

вадим пугач

Заловор БУКВ

ахматова / бабель / басинский / бердников / блок
бродский / бунин / гоголь / горький / грибоедов
гумилев / гуревич / достоевский / елисеев / жуковский
зоценко / коломенский / лейкин / лермонтов / лесков
ломоносов / мандельштам / набоков / некрасов
островский / пастернак / платонов / попова / пушкин
савушкина / салтыков-щедрин / серебрянников
слепакова / сологуб / сычев / толстой / тургенев
тютчев / фет / фонвизин / ходасевич / цветаева / чехов
шаламов / шолохов / шукшин

издательство // геликон плюс

Вадим Евгеньевич Пугач

Заговор букв

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=28260229
Заговор букв: Геликон Плюс; Санкт-Петербург; 2017
ISBN 978-5-00098-134-4*

Аннотация

В книгу Вадима Пугача вошли занимательные эссе о русских классиках, о творчестве Лескова и Зощенко, Бунина и Ходасевича, Некрасова и Лермонтова и других хорошо знакомых писателей.

Эта увлекательная книга предназначена для всех любителей русской литературы, и речь в ней идет не столько о превратностях судеб, сколько о потайных пружинах некоторых произведений: изученная, казалось бы, вдоль и поперек классика поворачивается своими неожиданными сторонами (например, в эссе «Последний путь Свидригайлова»), а лица современников становятся значительными и запоминающимися.

Содержание

Поэзия или правда?	5
Часть I	14
Русские поэты в диалоге с читателем	14
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Вадим Пугач

Заговор букв

© Пугач В., текст, 2017

© «Геликон Плюс», макет, 2017

* * *

Поэзия или правда?

1

Лучшая книга всех времен и народов – «Приключения Незнайки и его друзей» Николая Носова. В ней и двух ее продолжениях содержится максимальная информация о культуре человечества. Когда Незнайку его друзья упрекают в том, что в написанных им стихах говорится неправда, он отвечает: «А зачем правду писать? Она и так есть». Вернее этого о литературе никто ничего не сказал.

2

Юлия Кристева дает замечательно ясное определение отличия художественной речи от нехудожественной. Выходит, что в нехудожественной (обычной) речи высказывание может быть или истинным, или ложным. А в поэтической оно может быть, даже обязательно будет и истинным, и ложным одновременно. Прочитав Кристеву, обращаю внимание на витрину магазина на Большом проспекте Петроградской стороны (место указываю, чтобы было правдоподобнее). Там – популярное нынче рекламное уравнение: $1+1=1$. По всему

выходит, это самое что ни на есть поэтическое высказывание. Безгранична поэзия, да и только...

3

Как справиться с парадоксом, что поэзия должна лгать, но не фальшивить? Если музыкант исполняет нечто мимо нот, ему скажут, что он фальшивит, но сказать, что он солгал, никто не сможет, и в первую голову потому, что сама мелодия — это всегда ложь, искусственная конструкция из звуков, подобранных вопреки правде. Получается, что фальшь музыканта — это преступление против искусной лжи композитора, а ложь композитора — это неправда, скроенная по лживым законам гармонии. А как же музыка сфер? Может быть, это порождение страстной мечты человека о том, что истина не может быть негармоничной? Математики и физики часто пишут о том, что формула, отражающая истину, всегда изящна, то есть имеет отношение к гармонии, которую мы определили как ложь. Похоже, мы готовы искать истину только в той лжи, о правилах которой договорились друг с другом за спиной Творца.

4

В реплике Чацкого, обращенной к Репетилову («Ври, да

знай же меру...»), есть много верного. Чацкий признает право Репетилова на ложь, но ложь должна быть «складной», существует мера (хочется сказать – высшая мера), которой ее можно и нужно мерить. Эта мера и есть договоренность людей о гармонии, своего рода основной закон, конституция искусства. Репетиллов грешен не тем, что врет, а тем, что врет неискренно¹.

5

Требую от поэта правды, мы поступаем безнравственно, потому что хотим, чтобы он перестал быть поэтом. Любая так называемая правда в поэзии, например «окопная», – только хорошо организованное искусство.

6

Правда однократна и не сохраняема. Если мы говорим, что ничего не выдумываем, это значит, что мы отказываемся от мысли. Правда может только состояться, но не может быть произнесена. То, что «мысль изреченная есть ложь», знали давным-давно. Впрочем, романтики и Тютчев вкладывали в это несколько другой смысл. Все это значит, что не только

¹ Прошу прощения за небольшую передержку: значение слова «врать» за последние два века существенно изменилось.

искусство, но и любая оформленная в речи деятельность человека не может быть правдой.

7

Что же мы путаем в художественных произведениях с правдой? Видимо, за правду мы принимаем силу воздействия искусства на нас. Но почему? Да потому что происходит «узнавание», почти по Аристотелю. Узнавание себя. Узнавание архетипа. Или иллюзия узнавания.

8

У меня в библиотеке есть оставшийся от кого-то из родственников том Уайльда старого, еще марксовского, издания. На титульном листе карандашом написан небольшой текст. Это список продуктов и товаров, которые хозяин тома должен был купить (я тоже перед походом в магазин составляю такие списки). Вот он: студень, лук, чеснок, масло, мыло, сухари, сельди. От этого набора шибает реальностью 40–50-х годов – самой настоящей правдой. Забавно, что эта правда коснулась именно Уайльда. Ведь это он, пытаясь сделать из жизни произведение искусства, вытеснял правду с помощью вымысла. И сам оказался несколько потеснен ею.

Похоже, первой существенной рефлексией человечества стала система Платона, которая представляет собой проекцию символического мышления на вселенную. Идеи Платона – то же самое, что образы-знаки в наших головах. Поэтому искусство, то есть принципиальная неправда, сидит в нас крепко, куда крепче, чем правда, которую без искусства мы все равно не воспринимаем.

Не только в литературе, но и в идеологии мы идем тем же путем поэзии и неправды. Знаменитые ритмизованные формулы «Свобода, равенство, братство» или «Самодержавие, православие, народность» – это чистый способ поэтического воздействия на массы. Вторая формула вообще – сознательная рифма к первой, наш ответ чемберленам всех времен. Свобода отменяется самодержавием, братство – православием, пошное буржуазное равенство перед законом – народностью, подразумевающей доверие государю и друг другу. Жить по совести, а не по закону – разве это не мечта? Закон ведь для бессовестных писан... И та и другая формулы – чудовищное вранье, но что так действовало и действует

на людей, как они?

11

По городу расклеены предвыборные плакаты. Текст на плакате будущего депутата от компартии: «Настоящая Иванова». Коммунисты, видимо, обладают сакральным знанием, как отличать настоящих Ивановых от поддельных. Становится понятно, почему их главная газета называлась (называется?) «Правда».

12

Интересно, что научную истину никогда не называли правдой. Юрисдикция – другое дело. Там все зависит от того, как договоримся. Скажем, по «Русской правде» убийца должен заплатить штраф, а сейчас его, пожалуй, посадят в тюрьму. То есть правда – это то, что мы о ней думаем, а истина – то, что есть. Правда (!), в XX веке выяснили, что и истина относительна, то есть зависит от того, кто ее обнаруживает. А устаревшая истина – это неправда. Остается только подобрать глагол: она становится неправдой или считается ею?

13

Предлагаю любую конспирологическую теорию считать заведомой ложью только из-за того, что конспирологи пытаются рассказать нам о том, что было на самом деле. Посмотрели бы в Евангелие от Иоанна – хороший текст, ей-богу, – там сказано, что на самом деле было слово. А мы уже выяснили, что слово правдой не бывает...²

14

«Тьмы низких истин нам дороже...» – и так далее. Это как раз про правду, которая никого не делает счастливее и лучше.

15

В «Мастере и Маргарите» Бегемот с подачи зрительного зала наказывает Жоржа Бенгальского за вранье. Маргарита же, напротив, вознаграждена в конце романа именно за правду, хотя это правда и не ее, а мастера. Его восклицание о том,

² Поскольку автор обнаружил таким образом свое отношение к конспирологии, то название этой книги находится в явном противоречии с его взглядами. Перед нами явный пример победы текста над автором☺.

как он все угадал, говорит нам о странной вещи: слово и истина у Булгакова совпадают. Совпадали они и у прототипа Иешуа. Он был сразу и Словом, и Истиной. Вероятно, в этом и кроется корень обаяния христианства.

16

Так сложилось, что мне нравится читать и анализировать тексты, преимущественно художественные. В каком-то смысле я даже сделал себе из этого профессию. Но чего искать в текстах – поэзии или правды? Поскольку речь идет о словах, то правда в них может быть только иллюзией. Опасность иного понимания словесного искусства хорошо показана в романе Орхана Памука «Новая жизнь». Тогда поэзии? Но ее все воспринимают по-разному. Это очевидно. А кому интересны очевидные вещи?

До сих пор в школьной практике часто задают позорный вопрос: что хотел сказать автор? Лев Толстой когда-то уже достойно ответил на него. Художественный текст не может быть редуцирован, он представляет собой единое высказывание, которое нельзя свести к убогой басенной морали, заранее заданной автором.

Не более смысла имеет и постмодернистский подход, который можно сформулировать аналогичным вопросом (и тоже позорным): что хочет видеть в тексте читатель? Что делать, в наш потребительский век необходимо уважать права

клиента...

Мы как бы забываем о главном герое – тексте. Между тем он живет своей жизнью и умирает своей смертью. Возможно ли существование текста без автора и читателя, возможны ли собственные интересы, цели, смыслы текста? Кто кем управляет: человек текстом или текст человеком? Какую роль в любовном треугольнике «автор – текст – читатель» играет среднее звено? И с чего я вдруг назвал его средним? Разве «автор» и «читатель» не суть всего лишь постоянные эпитеты человека, пишущего и читающего текст, то есть человека культуры? Так кто же тут главный?

Размышления, которые составили эту книгу, во многом порождены уважением к тексту. Точнее – любовью. Потому что о каком без любовного треугольника сюжете можно говорить?

Часть I

Русские поэты в диалоге с читателем

Нет нужды доказывать, что любая речь, в том числе и поэтическая, если это не монолог психически больного, является частью диалога. Например, М. М. Бахтиным об архаической лирике сказано следующее: «Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других...» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 149). Можно было бы предположить, что стремление неархаического автора вступить в диалог с читателем – своего рода тоска по архаическому синкретизму, единству в хоре, а не только эгоистическое желание славы. Так же, как, по мысли М. М. Бахтина, разомкнуто в прошлое и будущее литературное произведение, разомкнуто и авторское сознание. Это означает, что существует своего рода поле «писательских» ориентаций. И если сам поэт существует во вполне определенном времени, то своего собеседника он воспринимает в двух планах: синхроническом и диахроническом. Как правило, поэты обращаются сразу и к современникам, и к потомкам, хотя степень обращенности зависит от эпохи, окружения и личности поэта. Например, в полной за-

висимости от эпохи находятся представления о ходе времени и назначении поэзии. В древности (в эпоху синкретизма) лирика, точнее, то, что мы сейчас называем лирикой, могла быть обращена вовсе не к потомкам, а к предкам или богам и иметь вполне утилитарное назначение. Степень утилитарности тоже зависит от эпохи.

Последние три века, в которые и развивается новейшая русская поэзия, сформировалось устойчивое представление о ее адресатах. Разнообразные обращения к вечности тоже имеют в виду ту вечность, которая впереди. Да и само представление о том, что «впереди», а что «позади», стало возможным тогда, когда историю стали понимать как более или менее линейный процесс.

В такой системе учителя литературы оказываются своего рода почтальонами, обязанными донести письма из прошлого. Но свою культуртрегерскую роль они могут сыграть только в том случае, если сами владеют языком, на котором эти письма написаны.

Но обратимся к поэтам: как они представляли себе того, с кем вступают в диалог?

В XVIII веке аудитория у поэтов была невелика. Можно сказать, что творчество Ломоносова и Державина обращено преимущественно даже не к группе современников, а к единственному современнику – императрице. Львиная доля всего, написанного Ломоносовым, адресована Елизавете Петровне, общая обращенность творчества Державина к Екате-

рине II несомненна. Дело, разумеется, не в личных симпатиях поэтов, а в том, что диалог поэта с современниками неизбежно превращался в XVIII столетии в диалог с властью. Власть (Петр – Елизавета – Екатерина) означала культуру и просвещение, можно сказать – насаждала культуру и просвещение, и если поэзия европейского типа (то есть не архаическая лирика) и была востребована, то именно властью. В последней из своих «официальных» од Ломоносов обращался к музе так:

Среди торжественного звуку
О ревности моей уверь,
Что ныне, чтя, Петрову внуку
Пою, как пел Петрову дочь.

Ломоносову интересна не личность (набор восхваляемых качеств Елизаветы и Екатерины примерно одинаков), а функция. Имя Петра, аллегорически обозначающее новое просвещение, объединяет императриц, они обе и рассматриваются как продолжатели курса Петра. Даже в переводе «Памятника» Горация, обращение к которому станет программным для русских поэтов, есть строка, определяющая границы поэтического влияния. После мощного самоутверждения:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,

Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность... —

он ставит пределы собственной славе:

Я буду возрастать повсюду славой,
Пока великий Рим владеет светом.

Слава поэта ограничена властью империи (в прямой пропорции). Упадок империи привел бы к забвению поэта, так как он, как и император, является лишь определенной функцией. Есть основания думать, что Ломоносов и вправду так считал. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (см. Ломоносов М. В. Избранная проза. М., 1980.) он пишет: «Ею (Елизаветой. — В. П.) ободренные в России словесные науки не дадут никогда притти в упадок российскому слову. Станут читать самые отдаленные веки великие дела Петрова и Елисаветина веку и, равно как мы, чувствовать сердечные движения». Как мы видим, долговечность поэзии обеспечена важностью «великих дел», которые она отражает и воспекает. Синхронический адресат Ломоносова — власть и ее сторонники, диахронический — те, кому дороги «великие дела» его века.

Державин, оставаясь в этой же государственной парадигме, несколько смещает центр тяжести в сторону личности. Безличностный классицизм Ломоносова размывается прежде всего с точки зрения стиля, но стиль — следствие

иных мировоззренческих ориентаций. Державин мог высказать, казалось бы, противоположные вещи:

Бессмертны музами Периклы...

(«На выздоровление Мецената»)

И:

Как солнце, как луну поставлю
Твой образ будущим векам;
Превознесу тебя, прославлю;
Тобой бессмертен буду сам.

(«Видение мурзы»)

Думается, все же это не противоречие, а некое диалектическое единство. Диалог поэта и власти (и только он) создает возможность другого диалога: оба участника благодаря друг другу находят выход из времени в вечность, прорываются к потомкам. Не считал ли Державин первый диалог средством для достижения цели, то есть второго? Интересно, что после смерти Екатерины он уже не обращается ни к Павлу, ни к Александру, хотя имперский патриотизм и европоцентризм того и другого заставляют видеть и в них продолжателей линии Петра.

Державинский «Памятник» тоже значительно более ломоносовского перевода ориентирован на личность, хотя поставленные Ломоносовым рубежи союза поэта и власти Дер-

жавин не переходит.

И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.

(«Памятник»)

В идейном плане это все та же имперская мысль, что и у Ломоносова. Надо полагать, что, когда «вселенна» перестанет «читать» «славянов род», то личной славе и, естественно, диалогу поэта с потомками придет конец. Но все же о Державине мы узнаём больше, чем о Ломоносове из его перевода:

...Первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Державин дает авторскую характеристику творчества, отмечая стилистические особенности («забавный русский слог») и содержание («добродетели Фелицы» и т. д.), но нельзя не заметить, что цель «истину царям с улыбкой говорить» может поставить перед собой только тот поэт, который главным делом жизни считает диалог с властью, даже если и относится к нему с изрядной долей иронии. Интересно, что здесь есть и следы другого диалога, точнее, антидиалога:

О муза! возгордись заслугой справедливой,

И презрит кто тебя, сама тех презирай...

В этом можно увидеть не только обращение исключительно к союзникам, к тем, кто «читит» «славянов род», не только ограниченность поэтической славы политической актуальностью, но и своеобразное утверждение самостояния музы, которое впоследствии развил Пушкин.

Два последних стихотворения Державина (чрезвычайно странное по ритмике стихотворение «Полигимнии» и знаменитое «Река времен...») также заключают две противоположные мысли. То он закликает:

И очаровательна мечта
Всю душу мою наполняет
Пеньем твоим (речь о Полигимнии. – В. П.) песен моих –
Буду я, буду бессмертен!

(«Полигимнии»)

То разочаровывается окончательно:

А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

(«Река времен в своем стремлении...»)

Ясно, что Державин ощущал колоссальную потребность в диалоге с потомками, но нисколько не был уверен, особенно

перед смертью, в возможности такого диалога.

XIX век ознаменовался конфликтом культуры и власти. С одной стороны, власть стремительно теряет культурный потенциал, беднеет идеями и сама начинает относиться к культуре, в том числе к поэзии, как к своему естественно-неприятелю; с другой стороны, поэзия становится автономной и диалогу «поэт – власть» предпочитает диалог «поэт – общество». Последними попытками художественно значительного диалога с властью стали пушкинские ода «Вольность» и «Стансы». В «Вольности» юный Пушкин обращается как к третейскому судье к закону, да и в «Стансах» он еще не расстался с просвещенческими иллюзиями. Советуя Николаю «во всем быть прашуру подобным», он возвращается к образу Петра. Петр вызвал к жизни в России культуру европейского типа, и идеалом властителя в глазах ее носителей является именно он. «Роман» культуры с властью завершается, как и начинался, Петром. Возможности диалога поэзии и власти на этом исчерпываются.

В программном «Разговоре книгопродавца с поэтом» Пушкин фиксирует уже произошедший переход от диалога с властью к диалогу с обществом (пока речь идет о «писательских» ориентациях синхронического плана). В стихотворении сталкиваются две речевые стихии: разговорная речь книгопродавца и возвышенная речь поэта. «Стишки», «присесть», «приятнейшая», «назначьте цену», «рубли», «пук наличных ассигнаций» – «всех этих слов» на языке поэта нет.

Мы видим другие слова: «надежды», «вдохновение» и т. д. Поэт, находящийся в своей (в том числе языковой) стихии «делиться не был... готов с толпою пламенным восторгом». Пушкин произносит два ключевых слова, которыми романтический поэт называет общество: «толпа» и «чернь». Отношения с толпой и чернью и есть отношения с современниками, то есть синхронический диалог с обществом. Пушкин формулирует такую ультраромантическую позицию:

Блажен, кто молча был поэт...

Поэт пытается эмансипироваться не только от власти, но и от общества. Впрочем, такое решение отдает утопией, так как поэзия все равно диалогична, как любая речь, а общество так или иначе приспособливает ее к своим эстетическим нуждам:

Лорд Байрон был того же мненья,
Жуковский то же говорил;
Но свет узнал и раскупил
Их сладкозвучные творенья.

Кроме того, поэт не так уж бескорыстен:

И я, средь бури жизни шумной,
Искал вниманья красоты.
Глаза прелестные читали

Меня с улыбкою любви;
Уста волшебные шептали
Мне звуки сладкие мои...

Такое светское назначение поэзии как дамского развлечения осознается с карамзинских времен. Огрубляя и схематизируя, можно сказать следующее: поэт-классицист пишет, чтобы поучать «сильных мира сего» (воспитательная функция поэзии, ориентация на диалог с властью); поэт-сентименталист пишет, чтобы развлекать дам (эстетическая функция, ориентация на диалог с обществом); поэт-романтик отправляет свой поэтический культ в одиночку (поэзии возвращается религиозная функция, ориентация на диалог с богом); и только книгопродавец понимает, что поэтический продукт не может не отчуждаться от производителя и не выполнять самые разнообразные общественные функции («... от вашей лиры Предвижу много я добра...»). В результате книгопродавец не только убеждает поэта, но и заставляет его перейти на прозу: то ли потому, что тот не считает возможным в стихах договариваться о продаже рукописи, то ли потому, что он в практичности превзошел даже книготорговца, говорящего чеканным четырехстопным ямбом. Поэт, разумеется, не найдет свободы, которой ищет, но он неминуемо вступит в контакт с обществом. Несомненно, Пушкина нельзя отождествлять с поэтом, над которым он иронизирует еще больше, чем над книгопродавцем. Особенно иронич-

ным кажется «внезапный» переход на прозу.

Можно ли говорить о единой линии в пушкинском взгляде на адресата своих стихов? В «Пророке» это известный императив:

Глаголом жги сердца людей.

В стихотворении «Поэт» образ поэта раздвоен. Л. Я. Гинзбург называет его «человеком двойного бытия» (Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 187). С одной стороны, мы видим, что поэт – человек толпы («В заботах суетного света он малодушно погружен...»), с другой – он напоминает героя «Пророка», во всяком случае, существуют параллели:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

И:

Перстами легкими, как сон,
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, –
И их наполнил шум и звон...

Впрочем, это не со-, а противоположение. В «Пророке» персты серафима легки, как сон. В «Поэте» «душа вкушает хладный сон» до того, как раздастся «божественный глагол». Сны эти явно разной природы, различны качественно и образы орла и орлицы. Образ «испуганной орлицы» прекрасно истолкован В. Вацуро (Пушкин в школе: пособие для учителей, студентов, учащихся ст. кл. / Сост. В. Я. Коровина. М., 1999. С. 45), так что это дает ключ к пониманию параллелей: в «Пророке» герой – объект, а в «Поэте» он превращается в субъект действия. Один сон привлекает к богу, другой отвлекает от него. «Испуганная орлица» – объект (ее испугали, что передано через страдательное причастие), а «пробудившийся орел» – субъект (причастие здесь действительное).

И пророк, и поэт получают сверху «божественный глагол», но пророк должен передать его людям (адресат поэзии – человечество, общество), а в «Поэте» речь об этом вообще не заходит. Наоборот, герой уходит от людей, «бежит», и многоточие в конце не дает возможности определить, как он поступит с «божественным глаголом».

В стихотворении «Поэт и толпа» мы вновь видим поэта, отказывающегося протянуть руку современникам. Пушкин не жалеет бранных слов по адресу толпы: «народ непосвященный», «чернь тупая», «бессмысленный народ», «рабы безумные». И хотя автор прячется за образ поэта и самые резкие выражения произносит от его имени, но дистанция между ним и героем не так велика, как в «Разговоре книго-

продавца с поэтом». К поэту он нигде не относится иронически, к народу (толпе) – везде с раздражением. Похоже, знаменитая концовка стихотворения говорит о том, что Пушкин через головы современников предпочитает обращаться к вечности. То же мы видим и в сонете «Поэту». Через все стихи проходит образ религиозного, жреческого служения.

Не надо думать, что предпочтение современникам вечности автоматически означает предпочтение им потомков. Но создается ощущение, что акценты оказались несколько переставлены: если в «Пророке» герой – передатчик «глагола» от бога к людям, а в «Поэте» конечный адресат не назван, то в сонете «Поэту» самоценное жреческое служение – возможность передать «глагол» не от бога поэту, а от поэта богу. Поворотный пункт – в «Поэте и толпе»:

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Вдохновение – это то, что «вдыхается» богом в человека, молитва – слово, обращенное к богу. Возникает представление о диалектике отношений поэта и вечности. Неужели земной адресат совсем выпадает из этого круга? В «Памятнике» мы видим, что это не так. Поэт все-таки служит обществу и, таким образом, адресуется к нему, но все мотивы предыдущих стихотворений сохраняются и как бы суммируются. Предел же бессмертия хоть и не обозначен конкретным сро-

ком, но поставлен жестко:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Следы диалога с властью еще видны в строке о «милости к падшим», но поэзия эмансипировалась от власти, поэтому Пушкин гордится не своим отношением к великому царствованию, как Ломоносов или Державин, и даже не противостоянием ему (Александрійский столп, как неоднократно указывалось, отнюдь не Александровская колонна, суффикс свидетельствует об этом достаточно ясно), а своим отношением к искусству, причем искусству этическому, гуманистическому. Отношения с богом и толпой, о которых речь в последней строфе, – те же диалектические отношения временного и вечного. Адресат, таким образом, не современная поэту чернь, а народ в целом (в диахроническом аспекте), но срок годности «посылки» ограничен существованием искусства, вечность которого не утверждается.

Довольно часто обращался к интересующей нас теме, особенно в последний период творчества, Лермонтов. Казалось бы, он отталкивался от Пушкина – даже как от прототипа героя «Смерти поэта», но направленность его мысли иная. Пушкина в этом стихотворении Лермонтов воспринимает как поэта-романтика, как Ленского. Ирония Пушкина по отношению к Ленскому Лермонтовым не учитывает-

ся, конфликт между романтическим поэтом и светской чернью заостряется до предела. Интересно стилевое движение в «Смерти поэта»: до появления образа Ленского практически нет формул-штампов школы «гармонической точности» (на 33 строки только одна – «Увял торжественный венок» – могла бы быть употреблена, скажем, Батюшковым, а «приговор судьбы» – скорее языковая метафора, чем поэтическая), образы триады «поэт – общество – убийца» соотносятся скорее в реалистическом, чем в романтическом плане.

Дантес в стихотворении – образ типический, это не романтический злодей. Если сопоставить пары «Дантес – Пушкин» и «Онегин – Ленский» (при том, что они, конечно, неравноценны), то убийца из «Смерти поэта» воплощает сниженные черты Онегина; в какой-то степени он более реалистичен как персонаж, чем Онегин. Я частично не согласен с Е. Г. Эткиндром, когда он пишет о противопоставленности лексики фрагментов о Пушкине и Дантесе (Эткинд Е. Г. Материя стиха. СПб., 1998. С. 175). Эти фрагменты не так уж противопоставлены. Они разделены пробелом, но объединены четырехстопным ямбом, а если проанализировать возникающие образы, то они вовсе не так условны, как не условны и не традиционны формулировки «позор мелочных обид» или «пустых похвал ненужный хор». Можно говорить о том, что Лермонтов возвышает образ Пушкина по сравнению с образом Дантеса, но и Пушкин здесь не романтический герой. Он не только противопоставлен обществу, но и вклю-

чен в него. Пушкин начала стихотворения напоминает героя из стихотворения «Поэт», разобранного выше. Как к поэту к нему относятся слова «поникнув гордой головой», «смелый дар», «дивный гений», «торжественный венок». Как к человеку – «невольник чести». Впрочем, Ленский для Лермонтова выше такого Пушкина. Обращение к образу Ленского, воспринимаемого апологетически, означает поворот к романтическому стилю, и тут-то мы вступаем в область языка Жуковского – Батюшкова – Ленского – раннего Пушкина. Тут есть и «мирные неги», и «дружба простодушная» и «завистливый и душный свет» (противопоставление «плохого» города и «хорошей» деревни, идущее еще от Руссо – см. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С. 108), и «пламенные страсти». Но уже через несколько строк от романтического мифа (воспринятого романтиками от сентименталиста Руссо) Лермонтов переходит к мифу религиозному; «венки» превращаются в «венец терновый». Возникает своеобразная лестница, по которой возносится образ поэта: 1) образ, близкий к реалистическому; 2) романтический образ Ленского; 3) образ Христа. Вывод напрашивается следующий: Лермонтов резко противопоставляет поэта светской черни, современники не в состоянии оценить его, как в свое время Христа. Поэт обращен непосредственно к вечности, к богу, ведь он и сам уподоблен ему.

С Пушкина Лермонтов переносит ту же схему на себя («Не смейся над моей пророческой тоскою...»):

Пуškai толпа растопчет мой венец:
Венец певца, венец терновый!..
Пуškai! я им не дорожил.

В строчке «Давно пора мне мир увидеть новый» поэт дает понять, что если и есть достойный диалога адресат, то по ту сторону жизни. Бог ли это, демон, вечность – мы не знаем. Само стихотворение обращено к возлюбленной, которая, похоже, принадлежит к толпе и вряд ли может быть достойным собеседником. Ю. М. Лотман пишет следующее (Там же, с. 164): «Романтическая схема любви – схема невозможности контакта: любовь всегда выступает как обман, непонимание, измена». Это же можно перенести и на отношения с читателем. Кстати, романтизм – не единственная система, где рвутся связи между художником и его адресатом. О сходном явлении в авангарде пишет М. Эпштейн (Эпштейн М. Н. Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре XX века. СПб., 1994. С. 42): «Классические ценности “понимания” и “наслаждения”, исходящие из установки на овладение предметом, постижение и присвоение его смысла, слияние с его содержанием, – все это уступает в авангарде место изначальной разорванности зрителя и произведения». Авангард в этом смысле оказывается родственным романтизму. Вот что находим мы в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью»:

Я в мире не оставлю брата...

Какое колоссальное различие со строчками Баратынского:

И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Баратынский принижает свой дар; Лермонтов не скрывает своей исключительности, наоборот, постоянно афиширует уровень притязаний. Как у настоящего романтического богоборца, у него единственный достойный адресат (он же соперник) – Бог. Власть и общество, в поэзии Лермонтова зачастую воспринимаемые как единый, заслуживающий презрения объект, не годятся в собеседники. В потомство он не верит. Все это и дало повод Д. С. Мережковскому в очерке «Поэт сверхчеловечества» (см. Мережковский Д. С. Избранное. Кишинев, 1989), как и обывательскому сознанию, мифологизировать образ Лермонтова, приравнять его к созданному им Демону.

Нет необходимости анализировать многократно (в том числе Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотманом, Е. Г. Эткиндоm) проанализированные стихи, например «Думу», но кое-что, исходя из ограниченности нашей задачи, можно отметить. Например:

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят...

И:

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом.

Поражает необычный взгляд. Лермонтов как будто отказался от роли поэта и сблизился с толпой; и его «оскорбит» потомок, но оскорбит стихом, то есть в роли поэта оказывается не автор, а потомок. Такой диалог с потомством – зеркально перевернутое стихотворение Баратынского, которое уже цитировалось. Впрочем, такая перевернутость все же не есть отсутствие диалога. Это антидиалог, если пользоваться лотмановской терминологией.

Специально назначению поэта посвящено стихотворение «Поэт». Назначение подразумевает целесообразность и наличие адресата деятельности.

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговеньи?

В плохое, профанное время (таким временем считает свое время любой романтик) назначение поэта утрачено; произошло это потому, что поэт пошел на неромантический компромисс (см. пушкинский «Разговор книгопродавца с по-

этом»). Пушкин не без иронии, но разделяет вдохновение и его продукт в гениальной издевательской формуле:

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Лермонтов же связывает их. Уже в конце XX века поэт В. Лейкин повторяет, по сути, лермонтовскую мысль, но в пушкинской ироничной формулировке:

...Вдохновенье
Не продается без певца.

Не вполне ясно в лермонтовском «Поэте» значение слова «свет». Если это мир, то бывшая «власть» поэта вызывает тоску по великому прошлому – по отношению к «нынешнему» жалкому положению. Если же имеется в виду конкретное русское общество XIX века, то это слово работает иначе. Именно в это время происходит переход русских литераторов в «разряд профессионалов». Это еще считалось по инерции постыдным. Пушкин боролся за высокие гонорары; Лермонтов, желая быть поэтом по преимуществу, презирал саму возможность торговых отношений в литературе.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,

Как фимиам в часы молитвы.

Высокое общественное назначение поэзии очевидно; но оно отнесено в сакральное прошлое, в мифологическое время новгородских вольностей. Сравнение «Твой стих, как божий дух, носился над толпой» выдержано в том же стиле, что и прежние сопоставления поэта с богом. Лермонтов соединяет в своей позиции, казалось бы, несоединимое. Его «я» здесь то же, что и в «Думе». Он и принадлежит поколению и своему веку, и осуждает их. Он восстает против пошлого общества и продажного поэта, но он же не дистанцируется от этого общества. Как и в «Герое нашего времени», возникает синтез романтического и реалистического подходов. Герой вписывается в среду, но его романтическое сознание эту среду не принимает. Не потому ли Лермонтову так дорог был образ Ленского, что этот герой, вписываясь в определенную среду и обуславливаясь ею, так и не вышел за пределы романтического сознания?

Одно из самых поразительных стихотворений на интересующую нас тему – «Не верь себе». Лермонтов снова становится на сторону толпы, называя ее при этом «черною простодушной». Поэзия – ничто по сравнению с жизнью. В сущности, поэту нечего сказать толпе, незачем выступать перед ней со своим игрушечным страданием. Учитывая, что это стихотворение – диалог с самим собой («мечтатель молодой» – тот же Лермонтов или Ленский), надо отметить (что

сделано и у Е. Г. Эткинда) раздвоенность, особое сочетание (соположение) романтического и реалистического подходов. На современного искушенного читателя, о котором Лермонтов вовсе и не помышлял (так же, как и о вовсе не искушенных школьниках), производит впечатление как раз соединение самого очевидного романтизма с многосторонним и глубоким знанием жизни.

Стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...» дает нам более простую картину: здесь возможен выход на диалог с обществом, но это отношения обличителя и обличаемого. Интереснее в этом смысле стихотворение «Журналист, читатель и писатель», о котором у Ю. М. Лотмана есть отдельная работа – «Поэтическая декларация Лермонтова» (см. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001.). Невозможно не согласиться с ним, что герои, за которыми стоит автор, – это читатель и писатель. Журналист – представитель толпы, черни. Писатель и читатель иронизируют, а журналист – объект иронии. Вопрос «о чем писать?», дважды заданный писателем, имеет только первый раз прямое значение, когда писатель иронизирует над кругом романтических тем. Главный же его монолог посвящен не вопросу «о чем?», а скорее вопросу «для кого?».

Но эти странные творенья
Читает дома он один.

Писатель – свой единственный читатель? Но ведь и у Пушкина возникает иногда нечто подобное. Впрочем, Лермонтов пока говорит о «светлых» произведениях. О «темных» же сказано следующее:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Писатель замыкается. Пушкин в стихотворении с похожим названием приводил поэта к обществу. Лермонтов изолирует его, а виноватым в этом считает само общество. В «Пророке», одном из последних стихотворений Лермонтова, это положение зафиксировано снова. Пушкин вел пророка к людям – Лермонтов уводил его от людей. Создается ощущение, что Лермонтов последовательно противостоит Пушкину, представляя специфическую романтическую реакцию на его творчество. Л. Я. Гинзбург видит другую причину такой позиции, более глубокую: «Поэт должен бояться вдохновения не потому... что его не поймет тупая толпа, но потому, что и поэт может предъявить черни только нечто имеющее сомнительную ценность... Поэт – выразитель опустошенного поколения – так же беспомощен и трагичен, как толпа» (Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 171). Осваивая открытия Пушкина, как считает Л. Я. Гинзбург, Лермонтов в конце жизни выходил к каким-то совершенно новым, реа-

листическим горизонтам, и диалог между писателем и читателем приобретал у него иное качество и иную глубину.

В отличие от своего младшего современника Лермонтова, Ф. И. Тютчев не так уж много размышлял в стихах об их адресате. Но он и не стремился стать поэтом по преимуществу, его отношение к своему творчеству – вполне допушкинское, любительское. Перефразируя слова Блока, можно сказать, что Тютчев «любил землю и небо больше, чем рифмованные и нерифмованные речи о земле и небе». Но и он высказался на интересующую нас тему. Например, очень любопытно стихотворение 1840 года «Живым сочувствием привет...», в котором повторяются некоторые пушкинские мотивы, но проблематика абсолютно иная. Вот характеристика поэта:

Всю жизнь в толпе людей затерян,
Порой доступен их страстям,
Поэт, я знаю, суверен,
Но редко служит он властям.

Перед кумирами земными
Проходит он, главу склонив,
Или стоит он перед ними
Смущен и гордо-боязлив...

В пушкинском «Поэте», который перефразирован Тютчевым, есть две, разделенные пробелом, части. В одной о поэте сказано:

...Меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

В другой:

К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

Тютчевский поэт не то чтобы полностью остается «ничтожным», но образ его даже более реалистичен, чем образ пушкинского поэта. Он не противопоставлен толпе, он «за-терян» в ней, но это никак не мешает его независимости – не полной, нет. Он «порой доступен... страстям», «редко слу-жит... властям», то есть в какой-то степени зависит и от лю-дей, и от страстей, общих с другими, и от власти. Он и оста-ваясь поэтом столь же незначителен и незаметен, как пуш-кинский поэт до того, как «Божественный глагол / До слуха чуткого коснется». К тому же «кумиры земные» Тютчева – совсем не «народный кумир» Пушкина. Тютчева занимает не коллизия «поэт – общество», а коллизия «поэт – женщи-ны». Именно они – его земные кумиры. И не «божественно-го глагола» ждет он, а ждет и опасается «живого слова», сорвавшегося с «их уст». Что это – скрытая полемика с Пушקי-ным или бездумное эпигонское использование пушкинских оборотов? Хочется думать, что полемика – о роли и лично-сти поэта. Поэт Тютчева не общается с богами, он смиренен

и в минуту вдохновения, да и вдохновение его – не вполне божественной природы. Впрочем, последние строки говорят о таком смирении, которое «паче гордости»:

Пускай любить он не умеет –
Боготворить умеет он!

Похоже, тютчевский поэт не столько творится богом, как у Пушкина, сколько сам творит богов. В этом его «маленькое» отличие от обычных людей. Собственно, это стихотворение говорит не столько о том, что думает Тютчев об адресате поэзии и ее назначении, сколько о том, что Тютчев об этом совсем почти не думает, а занят своими личными отношениями со светскими женщинами, например.

В этом же русле находятся и еще два текста 60-х годов. Например, такие четыре строки:

Когда сочувственно на наше слово
Одна душа отозвалась –
Не нужно нам возмездия иного,
Довольно с нас, довольно с нас...

Это не похоже на лермонтовские притязания, когда поэтическое слово сравнивается с «колоколом на башне вечевой». Это максимальная «интимизация» поэтического воздействия. Более того, две последние строки, возможно, помимо авторского желания, придают миниатюре некоторую

двузначность. Если поэтическое слово, в принципе не имевшее адресата (предположим, что в данном случае Тютчев имеет в виду ультраромантическую модель поэта, не рассчитывающего на сочувствие вообще), случайно находит отклик, то это – мучительное и избыточное возмездие, а повторяющиеся слова «довольно с нас» означают мольбу под пыткой. Если же в слово «возмездие», означающее обычно справедливую кару, вкладывается здесь ситуативное значение награды (мзды), то стихотворение приобретает другой смысл: поэт настолько ощущает свою незначительность, потерянность, что любое сочувственное движение воспринимается как слишком большая награда. У В. И. Даля (Даль В. И. Словарь живого великорусского языка. Т. I. М., 1998. С. 228) даны оба значения разом, и в контексте двух других стихотворений на эту тему можно решить, что Тютчев вкладывает второй смысл, хотя и первый иронически-романтический вариант исключать нельзя.

Стихотворение, посвященное М. Погодину, не претендует быть поэтическим шедевром, и, возможно, ирония второй строфы – обычное светское кокетство, а не выставленная напоказ авторская мысль. Тютчев так до конца жизни и не реализовался в обществе как поэт, не только не добился славы, о которой по праву могли говорить Пушкин и Лермонтов (или Бенедиктов?), но даже мало-мальской известности. С одной стороны, он и не стремился к этому, с другой – вряд ли втайне не мечтал о славе.

В наш век стихи живут два-три мгновенья,
Родились утром, к вечеру умрут...
О чем же хлопотать? Рука забвенья
Как раз свершит свой корректурный труд.

Образ «руки забвенья» менее грандиозен и более антропоморфен, чем державинский образ «пропасти забвенья», время выступает в роли своеобразного «корректора», мешающего диалогу поэта с кем бы то ни было. И еще четыре строки на эту тему, на этот раз – знаменитые, часто цитируемые:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, –
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Это сказано уже всерьез, по-тютчевски, голосом пророка, на роль которого Тютчев претендовал только в качестве политического мыслителя, а не поэта. Крах своих политических пророчеств ему суждено было пережить, поэтическую же славу он при жизни не увидел.

В этом четверостишии, где «сочувствие» однозначно сравнено с благодатью, Тютчев высказывается полностью: да, ему необходимо сочувствие, диалог с читателем, он жаждет его как благодати, но дается оно как вдохновение, открове-

ние, то есть не зависит от нашей воли. Тютчев осознает ограниченность поэта, зато божья воля безгранична, и маленький камешек (есть у него стихотворение об упавшем камне), пущенный слабой рукой, может просто упасть, а может породить лавину. Возможно, поэтическое воздействие Тютчева в XX веке и оказалось столь мощным, слава его столь несоизмерима прижизненному признанию, что он сам стеснялся претендовать на нечто подобное и считал поэзию частным, вполне интимным делом.

Чрезвычайно своеобразным оказался путь к читателю Н. А. Некрасова, фигуры, во многом противоположной, но во многом и соотносимой с Тютчевым (Скатов Н. Н. Некрасов. М., 1994. С. 135–147). Отвергнутый читателем-эстетом при жизни и принятый восторженно читателем-демократом, поэт ориентировался преимущественно на тех, на кого оказывал наиболее мощное воздействие, то есть в сильной степени учитывал современную ему читательскую конъюнктуру. Во второй половине XX века, когда воспитанный в духе некрасовской эстетики читатель почти иссяк, великий поэт попал в число нелюбимых, неинтересных, навязываемых школой авторов. Судьба «советского» классика сильно (и несправедливо) испортила ему репутацию в читательской среде. Виновен ли в этом сам поэт? Как он представлял себе своего читателя?

В стихотворении 1852 года «Блажен незлобивый поэт...» Некрасов еще вполне в духе Лермонтова и с сохранением

Лермонтовского словаря решает проблему соотношения поэта «мести и печали» и его читателей. Поэта «преследуют хулы» и «дикие крики озлобления», «каждый звук его речей / Плодит ему врагов суровых», толпа его отвергает, но он не представляет иного адресата: пожалуй, любовь к «толпе» и желание добра ей ведет его перо, да и концовка стихотворения выдает мечту поэта если не о прижизненном признании, то о немедленном посмертном:

Со всех сторон его клянут
И, только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он – ненавидя!

В сущности, от лермонтовского антидиалога это очень далеко, так как поэт согласен заплатить за диалог даже смертью. У Пушкина любовь и презрение не пересекались, у Лермонтова «странная любовь» тоже существует параллельно с ненавистью. У Некрасова они сливаются в одно чувство, по крайней мере в этих стихах – в чувство к одному объекту, читателю-современнику.

Интересно стихотворение 1855 года «Праздник жизни – молодости годы...». Здесь мы видим противопоставление двух образов поэта: один из них – «баловень свободы», «друг лени» (это не поэт пушкинского типа, а условно-стандартный романтический образ из элегий и посланий авторов «школы гармонической точности»), другой – живой лириче-

ский герой Некрасова. «Рифмованные звуки» этого второго поэта «волнуют мягкие сердца», то есть не совсем остаются без отклика и сочувствия. Впрочем, Некрасов огорчен такой ограниченностью своего воздействия:

Но не льщусь, чтоб в памяти народной
Уцелело что-нибудь из них...
Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!

Поэт не рассчитывает на «народную память» (какой контраст с пушкинским «Памятником»!), но смирение это не лишено лукавства. Некрасовские стихи, по его собственному мнению, творятся не искусством, а являются самой жизнью. «Живая кровь», «мстительное чувство», «любовь» — все это понятия из круга жизни, а не творчества. С точки зрения поклонников «чистого искусства», это очень дурно. Но по Н. Г. Чернышевскому, который именно в эти годы пишет свою диссертацию, жизнь неизмеримо выше искусства. Немудрено, что в Некрасове Чернышевский находит единомышленника. Последние строфы стихотворения:

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь,

Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь, —

Та любовь, что добрых прославляет,
Что клеймит злодея и глупца
И венком терновым наделяет
Беззащитного певца... —

представляют странный симбиоз изумительного поэтического искусства (чего стоит пронзительно урезанная, как жизнь поэта, последняя строфа) с прямолинейной классцистской дидактикой и трогательным чувством к самому себе — «беззащитному певцу» с «венком терновым».

Вообще в творчестве Некрасова, как лирическом, так и эпическом, то и дело возникает мифологема о певце-жертве (см. стихотворение Лермонтова «Смерть поэта»). Себя он все время оценивает в сравнении с этой мифологической фигурой. Но там, где «терновый венок» и жертва, обязательно должно быть воскресение, вознесение и миллионы адептов. Таким образом, поэзия в представлении Некрасова — своего рода религия. Такой поэт обязательно будет «оспоривать глупца» («клеить») и бескорыстно жертвовать собой. Поэзия — это делание, а не только говорение.

Довольно четко Некрасов формулирует то, как он понимает, что такое «публика», в стихотворении «Чуть-чуть не говоря...» (интересно мнение Чернышевского о том, что Некрасов «был одушевляем на работу желанием быть поле-

зен русскому обществу; потому и нужна ему была для работы надежда, что произведение будет скоро напечатано...» — см. Чернышевский Н. Г. Собр. соч. в 5 томах. М., 1974. Т. III. С. 481):

Увы! писать для публики, для света —
Удел не русского поэта...

Для кого же? Свои стихи Некрасов адресует «друзьям по тяжкому труду» — соратникам, единомышленникам. Но у этого, казалось бы, такого «лобового» стихотворения вовсе не прямолинейная концовка. Вот что связывает поэта и его читателей:

...Не правда ли, отрадно
Несчастному несчастье в другом?
Кто болен сам, тот весело и жадно
Внимает вести о больном...

Не похоже, чтобы речь здесь шла о единомышленниках. Она всего лишь о товарищах по несчастью, о неудачниках и аутсайдерах, больных и бедных, кому боли и беды обыденной жизни небезразличны. Личное и общественное в сознании Некрасова неуловимо перемешиваются, одно может легко подменять другое.

В хрестоматийном «Поэте и гражданине» Некрасов говорит о публике не так много, как Пушкин и Лермонтов в сти-

хотворениях с аналогичными названиями. Собственно, публика как таковая упомянута всего дважды, причем как Гражданином, так и Поэтом в уничижительном тоне («ленивцы» и «мальчишки»). Некрасов основное внимание уделяет роли поэта, хотя эта роль видится ему менее важной, чем роль гражданина. Некрасов спорит с Пушкиным и с этой точки зрения (точнее, с пушкинским стихотворением «Поэт и толпа»), и с точки зрения стилистики (здесь мишень – «Разговор книгопродавца с поэтом»). Если у Пушкина книгопродавец предпочитает низкую, прозаическую лексику, а поэт в своей речи возвышен (хотя бы и пародийно), то у Некрасова носитель высокой лексики и высокого строя мыслей и чувств – Гражданин. Речи Поэта нарочито снижены, только в конце стихотворения Поэт выходит на достаточно высокий речевой поток, хотя и он постоянно перебивается снижающими словами и оборотами. И ни единого следа иронии по отношению к Гражданину как носителю высокого начала найти нельзя, если не считать реплик Поэта, обозначающих иронию персонажа, а не автора. В любом случае Некрасов противопоставляет Пушкину не некий оригинальный взгляд, а мнение, выросшее из позиции А. Н. Радищева и особенно К. Ф. Рылеева (см. стихотворения Рылеева «Гражданин» и др. – Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Л., 1971). И хотя, как уже было сказано, вопрос об адресате вроде бы не находится в центре обсуждения, но обойти его нельзя. «Чистый» поэт пишет для услаждения

ушей «ленивцев», тогда как поэт-гражданин все-таки «жжет глаголом сердца людей». То есть адресат поэта – общество, его разные слои. Может быть, оригинальная мысль Некрасова и сводится к тому, что общество-публика-свет не мыслится единым организмом, а разделяется на слои. Кому-то еще можно «прожечь» сердце, кто-то к бедам отчизны уже невосприимчив навсегда. В этом смысле очень показательна реплика рассказчика в «Железной дороге», когда он обращается (?) к генералу:

Я говорю не для вас, а для Вани...

Та же мысль проводится и в «Песне Еремушке».

Воздействие поэта ценно постольку, поскольку обладатели мягких сердец, прожженных глаголом поэта, начинают действовать, улучшая жизнь. Поэзия служит жизни, иначе она бесполезна и даже постыдна – такова точка зрения Некрасова, а также его единомышленников в этом вопросе Чернышевского и Добролюбова. Дает Некрасов и отличный от пушкинского образ воздействия поэта на читателя:

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские,
Как волны об утес.

Волна, бьющаяся об утес, – это не менее поэтично, чем глагол, прожигающий сердце, но само воздействие не столь радикально и требует большего времени.

В стихотворении «Умру я скоро. Жалкое наследство...» Некрасов снова говорит о том, что «песнь» его «до народа не дошла», оценивает сделанное им как «малый труд», корит себя за «колеблющийся шаг» и т. д. Обращается он при этом к родине. Родина – понятие отвлеченное, поэтически-условное. Конечно, можно читать стихи деревьям, как предлагал Н. А. Заболоцкий, но это не будет означать, что деревья стихи воспримут. Народ, которому Некрасов «посвятил лиру», – понятие более конкретное. Но до тех слов общества, которые в XIX веке назывались народом, поэзия Некрасова, по его многочисленным признаниям и жалобам, не дошла. Следует ли из этого (будем исходить из эстетики Чернышевского – Некрасова), что поэт писал зря, в никуда? Вовсе нет. У него есть прекрасный показатель полезности / бесполезности, есть цель, по отношению к которой поэзия – средство. Эта цель – народное счастье, которое он мыслил как освобождение и просвещение, в революционно-демократическом духе. В этом смысле распространение стихов Некрасова не повлекло немедленного изменения положения народа, но, по его мнению, способствовало этому через посредство сочувствующих, «мягких сердец».

Нечто подобное было предложено при создании теории

соцреализма. У писателя-соцреалиста всегда было четкое представление о том, что хорошо и что плохо. Хорошо то, что способствует мировой революции и построению коммунизма как окончательной цели, плохо то, что замедляет эти неизбежные процессы. Писатели получили в свои руки универсальную шкалу оценки людей и событий. В этом смысле Некрасов – настоящий предшественник соцреализма, и советская власть недаром симпатизировала ему.

Раздумья Некрасова на тему «поэт и народ» вылились в очень ясное по мысли стихотворение «Элегия» 1874 года. Народ, которому Некрасов «посвятил лиру», не является в пределах некрасовского исторического времени его адресатом. Адресат – друзья (юноши) и враги (толпа). Это такой мир, в котором «юноши» героически борются с «толпой» за счастье народа, а поэзия Некрасова им по возможности помогает. Такой схематичный мир – прекрасная модель для воспитания «советского человека». Слишком, видимо, невысоко оценивавший и роль поэзии, и собственную роль в поэзии Некрасов (отсюда – постоянно заниженная самооценка) сводил все к «союзу» между поэтом и «честными сердцами» («О Муза! Я у двери гроба...»). Гипертрофированная установка на воспитание, риторика, дидактика душили в Некрасове поэтическое, сужали его возможности. Со смертью политических идей умирает и риторика, и Некрасов внезапно обретает не ту аудиторию, на которую рассчитывал. Сегодня Некрасов – поэт эстетов, знатоков, элиты, тех, кто

видит в Некрасове великого поэта-реалиста, а не революционного оратора. Часть же творчества Некрасова пришлась по душе тому самому народу, который поэт едва ли числил среди своих адресатов. От этого несовпадения авторских и читательских установок возникают сложности в преподавании некрасовского творчества в постсоветскую эпоху.

Из авторов XX века в целях ограничения рассматриваемого материала имеет смысл остановиться на четырех поэтах и взять в качестве образцов авторской рефлексии не стихотворные тексты, а программные статьи. Логика отбора авторов такова: по одному от каждого из ведущих направлений Серебряного века и один поэт второй половины века.

Для А. А. Блока такой программной статьей является «О назначении поэта» (см. Блок А. А. Собр. соч. в 6 томах. Т. IV, 1982.). Ее можно, с одной стороны, назвать итоговой, с другой – нигде более Блок в таком концентрированном виде (что ясно и из названия) не высказывался о роли поэта в мире. Предмет статьи – Пушкин, но у Блока речь больше идет о поэте вообще, а о Пушкине – как символу поэта.

Попробуем выделить то, что думал Блок об адресате поэтического творчества. Уже во втором абзаце мы встречаем следующее высказывание: «...праздничное и триумфальное шествие поэта... слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже бога».

Люди (вполне в духе стихотворения «Поэт и толпа», которое и цитирует Блок) представляются помехой, а не адресатом. Правда, это только те люди, «для которых печной горшок дороже бога». Но далее речь идет уже о людях вообще: «Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела... То или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично». Итак, «поэт – величина неизменная», а поэзия автономна в своем отношении к обществу. Значит ли это, что поэт в обществе не играет никакой роли? Никоим образом. Просто он действует на уровне более крупных структур, чем общество. Эти структуры – мировой хаос (если его можно назвать структурой) и космос. Общество тоже находится внутри процесса, но представляет собой частный случай. Деятельность поэта носит более общий характер; он ближе к началам и причинам, чем общество: «Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него...» (Там же, с. 414).

Конечно, трудно представить себе мировую культуру вне общества. Но таковы взгляды Блока на устройство вселенной: существование культуры он выводит непосредственно из мирового хаоса, из нечеловеческого мира, а существование человечества не воспринимает обособленно от существования вселенной (что, кстати, неоспоримо). Каким же образом деятельность поэта увеличивает количество гармонии в вечной борьбе родственных хаоса и космоса? Оказывается, через людей же, через «человеческие сердца». Лю-

бопытно наблюдать, как в романтическом отворачивании к людям Блок едва ли не совпадает с позднейшими формулировками А. А. Фадеева (то есть Фадеев нашел, что и у кого заимствовать – см. Фадеев А. А. Разгром. Л., 1981): «отбор в горах человеческого “шлака”» и «отбор человеческого материала», производимый революцией (см. Фадеев о «Разгроме») звучат подозрительно похоже.

Поэт не только сын, но и орудие гармонии. «Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с нею превышает и личные и соединенные человеческие силы». Похоже, те, кто не приумножает гармонию, неминуемо поставлен в ряды тех, кто разрушает ее, хотя это безнадежное занятие. Блок разводит понятия «чернь» и «народ». К народу, хотя бы он и разрушал гармонию, претензий быть не может: ведь он сам есть часть хаоса, гармонию порождающего.

Тут надо уточнить: все-таки трудно представить человека, стоящего вообще вне культуры, чисто стихийного. Но для Блока гармония воплощена только в «высокой» культуре, а народная культура, так широко отраженная в «Двенадцати», трактуется им как стихийное начало, хотя в статье сделаны некоторые реверансы в ее сторону. Главные претензии Блок предъявляет к черни – предателям идей культуры и гармонии, тем, кто борется против гармонии сознательно. Надо признать, что власть в России с рубежа XVIII–XIX веков и по настоящее время внесла немалую лепту в разрушение

культуры. Антикультурная роль власти в русском обществе еще должна быть детально исследована не на эмоционально-публицистическом, а на научном уровне.

Блоковское представление о поэте как орудии гармонии, противостоящем негармоническому обществу людей, накладывается на стихотворение Пушкина «Поэт», и отделение поэта от человеческого мира трактуется как первая стадия постижения гармонии. Коль скоро ее можно услышать «внутри», то все внешние обстоятельства (в том числе обычная человеческая жизнь) – помеха, которую надо устранить. Далее все кажется логичным. «Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию». С точки зрения психологии творчества, это все совершенно точно (см. Альтман Я. Психофизиологический анализ поэтического вдохновения. СПб., 2002), но, с точки зрения социальной, слово, в том числе поэтическое, немислимо вне общества. Другой вопрос, что поэтическое слово, в отличие от пошлого «человеческого» слова, вносит в мир людей гармонию: «Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир». В этот момент и начинается борьба людей (черни, то есть, по Блоку, чиновников, власти – тут он очень четок в социальных характеристиках) против искусства. Формой борьбы может быть, например, цензура, хотя

провидец Блок предполагает возможность наличия у власти иных способов мешать поэту в его деле гармонизации мира.

Итак, суммируем представления Блока о роли поэта и адресате его творчества: поэт «работает» на гармонизацию мира, через слово воздействуя на людей, но воздействие это – не конечная цель, а опять-таки средство гармонизации мира в целом.

У О. Э. Мандельштама есть статья, специально посвященная вопросам диалога между автором и читателем – «О собеседнике». Имея в виду мысль, противоположную мысли Блока (статья Мандельштама, впрочем, написана значительно раньше – в 1913 году), он тоже обращается к стихотворению Пушкина «Поэт», цитируемому уже во втором абзаце (Мандельштам О. Э. Собр. соч. в 4 томах. М., 1991. Т. II. С. 233), но делает иные выводы. Мандельштам не допускает, что диалог с читателем – средство, а не цель. Для него целью поэтической речи является именно установление контакта с адресатом. Тут есть определенный эстетический парадокс. Стихи Блока воспринимаются легче и значительно более широким кругом, чем стихи Мандельштама. При относительном герметизме обоих авторов Блок неизмеримо ближе к массовой культуре, чем Мандельштам (оттого-то Блоку легче попадать в поле читательских ориентаций подростков). Может быть, потому и настойчив так в поисках адресата Мандельштам, что ему как поэту это психологически необходимо. И он перебирает вероятные варианты

адресатов поэтического творчества. Бог для поэта – адресат невозможный (разве для «птички»), разговор с богом – «честь, о которой не смеет мечтать самый гениальный поэт». Символистский поэтический эгоцентризм (прежде всего Бальмонта) Мандельштам отрицает. Любопытно сопоставить это отрицание с блоковским утверждением самоценности «неизменной» поэзии. Акемеист 1913 года ищет выхода в мир: «У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям?» Сравнивая поэтическую речь с посланием терпящего крушение мореплавателя, Мандельштам пишет: «Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат». Поэт настаивает на том, что адресат не может быть определенным, поэзия – открытый диалог, в который может вступить каждый. И действительно, пример Ф. Вийона более чем убедителен: ограниченный своей эпохой школяр с преступными наклонностями вряд ли рассчитывал стать одним из самых популярных поэтов всех времен и народов. Видимо, есть какая-то психологическая особенность у поэзии (шире – у искусства), что адресатом ее всегда является все человечество, причем в диахроническом аспекте. «Обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих».

Русские поэты, определявшие свое назначение, сознательно или бессознательно примеривались не к определенному будущему, а к будущему вообще. Можно сказать, что

такое будущее начинается с момента написания текста, когда автор становится его первым читателем и, в сущности, вступает в диалог с собой. Если с этой точки зрения посмотреть на все, написанное ранее, становится ясно, что от Ломоносова и Державина, не мысливших себя вне системы «поэт – государство», до Блока, считающего государство главным разрушителем гармонии, все так или иначе, ограничивая воздействие поэзии на внешний мир (то есть человечество) разными факторами вследствие различия мировоззрений, обращались в действительности не к тому, к кому предполагали обратиться. Пушкин ограничивает существование «нерукотворного» памятника существованием поэзии, не оговаривая, может ли человечество без поэзии оставаться собой; Баратынский обращается к очень неопределенному «читателю в потомстве» – и оказывается более прав, чем Некрасов или, как мы далее увидим, Маяковский, которые капитально ошиблись с адресатом своего творчества. Если дело обстоит так, то функция поэта сводится к запечатыванию текста в бутылку, а функция учителя – к тому, чтобы текст из бутылки был прочитан, если он этого достоин. Результат же чтения непредсказуем (вспомним мудрого Тютчева и его «Нам не дано предугадать...»). Вот этого-то неопределенного читателя будущего с непредсказуемой реакцией, возникающей на стыке двух сознаний – его и поэта, – и называет Мандельштам «провиденциальным собеседником», к нему-то и обращена поэзия в целом. Существование такого собеседника

обязательно, так как иначе поэзия как явление лишена всякого смысла, чего Мандельштам не допускает.

Мы видим, насколько акмеист (к Мандельштаму 1913 года вполне можно применить это несколько туманное определение) отличается по взглядам от символиста, которым к 1921 году Блок так и не перестал быть: если для Блока поэзия – абсолют, а читатель – средство распространения гармонии в мире, то для Мандельштама поэзия сама является средством связи, организующим человечество во времени, то есть способом диахронического диалога.

Наиболее привлекающая внимание, принципиальная статья В. В. Маяковского («Как делать стихи?» 1926 года), по которой больше, чем по ранним коллективным манифестам, можно судить о его взглядах на роль поэта в мире, посвящена технологии творчества. Кстати, если сравнивать описание творческого процесса в статье Маяковского и мемуарах Н. Я. Мандельштам, видно, насколько сходно (несмотря на то что Маяковский и Мандельштам – антиподы) представляли они себе этот процесс, насколько едины были в самой технологии творчества. Но наш предмет сейчас не эта технология, а то, как понимали поэты назначение своего творчества и смысл контакта с читателем.

Маяковский пишет и об этом. Вот, например, такой пассаж: «Положения, требующие формулирования, требующие правил (речь идет о правилах создания стихов. – В. П.), – выдвигает жизнь. Способы формулировки, цель правил опре-

деляется классом, требованиями нашей борьбы» (Маяковский В. В. Собр. соч. в 12 томах. М., 1978. Т. XI).

Опустим свержеволюционный жаргон 20-х годов и вычленим мысль, которая, видимо, сводится к следующему: жизнь диктует форму и содержание литературных произведений, так как литература нужна для обслуживания разнообразных потребностей жизни. Надо сказать, что еще в «Облаке в штанах» эта точка зрения была сформулирована предельно четко, а задолго до «Облака...» ее же провозгласил Н. Г. Чернышевский в своей диссертации. Таким образом, запрос на поэтический язык, уже – на поэтическое произведение поступает непосредственно из жизни. Если сводить все к классовой борьбе, ассоциируя себя с одним из классов, то выйдет, что поэт получает запрос из очень определенной среды. Нельзя не заметить, насколько такой взгляд отличается от взгляда Мандельштама (и при этом насколько он чужд блоковскому взгляду на вопрос). Мандельштам видел перед собой «провиденциального собеседника». Для Маяковского собеседником был сегодняшний пролетарий. Как мы увидим в дальнейшем, адресат конкретного произведения еще точней. В этом смысле во вступлении к поэме «Во весь голос» обращающийся к абстрактным потомкам Маяковский, к счастью, противоречит собственным установкам. В статье же он безукоризненно логичен: «Мало того, чтоб давались образцы нового стиха, правила действия словом на толпы революции, – надо, чтоб расчет этого действия строился на

максимальную помощь своему классу».

Можно сказать, что Маяковский предлагает новой власти универсальный способ оболванивания масс, своего рода социальный гипноз. Именно таким образом и использовался в советское время Маяковский, именно поэтому появилась в конце концов страшная книга Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского», именно поэтому лишился Маяковский своих читателей, когда А. Ахматова и М. Цветаева их приобрели. «Новое время – новые песни», – сказал бы один из поэтических предшественников Маяковского – Н. А. Некрасов. Но нет ничего более неверного, чем превращение вчерашнего классика в своего рода отрицательный пример. Если учитель подает Маяковского так, это значит, что он принял условия борьбы, предложенные Маяковским. Поэт с политической точки зрения нам не враг и не друг, потому что политика и поэзия – совсем разные области. То, что он сужает свою задачу социальным заказом и пытается обслуживать политику поэзией, не значит, что его творчество этим исчерпывается. Да и с понятием социального заказа не все просто. Обмолвка Маяковского о том, что социальный заказ не равен фактическому, очень интересна. Маяковский не развивает эту мысль, но ясно, что речь идет о том, что запрос власти или какого-нибудь печатного органа, зависящего от власти, может расходиться с реальным запросом публики. Впрочем, в 20-е годы это могло быть не так очевидно, как в 70-е.

Есть у Маяковского и еще одна фраза, говорящая об отнюдь не примитивном представлении о поэзии как приатке политики. Так, перечисляя данные, «необходимые для начала поэтической работы», он называет следующие: «Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением». Итак, хотя поэзия и служанка политики, но политике без поэзии не обойтись. Видимо, соцзаказ, даже по Маяковскому, имеет чисто эстетический характер.

Центр статьи – рассказ о том, как писалось стихотворение «С. Есенину». Вот как определяет Маяковский соцзаказ: «Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих... подведет под петлю и револьвер». Речь идет о последнем стихотворении Есенина. Маяковский собирает-ся «агитировать за жизнь» сомневающихся. Как мы видим, это чрезвычайно точный адресат (действительно, не считать же адресатом покойного Есенина). Маяковский оказался точен в определении синхронического адресата и – в противовес собственным соображениям – художественно точен в обращении к «провиденциальному собеседнику», потому что трагические судьбы обоих поэтов, их личное и эстетическое противостояние для нас – провиденциальных собеседников – рожают такие новые смыслы, о которых Маяковский думать не мог. При этом десятки, а то и сотни стихотворений и поэм Маяковского, которые он создавал согласно своей теории соцзаказа, навсегда утратили поэтический

смысл, потому что они не обращены к нам – провиденциальным собеседникам.

Подводя промежуточные итоги, нельзя не заметить, что позиции представителей трех наиболее влиятельных течений Серебряного века выстраиваются в определенную «периодическую систему»: символист Блок абсолютизирует поэзию за счет читателя; акмеист Мандельштам понимает поэзию как средство, обеспечивающее диалог поэта и читателя; футурист Маяковский делает целью воздействие на современного ему читателя-пролетария, а поэзию приравнивает к производству. Такая неожиданная систематичность должна натолкнуть на мысль, что она не случайна, что капитальные отличия между Блоком – Мандельштамом – Маяковским лежат не только в области художественных идей, но и в области отношения к поэзии, определения ее роли и адресата. Возможно, художественные принципы поэта зависят от того, как он видит диалог между собой и читателем.

Вторая половина XX века дает огромный рефлексивный материал на тему диалога поэта и читателя. Бурные обстоятельства этого диалога в 60-е и сужение, почти прекращение его в 90-е годы³ настоятельно требуют установления закономерностей и каких-то обобщений, которые не могут входить в задачи данной работы. И если сводить материал до минимума, то в сухом остатке окажется Нобелевская лекция

³ Статья писалась в самом начале двухтысячных, когда 90-е воспринимались еще как современность.

И. Бродского (см. Бродский И. А. Стихотворения. Таллинн, 1991.), единственного из поэтов последнего полувека, которого уже сейчас (впрочем, это было ясно и 20-30 лет назад) можно назвать великим.

В высказываниях Бродского сфокусировалось многое из того, о чем говорили непримиримые оппоненты А. Блок, О. Мандельштам и В. Маяковский.

Разговор о диалоге «писатель – читатель» Бродский начинает сразу после вступления: «Произведение искусства, литература в особенности и стихотворение в частности, обращается к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения». Бродский, как и Мандельштам в статье «О собеседнике», не уточняет портрет читателя, не ставит никаких условий для возможного диалога. Он дает лишь формулу общения человека с литературой. То, что было обязательным для Ломоносова и Державина (общность «человек – государство»), им, человеком XX века, отвергается, а литература и государство воспринимаются как антиподы: «Негодование, ирония или безразличие, выражаемые литературой зачастую по отношению к государству, есть, по существу, реакция бесконечного... по отношению ко временному». Формулы ломоносовского и державинского памятников выворачиваются наизнанку, зато с той же очевидностью обнаруживается близость к позиции Блока в статье «О назначении поэта». Для поэтов XVIII века государство – и непосредственный адресат, и своего рода посредник меж-

ду поэтом и потомками. Для Блока и Бродского чиновники, государство (что одно и то же) – досадная помеха на пути к диалогу с читателем. И дело тут не в каком-нибудь романтическом анархизме Блока и Бродского, а в том, что оба поэта предпочитают вечное временному, то есть действуют в сфере, где государство как временное явление можно не учитывать: «Обладающее собственной генеалогией, динамикой, логикой и будущим, искусство не синонимично, но, в лучшем случае, параллельно истории, и способом его существования является создание всякий раз новой эстетической реальности».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.