

*литературное*  
**НОВОЕ**  
*обозрение*

№7 (1994)



## І N М Е М О R І А М

### ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ, ДО СВИДАНЬЯ

*Предлежащий текст написан сообща, но не совместно. Он составлен из писем рижан (бывших и нынешних), знающих друг друга по тартуской филологической школе.*

...Он был филологом. Я хотел бы подчеркнуть это кажущееся тривиальным утверждение. Да, конечно, и великим культурологом, и одним из основоположников структуралистской эстетики, научившим целые поколения не только анализировать, но и синтезировать тексты. Наверное, и философом тоже. Но главное — он был из последних великих русских филологов, а филология — особая стезя, где, конечно, продуктивность зависит от трудолюбия, любознательности, эрудиции, изобретательности, но едва ли не решающей элемент зовется Удачей. Она благоволит только настоящим игрокам, и Ю.М. всегда (как бы случайно) попадало под руку именно то, что ему больше всего было нужно в этот момент. Правда, и нужно ему было одновременно многое. Будущие феномены искусства или теоретической мысли были как бы загодя ему известны из какого-то необнародованного каталога платоновых идей, и когда Ю.М. встречался с новаторским текстом (речь прежде всего идет о кино), он приветствовал его с тем спокойным и ровным доброжелательством, с каким адресуются старому знакомому. Решительно не модернист, не авангардист по внутреннему эстетическому устройству, он, подходя к экспериментальным текстам XX века, просвечивал их читательской интуицией, настоянной на высокой классике, и его анализ оказывался на порядок содержательнее, чем самая изощренная теория апологетов. Но и наоборот: проглядев вполглаза опыты своих коллег по описанию неклассических форм текстостроения, он заново оборачивался к истинной классике, замечая в ней предвосхищения модернистской поэтики.

Он был человеком игры. В игре, полагал Ю.М., должны все время сосуществовать оба аспекта — всамделишный и понарошке. Он учил юных выходить на доклады, предварительно изготовив письменный текст. Как-то после доклада на некоей конференции он забыл на кафедре листы своего конспекта. Я взглянул на них — это были десять белоснежных страниц.

Он был великий импровизатор, поставивший перед собой дон-кихотскую задачу вычислить роль случайного в этом мире. Свое понимание истории



Ю.М. пояснял на примере смерти. Он говорил, что смерть — аргумент, позволяющий отличить историю «процессов» от истории культуры. Если бы Пушкин умер в младенчестве, «Евгений Онегин» не был бы написан, но лампочка Эдисона могла бы носить любое имя. В последние годы, прощаясь с вами, Ю.М. любил добавить: если не околею. Летом 1991 года (за чаем) он так изобразил новую форму работы (после инсульта Ю.М. был вынужден диктовать): артиллерийский снаряд (тут он сослался на однополчанина, понимавшего в этом толк), когда взлетает — поет, а, падая, хрюкает. Так вот, я теперь не пишу, а хрюкаю. (Это было сказано без меланхолии, в духе знаменитых автошаржей.) При всей его любви к притчам из армейского прошлого, баллистическое понимание истории как некоей траектории было как раз тем, против чего Лотман возражал как мыслитель. По поводу «отказного движения», знаменитой теории Эйзенштейна (которого он почему-то недолюбливал), он однажды прошелся: что это за слово? Я знаю «откатное движение» — это когда пушка выстрелила, да и откатилась. Именно непредсказуемость жизненных траекторий Лотман подчеркивал своим «если не околею». Вкус к непредсказуемому был в нем, конечно, от Пушкина, а не от Эдисона. В поздней лотмановской идее культуры как взрыва (а не процесса) угадывается интеллектуальный автопортрет. Как написал Сабанев о Скрябине, «на самом деле его творчество в истоках было все-таки импровизационным».

Лотман был весь осиян безупречным и подтянутым демократизмом, но цену себе он знал. Он вообще хорошо разбирался в ценах на духовном рынке: чем за что приходится платить. Как-то, выслушав напористый парадоксалистский монолог сильно младшего коллеги и сразу учуяв, откуда задул ветерок, Ю.М. прервал это красноречие словами, прямо назвав имя ученого, равномасштабное своему: «Да, NN — великий соблазнитель». И, помолчав: «Боюсь, что и я тоже».

Мировая слава Лотмана — невероятное для современной культуры явление; несомненный знак избранничества. Она стала подниматься сама собой, по собственным иррациональным законам, и к середине 70-х годов достигла небывалых для ученого-гуманитария масштабов. Лотмана переводили, почитали, переиздавали в Италии и Германии, Японии и Китае, а отдельные недисциплинированные народы, например, латиноамериканские, переводили, не известив о своих издательских предприятиях. Эта слава не была замутнена сознательными усилиями по ее приумножению и эксплуатации, он для нее и пальцем не пошевелил. Будучи в полной мере семиотическим феноменом, слава Лотмана не имела материального выражения (эстонская академия приняла его в свои ряды не с первой попытки, уже в конце 80-х годов, а советская так и не допустила в свои стены). Как подобает настоящей славе, она вызывала сомнение и смятение у современников, иные готовы были оспаривать ее по частям — ссылки на несистематичность мышления, противоречивость терминологии, неточность цитат и пр. и пр. Но наша молодость была обогащена, облагорожена, кроме прочих даров Лотмана, зрелищем настоящей высокой славы — в то время как ее обладатель реагировал конфузливymi шутками, хотя вполне понимал ее значение...

*Мария Плюханова  
Роман Тищенко  
Юрий Цивьян*



## АУТСАЙДЕР ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ\*

Лафатер в письме Карамзину однажды сказал, что друг и вообще *другой* необходим человеку для того, чтобы «am kräftigsten existieren» («сильнее существовать»). С точки зрения карамзиниста, быть — это видеть свое отражение; как выразился молодой Карамзин: «наслаждаться собой в сердце друга». Эта формула полна двойным смыслом: наслаждение есть самонаслаждение (а шире сказать — бытие есть самобытие — бытие в себе самом). Но для того, чтобы это самобытие стало ощутимой реальностью, оно должно быть экстраполировано в виде отражения в зеркале другой личности, то есть друг — это инструмент моего самовыражения и самопознания (формула эта вызвала потом гневную реплику Белинского, назвавшего подобного «друга» ямой, куда «я» сваливаю помойку своей души).

В этом смысле переписка Вяземского вдвойне характерна. Во-первых, это *дружеская* переписка. Таким образом, заранее подбирается набор родственных зеркал, которые должны высветить в личности Вяземского некие общие грани. Но друг — это зеркало, обладающее высокой индивидуальностью, и в нем высвечивается то, что в других зеркалах не находит себе отражения. Переписка Вяземского подхватывает эти «отражения», трансформирует их и снова направляет в зеркало дружеского эписистолярия. Таким образом создается система «зеркал в зеркалах», а набор этих систем должен воспроизвести бесконечное приближение к неповторимой индивидуальности самого Вяземского.

Итак, глубинная сущность реализуется в системе многочисленных вариантов. В этом смысле дружеская переписка Вяземского отмечена непрерывной игрой между повторяемостью и вариативностью отражений «зеркал в зеркалах». Принцип этот впервые был заложен в переписке московских масонов, подхвачен Карамзиным и Петровым и передан через карамзинистов арзамасцам. Но полнее всего он воплотился в эписистолярном наследии Вяземского. При этом эписистолярность сделалась как бы зеркалом самой личности Вяземского, в той мере, в какой личность превратилась в зеркало переписки («зеркало в зеркалах»).

Такой подход определял особую роль переписки в литературном наследии Вяземского: разница между личным, интимно-адресованным текстом и текстом общественным, обращенным к аудитории — то есть к определенной массе «чужих» и «других» людей — принципиально снималась. Текст (*всякий* текст, ибо иначе построенное объявлялось вообще не текстом) — сообщение, адресованное к себе через другого и к другому через себя. Эта двойная зеркальность понятий «я» и «он» и составляла своеобразие текста карамзинистов.

\* Автор выражает благодарность Т. Д. Кузовкиной за помощь в подготовке текста. [Данная публикация представляет собой текст доклада Ю. М. Лотмана, зачитанный А. В. Горевой на конференции, посвященной 200-летию со дня рождения П. А. Вяземского (Остафьево, 1 октября 1992 г.; см. отчет о ее проведении в «НЛО». N 2. 1993. С. 355—358). — *Ред.*]



Но по этой же модели складывались отношения между «я», адресатом письма (другом) и читателем.

В результате, письмо карамзиниста — это не интимный жанр, а литературное воплощение интимного жанра. Интимные письма пропитываются литературностью, а литературные — интимностью. Но это не только не снимает разницы между этими жанрами, а, напротив, делает функционально ощутимым их принципиальное различие.

Особая сложность отношения Вяземского к карамзинизму, отношения, соединявшего и лирическую связь и «насмешку горькую обманутого сына», в значительной мере бросала свое отражение на отношения Вяземского с Пушкиным. Пушкин сразу и решительно порвал нити, тянувшиеся к нему от поколения «отцов», и лично и литературно он очень остро воспринимал ту «дружбу», которую сам он определил как «покровительства позор». В этом смысле в пушкинской модели романтизма был еще один оттенок — бегство от навязчивости авторитетов на простор свободы не только политической, но и творческой. («Людей повсюду видя, их слабый разум ненавидя, в пустыню скрыться я хочу»). «Пустыня» — это не только свобода политическая и освобождение от деспотизма авторитетов, но и избавление себя от кривых зеркал и бесконечности самоотражений. Это как бы момент, когда карты сбрасывают со стола и игра начинается с начала.

У Генриха Гейне есть стихотворение, в котором на деревенском празднике встречается танцующая пара, веселый разговор между ними прерывается тем, что те, кто считал друг друга чужими обнаруживают свое слишком хорошее знакомство: «он» оказывается переодетым водяным, а «она» — прячущейся русалкой. Стихотворение оканчивается тем, что демаскированная пара вынуждена расстаться — «они слишком хорошо знают друг друга» — не могут быть «чужими», потому что давние знакомцы, и не могут быть «своими», так как принадлежат к разным мирам. Отношения Пушкина и Вяземского напоминали нечто похожее. Они были слишком близки, чтобы составлять друг для друга тайну, и слишком отличны, чтобы испытывать одинаковые сочувствования и отталкивания.

Вяземский так и остался карамзинистом, в разнообразных новых мундирах, но все с тем же мечом в руках, а Пушкин смотрел на карамзинистский вариант романтизма, по формуле Тютчева, «как души смотрят с высоты на ими брошенно тело». Именно чрезвычайная близость Пушкина и Вяземского делала невозможным их единомыслие и разводила их по разным лагерям литературы. Таков был сложный подтекст «вражды — дружбы», определявшей и эпистолярную полемику и литературные разногласия Пушкина и Вяземского и скрывавшееся под этим одновременное взаимное притяжение.

Вяземский продолжал попытки выразить новые литературные споры на языке эпохи баталий вокруг романтизма, а Пушкин отбросил этот язык, да и к баталиям подобного рода потерял интерес.

Сложность ситуации для исследователя заключается в том, что борющиеся стороны пользуются словами и знаменами, наполненными еще смыслами 20-х годов, а между тем основное значение, так же как и разнообразные оттеночные окраски, уже давно переменялось, бойцы остались старыми, но они обменялись шпагами, как Гамлет с



Лаэртом, а иногда даже отбросили вообще шпаги и ухватили другое, более грозное оружие. Пушкинское «примирение» с действительностью оказалось шагом на пути к другим формам протеста, сближением с новым поколением. Хотя сближение это было оборвано неожиданной смертью поэта, оно осталось запечатленным в памяти и сочинениях Белинского.

Вяземский же, скинув плащ романтического бунтаря, как-то вдруг совершенно естественно оказался в мундире николаевского вельможи. Сохранилось противостояние аристократии и демократии, но переменилась их общественная роль: аристократия израсходовала бунтарский пафос, а демократия избавилась от привкуса сервильности. Волны этой общественной бури разбрасывали в разные стороны «челны» русской культуры.

\* \* \*

Поэзия Вяземского органически вписывалась в эпоху романтизма 20-х годов, но вписывалась очень своеобразным способом. Замешанный на карамзинизме русский романтизм первой волны подозрительно легко превращался из ниспровергателя штампов в создателя новых, но столь же предсказуемых штампованных формулировок. Карамзинизм как бы старился в самом своем детстве, и это создавало возможность поэтики отрицания и комического пародирования штампов карамзинизма в пределах его собственной эстетики.

Таким авто-пародистом, насмешником-карамзинистом, кривляющимся в зеркале перед собственным отражением, был П. А. Вяземский. Его стихотворение «Ухаб» — это зеркало, подставленное карамзинистом карамзинизму. Такая позиция питалась живым духом литературного бунта, и одновременно бунт этот имел настолько частный, почти интимный характер, что неизбежно оставался в пределах той литературы, которую осмеивал. В этом смысле «Ухаб» очень показателен: в мир поэзии вводится бытовая проза, но проза эта имеет совершенно особый характер. Прежде всего, она питается отражениями личных впечатлений. Они порождаются характерными чертами быта эпохи: ездой в карете (именно в *собственной*), которая составляла особую, характеризующую черту эпохи, определяла ее интимные впечатления, личный опыт и личную память читателя. Когда Гоголь писал: «Проснулся — три станции убежало назад», он переносил читателей в мир, незнакомый поколению его отцов, которые путешествовали,

Боясь прогонов дорогих,  
Не на почтовых — на своих.

И уж тем более чуждый тем из читателей, которые по старинке проводили свою жизнь как моллюски, присосавшиеся к камню.

Эпоха порождала тип «дорожного» человека, ту «охоту к перемене мест», которая сделалась не только мучительным свойством Онегина, но и проклятием и судьбой Гоголя.

От России, управляемой «из почтовой коляски», как горько писал Вяземский о времени Александра I, до России, мелькавшей в окнах кареты Чичикова, простирался единый образ страны, ниспровержен-



ной в гигантских пространствах вековой неподвижности и одновременно сконцентрировавшейся в постоянном движении перерезывающих ее дорог. Мир дорожных впечатлений становится под пером Вяземского особым метафорическим языком, с помощью которого поэт повествует о себе самом. Лирика обретает новый язык. Это позволяет ей сбросить превратившуюся уже в тяготящие штампы стилистику карамзинизма и обрести новую систему языка. В этих условиях иронический взгляд поэзии на самое себя хотя и оставался в пределах автоиронии романтизма, воспринимался читателем как струя свежего воздуха. Бытовой образ жизни, знакомый читателю из его собственного опыта и, казалось бы, по самой своей основе противостоящий миру поэзии, вдруг превращался в целый водопад образов, складывавшихся в совершенно новый художественный мир.

Смелые эксперименты Вяземского уже предсказывают поэтическое новаторство Некрасова. Стилистика стихотворения «Ухаб» задается в первой же строфе антитезой бала и ухаба («И с бала я попал в ухаб!»). Это не только противопоставление определенных бытовых явлений, питаемых личными впечатлениями читателей Вяземского, но и создание неких символов. Семантика слова «бал» поддерживалась для читателя той эпохи широким кругом литературных ассоциаций, часто даже более обширных, чем бытовые. Бал превращался в полисемантический символ эпохи. Он влек за собой целый рой литературных символов, окрашенных всей палитрой любовно-светской жизни: «верней нет места для признанья и для вручения письма» (Пушкин), «дам обдуманый наряд» (Пушкин).

Ухаб — образ подчеркнуто конкретный, шокирующе бытовой и, что особенно важно, лично знакомый большинству читателей той поры, — неожиданно превращается в целый набор символов, заостренность которых в том, что они одновременно реализуют у читателя непосредственно ему знакомые переживания и переносят их в пространство широкой общественной сатиры.

Не сатирические образы создают язык для раскрытия сущности бытовой реальности, а сама эта бытовая реальность превращается в язык, на котором строится общественная сатира. Это порождает эффект обновления сатирических стандартов. Вяземский был великим обновителем литературного языка.

Образная структура стихотворения основана на противоречиях, именно несовместимость которых активизирует весь смысловой ряд: бытовая реальность дорожных ухабов приобретает характер уже несколько истрепанного художественного образа жизненных превратностей. «Непоэтичность» (с точки зрения стилистики эпохи) самого образа способствует обновлению довольно уже избитой поэтической темы. Бытовой лексический план обновляет истрепанные образы. Одновременное сочетание низкой лексики и бытовой образности с серьезностью философического содержания создает тот же эффект, который для пушкинского Моцарта возникает при исполнении его собственных произведений слепым скрипачем или, как сам Пушкин определял свой *поэтический* пересказ прозаического «Письма Татьяны»: «Разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц».

Непоэтическая бытовая реальность обновляется переводом на принципиально другой язык.

В 1946 году автору этих строк довелось ехать в только что восста-



новленном и пущенном в ход берлинском метро. Посредине дороги вагон вдруг остановился, свет потух и все оказались в непроглядной темноте. Рядом с собой автор услышал забористое и не лишнее артистизма длинное русское ругательство, которое завершилось на немецком языке: «Wieder kein Strom» (опять нет тока). Когда свет зажегся, я с удивлением увидел рядом с собой вполне благовоспитанного прилично одетого и немолодого берлинца. Для того, чтобы выразить всю полноту своих эмоций ему потребовался переход на другой язык — в данном случае русский, да к тому же еще изысканно матерный. Здесь выразилась одна из закономерностей лингвистики: «свой» язык окружен как правило пространством обычной бытовой семантики, резкий выход за ее пределы требует «чужого» языка. Переход через «границы» своего языка в как бы запрещенное для него пространство языка чужого является одним из острейших средств выражения эмоционального накала. Столь возмущавшая пуриста и архаиста Чацкого «смесь языков» «французского с нижегородским» превращалась в эстетике «Арзамаса» в активное стилистическое средство. Вяземский широко пользовался этим инструментом и мастерски на нем играл.

Позволительно будет сослаться на еще одно личное впечатление. Несколько лет назад мне довелось ехать тоже в Германии в трамвае. Вагон был набит панками, и я не без опасения оглядывался на размалеванные лица и другие эксцессы странной одежды и вызывающего поведения. Трамвай остановился и в него вошел джентельмен в безукоризненном смокинге с бабочкой, одетый по всем правилам самого изысканного туалета. Заполнявшие вагон панки встретили его громким улюлюканьем, которое вдруг сменилось исполненным восторга молчанием: из брюк денди торчали две грязные босые ноги, которыми он бодро шлепал по далекому от чистоты вагону. Признаюсь, что если бы молодой человек вошел совсем без одежды, это произвело бы на меня менее шокирующее впечатление.

Подобный эффект диссонанса был одним из излюбленных приемов Вяземского. Сочетание несочетаемого как бы стирало пыль с поэтического языка и придавало ему эффект новизны. Принципиальная позиция Вяземского заключалась в том, чтобы быть «либералом среди реакционеров», «реакционером среди либералов», всегда аутсайдером, всегда выразителем «другого мнения».

Когда через много лет Анна Ахматова писала, что, по ее мнению, в стихах «все быть должно некстати, все невпопад», она выразила как закон эстетики то, что для Вяземского было принципом жизни.

Вяземский вошел в русскую литературу как образ Жака из шекспировской комедии, того, кто всегда стоит по ту сторону черты, которому ни современники, ни историки не могут найти однозначного места, и который поэтому то подымается на щит, как один из ведущих выразителей эпохи, то безнадежно забывается, чтобы через некоторое время быть «открытым» снова. Сейчас мы приближаемся ко времени «нового» открытия Вяземского. Какие из граней его сложного литературного существования будут высвечены новой эпохой, сейчас сказать трудно, но событие это приближается.