Александр МАРКОВ

СУБЪЕКТЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ У СЕБЯ В ГОРОДЕ

Ольга Седакова. О русской словесности. От Александра Пушкина до Юза Алешковского. – М.: Время, 2023. – 604 с.

Собрание филологических работ О.А. Седаковой – огромный отчет о сбывшемся. Свойство сбываться вопреки обстоятельствам, вероятно, главное у всех этих исследований. Этим Седакова, при всей близости и ее исследовательских позиций, и интонаций образцовому литературоведению, отличается от привычного образа литературоведа: человека, который последовательно излагает и отстаивает ряд решений, найденных в изучаемом предмете, – условно, «концепцию русского романтизма» или «чеховскую линию в сюжетосложении позднейшей русской прозы». Такой литературовед честен и значителен, но сбывшееся в его работах всегда – равнодействующая, результат сложного взаимодействия с традициями критики и философских размышлений, с новыми формами существования литературного порыва в лекциях и на семинарах, с навыками истолкования, которые есть у студентов и читателей. У Седаковой никогда нет равнодействующей, есть только вектор.

В науке равнодействия что-то всегда остается несбывшимся. Либо такое желанное за горизонтом аргумента – еще более амбициозная концепция, например, истории метафор русской поэзии (опять же, условный пример), которую невозможно создать силами одного человека. Либо какое-то очень прямое слово, обращенное к писателям и читателям, которое трудно назвать, но нельзя не заявить о его будущей необходимости или намекнуть на то, что так говорить в строгой науке пока не принято. Работы Седаковой, вошедшие в этот том, создавались в разное время и иногда по случайным обстоятельствам – статья о *сложном конфликте* в «Медном всаднике» восходит к первой университетской курсовой, а статьи о поэтах-современниках – это продолжение систематизации «второй культуры» сначала в машинописной антологии, которая должна была познакомить в том числе и ведущих филологов, как Лотман и Гаспаров, с происходящим в стихе здесь и сейчас. Но именно это свойство – сбыться вопреки всему – в этих работах сильнее всех отдельных свойств аргумента и изложения.

Опыт Самиздата, как пишет сама Седакова в эссе «О погибшем литературном поколении. Памяти Лени Губанова», не располагает к большому стилю жизни, к той самой событийности: ты обращаешься к кругу «своих», который чем дальше, тем ненадежнее: кто-то выбывает из игры, кто-то оказывается человеком других ценностей или ждет от поэзии чего-то другого. Вынужденное одиночество непубликуемого автора может позволить сбыться отдельным стихам и циклам, но не дает быть чему-то другому – как когда, например, говорят, что поэт вошёл в университетскую аудиторию, и в ней стало светлее. Чтения поэтов-шестидесятников, сохраненные для нас Марленом Хуциевым – это другое, это дозволенный институт самоорганизации, который тоже имеет свои исторические *границы*.

Этой ситуации забывания о том, кто может быть рядом с поэтом, кто собеседники и чей отклик неизбежно должен быть первым, и противостоят несколько десятков текстов сбывшихся и включенных в эту книгу. Чтобы сбыться, нужно было адресовать тексты не только эмпирическому автору, но и его героической ипостаси: тексты о Венедикте Ерофееве обращены и к человеку Венедикту Ерофееву, и к персонажу Веничке. Но и тексты, которые писались для Лотмана или Гаспарова, имеют в виду не просто «крупнейших специалистов по...», которые могут справедливо оценить качество работы, и даже не лидеров научных школ. Лотман-читатель – это уже не просто автор книг и курсов, это и фронтовик, и лирик, носитель и властитель лирического мироощущения, и человек смелый и способный увидеть смелость и милость в поэтических строках; и к этой ипостаси Лотмана Седакова тоже обраща-

ется, как обращается к Веничке, когда пишет о Венедикте Ерофееве и мысленно одновременно для Венедикта Ерофеева.

Некоторые из работ книги были написаны по заказам или по советам европейских славистов старшего поколения, как Витторио Страда и Жорж Нива. Некоторые были докладами на международных конференциях и фестивалях, или частью курсов, прочитанных в американских и европейских университетах. Но есть общее во всех работах: это никогда не выполнение просто задачи, например, «показать формальные новации Леонида Аронзона и связать их с особенностями его мировоззрения» или «раскрыть поэтику малых рассказов Солженицына». Нет, это совсем другое – когда задача *уже* решена, еще не раз вернуться и показать сами механизмы, которые позволили поставить такую задачу.

Например, если мы говорим о новациях Аронзона, то прежде всего видим рождение определенного субъекта, способного переживать кульминацию жизни; и дальше этот субъект действует, определяя субъектность и отдельных образов, и читательских реакций, выстраивается своего рода *город субъектов*. Или Солженицын соединяет случайность и необходимость особым образом, исходя из того, что значит *пожить* жизнь и *прожить* жизнь, и дальнейшие более сложные формы – это способ уже явить героев для того начального переживания, которое есть уже в ранних и малых вещах. Можно было бы назвать эту книгу, как назвал свою А. Зорин, «Появление героя», но только таких героев много, они разные по природе, и их появление – это уже не просто новая эмоциональная жизнь человека внутри культуры, а целый город или форум, где многие люди осознают себя в культуре и традиции.

Началом такого исследования субъективаций для Седаковой стала гипотеза структурализма об инварианте – Седакова училась в Университете у В.Е. Хализева, М.В. Панова, Н.И. Толстого, но окончательно эта гипотеза была проверена в докладах на домашнем семинаре А.К. Жолковского. Конечно, в филологическом и вообще гуманитарном знании гипотез в строгом смысле нет, потому что мы никогда не знаем, сколько экспериментов надо поставить, чтобы ее проверить; но в данном случае мы отдаем долг структурализму и кибернетическим моделям, где есть гипотезы, по крайней мере, о природе информации. Инвариант – начальная порождающая структура, генератор моделей, а не просто смыслов, и для Седаковой инвариант тесно связан с вопросом о личности.

Так, в статье «Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А. Ахматовой», первоначально представленной на семинаре Жолковского и опубликованной в тартуских «Трудах по знаковых системам», раскрывается глубинный мотив внутриположности вещей в мире Ахматовой: воспоминание внутри как камень в колодце, всё вмещается во что-то, и тайна этого мира – тайна шкатулки. Этот принцип был прочитан и как этикетный: при каких условиях читатель допускается в этот мир, и когда он должен сам стать как «закопанный клад». Строгий структурализм позволил описать имплицитного читателя и этику поэзии катастрофической эпохи точнее, чем многие теоретические работы, которые создавались в других странах для своего читателя.

Хотя структурализм иногда упрекали в статичности, в рассмотрении устойчивых структур, так что даже в историческом процессе приходится всё делить на устойчивое и спонтанное, у Седаковой этот инвариант определил динамику развития литературы. Так, в статье «Другая поэзия», реконструирующей усредненный канон официальной советской поэзии, называя сначала отдельные свойства этой поэзии, такие как тематичность, популизм, случайность инкультурации, превращение общих мест из материала риторической разработки в общие моральные выводы – Седакова говорит об отсутствии в ней магического кристалла инварианта, который и позволяет создать новую выразительность, которая только и нужна в истории литературы: может быть, сейчас нужно проходить этот путь выразительности, а через десять лет – совсем другой. Тем самым инвариант, преображающий мысли и впечатления в сложные маршруты выразительности, оказывается не кибернетической моделью, но скорее этической реальностью, которую можно было бы назвать, по Ницше, «пафос дистанции», если бы этот оборот не требовал дополнительных пояснений.

Значимость структурализма Седакова отмечала не только в вошедших в эту книгу работах, например, в статье «Пауль Целан: заметки переводчика»[1] она отметила, что статья М.И. Лекомцевой о грамматических формах в «Псалме» Целана стала для нее ключом к этому новому, необыденному субъекту, который создается в поэзии Целана и Мандельштама; к этой новости самой новизны, которая стоит выше привычных инертных грамматических и риторических подразделений. Сейчас о Целане узнают больше из работ постструктуралистов: «Шибболет» Деррида, «Поэзия как опыт» Лаку-Лабарта, «Когда стих становится евреем» Даниэль Коэн-Левинас – я разбираю со студентами эти исследования. Но есть обстоятельства, почему я всякий раз говорю о работах Седаковой о русской литературе даже студентам, не изучающим русскую литературу.

Учение об инварианте создало огромное здание, или, можно сказать, город русской литературы, устроенный совсем иначе, чем в учебниках и историях. Первый раздел книги посвящен Пушкину, и Пушкин как раз – это магический кристалл и пафос дистанции всей русской литературы. Пушкин, согласно Седаковой, превозносит особый ум, напоминающий о французском *остроумии*, но поднявшийся над скепсисом французской мысли, точнее, сделавший этот скепсис частью, областью себя, а не целым; элементом структуры, но не структурой.

Здесь сразу становится понятно частое отталкивание Седаковой от постструктурализма, как бы недолговечного, – потому что он как будто сразу переходит от остроумия к выводам, минуя этот *аскетический подъем над собой*, это обобщение, которое постструктуралисту покажется незаконным. Конечно, в других традициях постструктурализм, напротив, помогает объединить умы, но для Седаковой пушкинский ум – утраченный шанс на единство русской литературы. Ум Пушкина предупреждает и от наивных, и от сентиментальных глупостей, и от плоского восторга, и от мнимого философского знаточества. Уже в статье о «Медном всаднике» показано, как Пушкин поднимается благодаря этому уму над различными конфликтами, даже близкими ему, как конфликт царя и поэта, – и создает настоящий умный конфликт Божьей стихии и темной стихии посредственности, по отношению к которому и должны самоопределиться царь, летописец, поэт, читатель.

Такую умную дистанцию Седакова находит во всех сочинениях Пушкина: например, в «Золотом петушке» конфликт стремительного блеска Петушка и как бы здравого смысла Додона и его окружения делает частными целый ряд других конфликтов: не только поэта-звездочета и государя, но и природы и искусства, механической похоти и органической страсти, изобретательности и тирании готовых решений – все эти конфликты оказываются лишь выразительными продолжениями этого начального конфликта. В коварной сказке Пушкин смеется и над представлениями о силе вожделения у французских либертинов, и над философическими планами преобразования страны – всё это для него недостаточно умные и недостаточно счастливые идеи. Это инвариант пушкинского Ума есть одновременно освобождение от своей привычной личности – как говорить умно, не умничая; как доверять уму, который умеет когда нужно не доверять, но еще лучше умеет миловать вещи, радовать их, не подчинять их каким-то узким принципам.

Пушкинский инвариант, в версии Седаковой, в целом был отвергнут русской литературой. Так, в статье «Наследие Николая Некрасова в русской поэзии», написанной для многотомной французской «Истории русской литературы», реконструируется, в чем состояла революция Некрасова – не столько в народничестве, сколько в новой секуляризации, второй после Жуковского. Если у Жуковского славянские библеизмы и аскетико-мистические выражения стали служить целям новой чувственности, то у Некрасова – целям общественного призыва. Это оказались слова первого ряда, такие как «свет», «путь», «дело», «вождь», которые не указывают на конкретные события, но обладают суггестивной силой, выстраивая *священную историю борьбы*. Другой изменник делу Пушкина – Достоевский: если Некрасов создал мир, в котором стала жить русская общественная жизнь, мир идеалов, сверхзадач и надрывов, то Достоевский создал мир, в кото-

[1] https://www.olgasedakova.com/Poetica/261

ром стали жить сами писатели. Здесь Седакова близка позиции Бибихина, который в статье о романе Вл. Маканина «Герой нашего времени»[1] как раз показал, как метафизический герой Достоевского, стремящийся не к деньгам или славе, но к разрешению загадки, оспариванию полномочий Бога, вседозволенности и немыслимому, стал у Маканина повествователем, субъектом, как если бы «Бесы» были написаны Ставрогиным.

Получается, что этим русская рецепция Достоевского отличается от французской, от «Калигулы» и «Одержимых» Камю, где субъект трансгрессии ставится в рамки строго продуманного эксперимента. Но у Седаковой немного другая перспектива: Достоевский, создавая свой мир метафизических героев, при этом оставался реалистом, а в мире реализма невозможна святость, потому что каждый начинает видеть в святом характер, а не подвиг. Князь Мышкин не может ничего сделать с этим миром, потому что в нем видят характер, персонажа, а в себе собеседники Мышкина сразу начинают видеть еще более последовательный характер, окружающие Мышкина, его окружение, оказываются в плену своего характера в кубе. Собственно, единственное, что у Достоевского позволяет разомкнуть этот реализм – притча. Вдоль силовых линий притчи герои выходят за пределы своего характера и становятся беззащитными. Такая беззащитность, заметим, развивая мысль соответствующей статьи, видна в «Братьях Карамазовых», где евангельские притчи о сеятеле, виноградарях и другие определяют необъяснимые поступки героя – и вот виноградник злых виноградарей оборачивается садом Федора Карамазова, а возвращение блудного сына – смертью Илюши.

Преодоление некрасовской или реалистической традиции для Седаковой – это выход за пределы своей привычной литературной улицы, когда ты вдруг начинаешь быть видим глазами неба, глазами мироздания, глазами Страшного суда, и это намного более сильный опыт, чем временная отрешенность за городом Ницше, Густава Малера или даже Хайдеггера. Здесь совершенно поразительна от первой строки до последней статья «В поисках взора. Италия на пути Александра Блока». Только вдумаемся: мир Блока – это Петербург и немного Шахматово. Он везде видит Петербург, *достоевский и бесноватый*, и даже в Италии будет жаловаться на громкое пение ночью, на «звенят в пыли велосипеды», на пыль и всеевропейскую желтую пыль, всё то непетербургское, чего он никогда не примет. Но здесь его встречает Равенна, взор Галлы Плацидии, и он уже не думает о том, о чем думали Гумилев или Кузмин, об итальянских примитивах, беззаботности, нежности тонов и грациозной галантности, о театре и масках.

Эта Италия масок, интриг, ухаживаний и карнавалов Блоку чужда не меньше, чем Италия автомобилей и велосипедов, просто потому что «синий сон» чужого взгляда возвращает настоящую субъектность там, где прежде были лишь компромиссы и проницательные догадки. Здесь появляется другой пафос дистанции, не пушкинский ум, а скорее милующий холод, отрешенность, которая опасна, как опасна любая аскеза (в «Лествице» всё об этом сказано), даже когда щедра и одаряет всех вокруг. Это как «Арзамасский ужас» Толстого, только *счастливый затаенным счастьем*. Седакова подробно прослеживает в ряде статей этот второй вариант русского пафоса дистанции, от «Войны и мира» Льва Толстого к «Доктору Живаго» Б. Пастернака – благородства, которое существует и после смерти не меньше, чем при жизни, которое после смерти освобождается от случайного, но не требует гибели, напротив, только живой жизни, которая *затаилась за каждой победой* над самим собой. *Рыцарство* у Толстого и Пастернака, перед лицом смерти, объявившей войну всей жизни – одна из напряженных нитей, протянутых через всю книгу.

Совершенно неожиданно, что для Седаковой Пастернак возвращает тему Художника, забытую в мире Достоевского, где движутся на ощупь, кричат и удивляются, но не изображают. Конечно, литературовед может написать монографию, в которой объяснит, что у Достоевского не хватает пластических образов, а Пастернак продолжает жанровые традиции *Künstlerroman*, романа о художнике, и протянет нити от Чехова, Ибсена и Рильке к этому

[1] http://www.bibikhin.ru/pisatel_i_literatura

образу Художника-Врача с записной книжкой чудес медицины и самого бытия-в-мире. Но Седакова не пишет такой монографии: ей достаточно указать, что отношение Пастернака к истории, к случившемуся таково, что даже если бы он вдруг забыл и Гёте, и Рильке (хотя он их никогда не забывал, по безмерной признательности к ним), он из этого отношения к истории вывел бы память, рыцарство и геральдику достоинства, а из этого – образ Художника, поражающего змея обыденности. Труды Седаковой если и непросто иногда читать иному читателю, то только поэтому: не оговаривается условий успешного и провального эксперимента, вроде того, как работает историческая память в таком-то жанре, и что будет, если всё забыть, – а просто показано, что эксперимент уже состоялся (*it is told*, как сказали бы англичане) и жизни новизна пришла, щедрости которой хватило и на культуру, и на уважение к культуре.

И мы подходим к еще одному свойству литературоведения Седаковой, которое можно назвать сборкой канона. Существует зазор между классическим пониманием классики и академическим. Классическое понимание классики требует поместить Блока и Мандельштама в один пантеон, тогда как академический филолог отсоветует любому аспиранту писать на тему «Блок и Мандельштам», если только это не биографическое расследование и не введение новых мемуаров и других документов. Но когда Седакова начинает говорить о Мандельштаме в статьях этой книги, она вспоминает больше Данте и Петрарку, чем Блока, но Мандельштам в поздних стихах оказывается перед другим, по-другому катастрофическим, но тоже открытым небом, и тоже итальянским, и в другом смысле. Назвать это «история русской поэзии» нельзя, назвать «история катастрофизма в русской поэзии» – дерзко и даже не очень прилично. А вот сказать, что это «история неба» как некоторого субъекта русской поэзии – это самое то, самое точное; хотя опять же требует новых комментариев умного и любезного читателя.

Итак, в статьях этой большой книги, которую хочется не раз перечитывать, в диапазоне от академических статей до *causerie* (в хорошем смысле *лекции на случай*), нет герменевтики поэзии в привычном смысле, как истолкования тех значимостей поэтических выражений, которые способны создать событие или раскрыть событие. И создание, и раскрытие события для Седаковой – не обособленные темы, а часть больших и не сразу обозримых сюжетов, начиная со *сверхсюжета* истории христианства.

Разбираемые в книге стихи – это всегда *стихи в прозе* (как в оболочке), в прозе биографической жизни Ахматовой или в прозе детской доверчивости Пастернака – и это не биографический метод и не сравнение поэзии и прозы, а скорее метод исследования, какие именно порывы (художественные мотивы или жизненные мотивации) лучше всего движут большой сюжет. Это *проверка биографии или прозы на скорость*, а не объяснение всего биографией или прозаическими заметками поэта. Скорость лучше объясняет, почему поэт стал другим в поздний период, или почему в стихотворении есть и субъект высказывания, и лирический герой, и лирическая роль, и субъектность изображенного времени, и субъектность читателя, который должен смело сопоставить далекие образы и амплуа. Именно поэтому Седакова не любит, например, психоаналитический метод в литературоведении или социологию Бурдьё – слишком уж они медлительны и косны, еле-еле раскочегарившиеся при виде поэзии, и то не до конца.

Вот следя за этими большими сюжетами и перечитываешь книгу, и читаешь ее с любого места. А урок книги, этого филологического *постдраматического театра*, таков: пока ты не видишь одним глазом Гёте, а другим – Пастернака, пока не видишь одним глазом Венедикта Ерофеева, а другим сразу – Юза Алешковского, а просто следишь за линиями преемства, ты человек хороших филологических навыков, но не филолог. Филолог – это тот, кто узнав о лирическом герое или ролевой лирике на университетской скамье, изменил не только привычки речи, но и привычки зрения и слушания. *Exi de Theatro Cato, adhibe mentem Cicero* – выйди из театра, суровый Катон, слушай внимательно, любезный Цицерон.