

цели коммуникации (общения с адресатом) и результата (автокоммуникации) и на их полном совпадении в рамках жанра письма.

Лирический субъект является не только адресантом «писем», но одновременно и их невольным адресатом. Разрушение коммуникации, но сохранение стремления коммуницировать, совпадение стремления коммуницировать с автокоммуникацией становится основой «смещения» жанра, которое оказывается эстетически значимым и позволяет «обновить» его восприятие. Стремление к идеальной коммуникации с «другим» и стремление субъекта сознания взглянуть на себя «извне», со стороны в письмах сводятся воедино, порождая эффект автокоммуникации, и письмо становится одним из лирических жанров, которые «возвращаются к жизни <...> в преобразованном виде»¹.

Таким образом, существование лирических стихотворений Бродского, маркированных автором как «письма», подтверждает предположение о том, что жанр письма в трансформированном варианте существует в современной лирике.

А.Г. Степанов

НОБЕЛЕВСКАЯ ЛЕКЦИЯ СОЛЖЕНИЦЫНА И БРОДСКОГО: К ПОЭТИКЕ ДЕКЛАРАТИВНОГО ДИСКУРСА

Предмет исследования – сравнительный анализ инаугурационных текстов двух Нобелевских лауреатов, чье творчество, несмотря на принципиальное несходство художественных и мировоззренческих установок, составляет неотъемлемую часть русской культуры. В статье предпринята попытка, обратившись к

¹ Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104.

структурным и дискурсивным механизмам, установить различие в стратегиях текстопостроения и идеологических формах творческой авторефлексии¹.

Решение Нобелевского комитета о присуждении премии Солженицыну, как следует из официальной формулы, продиктовано этической доминантой его творчества. Это была награда за гуманизм литературного дара, которым писатель защищал личность от политического произвола. Солженицын, думается, мог с полным основанием подписаться под словами Франсуа Мориака: «Ремесло писателя и особенно романиста принуждает нас любить индивидуум больше, чем общество: мы изображаем прежде всего тех, кого подавляет закон»². И хотя формально писатель был удостоен премии «за нравственную силу, с которой он продолжил традиции, присущие русской литературе», высокое жюри «не отрицало того очевидного факта, о котором трубили газеты всего мира: присуждение Нобелевской премии этому русскому писателю было, безусловно, политической акцией»³.

Поэзия Бродского, если верить шведским академикам, заслуживала признания в силу ее эстетической ценности. Поэт получил премию «за его всеобъемлющее творчество, проникнутое ясностью мысли и поэтическим накалом». Однако и в этом случае вряд ли кто-нибудь решится оспорить мнение, что, признав Бродского Нобелевским лауреатом, комитет выбрал «именно ту фигуру, которая воспринималась прежде всего как символ и уже во вторую очередь могла быть оценена за собственно литературные достоинства»⁴. Известное высказывание Анны Ахматовой о биографии, которую «делают нашему рыжему», оказалось вполне пророческим.

Присуждение Нобелевских премий редко обходилось без вмешательства политики – об этом «позаботилась» история XX в. с ее идеологическими пристра-

¹ Тот факт, что Солженицын получил Нобелевскую премию как русский писатель, а Бродский как поэт и гражданин США представляется несущественным: оба удостоились награды за произведения, написанные на русском языке.

² Цит по: Илюкович А. М. Согласно завещанию: Заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе. М., 1992. С. 529.

³ Марченко Т. В. Сто лет Нобелевской премии по литературе: слухи, факты, осмысление // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. 2003. Т. 62, № 6. С. 36.

⁴ Там же. С. 27.

ствиями и предубеждениями¹. Причина и следствие присвоения высокой награды порой оказывались настолько трудноразличимыми, что сами академики не могли не видеть институциональной уязвимости детища Нобеля: «Верно, что присуждение премии не должно стать официальным политическим актом. Но бесспорно и то, что премия несет очевидный политический аспект, равно как и завещание Нобеля. Это неизбежное следствие ее международного характера. Академия может не считаться с политическими соображениями сколь ей угодно, тем не менее вручение премии – международный акт, который пресса каждой страны прокомментирует с национальной точки зрения»².

Споры вокруг Нобелевской премии – это, по сути, споры вокруг канона, который устанавливает Шведская Академия. И хотя имена ее членов держатся в секрете, они устойчиво ассоциируются с белой мужской элитой Запада. При всем стремлении к этно-культурному многообразию, демонстрируемому Нобелевским комитетом, не стоит, видимо, недооценивать и то, что «сами процессы канонизации неизбежно воспроизводят структуры социальной и политической власти»³. Вместе с тем углубление в эту проблематику и попытка преобразовать канон, скажем, за счет введения расовой или этнической квоты могут увести слишком далеко.

Члены Академии еще в 1922 году осознали ответственность, которая ложится на них при оценке инокультурных литературных шедевров: «Имеется непосредственная опасность, что Нобелевская премия, предназначенная для поощ-

¹ Об этом подробнее см., например: Илюкович А. М. Указ. соч. С. 101–103; Марченко Т. В. Указ. соч. С. 25–37.

² Цит. по: Илюкович А. М. Указ. соч. С. 101–102. Так, присуждение Нобелевской премии Бунину в 1933 г. не шло в зачет русской литературе, поскольку писатель оставался для советской власти «белогвардейцем-эмигрантом» и «матерым волком контрреволюции» (Лит. газ. 1933. 29 нояб. С. 5). Похожая ситуация складывалась с присуждением премии Пастернаку и Солженицыну. Что же касается Шолохова, то решение Нобелевского комитета признавалось справедливым, поскольку награды удостоивалось произведение писателя, ангажированного властью. Об этом подробнее см.: Чудакова М. Три «советских» нобелевских лауреата // Vittorio: Международный научный сборник, посвященный 75-летию Витторио Страды. М., 2005. С. 661–692 (перепечатано: Чудакова М. Новые работы: 2003–2006. М., 2007. С. 193–233).

³ Лаутер П. Теория канона и нарождающаяся практика // Ценности, каноны, цены: Текст как средство культурного обмена: Материалы VII Фулбрайтовской гуманитарной летней школы, Москва, 22–30 июля 2004 г. М., 2005. С. 68.

рения разнообразной деятельности по всему миру, будучи распределяемой соотечественниками Нобеля, может замкнуться в довольно ограниченном кругу, если позволить, чтобы наши решения определялись нашим большим или меньшим умением истолковывать интеллектуальные особенности различных национальностей. Мы должны всегда и тщательно оценивать литературные произведения, в той или иной степени непривычные для нас, не по нашим собственным меркам, а по их собственной подоплеке и по тому, что мы можем сказать об их значении для тех стран, где они написаны и чьи традиции и национальная культура более способствуют оценке содержания и формы таких работ»¹.

Эта задача может решаться в двух основных сферах: сфере публицистики или поэтики, где ставка на знание, а не на мнение позволяет пресечь «любую, – как писал Нортроп Фрай, – литературоведческую болтовню, способствующую взлету и падению репутации поэта на воображаемой фондовой бирже»².

Изложенные в инаугурационных текстах взгляды Солженицына и Бродского на роль искусства и художника в мире уже становились объектом внимания, а различие позиций уже объяснялось несовпадением религиозного чувства писателей³. Оба, выражаясь формально, – «объективные идеалисты». Однако если Бродский, абсолютизируя язык, избегает религиозного обоснования творчества, то Солженицын основывает свои историософские и политические взгляды на христианском мировоззрении. О российской катастрофе, обернувшейся забвением национальных традиций, он говорит как о проявлении мирового духовного кризиса и проблемы русской жизни возводит в ранг общечеловеческих. В его Нобелевской лекции прозвучал «призыв сделать усилие к прозрению нравственной цели человеческой цивилизации, отказавшись от материалистского толкования прогресса»⁴. Подобных притязаний на духовную истину Бродский не разделял. Его

¹ Цит. по: Илюкович А. М. Указ. соч. С. 79–80.

² Frye N. *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye*. Princeton, N.J., 1957. P. 18.

³ См.: Назаров М. Два кредо: Этика и эстетика у Солженицына и у Бродского // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 417–431; Герасимова Л. Е. «Опыт борьбы с удушьем» (А. И. Солженицын о поэзии Иосифа Бродского) // А. И. Солженицын и русская культура: Науч. докл. Саратов, 2004. С. 146–157.

⁴ Назаров М. Указ. соч. С. 429.

позиция идеологически более скромная (бороться не с «духом Мюнхена», а с литературным невежеством), но оттого не менее утопичная. В конечном счете она также, как и позиция Солженицына, направлена на утверждение гуманистических ценностей, вобравших в себя трагический опыт тоталитаризма. Такая позиция неизбежно приводит к патетике: «Бродский провозгласил эстетику-Красоту основным истоком и содержанием искусства – а Солженицын... осуществил ее в своей жизни, жертвенно отдав талант служению Истине и Добру»¹.

Оставим философам и богословам право решать, кто из писателей и в какой мере реализовал эту триаду (Истина, Добро, Красота), и обратимся к эстетическим взглядам «нобелиатов». Культурную стратегию Бродского, манифестированную в его лекции, Валерий Тюпа назвал «неотрадиционализмом», обозначив этим термином «любовную приверженность традициям “мировой культуры”»². Нас не должна смущать парадоксальность неотрадиционалистского мышления, совмещающего противоположные аспекты этого диалектического целого: «частность человеческого существования» и его сопричастность культуре; мастерство литератора и стремление художника избежать тавтологии; приоритет «языка литературы» над «языком народа» и этически неприемлемое деление «общества на интеллигенцию и всех остальных»; «этический эстетизм Бродского», диктующий нравственный выбор человека; требование «лица необщего выражения» в искусстве и убеждение в том, что его развитие «определяется не индивидуальностью художника, но динамикой и логикой самого материала»³; обретение творческой личностью себя через язык и впадение в деспотическую от него зависимость. Разумеется, некоторые из парадоксов могут показаться сомнительными или даже фантомными (развернутый комментарий позволил бы примирить их составные части). Но направление культурного вектора Бродского определено убедительно.

¹ Там же. С. 431.

² Тюпа В. Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: стратегии чтения: Материалы Междунар. науч. конф. М., 2005. С. 13.

³ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Под общ. ред. Я. А. Гордина. СПб., 2001. Т. 1. С. 8. Далее цитаты из лекции Бродского даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Оно – в «реонтологизации искусства путем возлагания на себя ответственности перед онтологическим самодвижением жизни»¹.

Проблема, однако, в том, что при подобном угле зрения манифестом неотрадиционализма окажется не только Нобелевская лекция Бродского, но лекции и речи многих лауреатов, в том числе Солженицына. Мысль о том, что искусство не декоративно, а онтологично, что художник ответствен перед предшественниками и преемниками за сохранение культурной традиции, а перед человечеством – за судьбу мира, объединяет выступления таких разных писателей, как Уильям Фолкнер, Альбер Камю, Сен-Жон Перс, Шеймас Хини и многих других. Но лекция Солженицына, пожалуй, выделяется особо. В ней литература наделяется чрезвычайными полномочиями. Она способна переносить жизненный опыт от человека к человеку, «восполняя его куцое земное время»; «через различия языков, обычаев, общественного уклада... от целой нации к целой нации» и, наконец, от поколения к поколению². Последнее замечание находит неожиданное подтверждение в лекции Бродского. Говоря о своем поколении, поэт настаивает на идее культурной преемственности: «Тот факт, что не все прервалось – по крайней мере в России, – есть в немалой мере заслуга моего поколения... И тот факт, что я стою здесь сегодня, есть признание заслуг этого поколения перед культурой; вспоминая Мандельштама, я бы добавил – перед мировой культурой. ...Мы начинали на пустом – точнее, на пугающем своей опустошенностью – месте и... скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием» (14).

Разумеется, между многими суждениями Солженицына и Бродского пролегал пропасть. Солженицын «не стыдится» продолжать традицию русской литературы, где художник «вечно помнит свой долг перед обществом» (521). Более того,

¹ Тюпа В. Указ. соч. С. 17.

² Нобелевская лекция Александра Исаевича Солженицына (1970) // Илюкович А. М. Указ. соч. С. 520. Далее цитаты из лекции Солженицына даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

он готов разделить ответственность за причиненное его соотечественниками зло: «И если танки его отечества залили кровью асфальт чужой столицы, – то бурые пятна навек зашлепали лицо писателя» (523). Для Бродского, считавшего искусство «наиболее древней – и наиболее буквальной – формой частного предпринимательства» (7), такая «всеотзывчивость» неприемлема. Подобный нравственный ригоризм, сопровождаемый «разрывом на себе рубахи» и облеченный в форму языкового клише, – результат «гипноза», внушенного поэту государством. Вопреки навязываемой им казенной идиоматике, «человек, чья профессия язык, – последний, кто может позволить себе позабыть об этом» (8).

Этим, по-видимому, объясняется различное отношение писателей к «общим местам» в виде фольклорных изречений и авторских сентенций. Если Солженицын любовно взращивает языковые зерна народной мудрости, трижды приводя пословицы в инаугурационном тексте («Попусту твердится, что к сердцу не ложится»; «Не верь брату родному, верь своему глазу кривому»; «Одно слово правды весь мир перетянет»), то Бродский в лекции ни разу не обращается к пословичной дидактике, демонстрируя стремление продолжить, перефразировать чужие высказывания («Стихи... действительно растут из сора; корни прозы – не более благородны»; «...Оно [искусство] часто оказывается... впереди истории, основным инструментом которой является – а не уточнить ли нам Маркса? – именно клише»; «В настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор»; «...То, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка» и т.п.)¹.

Не удивительно, что оба писателя разошлись в толковании известного суждения Достоевского. Для Солженицына «красота спасет мир» не «обветшала формула», а пророчество, где если «поросли Истины и Добра задавлены, срублены, не пропускаются – то, может быть, причудливые, непредсказуемые, неожиданные поросли Красоты пробьются и взовьются *в то же самое место* и так вы-

¹ О борьбе Бродского с языковой формульностью (в том числе с пословичными стереотипами) см.: Николаев С. Г. Русская идиоматика как элемент поэтического языка Иосифа Бродского: Стилистический аспект // Изв. высш. учеб. заведений Северо-Кавказского региона. Обществ. науки. 2000. № 2. С. 113–120; Зубова Л. Соперничество языка со временем: клише как объект внимания в стихах Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. С. 156–170.

полнят работу за всех трех» (517). Бродский настроен менее оптимистично: «Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно» (9). Спасти человека, по мнению поэта, призвана не столько красота, сколько его эстетический вкус. Чем он тверже, тем осмысленнее нравственный выбор индивидуума.

И все-таки, как кажется, основная межа, разделяющая инаугурационные высказывания Солженицына и Бродского, проходит не по идеологической территории. Принципиальное отличие программных текстов «нобелиатов» лежит в сфере поэтики. Риторическая структура лекций характеризуется их принципиальной жанрово-стилевой несовместимостью. Текст Солженицына соединил в себе черты художественного эссе, публицистической статьи и вероучительного трактата. Текст Бродского тяготеет к жанру научно-популярного доклада. Это подтверждается композиционно-стилистической организацией речевого материала.

Лекция Солженицына – достаточно дробна. Абзацы различны по объему: среди них выделяются одно- и двухстрочия, есть и «гиганты», достигающие 39 строк и напоминающие языковые гиперструктуры Л. Н. Толстого. Лекция Бродского ровнее и «ритмичнее» в композиционном отношении. В ней три части, состоящие из абзацев приблизительно равного объема (от 15 до 27 строк). Относительно короткие абзацы (5, 7, 8 строк) встречаются только в первой части, где Бродский, отдавая дань уважения предшественникам, «сдерживает» мысль, не позволяя ей синтаксически «разгоняться». Как это ни парадоксально, но за языком в Нобелевской лекции следует отнюдь не Бродский, а Солженицын. Он с первых строк создает плотную фигуративную дискурсию¹. Текст наполняется развернутыми сравнениями и метафорами, риторическими вопросами, антитезами, инверсиями, повторами, создающими коннотативные «пучки» в семантическом варьировании мысли:

«Как тот дикарь, в недоумении подобравший странный выброс ли океана? захоронок песков? или с неба упавший непонятный предмет? – замысловатый в изгибах, отблескивающий то смутно, то ярким ударом луча, – вертит его так и

¹ О языковом новаторстве писателя см.: Семенова Г. П. «Чтобы слова не утекали как вода...». О языке произведений А. Солженицына // Рус. речь. 1996. № 3. С. 19–28.

сяк, вертит, ищет, как приспособить к делу, ищет ему доступной низшей службы, никак не догадываясь о высшей.

Так и мы, держа в руках Искусство, самоуверенно почитаем себя хозяевами его, смело его направляем, обновляем, реформируем, манифестируем, продаем за деньги, угождаем сильным, обращаем то для развлечения – до эстрадных песенок и ночного бара, то – затычкой или палкой, как схватишь, – для политических мимобежных нужд, для ограниченных социальных. А искусство – не оскверняется нашими попытками, не теряет на том своего происхождения, всякий раз и во всяком употреблении уделяя нам часть своего тайного внутреннего света» (515).

Нетрудно заметить, что слово здесь «легко выходит за границы, поставленные ему языковой нормой». «Между словом и его окружением возникают неустойчивые подвижные отношения: отношения притяжения – отталкивания. <...> Сталкиваются два стремления – с одной стороны, стремление к слитности, нерасчлененности, продиктованное общей ассоциативностью орнаментальной прозы, с другой – противоположное стремление – стремление к изоляции слова, к его остранию, выделению»¹. Высокая риторичность текста и стилистическая осложненность рождает ощущение архаичного и одновременно провиденциального языка, предназначенного для выражения небытовой семантики.

Там, где один художник с академической сдержанностью и рассудочным агностицизмом («Если тот свет существует...»; «По чьему бы образу и подобию мы ни были созданы...») расходует перенесенные в сферу интеллекта эмоции, другой расточает душевные силы как проповедник. Не случайно его стилистика напоминает слог позднего Гоголя:

«В томительных лагерных переброях, в колонне заключенных, во мгле вечерних морозов с просвечивающими цепочками фонарей – не раз подступало нам в горло, что хотелось бы выкрикнуть на целый мир, если бы мир мог слышать кого-нибудь из нас. Тогда казалось это очень ясно, что скажет наш удачливый посланец – и как сразу отзывно откликнется мир. <...>

¹ Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 1. С. 58.

Когда ж послабилось внешнее давление – расширился мой и наш кругозор, и постепенно, хотя бы в щелочку, увиделся и узнался тот “весь мир”. И поразительно для нас оказался “весь мир” совсем не таким, как мы ожидали, как мы надеялись: “не тем” живущий, “не туда” идущий, на болотную топь восклицающий: “Что за очаровательная лужайка!” – на бетонные шейные колодки: “Какое утонченное ожерелье!” – а где катятся у одних неотирные слезы, там другие приплясывают беспечному мюзикалу» (517–518).

Слово Солженицына, сближающееся по экспрессии с поэтическим словом, не только идеологически, но – что существеннее – эстетически одногласно. Поэтому-то его речь так напоминает «язык богов», «жреческий язык поэзии». Это – «изображающее слово». К нему приложимы слова Михаила Бахтина, относящиеся к поэту: «Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого монологически замкнутого высказывания. <...> Каждое слово должно непосредственно и прямо выражать замысел поэта; никакой дистанции между поэтом и его словом не должно быть»¹. Все это говорит о том, что текст Солженицына тяготеет к орнаментальной ритмической речи. Ее прихотливые линии, дополненные сильным лирическим началом, уходят корнями в древнерусскую литературу Предвозрождения². Стилеобразующие особенности этого периода – «появление повышенной эмоциональности в искусстве, иррационализм, экспрессивность, динамизм, мистический индивидуализм»³.

Как видим, дискурсивные стратегии лауреатов в построении инаугурационных текстов различны. Солженицын создает текст очень высокой языковой плотности. Авторская мысль передается в «избыточной» художественной форме, которая не служит декоративным довеском логизированного рассуждения, а сама демонстрирует иррациональную, непредсказуемую сущность искусства. Бродский, напротив, отказывается от стилистических излишеств в угоду языковому логоцентризму, не затемненному вязью амплификаций и другими способами ре-

¹ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исслед. разных лет. М., 1975. С. 109.

² См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 115–129.

³ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. СПб., 1998. С. 73.

чевого интонирования. (Этим можно объяснить трудность перевода «лекции» Солженицына на другой язык: она создавалась как письменный текст, не предназначенный для публичного произнесения. Лекция же Бродского доступна языковому транспонированию и не вызывает неразрешимых проблем при переводе.)

Налицо любопытный парадокс: один из самых идеологически нагруженных русских художников, Солженицын, творит текст почти барочной велеречивости, а «эстет» Бродский, провозгласивший поэта «средством существования языка», избегает говорить об искусстве на языке этого искусства. Он отказывается от метатекстуальности там, где она эстетически наиболее «выгодна». Что это: врожденная жанровая щепетильность, приобретенная академическая чопорность или риторический «минус-прием»? Но здесь начинается полоса догадок, которую едва ли удастся верифицировать.

Е.Н. Брызгалова

ОДНОАКТНАЯ ДРАМАТУРГИЯ САТИРИКОНЦЕВ И ТРАДИЦИИ А.П. ЧЕХОВА

Сатирическая драматургия Серебряного века – явление сложное, многогранное и сегодня, к сожалению, почти неисследованное. К рубежу первого десятилетия XX века в крупных городах страны успешно работали десятки театров самого разного направления, среди которых особо выделялись театры миниатюр, пародий, кабаре (в 1908 году почти одновременно в Петербурге открылся театр пародий «Кривое зеркало» и в Москве театр миниатюр «Летучая мышь»), в которых были сыграны за предреволюционное десятилетие десятки одноактных пьес, пьес-пародий, сенок и т.д. Не только подобные заведения, но и традиционные театры охотно ставили произведения авторов-сатириков – таких, как А. Аверченко, Тэффи (Н.А. Лохвицкая, в замужестве Бучинская), Осип Дымов (О.И. Перельман), П. Потемкин, и др. Все эти художники сотрудничали в журнале «Сатирикон» (с 1913 г. «Новый Сатирикон»).