

Вера Калмыкова
«Друг друга отражают зеркала...»
(библиографические этюды)

И. «Силовое поле» русского символизма: «преемственность и постепенность» (Олег Клинг. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики / О. А. Клинг. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. — 356 с.)

Стилевое обновление русской литературы, имевшее место в 1890-х — 1910-х гг., стало возможным благодаря преобразованиям в области поэтики, осуществленным представителями русского символизма. «Смерть символизма», которую современники, да и сами приверженцы школы, условно приурочивали к 1910 г., на самом деле явилась лишь одной из деклараций — пусть и *негативной*. Жизненность тех или иных школ в литературе определяется, однако, не манифестами; реальные последователи символизма в поэзии существовали в течение всего столетия; нельзя сказать, будто их нет и сейчас. Новая книга Олега Алексеевича Клинга, автора множества работ по истории и теории символизма и постсимволизма, обобщает и концептуализирует отдельные и подчас разрозненные проявления воздействия символизма главным образом на появившиеся позже акмеизм и футуризм, а также на творчество «одинок», как М. И. Цветаева. Идею «влияния» исследователь понимает конгениально тому, как это было свойственно самим поэтам-символистам. Так, в частности, Брюсов писал: «Оно [влияние] выражается в замыслах, в методах работы, в мирозерцании; часто места, по внешнему содержанию, вовсе несходные, глубже вскрывают влияние другого писателя, нежели почти тождественные. В самой настойчивости отрицания того или другого метода можно иногда вернее проследить влияние, нежели в подражаниях»¹.

© Vera Kalmykova, 2011

© TSQ 36. Spring 2011 (<http://www.utoronto.ca/tsq/>)

¹ Брюсов В. Я. Рецензия [Б. Томашевский. Пушкин и французские поэты] // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. — М.: Наука, 1976. С. 243—244.

О. А. Клинг пользуется результатами собственных более ранних исследований (особо хочется отметить его статьи «Художественные открытия Брюсова в творческом осмыслении А. Ахматовой и М. Цветаевой» и «В. Хлебников и символизм»), а также трудами других ученых, в частности, М. Л. Гаспарова, Л. Я. Гинзбург, Вяч. Вс. Иванова, В. А. Келдыша, Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, П. М. Нерлера, В. Н. Орлова, А. Е. Парниса, Р. Д. Тименчика и др.

Структура книги «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики» (введение, четыре главы, выстроенные по хронологии влияний, и заключение) как нельзя лучше отражает авторскую идею, логику и последовательность ее развития. В основе концепции Клинга лежат два положения:

1) русские символисты, накопив «большой арсенал новых художественных приемов» (с. 5) и тем самым произведя стилевое обновление в литературе, произвели переворот в сознании как самих художников, так и читателей. «Это привело к типологическому смещению всей культуры от одного состояния, существовавшего до утверждения в русской литературе символизма, к другому» (с. 5—6);

2) «С дистанции времени очевидно, что многие явления в искусстве 10-х годов были вызваны притяжением или отталкиванием от принципов художественного обновления конца 1890-х — начала 1900-х годов» (с. 8). Поэтому «преодоление символизма» во многих случаях оказывается фикцией: явный «бунт» акмеизма или футуризма являлся скорее борьбой деклараций, чем поэтик, или выступлением «детей» против «отцов». Свой методологический подход Клинг определяет как «стилевой анализ, учитывающий историко-генетическое, историко-функциональное и системно-историческое начала» (с. 33). Главными задачами автор считает: «Во-первых, установить влияние символизма на формирование эстетических программ акмеизма и футуризма. Во-вторых... выявить *ген* (курсив автора. — В. К.) символизма, порою осознаваемый самим поэтами как чужеродный, в ранних творческих исканиях постсимволистов» (с. 34).

В первой главе «„Неоклассические“ и предавангардистские тенденции в русском символизме (некоторые наблюдения)» рассматриваются те черты индивидуальных поэтик, которые преимущественно и были восприняты последователями Блока и Брюсова, а также позиции обоих поэтов по отношению к новым тенденциям в литературе. Вторая глава «Воздействие русского символизма на формирование акмеизма» раскрывает этапы стилевого становления акмеизма и индивидуальные пути формирования связи с символизмом у Гумилёва, Мандельштама и Ахматовой. В третьей главе «Фу-

туризм и русский символизм» рассматривается влияние символизма на поэтику раннего футуризма, а затем в четвертой «„Блуждающие“ поэты, поэты вне школ и символизм» говорится о том, что было заимствовано Шершеневичем, Цветаевой и Есениным. Везде анализ осуществляется от общего (целостные явления) к частному (творчество отдельных поэтов) и на любом уровне подчеркивается *преemptивная связь* «младших» со «старшими» и шире — с предыдущими эпохами развития отечественной словесности.

Клинг выделяет и круг имен символистов, оказавших преимущественное воздействие на младших современников. Это Анненский, Бальмонт, Белый, Блок, Брюсов, Вячеслав Иванов, Сологуб. Заметно, что анализ брюсовских влияний явно преобладает в этом ряду, в чем автор исследования отдает себе отчет: «через призму художественного опыта Брюсова... яснее приоткрываются контуры всего символистского наследия» (с. 19). Думается, что подобный «перекосяк» совершенно естественен — именно в брюсовской поэзии формировались новый стиль, новый язык поэзии и, соответственно, новые приемы поэтики, которыми впоследствии пользовались и Блок, и Белый, и многие другие авторы. Нужно подчеркнуть, что Клинг последовательно развенчивает устоявшиеся культурные мифы об отсутствии у Ахматовой и Цветаевой каких бы то ни было точек соприкосновения с Брюсовым. Так, автор отмечает: «В 1906—1907 годах [Ахматова], как видно из писем ее к фон Штейну, была под сильным впечатлением от недавно вышедшего сборника Брюсова «Венок». Это было время, когда... только начал формироваться ее поэтический стиль. <...> Можно предположить, что увлечение Ахматовой-гимназистки Брюсовым было усугублено влиянием Гумилёва... Так намечаются контуры крайне необходимого исследования непроявленных связей своеобразного „треугольника“: Ахматова — Гумилёв — Брюсов. ...Сам факт обращения Ахматовой к стихам Брюсова... предопределил... использование впоследствии Ахматовой художественных открытий Брюсова. ...Именно с Брюсовым, а не Блоком осознает Ахматова в 1906—1907 гг. подспудно то, что мы назвали стилевой доминантой своего времени» (с. 123). О Цветаевой Клинг высказывается в сходном ключе: «внимательное чтение стихов ранней Цветаевой позволяет обнаружить в них «остаточную» энергию художественных открытий Брюсова. <...> ...Очерк о Брюсове «Герой труда» по какой-то нелепости [воспринимается] большинством литературоведов принижаящим значение и место Брюсова в русской литературе, в то время как записки Цветаевой... являются „неруководным“ памятником поэту. <...> Не стоит забывать, что в одной

из анкет 20-х годов, написанных почти сразу после смерти Брюсова, Цветаева и своего отца называет „героем труда“» (с. 251—252).

Концепция Клинга представляется чрезвычайно методологически продуктивной, однако в ряде случаев вызывают вопросы авторские принципы отбора эмпирического материала. Во-первых, буквально в первых строках своего исследования автор заявляет: «Чаще всего силовое поле русского символизма сказывалось на дотворческом или раннем этапе творчества» (с. 5). Здесь не вполне понятно, что понимается под «дотворческим этапом» и каким образом следует его анализировать. Неясно, почему влияние символизма сказывается лишь на ранних стадиях. Если речь идет о *гене символизма*, то, будучи именно *геном*, символистские тенденции неизбежно проявляются и в зрелом творчестве последователей символизма. Метафора, при всей ее выразительности и уместности в научной речи, — не произвольна, всегда мотивирована, тем более в таком контексте. Для поэтического *стиля* Цветаевой 20-х годов символистский подход не характерен, как совершенно справедливо замечает Клинг, однако ее *способы художественной выразительности* и в этот период остаются близки символизму. Предлагая интереснейшее *символистское прочтение* «Поэмы воздуха», Клинг как бы противоречит собственным тезисам. С другой стороны, Хлебников, декларировавший свое ученичество у Вяч. Иванова, насквозь «символистичен» и не отказывается от этой стилистики вплоть до смерти. То же можно сказать и об Ахматовой. Задав себе жесткие хронологические рамки, Клинг, с одной стороны, постоянно вынужден переступать их, а с другой — волей-неволей оказывается тенденциозным.

Удивляет и то, что, как замечает сам автор, «не представлен в работе В. Ходасевич. Сопряжено это... с тем обстоятельством, что наше представление о месте Ходасевича в оппозиции символизм / постсимволизм не прояснено до конца и не устоялось» (с. 29). Здесь, как кажется, недостаточно указать, что Н. А. Богомоллов допускает подобную дефиницию с большим количеством оговорок; учитывая эти оговорки, естественно было бы анализировать творчество автора «Молодости» и «Счастливого домика» в четвертой главе, среди иных «поэтов вне школ» (недаром на поэтических вечерах в этой рубрике оказывались как раз Ходасевич и Цветаева). Между прочим, творчество и Шершеневича, и Есенина рассматриваются здесь, поскольку в описываемый период эти поэты относились к «блуждающим». Конечно, имажинизм сформировался позже и не может поэтому быть рассмотрен в монографии Клинга; с другой стороны, Шершеневич не может быть рассмотрен как последовательный «одиночка»;

а влияние символизма на Есенина не исчерпывается десятилетиями, напротив, оно, если так можно сказать о влиянии, достигает своего акме как раз в двадцатые годы.

Отсутствие в книге подробного разговора о влиянии символизма на творчество Нарбута и Зенкевича мотивировано тем, что «в рамках данной работы внимание сосредоточено на поэтах так называемого первого ряда» (с. 28). Однако авторские предпочтения — Шершеневич присутствует, Нарбут нет — не вполне понятны.

Вместе с тем обозначенные недоумения по поводу того, чего *нет* в книге, вовсе не принижают значения того, что в ней *есть*. Совершенно ясно, что труду Клинга суждено стать классической работой русского литературоведения. Отдельные недочеты не затмевают главных достоинств, и прежде всего — внятных и суггестивных методологических принципов, доказательной базы, опоры на анализ эстетики в неразрывной связи с поэтикой. По сути, несмотря на, казалось бы, разработанность темы ведущими современными филологами, Клинг впервые ставит целый ряд вопросов и не только намечает проблемные поля, но и наглядно демонстрирует, почему указанные им моменты должны быть решены: без этого дальнейшая работа с данным материалом, по всей вероятности, не окажется продуктивной.

II. «Стиль — это судьба» (Т. Э. Ратькина. Никому не задолжав...: Литературная критика и эссеистика А. Д. Синявского. — М.: Совпадение, 2010. 232 с.)

Творчество А. Д. Синявского, одного из крупнейших литераторов XX в., на сегодняшний день недостаточно осмыслено как учеными, так и литературоведами. Причины этой парадоксальной ситуации ясны: слишком велик был в свое время, да и, что греха таить, поныне остается общественный резонанс от *жизни и творчества*, быть может, *жизнетворчества* Синявского — *Абрама Терца, альтер-эго любовью официальной словесности, создаваемой по-русски*. Экстралитературные факторы не в первый раз довлеют эстетическим, однако данная ситуация вызывает серьезные опасения. «Выпадение» из литературного процесса столь значимого имени неизбежно приведет в обозримом будущем к деформации представлений о ходе всего процесса в целом. А история российской культуры уже много раз наглядно демонстрировала, к чему — в области национального менталитета — приводит подобный казус.

Можно объяснить, почему творчество Синявского оказывается на периферии внимания. Причиной тому — его стиль, который трудно классифицировать иначе, как эссеистический, а также исконное недоверие исследователей к этой самой эссеистичности, к свободе ассоциаций, к метафоричности мышления, к смешению методов познания, вообще к тому, что было естественно, скажем, для итальянцев XV—XVI вв.: *к попытке поставить знак тождества между искусством и наукой*. Стиль Синявского — это не только личная судьба его носителя, но и, к сожалению, читательская судьба его произведений.

Синявский-Терц принадлежит к авторам, до которых не только «читательской массе» — «элитарному читателю» необходимо *дорасти*. А на филологах и литературоведах лежит в этом случае задача подготовить адекватное восприятие, создав, как искони принято в критике, достойную почву для встречи писателя и адресата его произведений.

В таком контексте нельзя не поприветствовать ученого, который, насколько известно, давно и последовательно занимается творчеством Синявского. Татьяна Эдуардовна Ратькина защитила в 2009 г. диссертацию «Литературная критика и эссеистика А. Д. Синявского в оценках отечественной и зарубежной печати», и теперь этот текст опубликован в качестве монографии, состоящей из нескольких глав. В первой выстроена концептуальная теория жанра эссе. Во второй («Творчество „в границах“») говорится о произведениях Синявского, написанных в СССР (1950—1965 гг.). В третьей анализируется лагерная эссеистика Синявского. В четвертой — «Творчество за границей»: даже при беглом ознакомлении с содержанием заметно, как искусно обыгрывает автор закономерную возникающую метафору «границ»: как государственных, так и междужанровых, что и сделало его в конечном счете именно эссеистом, а не романистом, историком литературы (культуры) или критиком. «По точному замечанию М. Золотоносова, произведения Синявского, подписанные именем Абрама Терца, воспроизводят «процесс мысли», а для этого... лучше всего подходит жанр эссе» (с. 66—67).

Интересно, как Ратькина анализирует взаимодействие между легальным «новомирцем» Синявским и его «темным двойником» Терцем. Так, говоря о ранних статьях Синявского и о совместной работе Синявского и А. Н. Меньшутина, она отмечает поначалу — последовательность, моральную устойчивость, политическую выдержанность, а затем — сдержанность, корректность, логичность, доказательность, научность. «Синявский и Меньшутин стремились оцени-

вать современную поэзию лишь по художественным критериям», руководствуясь требованием «художественной целесообразности» (с. 32). «...Спокойный доброжелательный тон, ...подробный профессиональный анализ широкого круга произведений, чередующийся с обобщающими выводами. Ирония, яркие метафоры, попытки вступить в диалог с читателем...» (с. 33). «...Сарказм и публицистический пафос уступают место привычному сдержанному тону. Критики в очередной раз *доходчиво и терпеливо* (курсив мой. — В. К.) объясняют, что писатель не должен быть безграмотным, что верная идеологическая позиция не равнозначна художественной ценности, что нельзя расправляться с человеком по принципу «всё дозволено», даже если он придерживается чуждых нам взглядов» (с. 35).

Совсем другое дело — стилистический облик Абрама Терца. «Нарушение канонов, опровержение традиционных представлений обо всем на свете... было главной функцией, а может, и самой сутью Абрама Терца. С этим связаны и его первые шаги в литературе: едва пробившись на страницы журналов, темный двойник Синявского оказался в центре скандала, ибо покусился на святое для советского гражданина понятие соцреализма. <...> С первых строк терцевского эссе нас оглушает напор авторского голоса, захлестывает волна эмоций. Риторические вопросы и градация, шокирующие метафоры и работающие на снижение сравнения, восклицания и междометия, разговорная и даже просторечная лексика, постоянный диалог с самим собой, с читателем, с единомышленниками и оппонентами, изложение — разумеется, в гротескной, утрированной форме — разнообразных точек зрения на объект исследования и их моментальное опровержение, короткие, резкие, будто рубленые фразы (вот уж точно не перо, а нож). Едкая ирония, граничащая с дерзостью смелость, подчеркнутая субъективность... Литературовед и критик Андрей Донатович Синявский так, конечно, писать не мог» (с. 67—68).

Раткина показывает и слияние обеих стилистических обликов: «личное чувство» Синявского, его «собственное выстраданное представление о сути творчества» того или иного автора «придавало размах и какое-то особое очарование статьям о Роберте Фросте и Ольге Берггольц. <...> Главное в рецензиях на произведения Фроста и Берггольц — исследование философских основ творчества писателей, размышления о жизни и смерти, человеке и окружающем его мире, действительности и искусстве. Многие высказывания из этих статей перекочевали в лагерные и эмигрантские произведения Синявского, стали их лейтмотивом. Например, утверждение, что «искусство больших поэтов имеет несколько уровней глубины», что

«сама его природа предполагает многомерное — для всех людей разное — погружение в мир художественных образов». Что текст подобен лесу, который манит и затягивает, в котором можно потеряться или найти себя. Или сравнение творчества с «излиянием», «интимным признанием»; рассуждения о «главной книге», собирающей воедино всю душевную жизнь писателя, о «чувстве памяти», присутщем всем настоящим художникам» (с. 46). Так же «спокойно и уверенно», как и в новомирских статьях, «независимо, но не провокационно голос Синявского-литературоведа и критика зазвучит через 30 лет после первых выступлений в печати, когда за его плечами будут суд, лагерь и жесткая критика со стороны эмигрантской прессы» (с. 31).

Сложность восприятия жанра эссе заключается, помимо выше обозначенных обстоятельств, также и в том, что его адресат трудноопределим и менее предсказуем, чем, скажем, в случае романа, публицистической статьи или литературоведческого исследования. Эссе предполагает читателя, конгениального автору по культуре мышления, хотя совершенно не важны в этом случае, допустим, сходство мировоззрений, каких угодно взглядов или политических платформ. С другой стороны, эссе ожидает и такого же исследователя, стилистически близкого автору.

К сожалению, монография Ратькиной не вполне отвечает этому критерию. Ей не хватает эссеистичности, естественной для избранного предмета анализа. Сложность заключается уже в том, что современный исследователь Ратькина разбирает статьи Синявского, представляющие собою разбор творчества других авторов. Перед нами «критика критики», требующая определенного подхода.

Диссертационное исследование, как известно, создается по своим законам; однако, готовя монографию к печати, автор могла бы учесть, что в таком виде ее рукопись интересна очень узкому кругу читателей. Исследователей творчества Синявского немного; нельзя сказать, будто его творчество пользуется популярностью у читательской массы; книга об авторе, практически *новом* для огромного количества сегодняшних россиян, должна быть прежде всего увлекательной. Книга Ратькиной, увы, *не увлекательна*, в ней отсутствует *сквозной сюжет* (кстати говоря, намеченный в содержании) — та самая «судьба автора», которая, по Синявскому, определяется его стилем.

На этом фоне меркнут частности — например, достаточно поверхностный и очень субъективный (а субъективизм здесь методологически не оправдан) разбор небольшой статьи Синявского об Ахматовой (с. 44—46). Исследовательнице не хватает понимания специ-

фики советской критики и советской поры, порой это толкает ее к поверхностным и сиюминутным оценкам, заставляет делать смелые, но голословные утверждения.

Вместе с тем перед нами — добросовестное и талантливое научное исследование. Примирить указанные противоречия, возникающие при чтении монографии, помог бы стиль «книг о книгах», возникший, кстати говоря, в советское время (см. продукцию издательства «Книга», серия «Писатели о писателях»). Современному исследователю стоит, возможно, расширить свои творческие и исследовательские горизонты, и тогда разговор о Синявском окажется стилистически непротиворечивым *объекту* — а ведь так и обнаруживается ключ к адекватной интерпретации...