

Марина Загидуллина

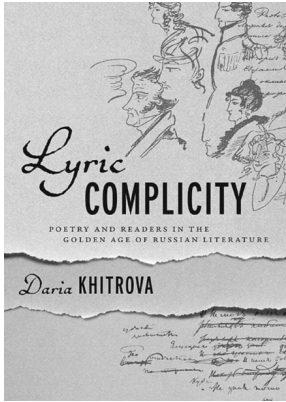
Золотой век русской поэзии как взаимодействие

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_331

Khitrova D. Lyric Complicity: Poetry and Readers in the Golden Age of Russian Literature.

Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2019. — 398 p.

Дарья Хитрова предлагает в своей книге посмотреть на золотой век русской поэзии концептуально — не отрывая поэзию (как текст) от ее автора (далеко не свободного в своем творческом самовыражении) и от читателя (который все время норовит «обернуться» автором, впрочем, будучи так же несвободным). Хотя все это звучит достаточно знакомо, напоминая азы рецептивной эстетики (однако Д. Хитрову интересующей только как точка отталкивания, а не опоры), книга полна глубоких наблюдений, казалось бы, на набившем оскомину материале.



Во введении Д. Хитрова предлагает ключевую метафору, объясняющую ее понимание золотого века как «бала» (в противовес «симфонии»): при исполнении симфонии одна часть людей в зале исполняет мелодию, а другая неподвижно слушает, но в бальном пространстве все перемешано: можно попробовать исполнить мелодию самим своим телом; можно ждать, пока тебя пригласят танцевать; можно болтать и сплетничать о других, рассматривать и критиковать их (или восхищаться ими); можно устраивать свою личную жизнь. То есть это поле возможностей, предполагающее множество самых различных *совместных* действий, и именно соучастие — суть этого поля, его предназначение (с. 14). Поэтому книга и названа «Лирическое

соучастие: поэзия и читатели золотого века русской литературы». Соучастие здесь понимается именно как совместный труд или совместное *производство поэзии*, из которой чрезвычайно сложно «извлечь» «чистого» автора и его единоличный вклад. Проблематизация самого понятия «авторство» в книге основана на проблематизации чтения: для автора книги чтение становится именно сложным актом соучастия в производстве поэзии, а само понятие «читатель» она концептуально заменяет понятием «читатели», подчеркивая значимость конкретных актов прочтения поэзии конкретными людьми, их реакций, их действий с уже написанными, исполненными и напечатанными стихами, — всего того, что Хитрова объединяет общим понятием «прагматики поэзии».

Для автора книги нет сомнений, что сама метафора золотого века какой-либо национальной литературы имеет вполне конкретный смысл «точки раздела» истории литературы на «до» и «после» и тесно связана с появлением крупнейших писательских имен. А вот литературный бум — это всплеск массового интереса к литературе, ее растворение во множестве практик ее потребления, в определенном смысле спрос на литературу. Золотой век и бум могут быть вполне дистанцированными явлениями: так, в Америке сначала возник массовый запрос, а затем

пришли основные создатели национальной литературы; во Франции все было наоборот — вначале родилась великая литература, а затем возник бум вокруг литературы как искусства. В России, как отмечает Хитрова, уникальность литературного процесса была обусловлена полным совпадением бума и золотого века, они разворачивались в одном временном отрезке, симультанно воздействуя друг на друга и предопределяя ключевые черты как производства, так и потребления поэзии (с. 15—17).

В исследовании две части (первая посвящена, если максимально обобщить, прагматике поэзии, ее функциям и «использованию» в повседневной жизни, а вторая — прагматике читателей) и обширная заключительная глава, объединяющая сказанное в виде детального анализа ситуации производства и потребления поэзии как объекта (само)наблюдения в «Евгении Онегине». В первой части автор демонстрирует значимость такой исследовательской оптики, как понимание стихотворений золотого века через призму их «двойной удачности»: они сочетают в себе «чистую поэзию» и «точную прагматику» (контекстуальность, привязанность к случаю, вписанность в публичные диалоги и т.п.). Если Пушкин посвящает стихотворение, например, Овидию, то, с одной стороны, оно включается в «большой диалог» мировой литературы, но с другой — оно почти всегда адресовано конкретному лицу, рассчитано на чтение и ответ такого лица, будь то Анна Керн, Николай Гнедич или граф Хвостов (с. 27). Как убедительно показывает Хитрова, поэзия золотого века не может мыслиться монологически, она всегда часть диалога не с идеальным читателем, но с вполне конкретным адресатом. Именно поэтому главные «медиа» золотого века не журналы и книги, а альбомы и письма. Эпистола часто воспринимается в литературоведении как лирика, замаскированная под письмо. Но на самом деле такое стихотворение было письмом конкретному человеку (так, В.Э. Вацуро объясняет недописанность Пушкиным стихотворения «Гнедичу» смертью адресата, хотя по сути это был поэтический манифест).

В первой части книги Хитрова много внимания уделяет подходу, предложенному русскими формалистами: это прежде всего идея Эйхенбаума о литературном быте как интерфейсе между собственно литературными произведениями как искусством и реальностью, в которую они «поступали» и из которой они рождались, а также концепция изношенности приемов, предложенная Тыняновым конкретно для золотого века в части смены одической поэзии поэзией интимности (камерная установка). С позиций «двойной удачности» поэзии и как собственно искусства, и как части социальных интеракций автор книги пересматривает основательно изученные эпизоды истории русской литературы: например, роль Карамзина в широком развитии «новой поэзии» объясняется тем, что он и его последователи утвердили саму возможность *использования* поэзии в качестве кода публичных диалогов (и в определенном смысле языка публичной сферы). Поэзия призвана не «учить» публику (чему бы то ни было — морали, добру, любви к ближнему и т.п.), но обучать публику *пользоваться русским языком*, обладающим большим потенциалом средств для выражения самых тонких чувств, остроумия, философии и т.п. Легитимация камерной установки, ее широкое применение (или «пользование», как часто подчеркивает автор книги) в определенном смысле стабилизирует интерфейс, предопределяющий прежде всего *отсутствие четкой границы* между искусством словесности и речевой повседневной сферой, что и создавало условия для определенной амальгамы публики и поэтических голосов, встроенных в эту новую публичность (первая желала слышать, а вторые желали говорить слова, которые прежде в публичность допущены не были либо имели иной смысл — Хитрова показывает это на примере «безделок» Карамзина и Дмитриева; с. 47—48). Переход «от величественного к домашнему» становится не просто «речевым трендом»,

но, как отмечает автор, «субкультурой» золотого века (начиная с адресации стихотворений членам семьи и «друзьям друзей» и завершая «котиками» XIX в., чью роль тогда исполняли комнатные собачки, становившиеся героями стихотворений и даже эпитафий). Здесь нет деления на литературный и нелитературный быт: поэзия золотого века рождается из «лопухов и сора», например воспевания старой скрипучей кровати или остроумных намеков, понятных только «тем, кто в теме». Автор задается вопросом, не стоит ли приравнять светскую болтовню, искусство вести которую так высоко ценилось в это время, к фактам литературной жизни? По ее мнению, литературная история должна включать обе ветви — письменную и устную репрезентации. И Карамзин, и Пушкин потрясали современников не только своими *текстами*, но и *речами* (в обычной салонной ситуации), о чем осталось множество воспоминаний (в том числе восторженных).

Для Хитровой вопрос о неразрывной связи устного и письменного в культуре золотого века так же важен, как и вопрос о неразрывности приватного и публичного. Письма, адресованные конкретному человеку, читались потом вслух в салонах (и адресант знал, что так будет, и, в общем-то, и писал в расчете на публичность своего письма — удивить адресата надо было так, чтобы тот озвучил письмо в публичном пространстве). Устная культура красноречия была *встроена* в письменную, функционировала и пульсировала внутри нее; текст писался в расчете на звучание. И поэзия была в центре всей культуры, будь то разговор, тост, письмо, запись в альбом, шутка или комплимент. При этом само понятие авторского права (и вообще авторства) оказывалось маргинальным: поэзия, попадая в публичное пространство, заимствовалась без всякого упоминания имени автора как общественное достояние для любых нужд, связанных с многочисленными формами «перфоманса», единственным требованием была *удачность* поэтического фрагмента в решении задачи нового владельца (стать тостом, признанием, мадригалом, письмом или фрагментом болтовни). Именно поэтому «меморабельность» (иначе — «незабываемость») поэтического высказывания и становилась важнейшим критерием качества стихотворения (насколько легко оно ложится в память, чтобы быть к месту извлеченным в нужный момент письменной или устной болтовни, отвечая грубоватому требованию поговорки «Ложка к обеду дорога»). Автор приводит ряд высказываний Вяземского о значимости поэзии в этом смысле (в отличие от прозы) — «врезываться» в память; так, 63 стиха пушкинского «К морю» Вяземский выучил наизусть с одного прочтения. *Пуант* оказывается важнейшей частью поэтической культуры, а сами поэты постоянно обмениваются мнениями о «силе» того или иного стиха. В этом смысле проблематизируется и сама категория авторства. Д. Хитрова говорит о «нестабильности текстов» золотого века: поэты посылают свои стихи друг другу с просьбой поправить, отредактировать, предложить лучшие варианты; отметить слабые места, покритиковать и т.п. И даже публикация стихотворения, созданного благодаря поддержке и критике друзей, не защищает его от последующих правок, вносимых «коллективным припоминанием» (это показывается на примере стиха «Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей», где «легче» постоянно заменяется на «больше» — в силу симметрии контраста; Хитрова ссылается здесь на такой феномен, как «фольклоризация литературы» в понимании В.Э. Вацура). Пение стихов как форма «меморабельности», переписывание их в альбомы, публичная (артистически подготовленная) декламация — все это были разные формы присутствия поэзии в повседневности, и навыки производства поэзии в любой из этих форм высоко ценились в свете. Чтение становилось источником новых стихотворений, а времяпрепровождение близких (по духу) людей посвящалось совместному чтению и обсуждению поэзии (как было, например, в истории Жуковского и Маши Протасовой), и граница между

«духовной приязню»), любовными притязаниями и собственно чтением стихотворений оказывалась размытой и неявной: одно предполагало другое. Д. Хитрова приводит в пример письмо Григория Соколова М.П. Погодину (1829), где рассказывается анекдот об одной украинской помещице, которая бранит Татьяну за ее письмо Онегину как бесстыжую сочинительницу: «Яка проклята дівка! Нехай собі писала, та в світ би не видавала!». Для этой помещицы Татьяна была не только абсолютно реальным человеком (а не персонажем), но и писательницей, которая написала свое письмо для публичности, а не для одного только адресата (с. 109). В условиях такой циркуляции поэтических текстов собственно вопрос об аутентичности текстовой версии становится особенно острым; нестабильность текста была отражением нестабильности его авторства (в этой связи Хитрова указывает на такой традиционный раздел полных собраний сочинений поэтов и писателей того времени, как «Коллективное»; такое определение можно было бы приложить к гораздо большему числу произведений, чем те, что обычно включаются в такие разделы). Автор подчеркивает, заключая первую часть, что в центре внимания здесь был треугольник «чтение — письмо — жизнь», а главной задачей было показать их неразрывную связь, выражающуюся в перформативных практиках.

Во второй части книги автор сосредоточен на прагматике адресования лирики; здесь также выделено три домена — замкнутость поэта в своем одиночестве и самоадресование лирики, обращение к единственному адресату, адресование стихотворения кругу близких друзей. Название второй части соответствует этой идее: «Один, два, много: с кем говорят стихи». Д. Хитрова поясняет, что исследует стратегии адресования («я себе», «я тебе», «я нам»; с. 123). В первой главе второй части автор сосредоточен на прагматическом аспекте поэзии, при этом прагматика здесь может пониматься еще приземленнее, чем в лингвистической терминологии: фактически речь идет об утилитарности и «декоративно-прикладной» функции лирики. При этом «лирическое я» оказывается местоименным конструктором, не совпадающим с местоименным доменом «я»: оно более гибкое и изменчивое. Так, в «Сельском кладбище» Жуковский маскирует «лирическое я» под разными другими местоимениями — то это *ты*, то *мы*, *наши* и т.п. Само присутствие лирического героя в стихотворении становится неявным, колеблющимся, ускользающим от наблюдения. Другой подробный разбор в книге посвящен «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы» Пушкина: автор соединяет здесь прагматическую модель языка Якобсона, тезис Лотмана об автокоммуникации, а также теорию лирики Джонатана Каллера; далее следует разбор жанров дневника и молитвы как вариантов автокоммуникации. Что касается «лирического мы», то для Хитровой имеет большое значение «прагматика проксемики» (или близости). Кружковая поэзия предполагает опору на духовное сходство или даже «родство душ», которое всячески репрезентируется, культивируется, демонстрируется. Но самое важное — дружба воспринимается как самодостаточное счастье близости (которому поэзия не так нужна, по отношению к которому она вторична). Эти размышления автора находят опору в разборе стихотворения Баратынского «Мой дар убог...». Параллель «друг в поколении — читатель в потомстве» создает сложный баланс между *мы* (близкие друзья) и поэзией как таковой: стихи позволяют сигнализировать отдаленному во времени читателю о внутреннем мире поэта, который неожиданно оказывается близок воспринимающему, ощутившему в этих стихах интимность дружбы, «окликание по имени».

Вторая глава второй части представляет собой книгу в книге (или кейс-стади, как обозначает Хитрова). В центре внимания — «Разуверение» Баратынского, вернее, роль романса на слова этого стихотворения в любовном романе Софьи Дельвиг и Алексея Вульфа (о чем известно из дневника самого Вульфа). Само начало этого

стихотворения имеет важный подтекст для влюбленных и для их сложного романа — «Не искушай меня без нужды» звучит как призыв «искушать по любви» (то есть когда такая «нужда» оправдана), и это становится «ключом» в интерпретации ими этого романа (и самого факта его исполнения). Задаваясь вопросом, был ли Баратынский таким прочтением «фальсифицирован», автор книги приводит высказывание самой Софьи Дельвиг задолго до встречи с Вульфом (и еще до замужества): расставшись с Петром Каховским, она пишет, что единственным утешением стала для нее элегия Баратынского (с. 177). Таким образом, один и тот же текст мог успешно играть роль и эпитафии, и эпитафии любовных отношений. «Двунаправленность» поэзии, ее «увязание» в житейских практиках, ее приспособленность к «обслуживанию» иногда прямо противоположных потребностей (унылое самоутешение или агрессивная атака с целью завоевать любовь) как раз и является, по Хитровой, сутью лирического соучастия, когда все эти смыслы «вписывают» в текст сами читатели, превращая стихи в «кусочек» собственной жизни. Эпизод «Разуверения» в книге обрамляется обращением к пушкинскому стихотворению «Я вас любил», где самое важное — грамматика, прошедшее время, настойчиво повторяемое трижды на протяжении восьми строк, а также и выбор «вы» вместо «ты». Исчерпанность любви как тема этого стихотворения лишь одна из возможных интерпретаций, но сама такая возможность (наряду с привычным восприятием стихотворения как гимна безответной и самоотверженной любви) позволяет видеть и основной принцип анализа в рецензируемой книге: обнаружение *прагматики* лирики, ежедневности ее *бытования*, если можно так сказать — *невыведенности* домена поэтического (и вообще литературного) из общих культурных практик. Именно поэтому в 1833 г. (если верить внучке Олениной) Пушкин написал под старым автографом стихотворения «Я вас любил» в альбоме своей несостоявшейся невесты слово «plus-que-parfait». С одной стороны, пишет Хитрова, это можно прочесть как «самокомплимент»: «более чем совершенно». Но с другой — это просто грамматическая категория, «давнопрошедшее время», «время, похороненное в прошлом».

Книгу завершает пространное заключение, названное «Искусство эпилога: критика золотого века в «Евгении Онегине»». Хитрова предупреждала в начале книги, что эпилог призван показать, как в «Евгении Онегине» отражаются ключевые элементы описанного выше феномена прагматики литературы. Эпилог начинается с размышлений о функциях пародии как «зеркала» любого явления, одновременно высвечивающего и его суть, и его «узкие места». Образ Владимира Ленского в «Евгении Онегине» рассматривается как явная пародия на всю ситуацию золотого века. Чтобы показать, как создается и работает эта пародия, автор начинает с неопубликованной при жизни Пушкина «Вольности», в каждой из «канонических» беловых рукописей которой Пушкин добавлял мадригал «Княгине Голицыной, посылая ей Оду Вольность». Этот мадригал Д. Хитрова рассматривает как воплощение важнейшего в творчестве Пушкина приема — монтажной склейки, дезавуирующей однозначность какого бы то ни было поэтического высказывания. Она называет такой прием «выходом» (иначе говоря, освобождением). Пушкин последовательно действовал «поперек» ожиданий своих ближайших друзей и отдаленных читателей: так, «Руслан и Людмила» становится одновременно и ответом на требование большой национальной поэмы, и пародией на само это требование. Владимир Ленский, образ которого во время написания «Евгения Онегина» претерпевал серьезные изменения, прямо по ходу развертывания сюжета становится прямым ответом Кюхельбекеру с его программой возврата к величественной архаике оды (в противовес все заполонившей в литературе элегии). Хитрова показывает, как монтаж проблематизирует любую характеристику, заставляя читателя

сомневаться в искренности и «конечности» какой бы то ни было оценки. В то же время сюжет, связанный с Ленским, показывает, как поэзия вплеталась в реальную жизнь и «застревала в ней», и как важно было для самого Пушкина высвободиться из любых зависимостей. Смерть Ленского (как своеобразное «убережение» его от неизбежной прозаизации и приземленности будущего) одновременно сопровождается не только вполне традиционными для элегии размышлениями автора об уходе молодости, но и высказыванием о расставании со старыми заблуждениями ради нового, еще неизведанного, пути. Чувство дороги, приключения, событийности и есть то, ради чего нужна свобода: это конвенция неизвестного, а не охрана чего-то уже «завоеванного». В манифесте «Разговор книгопродавца с поэтом» слово «свобода» вынесено в графически свободное и ударное пространство реплики-ответа поэта («коротко и ясно»). Эпилог есть диалог, как отмечает Хитрова, и его искусство заключается во все той же монтажной склейке с неожиданным выходом (а не в подведении итогов). Автор, завершая произведение, избавляется от него и от зависимости от тех чувств и мыслей, что его наполняли, не несет более ответственности за отпущенный на свободу текст (и именно поэтому такой текст и есть «предмет», рукопись, у которой есть цена и которую можно продать). Пушкин, по мнению Хитровой, как раз и сумел «провидеть» суть века, который он сам и представлял: «золотом» русской поэзии была ее свобода от «программы», «задач», «плана» и «предписания», иными словами открытость новому пути, на котором можно «от жизни прошлой отдохнуть».

Опираясь на большой круг источников, Хитрова ведет своего читателя по русской поэзии золотого века как по незавершенному проекту, все еще таящему массу неоткрытого и ждущего объяснения. Подход, предложенный в «Лирическом соучастии», интересен именно своей чеканной продуманностью, логичностью и удивительным умением автора одновременно присутствовать в книге (мы часто встречаем «лично-местоименные» уточнения: «Я хотела здесь показать, что...», «В этой части я объединила...» и т.п.) и совершенно исчезать, растворяясь в сюжете: читатель не следует за материалом, а исследует его и открывает в нем новые неожиданные стороны. Книга Хитровой вдохновляет на погружение в золотой век вновь и вновь как в альтернативную историю, чувствуя себя в той эпохе «попаданцем», осознавая человечность и «живость» тех, кто писал стихи в то время (не для потомков, но для своих нужд — какими бы они ни были), разгадывая запутанные связи и, главное, совершенно по-новому читая привычные классические строки.