвижности и одновременно сконцентрировавшейся в постоянном движении перерезывающих ее дорог. Мир дорожных впечатлений становится под пером Вяземского особым метафорическим языком, с помощью которого поэт повествует о себе самом. Лирика обретает новый язык. Это позволяет ей сбросить превратившуюся уже в тяготящие штампы стилистику карамзинизма и обрести новую систему языка. В этих условиях иронический взгляд поэзии на самое себя хотя и оставался в пределах автоиронии романтизма, воспринимался читателем как струя свежего воздуха. Бытовой образ жизни, знакомый читателю из его собственного опыта и, казалось бы, по самой своей основе противостоящий миру поэзии, вдруг превращался в целый водопад образов, складывавшихся в совершенно новый художественный мир.

Смелые эксперименты Вяземского уже предсказывают поэтическое новаторство Некрасова. Стилистика стихотворения «Ухаб» задается в первой же строфе антитезой бала и ухаба («И с бала я попал в ухаб!»). Это не только противопоставление определенных бытовых явлений, питаемых личными впечатлениями читателей Вяземского, но и создание неких символов. Семантика слова «бал» поддерживалась для читателя той эпохи широким кругом литературных ассоциаций, часто даже более обширных, чем бытовые. Бал превращался в полисемантический символ эпохи. Он влек за собой целый рой литературных символов, окрашенных всей палитрой любовно-светской жизни: «верней нет места для признанья и для вручения письма» (Пушкин), «дам обдуманый наряд» (Пушкин).

Ухаб — образ подчеркнуто конкретный, шокирующе бытовой и, что особенно важно, лично знакомый большинству читателей той поры, — неожиданно превращается в целый набор символов, заостренность которых в том, что они одновременно реализуют у читателя непосредственно ему знакомые переживания и переносят их в пространство широкой общественной сатиры.

Не сатирические образы создают язык для раскрытия сущности бытовой реальности, а сама эта бытовая реальность превращается в язык, на котором строится общественная сатира. Это порождает эффект обновления сатирических стандартов. Вяземский был великим обновителем литературного языка.

Образная структура стихотворения основана на противоречиях, именно несовместимость которых активизирует весь смысловой ряд: бытовая реальность дорожных ухабов приобретает характер уже несколько истрепанного художественного образа жизненных превратностей. «Непоэтичность» (с точки зрения стилистики эпохи) самого образа способствует обновлению довольно уже избитой поэтической темы. Бытовой лексический план обновляет истрепанные образы. Одновременное сочетание низкой лексики и бытовой образности с серьезностью философического содержания создает тот же эффект, который для пушкинского Моцарта возникает при исполнении его собственных произведений слепым скрипачем или, как сам Пушкин определял свой *поэтический* пересказ прозаического «Письма Татьяны»: «Разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц».

Непоэтическая бытовая реальность обновляется переводом на принципиально другой язык.

В 1946 году автору этих строк довелось ехать в только что восста-

новленном и пущенном в ход берлинском метро. Посредине дороги вагон вдруг остановился, свет потух и все оказались в непроглядной темноте. Рядом с собой автор услышал забористое и не лишнее артистизма длинное русское ругательство, которое завершилось на немецком языке: «Wieder kein Strom» (опять нет тока). Когда свет зажегся, я с удивлением увидел рядом с собой вполне благовоспитанного прилично одетого и немолодого берлинца. Для того, чтобы выразить всю полноту своих эмоций ему потребовался переход на другой язык — в данном случае русский, да к тому же еще изысканно матерный. Здесь выразилась одна из закономерностей лингвистики: «свой» язык окружен как правило пространством обычной бытовой семантики, резкий выход за ее пределы требует «чужого» языка. Переход через «границы» своего языка в как бы запрещенное для него пространство языка чужого является одним из острейших средств выражения эмоционального накала. Столь возмущавшая пуриста и архаиста Чацкого «смесь языков» «французского с нижегородским» превращалась в эстетике «Арзамаса» в активное стилистическое средство. Вяземский широко пользовался этим инструментом и мастерски на нем играл.

Позволительно будет сослаться на еще одно личное впечатление. Несколько лет назад мне довелось ехать тоже в Германии в трамвае. Вагон был набит панками, и я не без опасения оглядывался на размалеванные лица и другие эксцессы странной одежды и вызывающего поведения. Трамвай остановился и в него вошел джентельмен в безукоризненном смокинге с бабочкой, одетый по всем правилам самого изысканного туалета. Заполнявшие вагон панки встретили его громким улюлюканьем, которое вдруг сменилось исполненным восторга молчанием: из брюк денди торчали две грязные босые ноги, которыми он бодро шлепал по далекому от чистоты вагону. Признаюсь, что если бы молодой человек вошел совсем без одежды, это произвело бы на меня менее шокирующее впечатление.

Подобный эффект диссонанса был одним из излюбленных приемов Вяземского. Сочетание несочетаемого как бы стирало пыль с поэтического языка и придавало ему эффект новизны. Принципиальная позиция Вяземского заключалась в том, чтобы быть «либералом среди реакционеров», «реакционером среди либералов», всегда аутсайдером, всегда выразителем «другого мнения».

Когда через много лет Анна Ахматова писала, что, по ее мнению, в стихах «все быть должно некстати, все невпопад», она выразила как закон эстетики то, что для Вяземского было принципом жизни.

Вяземский вошел в русскую литературу как образ Жака из шекспировской комедии, того, кто всегда стоит по ту сторону черты, которому ни современники, ни историки не могут найти однозначного места, и который поэтому то подымается на щит, как один из ведущих выразителей эпохи, то безнадежно забывается, чтобы через некоторое время быть «открытым» снова. Сейчас мы приближаемся ко времени «нового» открытия Вяземского. Какие из граней его сложного литературного существования будут высвечены новой эпохой, сейчас сказать трудно, но событие это приближается.

Александр Генис

АНДРЕЙ СИНЯВСКИЙ:

ЭСТЕТИКА АРХАИЧЕСКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Пожалуй, только сегодня, после всех потрясений, ознаменовавших закат советской цивилизации, можно в полной мере оценить провидческий характер статьи Синявского «Что такое социалистический реализм».

Пока в заголовке звучал не поставленный автором вопросительный знак, произведение это легко было счесть анафемой режиму. Но с тех пор как ответа никто уже не ждет, мы можем решиться на читательский произвол и перевести статью в сослагательное наклонение: «чем мог бы быть социалистический реализм?»

Изменение модальности придает этому давнему, написанному еще в конце 50-х годов, тексту актуальный и конструктивный характер.

Именно потому, что история лишила автора противника, мы вправе выделить в статье то эстетическое резюме, которое не только завершало один этап в жизни русской культуры, но и указывало пути другому.

Новаторство Синявского в этой статье заключалось не столько в содержании, сколько в методике. Исследуя феномен социалистического реализма, он, по сути, вставил всю советскую цивилизацию в раму. Во время этой операции автору, естественно, необходимо было оказаться в стороне, чтобы окинуть взглядом завершенную картину. Описав соцреализм как историческое явление, он очертил четкие временные, формальные и содержательные границы этого явления, но сам при этом вышел за его пределы.

Построив телеологическую концепцию советской культуры, Синявский продемонстрировал несостоятельность этой модели в ее реальном воплощении. Соцреализм, по мнению автора, погубила эклектика, несовместимая с его квазиклассицистской, канонической, строго иерархической структурой. Однако этот вывод еще не значит, что соцреализм изначально ложен. Напротив, теоретически Синявский его оправдывает. Но в этом оправдании и заключается подлинный приговор. Сегодня мы можем обозначить эту парадоксальную методологическую концепцию общепринятым термином: это, конечно же, соц-арт.

Обогнав чуть ли не на поколение современные ему художественные течения, Синявский в этой статье постулирует основы новой эстетики. Выйдя за пределы соцреалистической культурной модели, он описывает ее как изжитую, законченную, а значит, мертвую.

Синявский первый обнаружил, что место соцреализма не в журналах и книгах, и не на свалке истории, а в музее. Соответственно, меняется и отношение к теории, ставшей экспонатом. Исчезает столь важная для тех лет ситуация выбора: принимать — не принимать, бороться или защищать, развивать или отвергать. Вместо этого Синявский намечает другую перспективу — эстетизацию. Констатируя кончину соцреализма, он ставит этот художественный метод в один ряд с другими, что и позволяет начать игру с мертвой эстетикой. Синявский давал ясные рекомендации по обращению с покойным еще тогда, когда слухи о его смерти казались бесспорно преувеличен-

ными. Не зря Синявский употреблял в своей статье будущее время: «Для соцреалистического реализма, если он действительно хочет... создать свою «Коммуниаду», есть только один выход — покончить с «реализмом», отказаться от жалких и все равно бесплодных попыток создать социалистическую «Анну Каренину» и социалистический «Вишневый сад». Когда он потеряет несущественное для него правдоподобие, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи»¹.

Эту задачу, хоть и с большим опозданием, выполнил соц-арт. Теоретическая «Коммуниада» из статьи Синявского воплотилась в творчестве В. Комара и А. Меламида, В. Бахчаняна, Э. Булатова, И. Холина, Вс. Некрасова и многих других художников, писателей и поэтов, которые реконструировали социалистический идеал, доведя тем самым его до логического завершения.

Между статьей Синявского и практикой соц-арта прошла целая культурная эпоха. Авторы хрущевской оттепели, брежневского застоя, горбачевской перестройки в большинстве своем эксплуатировали принципы как раз той эстетики, о бесплодности которой и предупреждал Синявский.

С высоты нашего времени почти все позднее советское искусство кажется недоразумением, если не ошибкой. Прививка критического реализма к социалистическому, как и предсказывал Синявский, оказалась нежизнеспособной. Эклектика отомстила искусству, породив особый оттепельный гибрид, эпигонами которого стали и все авторы бестселлеров перестройки.

Советская литература, распахивая целину закрытых ранее тем, шла по губительному для культурной, как и общей, экологии экстенсивному пути. Естественно, что сегодня, столкнувшись со свободой слова, такое искусство обанкротилось. Кумиры не только оттепели, но и перестройки остались не у дел, растеряв свой былой авторитет у читателей. Новых «Анны Карениной» и «Вишневого сада» не получилось: ни коммунизма, ни соцреализма с человеческим лицом не вышло.

Уже тот факт, что Синявский сумел предсказать этот кризис еще тридцать лет назад, заставляет нас с доверием и вниманием отнестись к его эстетической концепции, в преддверии которой он писал: «Мы не знаем, куда идти, но поняв, что делать нечего, начинаем думать, строить догадки, предполагать. Может быть, мы и придумаем что-нибудь удивительное»².

Этим «удивительным» и была эстетика самого Андрея Синявского, которую он развивал, шлифовал и оттачивал в своих статьях и книгах на протяжении тех десятилетий, которые прошли после увертюры — статьи «Что такое социалистический реализм».

Главное произведение Андрея Синявского — Абрам Терц. Отвлекаясь от биографических, социальных и политических условий, вызвавших его к жизни, я предлагаю объяснять явление Терца чисто художественной необходимостью.

Прием приписывания произведения вымышленному автору конечно же не нов в мировой литературе. И русские писатели не раз использовали подставное лицо, чтобы дистанцировать текст от

автора. Каждый раз такая потребность возникала тогда, когда в литературу вводился принципиально новый художественный материал, стиль и язык. Хрестоматийные примеры — «Повести Белкина» или «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Но в отличие от Ивана Петровича Белкина или пасечника Рудого, Терц Синявского является не авторским персонажем, а собственно автором. Тут мы имеем дело не с маской, а лицом. Речь идет о раздвоении писательской личности, причем одна ипостась не отменяет и не заменяет другую. Оба — и Синявский и Терц — ведут самостоятельные жизни, причем так, если тут подходит это слово, удачно, что советский суд, не разобравшись, посадил обоих. Во всяком случае, в лагере был Андрей Синявский, а книги там писал Абрам Терц.

Симбиоз Синявского с Терцем придает их книгам автобиографический и биографический характер одновременно. Каждый из авторов как бы берет другого в кавычки.

Терц нужен Синявскому, чтобы избежать прямого слова. Текст, принадлежащий другому автору, становится заведомо чужим и в качестве такового уже может рассматриваться как большая, размером в целую книгу, цитата. Сам же Синявский, освобождаясь от обязанности отвечать за своего двойника, оставляет себе пространство для культурной рефлексии по поводу сочинений, да и личности Терца.

Именно этим сложным отношениям посвящена наиболее прозрачная, наиболее исповедальная книга «Спокойной ночи», написанная двумя авторами сразу.

Первый из них сочинил обычный автобиографический роман, роман воспитания. В нем рассказывается история Андрея Синявского, который был школьником, потом студентом, потом тайным писателем, еще потом политическим заключенным и, наконец, эмигрантом. Каждая глава раскрывает определенный аспект личности Синявского — герой и власть, герой и любовь, герой и его происхождение, герой и эпоха.

Однако для того чтобы из «Спокойной ночи» получился действительно традиционный роман, надо вычеркнуть то, что написал соавтор Синявского — Абрам Терц. В центре «Спокойной ночи» — метаморфоза реальной личности в вымышленную фигуру: история превращения Андрея Синявского в Абрама Терца. Книга построена на стилистическом и композиционном контрасте между фрагментами реалистической прозы, принадлежащими Синявскому, и тем сюрреалистическим потоком текста, который создал его соавтор.

Таким образом, Синявский пишет роман и постоянно разрушает его. В этом двуедином процессе раскрывается задача эстетики Синявского — взять текст в рамку, жестко отграничив жизнь от искусства.

Можно сказать, что Синявский рефлексиирует по поводу своего текста как чужого. Он — автор и читатель одновременно.

За этой глубоко продуманной, сознательно выбранной позицией стоит особая модель художника, поэта, творца, автора, которую и Синявский и Терц последовательно развивают в разных книгах.

Собственно говоря, все творчество Синявского подчинено исследованию одной темы — внутреннее самопознание литературы, искусства как такового. Этой проблеме посвящены как лучшие книги Терца — «Прогулки с Пушкиным» и «В тени Гоголя», так и статьи и

монографии Синявского, в том числе и последняя по времени его работа — «Иван-дурак».

Кто же такой поэт, по Синявскому? Тут мы встречаемся с очередным парадоксом: в сущности, поэта нет вовсе. Синявский постоянно принижает активную роль художника, переводит его творческую деятельность в пассивный залог. В его словаре художнику сопутствует донельзя сниженный словарный ряд: это — дурак, вор, лентяй, балагур, шут, юродивый.

Именно этот ряд взбесил многих читателей «Прогулок с Пушкиным». И дело тут не в эпитетах, которые вне контекста могут показаться оскорбительными. Важнее то, что автор отнимает у поэта привычное место в культурной иерархии. Настаивая на том, что «пустота — содержимое Пушкина»³, Синявский отказывает классику в главном — в авторстве. Он всячески избегает прямого признания: Пушкин писал стихи. Вместо этого — стихи писались: «Пушкин развязал себе руки, отпустил вожжи, и его понесло»⁴. Синявский меняет напряжение авторской воли на свободный произвол стихов и стихии. Художник всего лишь отдается музам, не мешает им творить через себя. Поэт — медиум на спиритическом сеансе искусства. Все, что требуется от него, это быть достойным своего двусмысленного положения. В случае с Пушкиным, например, — не вставать с постели. Синявский не устает восторгаться легкомыслием, поверхностностью, небрежностью и ленью своего любимого героя, который мог бы повторить вслед за Сократом: «Праздность — сестра свободы».

Только надо помнить, что, по Синявскому, свобода — это всегда свобода слова, независимость его от всех привходящих обстоятельств и общественных нагрузок, это та свобода, источник которой коренится в случае, судьбе, роке, в игре тех таинственных сил, что и совершают чудесное преобразование человека в поэта.

В монографии «Иван-дурак» Синявский подробно описывает «философию» своего заглавного героя, который оказывается очень близок к фигуре идеального поэта из книги «Прогулки с Пушкиным». Объясняя, почему сказка выбирает себе в любимчики глупого и ленивого героя, автор пишет: «Назначение дурака — доказать (точнее говоря, не доказать, поскольку Дурак ничего не доказывает и опровергает все доказательства, а скорее наглядно представить), что от человеческого ума, учености, стараний, воли — ничего не зависит». И далее: «Суть этих воззрений заключается в отказе от деятельности контролирующего рассудка, мешающей постижению высшей истины. Это истина (или реальность) является и открывается человеку сама, в тот счастливый момент, когда сознание как бы отключается и душа пребывает в особом состоянии — восприимчивой пассивности»⁵.

Эта характеристика, отсылающая читателя на Восток, к даосизму, может служить комментарием к тому гимну недеянию, поэтической пассивности, небрежной и развязной позе Пушкина, которая обернулась, по Синявскому, безграничной открытостью миру, «всепроницаемостью»⁶, смирением и святостью поэта.

Философия «дурака» объясняет, между прочим, и одиозную фразу про «тоненькие эротические ножки», на которых Пушкин «вбежал в большую поэзию»⁷. За этими пресловутыми «ножками» стоит глубо-

кая концепция панэротизма, которая привела поэта к благосклонности к миру, к тому радостному доверию к жизни, от которого уже один шаг и до Пушкина-«всечеловека» из речи Достоевского, и до «веселое имя: Пушкин» из речи Блока.

Эротизм у Синявского становится еще одним свидетельством неосознанной, внеличностной, интуитивной, инстинктивной, если угодно, «животной» природы творчества — поэт, погружаясь в искусство, идет вглубь, минуя свой человеческий образ. Залог успеха — отказ от себя в пользу текста.

Вот как этот важнейший тезис своей эстетики формулирует Синявский в книге «Спокойной ночи»: «Когда пишешь, нельзя думать. Нужно выключить себя. Когда пишешь — теряешься, плутаешь, но главное — забываешь себя и живешь, ни о чем не думая. Тебя наконец нет, ты — умер... Уходим в текст»⁸.

Уходят в текст и все любимые герои Синявского — Пушкин, Гоголь, Розанов, безымянные сказители, растворяющие себя в анонимной фольклорной стихии. Этой ценой все они оплачивают метаморфозу искусства, как тот же Пушкин, сумевший переступить «через свою низменную природу, через собственное раздвоение между человеком и гением»⁹.

Упомянутый здесь мотив двойников, важнейший у Синявского еще с таких ранних рассказов, как «Пхенц», получает в более поздних произведениях окончательное разрешение и в сюжетном, и в жанровом, и в теоретическом планах.

Отделив человека от поэта — Синявского от Терца, — он обеспечил последнему особое литературное пространство за счет инверсии традиционных литературных структур.

Синявский постоянно разрушает канонические формы романа, повести, литературоведческого исследования, внося в них элемент самосозерцания, писательской рефлексии. Ко всем его произведениям подходит признание, сделанное в «Спокойной ночи»: «Это будет, на самом деле, книга о том, как она пишется. Книга о книге»¹⁰.

Тут отменяется предварительное условие художественного произведения — его самоочевидная условность. Синявский пишет не роман, а черновик романа. Он переворачивает обычную пирамиду, возвращая книгу к стадии рукописи, заметок, набросков, вариантов. Не случайно лучшие его сочинения составлены из дневниковых записей или лагерных писем.

На первый взгляд может показаться, что Синявский отказывается от строгой дисциплины формы в пользу авторской личности: интимный, приватный характер текста как будто призван размыть жанровые границы. Но на самом деле происходит обратное: автор отдается во власть того особого жанра, который в его творчестве следовало бы назвать просто «книга».

Образ идеальной книги, как и образ идеального поэта, у Синявского связан все с той же «философией дурака», с принципом недеяния: «Книга, которая ходит вперед и назад, наступает и отступает, то придвигается вплотную к читателю, то убегает от него и течет как река»¹¹.

Главное в такой книге — поток чистой литературы, именно словесности, под которой автор понимает собрание слов, их таинственную магическую связь. Читатель, окунаясь вслед за автором в эту

реку речи, отдается во власть ее течения, которое вынесет их обоим куда захочет. Чтение как сотворчество предусматривает, по Синявскому, смирение, отказ от своего Я — но не в пользу автора, а в пользу книги, в конечном счете — в пользу самого искусства.

Синявский лишает свои тексты структурной организации, чтобы в них осталось побольше воздуха, чтобы хватило места для хаоса, случайности, непредсказуемости, чтобы книга вернулась к своему древнему первообразу — свитку, ибо в свитке, как написано в «Спокойной ночи», «была непрерывность и протяженность развития, исподволь походившая на течение реки»¹².

Этот — «речной» — способ создания текста сближает прозу Синявского с фольклором, который, как он пишет, всегда служил ему «эстетическим ориентиром»¹³.

В сказке, анекдоте, блатной песне, а о каждом из этих жанров он писал, Синявского пленяет самостоятельная жизнь литературного произведения, лишенного автора, — ведь фольклорное произведение, в сущности, рассказывает само себя.

Плетение словес, игра самодостаточной формы, ритуальный танец, орнаментальный рисунок, плавное течение текста — вот прообразы прозы Синявского, которыми он восхищается и к которым стремится.

На основе этих образов Синявский и строит свою эстетическую вселенную. Нельзя считать, что искусство в ней важнее жизни. Они — искусство и жизнь — внеположны друг другу, их нельзя сравнивать, они несоразмерны. Правильней было бы сказать, что в космогонии Синявского искусство — источник жизни, тот первичный импульс энергии, который порождает мир.

Творчество у Синявского — это не путь вперед, а всегда путь назад, к истоку. Не созидание нового, а воссоздание старого. Смысл искусства — «в воспоминании — в узнавании мира сквозь его удаленный в былое и мелькающий в памяти образ»¹⁴. Понятно, что с этой точки зрения бессмысленными становятся такие традиционные вопросы эстетики, как соотношение формы и содержания или проблема «искусства для искусства». По Синявскому, эти вопросы тавтологические: форма и есть содержание, искусство не может быть ничем другим, кроме искусства. Все остальное — это помехи на пути из прошлого в настоящее, мели на той реке, куда погружает автор читателя.

Мир Синявского буквально открывается евангельским речением — «В начале было Слово». Это слово и призвано — не написать, а вспомнить — искусство.

Если мы соотнесем эстетические воззрения Синявского с современным литературным процессом, то обнаружим, что сегодняшняя русская литература во многом развивается как раз в том русле, которое прокладывал для нее Абрам Терц. И тут, наверное, пора уже произнести слово, без которого сегодня не обходится ни один разговор о литературе, — постмодернизм.

Синявский стоял у истоков русского постмодернизма. Он опровергал модернистскую концепцию соцреализма, намертво связывающую искусство с жизнью и требующую преобразования мира по художест-

венному проекту. Синявский преобразовывал не мир, а себя. Собственным примером он указал путь трансформации человека в писателя. Вставив себя в текст, он создал соблазнительный прецедент для иного освоения художественной реальности. Абрам Терц — человек-цитата — несомненный и популярный образец для авторов постмодернистской эпохи. С ней сближает и отношение Синявского к писателю, который в сущности таковым не является. Для Синявского, как и для сегодняшних постмодернистов, текст в принципе всегда чужой, он принадлежит сам себе.

Однако, главным в эстетике Синявского представляется не сходство ее с нынешними постмодернистскими теориями, а тот мировоззренческий поворот, который вносит в них его понимание искусства.

Синявский поднял в русской литературе архаический бунт против современности. Если символ веры постмодернизма — кавычка, цитата, то Синявский цитирует не содержание и не форму прошлых произведений, а самую ткань, основу словесности: он ведет читателя против течения реки к ее истоку.

Кстати, к этому можно свести и причину его эстетических разногласий с неопочвенниками: последние — консерваторы, первый — архаист. Одни стилизуют прошлое, пытаясь вернуться к некоему идеальному, облагороженному художественным вымыслом историческому этапу. Синявский заворачивает куда круче — к первоначальному искусству, к его исходному состоянию, пребывающему не в истории, не во времени, но в вечности.

Суть архаического постмодернизма Синявского в попятном движении, в постоянном преодолении структурности искусства, в поисках единого универсального пратекста, который и силится вспомнить автор, чтобы слиться с ним.

На этом пути восстановления — припоминания — забытого художник сталкивается в произведении с тем недоступным разъяснению остатком, который зовется тайной искусства. Там, где текст ставит предел интерпретации, писателю, как, впрочем, и читателю, приходится смириться с загадочным рудиментом, который Синявский связывает с «магической или заклинательной словесной формулой», передающейся из поколения в поколение «как величайшая тайна и высочайшая святыня»¹⁵. Мы не можем их понять, но не можем и не признать, не ощутить величественности этих руин. Метод архаического постмодернизма — это своего рода археология или палеонтология искусства: реконструкция целого по дошедшим до нас останкам.

Пафос восстановления первоначальной цельности искусства ведет к очищению его от привнесенных временем чужеродных добавлений, к которым Синявский относит и логику, и психологию, и социальность, и соображение пользы. Художник, как алхимик, занят изготовлением чистого, без примесей, искусства, которое обладает чудесным свойством — уничтожить границу между материальным и духовным, между словом и делом. Как пишет Синявский: «Слово — вещь. Слово — это сама вещь... Магическое заклинание — это точное знание имени, благодаря которому вещь начинает быть»¹⁶.

Поэт, которого Синявский постоянно уподобляет колдуну («колдовская или магическая способность лежит в основе всякого творчества»¹⁷), это тот, кто находит подлинные имена вещей. И если ему

это удается, он вызывает их из небытия. Вот так и сам Синявский вызвал — накликал — собственную судьбу, описав свой арест до того, как он произошел в жизни.

В этом нет ничего странного — ведь искусство предшествует жизни, оно старше ее. Как констатирует Синявский в книге «Спокойной ночи»: «Нас губит не искусство, а связь искусства с жизнью»¹⁸.

Подводя итоги, можно сказать, что особенность эстетики Синявского в том, что она решительно и окончательно разрывает связь между искусством и прогрессом. Развернув культуру лицом к прошлому, он предлагает ей любоваться не вершинами грядущего царства разума, а той «божественной истиной, которая лежит не рядом и не около искусства в виде окружающей действительности, но позади, в прошлом, в истоках художественного образа»¹⁹.

Архаизм Синявского оправдывает вторичность нашей александрийской эпохи, оставляя надежду на насыщение постмодернистской доктрины позитивным содержанием: если искусство умеет идти вперед, только обернувшись назад, то шансы дойти до цели у него сегодня не меньше, чем всегда.

Нью-Йорк, 1992

Примечания

- 1 *Абрам Терц*. Что такое социалистический реализм. В кн.: «Фантастический мир Абрама Терца». Inter-Language Literary Associates. Лондон., 1967. С. 444.
- 2 Там же. С. 446.
- 3 *Абрам Терц*. Прогулки с Пушкиным. Overseas Publication Interchange. Лондон, 1975. С. 64.
- 4 Там же. С. 84.
- 5 *Синявский А.* Иван-дурак. «Синтаксис». Париж, 1991. С. 39.
- 6 Прогулки... С. 9.
- 7 Там же. С. 17.
- 8 *Абрам Терц*. Спокойной ночи. «Синтаксис», Париж, 1984. С. 263.
- 9 Прогулки... С. 140.
- 10 Спокойной... С. 86.
- 11 *Абрам Терц*. Голос из хора. Stenvalley Press, Лондон, 1973. С. 7.
- 12 Спокойной... С. 86.
- 13 Иван-дурак... С. 8.
- 14 Прогулки... С. 103.
- 15 Иван-дурак... С. 71.
- 16 Там же. С. 150.
- 17 Там же. С. 58.
- 18 Спокойной... С. 347.
- 19 Иван-дурак... С. 71.