

Блаж Подлесник (Словения)

**А. ТЕРЦ В ДИАЛОГЕ С ПРЕДШЕСТВЕННИКАМИ
(АВТОРСКАЯ МАСКА – ПУТЬ К ОСВОБОЖДЕНИЮ)**

Настоящие размышления посвящены связям русского литературного постмодернизма с классической русской литературой. В работе постмодернизм трактуется не как деконструкция классического культурного наследия (как он традиционно воспринимается), а как одно из явлений в ходе исторического развития литературы, т.е. как очередная реализация парадигмы культуры. На материале произведений авторов «первой волны» русского постмодернизма (в первую очередь, авторов «филологической прозы»), указывая на некоторое сходство этих произведений с центральными произведениями периода становления русской классической прозы, попытаемся представить черты, объединяющие эти два периода в русской культуре.

В период становления русской художественной прозы как особого вида художественной литературы, отличающегося от остальных видов письменности не внешне формальными признаками, а внутренней семантической структурой, авторское осознание этих новых характеристик художественного произведения воплощалось в специфическом отношении автора к своему произведению. Один из основных элементов этого особого авторского отношения к собственному произведению – игра с читателем, которая неизменно поднимает вопрос об авторе и авторстве, – находит свое применение также и в период создания постмодернистской литературы, т.е. в тот период, когда перед авторами вновь встаёт вопрос о том, как создать новый тип литературы, соответствующий новому восприятию культурной действительности.

При всей схожести литературных приемов модернистской парадигмы с приемами той литературы, которая впоследствии приобрела ярлык «постмодернистская», зачастую единственной отличительной чертой «постмодерна» является особое отношение литератора к авторству. Если авторство в представлениях модернистской культурной парадигмы является героическим долгом, которому подчиняется вся жизнь литератора, то постмодернизм старается по-новому определить понятие автора и авторства, подвергая сомнению характерную для модернистской парадигмы связь авторства и биографии литератора.

Попытка заново определить авторскую позицию, с одной стороны, по отношению к произведению и читателю, а с другой – по отношению к самому себе как индивиду в какой-то степени повторяет ситуацию, возникшую в период перемещения русской художественной прозы в центр литературной системы.

Во время поисков новой авторской позиции в художественной прозе в 30-е гг. XIX века авторы решали те же самые вопросы, что и в начальной фазе постмодернизма, – о значении авторской позиции в лирике и о роли авторской перспективы в художественной прозе. Формально эти поиски благоприятствовали чрезвычайной популярности того приёма, который впоследствии в научной литературе получил определение «нарративной маски», но для авторов, пытающихся определить собственную позицию по отношению к прозаическому художественному тексту, этот приём, в первую очередь, был своего рода авторской маской – т.е. способом указать

читателю на то, что между авторской точкой зрения и перспективой повествования существует сложная взаимосвязь.

В произведениях авторов, переместивших художественную прозу в центр литературной системы, этот приём – т.е. авторская маска, скрывающая подлинный авторский взгляд и, в то же время, указывающая читателю, что именно она скрывает, – обозначает путь к созданию новой прозаической авторской перспективы, которую в русской литературе в 30-е годы XIX века создавали Пушкин и Гоголь. Этот процесс, на который обращали внимание многие исследователи русской литературы [см. Drozda 1990 и др.], берет свое начало в попытке указать на проблему авторства при помощи пародийного образа рассказчика с претензией («Повести Белкина», «Вечера на хуторе близ Диканьки»), что в итоге приводит к появлению двух разных моделей прозаической авторской перспективы у Пушкина и у Гоголя. Общеизвестные различия между этими двумя моделями вплетения авторской перспективы в текст художественного произведения не только стали причиной развития двух направлений в русской прозе XIX и XX веков, но и, в свою очередь, отразили два совершенно разных взгляда на роль литератора по отношению к своим произведениям в литературе в целом.

Пушкин и Гоголь становятся учителями писателей, стоящих у истоков русского постмодернизма (прежде всего, А. Синявского и А. Битова) именно в приёмах создания в литературе образа автора – носителя не только индивидуального, но и общезначимого, неоспоримо ценного взгляда на мир. При такой постановке вопроса, естественно, наиболее значимым автором является Андрей Синявский, в творчестве которого, при всей его «деконструкции» классической русской прозы, как раз и проявляются вышеупомянутые характеристики авторов, заложивших основу русской классической прозы.

Не вступая в спор относительно того, является ли Синявский (автор произведений «Прогулки с Пушкиным» и «В тени Гоголя») представителем так называемой «первой волны» русского постмодернизма [см. Скоропанова 1999], «архаического» постмодернизма [см. Генис 1994] или только его предтечей [Липовецкий 1997; Лейдерман, Липовецкий 2003], отметим только, что даже литературоведы, считающие Синявского лишь предтечей русского постмодернизма, отмечают то специфическое отношение, которое в вышеупомянутых двух произведениях создаётся между фактическим автором – литературоведом А. Синявским – и его авторской маской Абрамом Терцем. Характер этого отношения во многом напоминает отношения, свойственные авторским маскам у постмодернистов 70-х и 80-х гг., и указывает на чрезвычайно важный шаг в понимании роли автора и авторства. В этом смысле Синявский, несомненно, относится к авторам, которые одни из первых в русской литературе поставили под вопрос героические представления об авторстве, обозначив, таким образом, уход от модернистской концепции авторства.

Как совершенно справедливо отмечает А. Генис, Абрам Терц является главным творением Синявского. Это не только цельная авторская маска, позволяющая Синявскому спрятаться за «чужим» голосом, но вместе с тем и единственный способ в рамках литературы по-новому изобразить действительность. И дело здесь совсем не в том, чтобы скрыть от читателя подлинный авторский взгляд, при этом намекая на него трещинами в маске. Здесь мы имеем дело с маской, предназначение которой заключается в том, чтобы освободить автора от бремени авторства.

Терц – это, в первую очередь, Белкин Синявского – т.е. «кто-то другой», снимающий с автора ответственность перед миром за сказанное им. Таким образом, с точки зрения эволюции авторского взгляда на мир, Терц играет совершенно такую же роль, как и Белкин у Пушкина или пасечник у Гоголя, позволяя автору писать о новом

по-новому, несмотря на канонические представления о литературе.

Если для Пушкина и Гоголя потребность в таких авторских масках связана с введением совершенно нового материала в сферу высокой литературы и с попыткой отыскать авторскую точку зрения в этом новом виде литературного произведения, отбросив при этом канонические представления об авторстве, характерные для романтизма, то для Синявского Терц является способом выражения нового взгляда на культуру, свободного от представлений об авторстве, доминировавшего в русской литературе со времён Пушкина и Гоголя вплоть до 60-х гг. XX века.

Таким образом, Терц позволяет Синявскому осуществить «деконструкцию» представлений о каноническом авторстве точно так же, как Белкин позволил Пушкину «деконструировать» образ автора романтической лирики и создать в письме совершенно новый авторский образ. Приём авторской маски обратил внимание на сам факт письма, в котором из небытия рождается авторский взгляд и, как следствие, – авторский образ, не имеющий прямой связи с фактическим автором.

Один и тот же приём по отношению к категории авторства на разных этапах развития культуры использовался почти одинаково, несмотря на то, что осмысление этого приёма в классической художественной прозе и в начале русского постмодернизма было, в каком-то смысле, противоположным. Если у Пушкина и Гоголя приём был способом утверждения значения автора как явления внелитературной жизни, воплощающего свои идеи в литературном творчестве, то у Синявского Терц и терцевское прочтение Пушкина и Гоголя утверждают другое. На первом этапе постмодернистской прозы этот приём призван показать, что авторское сознание вне текста не существует и не может существовать как нечто самостоятельное вне литературной рамки или иных дискурсивных практик. Трактующее как дискурсивное явление, авторское сознание подвергается прочтению, – именно на это указывает Синявский, перемещая свою прозу в область, традиционно принадлежащую литературоведению, и редуцируя творческие биографии Пушкина и Гоголя до их прочтения только в одном определённом измерении. При этом показательно то, что именно Пушкину, сумевшему в своей прозе действительно свободно «поиграть в прятки», досталась роль культурного прототипа автора, с которым «можно гулять», между тем как гоголевские представления об авторстве читаются как нечто гораздо более серьёзное и угрожающее – т.е. как нечто «бросающее тень».

Комплексные взаимоотношения Синявского со своей авторской маской в литературе обсуждались неоднократно. То, что сначала казалось типичным литературным псевдонимом, который позволял известному в Советском Союзе автору печатать за рубежом свои литературные произведения, непубликуемые на родине, очень скоро проявило себя как более сложный авторский приём. Уже в рамках знаменитого процесса Синявского – Даниэля (1966 г.) защита указывала на то, что трактовка этих авторских масок лишь как литературных псевдонимов не соответствует их творческому замыслу¹, но тем не менее этот приём вызывал недоумение у литературоведов и критиков даже в начале девяностых годов двадцатого века, когда после публикации отрывков из книги «Прогулки с Пушкиным» в журнале «Октябрь» 1989 г. в печати появились критические отзывы, обвиняющие автора в «руссофобии» и т.п. (подробнее об этом см прим. 1 в [Лейдерман, Липовецкий 2003: 369]²). Почти одновременно Терц, как авторская маска Синявского, вошел в центр внимания серьёзных литературоведческих исследований, обращающих внимание не на идеологическое прочтение произведений Синявского/ Терца, а на значение этой маски в новом осмыслении авторства. Этой проблеме был посвящён доклад П.Ф. Подковыркина (1990 г.), где он, проанализировав ранние произведения автора, пришел

к выводу о том, что:

Абрам Терц – это, конечно, не Андрей Синявский, это и не литературный псевдоним как знак особой творческой позиции, а скорее часть названия одного большого произведения А.Д. Синявского. По происхождению «Абрам Терц» близок конспиративному прозвищу как знаку отказа от своего индивидуального авторства. Содержательно «Абрам Терц» – персонифицированное название главной особенности поэтики, рождающейся из установки автора устранить себя, «дать доступ мыслям из воздуха», то есть практически дать волю ассоциациям, аллюзиям, каламбурам, дать волю языку и контексту, которые обнаружат самую неожиданную, часто нежеланную, но истинную, неискажённую авторским сознанием суть явлений [Подковыркин 1990] .

К подобным заключениям относительно значения авторской маски или «автор-персонажа» Абрама Терца пришли в своей работе и Лейдерман и Липовецкий. Автор-персонаж трактуется ими как реализация позиции абсолютной творческой свободы – авторской независимости от всего, что может угнетать творческое сознание³. Именно как способ реализовать в письме точку зрения абсолютной вневходимости определил роль Терца в собственном творчестве и сам Синявский. В своеобразной духовной исповеди «Диссидентство как личный опыт» (1982) Синявский определяет появление Терца как единственно возможный способ стать на позиции абсолютной творческой свободы, даже по отношению к «человеческ[ой] натур[е] (а также научно-академическом[у] облик[у]) Андрея Синявского» [Синявский 2003: 21]⁴. То, что Синявский сам назвал «диссидентством по стилистическому признаку», началось не как попытка скрыть свою фамилию от органов власти, а, скорее всего, как попытка освободиться от идентичности, навязываемой обществом. Об этом свидетельствует и то обстоятельство, что авторская маска в эмиграции не стала лишней, – она продолжала выполнять свою роль универсальной «дружости» и в новой общественной обстановке.

Как именно создавалась авторская маска Абрама Терца в его ранних произведениях «В цирке» (1955), «Суд идёт» (1956), «Пхенц» (1957), «Квартиранты» (1959), «Ты и я» (1959), «Графоманы» (1960), «Гололедица» (1961) и «Любимов» (1962-1963), детально представили Подковыркин, Лейдерман и Липовецкий. С точки зрения классического культурного наследия, особенно интересна двойная маскировка в нарративной структуре произведений. В ранней прозе Абрама Терца читатель встречается с «недостоверным повествователем», повествователем-персонажем, достоверность которого то подвергается сомнению, то утверждается автором-персонажем Терцем [Лейдерман, Липовецкий 2003: 364]. Таким образом в самом произведении воссоздается динамика сложных взаимоотношений между фактическим автором Синявским и авторской маской Терцем, т.е. эти отношения зеркально отражаются в структуре произведения, обнажая приём для читателя. Точно такую же двойную маскировку в целях обнажения собственного приёма можно наблюдать и у Пушкина и Гоголя.

Пушкин, уступив место автора Белкину и декларативно представив себя лишь издателем чужого материала⁵, предназначил такую же роль и Белкину – пародийной авторской маске. Бедный графоман якобы не является автором повестей, а лишь «скриптором», записавшим рассказы персонажей-рассказчиков: титулярного советника А.Г.Н. в «Станционном смотрителе», подполковника И.Л.П. в «Выстреле», приказчика Б.В. в «Гробовщике» и девицы К.И.Т. в «Метели» и в «Барышне-крестьянке». Как Пушкин скрывается за маской Белкина, так же и Белкин скрывается за второстепенными нарративными масками, указывая тем самым на то, что является пародийным двойником подлинного автора. Этим он одновременно скрывает и обнажает недоумения и поиски самого Пушкина при попытке создать новую прозаическую авторскую перспективу⁶.

Два уровня нарративной структуры произведений характерны и для ранней

прозы Гоголя, хотя его авторская, или, лучше сказать, редакторская, маска в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (I 1831, II 1832) строится иначе, чем у Пушкина. Гоголь полностью скрывается за маской простого пасечника, выступающего в роли собирателя и издателя чужих рассказов. Сама маска создаётся при помощи стилизации живой «малорусской» речи, о чём «издатель» постоянно напоминает читателю⁷. Именно язык повествования и предполагаемые реакции читателей являются центральной темой вводных, «редакторских» предисловий к обеим книгам, в которых «простой» издатель представляет читателю самих рассказчиков именно с точки зрения их языка («латынь» дьячка Фомы Григорьева, «москвичам непонятный» язык Макара Назаровича и т.д.). При этом гоголевского пасечника определяют две противоположные тенденции – желание и самому стать рассказчиком, а не только собирать и издавать чужие рассказы (ср. «микрорассказы-анекдоты» в предисловиях, обещания в будущем опубликовать «своё»). В образе пасечника противопоставляются страх перед недоброжелательными отзывами читателей и сомнение, имеет ли он вообще право на повествование. В этом смысле и у Гоголя авторская маска, которая в сравнении с Пушкиным задумана как более цельная стратегия авторского общения с читателем⁸, указывает читателю на положение, в котором находится её настоящий автор в поисках новой литературной формы.

Белкин в творчестве Пушкина является одним из вариантов прояснения отношений между художественной прозой и историей (ср. черты Белкина в рассказчике «Истории села Горюхино» и даму как персонального рассказчика в «Рославлеве»). С его помощью Пушкину удалось наглядно представить обусловленность романтических штампов определёнными социальными кодами (о чём и как рассказывают военный, городской житель и благородная девица) и, на следующем творческом этапе, в «Пиковой даме» – создать новую авторскую перспективу, обоснованную именно тонкой стилистической игрой этими кодами. Гоголевская авторская маска, напротив, оказалась более стойкой – даже после того, как Гоголь формально снял ее в сборнике «Миргород», в прозе он сохраняет её языковой облик, самим повествованием создавая очень яркий образ повествователя. Именно Гоголь, который уже в самом начале своего творческого пути интересовался тем, как языковая специфика создаёт образ субъекта речи (ср. «баловство» стихами в поэме «Ганц Кюхельгартен», под псевдонимом Б. Алов), формально отбросив маску простого пасечника, в своей прозе начал возобновлять эту маску как стратегию экспликации авторской перспективы в художественном произведении.

Элементы пушкинской и гоголевской модели авторской маски можно отыскать и в раннем творчестве Синявского, для которого попытка с помощью маски упразднить пост автора (цитата здесь получает роль пушкинского романтического штампа) сопровождается максимальной пластичностью авторской маски, утверждающей «персональность» и оригинальность авторского взгляда. Одно только имя «автора-персонажа» с корнями в блатном одесском фольклоре создаёт зрительный образ, который со слов Синявского передаёт В. Новиков: «Он гораздо моложе меня. Высок. Худ. Усики, кепочка. Ходит руки в брюки, качающейся походкой. В любой момент готов полоснуть – не ножичком, а резким словом, перевёрнутым общим местом, сравнением. <...> Терц – мой овеществлённый стиль, так выглядел бы его носитель» [цит. по: Эпштейн 2000]. Используя именно такую маску, Синявскому удалось сосредоточить произведение на авторе как на центре его структуры, указав при этом на мнимость этого центра и на его потенциальную произвольность. По отношению к традиции русской прозы XIX века такой выбор является своеобразной борьбой с «Двуликим Янусом» авторства, уходящего своими корнями, с одной стороны, в истоки

пушкинской, а с другой – в истоки гоголевской прозы.

В рамках русского культурного пространства, где в XIX и в первой половине XX в. с авторитетностью творческого сознания постоянно связывались надежды на получение «конечных ответов», авторство являлось едва ли не самой высокой культурной ценностью. Особенно наглядно это проявилось во время советской эпохи, когда коллективная перверсия идей авторства («вместе построим коммунизм») пыталась полностью охватить культурное пространство. Именно возрожденное личное авторство, часто понимаемое в виде героического долга перед культурой, в период с 30-х по 60-е гг. приобрело роль культурного (а иногда даже политического) противовеса «коллективному». Поэтому не удивляет тот факт, что художественный эксперимент Синявского, начавшийся в середине 50-х и продолжавшийся целое десятилетие, не получил адекватной оценки на том этапе, когда выяснилось, что действительным автором печатавшихся за рубежом произведений Терца является литературовед Андрей Синявский. Недопонимание властей, воспринимающих литературу Синявского/ Терца лишь как памфлет против советской власти (т.е. как противостояние между его личной авторской истиной и их коллективной), в этом смысле стало смягчающим обстоятельством, т.к. феномен Терца был редуцирован до очередного проявления того, с чем они уже не раз сталкивались и привыкли бороться⁹.

Оказавшись в тюрьме, Синявский продолжает свои художественные поиски (по его словам – «диссидентство по стилистическому признаку»), а те произведения, которые он начал во время своего пятилетнего заключения, наглядно раскрывают особое отношение к авторству. Скандальная книга «Прогулки с Пушкиным» (1966-1968) и её «тихая» спутница «В тени Гоголя» (1970-1973) каждая по-своему освещают эту проблему, но вместе они проливают свет на то, как при помощи Терца Синявскому удалось найти новую творческую перспективу по отношению к традиции.

В основе этих двух произведений лежит приятие и последовательная перверсия основы судебного приговора – отождествления Синявского с Терцем. Синявский неоднократно заявлял, что Абрам Терц – лицо, творившее литературу, именно этим и отличающееся от «серьёзного» литературоведа А. Синявского¹⁰, между тем как книги Терца о Пушкине и Гоголе можно воспринимать как пересечение этой границы и распространение авторской маски и на ту сферу деятельности, которая раньше контролировалась «научно-академическим обликом Андрея Синявского». Область, раньше подвергаемая категории научной истины, тем самым перешла в сферу свободной творческой игры, превратив отождествление фактического автора с маской, ставшее поводом для его судебного наказания, в средство его полного творческого освобождения. Судебный процесс показал Синявскому, что его «научная истина» никому не нужна, и это подтвердилось в условиях тюремного «антимира». Зато к этой среде оказалось очень приспособлено бескомпромиссное творческое лицо Терца, на что собственно и указал Синявский, разрешив Терцу «разгуляться» также и в области истории литературы.

Это можно трактовать как протест против положения, в котором оказался автор (т.е. вид «крайней формы общения в условиях одиночества»), о чём Синявский пишет в докладе «Я и Они» [см. Синявский 2003: 244-254]), однако есть и другая точка зрения на это явление. Синявский указывает на это в своей работе «Достоевский и каторга» (1981), в которой – полемизируя с идеей о том, что каторга «перевернула» Достоевского, – излагает некоторые взгляды, применимые и к его собственному творческому пути.

Синявский, анализируя творчество Достоевского как отражение опыта каторжной «смерти при жизни», связывает значение этого опыта, в первую очередь, с утверждением человеческой свободы:

Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего...». И это – про убийц, про бандитов и грабителей, которым, он сам сознает, нет иного места на земле, чем в Мертвом доме?.. Какие же это «лучшие люди»? Сострадание? Нет, восхищение. Человек лучше себя и человек хуже себя – на самом деле. Без границ. И еще, вдобавок – к своей беспредельности – человек талантлив и художествен, сам того не понимая. Все у него в «Мертвом доме» – художники, мечтатели, фантазёры, которые только и думают об одном, о свободе. Свобода им рисуется как нечто сверхъестественное, как выход к небу либо к новому преступлению, после которого начнется новая мечта – о свободе. Человек – свободен. Вот что говорит Достоевский, побывав на каторге, – всеми своими книгами. Свобода – это и есть определение души человека, который впервые, у Достоевского, предстаёт как – свободный человек... [Синявский 2003: 336].

Вторая составляющая того же опыта – самопознание. Проистекающее из одиночества, оно принуждает не к изменению истинного «Я», а лишь к открытию в себе исконно присутствующей в нас «другости», которая и является залогом личной и неотъемлемой свободы.

Очевидно, что, размышляя о влиянии каторги на Достоевского, Синявский проливает свет и на свой личный тюремный опыт. Освобождающая от самого себя маска здесь полностью заменяет «литературоведа Синявского», обеспечивая ему в условиях физического заключения максимальную духовную свободу. В основном, у Синявского – как и у Пушкина и Гоголя – маска является средством самораскрытия и самообнажения. Раскрывая в новых условиях в первую очередь мнимость тождества самого себя только со своим «официальным» я, Синявский указывает на свою и общечеловеческую способность быть не таким, каким он казался, быть «всегда уже» другим, быть всеми и одновременно никем, т.е. быть свободным.

В этом и заключается суть нашумевших терцевских «прогулок», в которых – как неоднократно отмечалось исследователями [см., напр., Лейдерман, Липовецкий 2003: 370] – в качестве основной характеристики образа Пушкина выдвигается «пустота»:

Пустота – содержимое Пушкина. Без неё он был бы не полон, его бы не было, как не бывает огня без воздуха, вдоха без выдоха. Ею прежде всего обеспечивалась восприимчивость поэта, подчинявшаяся обаянию любого каприза и колорита поглощаемой торопливо картины, что поздравительной открыткой влетает в глянце: натурально! точь-в-точь какие видим в жизни! Вспомним Гоголя, беспокойно, кошмарно занятого собою, рисовавшего всё в превратном свете своего кривого носа. Пушкину не было о чём беспокоиться, Пушкин был достаточно пуст, чтобы видеть вещи как есть, не навязывая себя в произвольные фантазёры, но полнясь ими до краёв и реагируя почти механически, «ревёт ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поёт ли дева за холмом», – благосклонно и равнодушно [Терц/ Синявский 1992: 372-373]¹¹.

Именно пустота, породившая способность Пушкина «рядиться в чужие костюмы [т.е. маскироваться] и на улице и в стихах» [там же: 366], Терцу кажется залогом его абсолютной творческой свободы и – что особенно интересно – его наиболее ценным для современности творческим наследием¹²:

Все темы ему были доступны, как женщины, и, перебегая по ним, он застолбил проезды для русской словесности на столетия вперед. Куда ни сунемся – всюду Пушкин, что объясняется не столько воздействием его гения на другие таланты, сколько отсутствием в мире мотивов, им ранее не затронутых. Просто Пушкин за всех успел обо всём написать.

В результате он стал российским Вергилием и в этой роли гида-учителя сопровождает нас, в какую бы сторону истории, культуры и жизни мы ни направились. Гуляя сегодня с Пушкиным, ты встретишь и себя самого [там же: 367].

Может быть, именно в этом и заключается самое большое кощунство этой книги, послужившей поводом для обвинения её автора в «руссофобии». Образ Пушкина в ней проблематичен не из-за «ножек», «постельного» характера творчества и других элементов нижних слоёв пушкинского мифа, а как раз из-за интерпретации Пушкина как автора, освободившегося от всего, в том числе и от идеи автора как единой,

цельной и определимой идентичности субъекта¹³. Как таковой он и нужен Терцу (и Синявскому) «в Вергилии» в поисках самого себя.

Разные недоумения, вызванные этим произведением, связаны с прочтением этой книги в первую очередь как книги о Пушкине, хотя на первых же её страницах указывается, что главная тема здесь не Пушкин, а лишь его «образ автора» в оптике Терца. Это, прежде всего, книга о Терце и о самом Синявском – книга, заостряющая механизмы художественного освобождения и самораскрытия через маску и выдвигающая эту проблему как неизменную составляющую любого творчества. Это – своего рода литературный комментарий под маской металитературного, призванный осветить пройденный Терцем/ Синявским творческий путь. В нём – и указание на роль авторской маски в раннем творчестве, и борьба с традиционной идеей авторства, канонизированной под эгидой «наследия Пушкина».

Если в «Прогулках с Пушкиных» можно наблюдать тематизацию одного измерения подобного сложного процесса, то книга «В тени Гоголя» является указанием на значение и «преодоление» другого полюса в традиции авторства. Любопытно то, что, обсуждая феномен Терца, авторы часто уделяют большое внимание «Прогулкам», а вторую «литературоведческую» книгу Терца оставляют в стороне [см. Подковыркин 1990; Лейдерман, Липовецкий 2003], хотя взаимосвязь этих двух произведений очевидна. При всех различиях, принёсших первому произведению скандальную известность и оставивших второе «в тени», эти две книги надо читать как своеобразный диптих. На то ясно указывают эпитафии к обоим произведениям, а с учётом эпитафов, и сами их заглавия.

Эпитафия к «Прогулкам», взятый из гоголевского «Ревизора»¹⁴, как раз указывает на способность Пушкина «быть кем угодно, да и никем». Во втором «исследовании», посвящённом Гоголю, верхней цитате противопоставляется эпитафия из Пушкина, утверждающая классические представления об авторстве:

«Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная»

А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» [Терц 2003: 5]¹⁵.

Терцовское прочтение Гоголя проливает свет на его чтение Пушкина, и наоборот. Причём выбранные в эпитафии цитаты во многом противоречат образам авторов в произведениях, которые посвятил им Терц. Таким образом, создаётся диптих о поисках корней авторства в «тёмном лесу» классической русской литературы – некие «Прогулки с Пушкиным в тени Гоголя».

Размышляя об авторе, у которого авторское «Я» всегда являлось центром его творчества, у которого маска являлась способом зеркального отображения «мыслей великого человека», Терц предлагает читателю противоположное восприятие эволюции гоголевского творчества от мёртвого конца «Выбранных мест из переписки с друзьями» к живым истокам его творчества – т.е. собственно к литературе. Книга, начинающаяся с эпилога, рисует обратный путь его творческой эволюции от «умершего» писателя «Выбранных мест» через рельеф портрета («зловещая маска <...>, карикатурный портрет смерти <...>, глася о конце писателя» [241]) к живой фольклорной маске, объединяющей религиозный пафос с творческой свободой. О том, что, как автор прозы, который пытается создать авторский образ пророка, восходящий к только что закончившейся эпохе романтической поэзии, Гоголь нуждается как раз в специфической авторской маске, Терц заявляет напрямую, противопоставляя в этом отношении Пушкина Гоголю:

Провинциальный повествователь (старик), едва мелькнувший в сереньком облики Белкина, в неказистом виде Максима Максимыча, вылез у Гоголя на авансцену в шутовском наряде и гриме старого дурака-пасечника, напялившего для начала речевую маску рассказчика, не умеющего рассказывать. <...> Речь Гоголя откровенно безграмотна, глумлива и юродлива. Она с ходу даёт понятие о прозе, переживая простоту в непристойную для тогдашнего уха

грубость, мало что мужицкой, ещё какой-то диалектной, хохляцкой закваски, прозаическую постепенность и ровность повествования – в неспособность сдвинуться с места, непринуждённую живость рассказа – в словесную клоунату. Но это только один полюс гоголевской прозы, которая, размявшись и освоившись в родном навозе, следом за несуразно-сниженной присказкой спешит ошарашить читателя несуразно-высокопарной тирадой:

«Знаете ли вы украинскую ночь?... о, вы не знаете украинской ночи!..»

Знаете, на кого он намекает, с кем состязается? – с самим Пушкиным, написавшим бессмертные строки: «Тиха украинская ночь. Прозрачно небо. Звёзды блещут...» Едва оттанцевав гопак, отпыхтевшись и отсморкавшись, проза Гоголя смеет покуситься на роль и язык поэзии, забыв стыд и скромность, забросив краткость и точность, не боясь, что её обвинят в вычурности и ходульности, в отсутствии вкуса и слуха, так же как в непобедимом влечении ко всему грязному и вульгарному... [246].

И здесь истоки свободы и живого творчества заключаются именно в маске. Своё истинное личное призвание в наиболее чистой форме Гоголь мог выполнить только обнажая свое подлинное лицо при помощи изначальной маскировки¹⁶.

Поместив в центр творчества категорию «пустоты» – как потенциальное всё – и «скоморошества» – как единственно возможный путь в творческом познании себя и мира, – Синявский осознает своё творческое «я» через Терца. Сначала этот процесс освобождения от уз авторства происходит только в литературном дискурсе, а в последствии и в своеобразной «маске» металитературного (литературоведческого) дискурса. Это не литературоведение в строгом смысле слова, это не наука, раскрывающая объективные законы, а творческая игра в науку, позволяющая под маской литературоведения поразмышлять о собственном творчестве. Может быть, именно в таком свете необходимо осмыслить очень любопытное наблюдение М. Эпштейна, что в трёх своих монографических произведениях Синявский «не сумел или не захотел дистанцироваться только от Розанова» (имеется в виду монография Синявского «Опавшие листья В.В. Розанова» (1982) – [Эпштейн 2000: 232]). Монографии о Пушкине и Гоголе – это, в отличие от книги о Розанове, не литературоведческие работы А. Синявского. Это «игра в литературоведы» Абрама Терца, и именно в такой игре дистанция исследователя по отношению к объекту исследования является внешним знаком соблюдения правил литературоведения. Обе эти книги являются наглядным комментарием его раннего творчества, но при этом в них заключается и осмысление автором своей новой творческой перспективы. Ведь прогулявшись с Пушкиным в тени Гоголя, можно до конца осознать свой новый авторский голос: «Голос из хора» или – как его охарактеризовал Эпштейн – «голос ниоткуда».

ЛИТЕРАТУРА

Белая 1989 – *Белая Г.А.* «Да будет ведомо всем...» // Цена метафоры или преступление и наказание Синявского и Даниэля. М., 1989.

Генис 1994 – *Генис А.* Андрей Синявский: Эстетика архаического постмодернизма // Новое литературное обозрение, № 7 (1994).

Гоголь 1984 – *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. М., 1984.

Лейдерман, Липовецкий 2003 – *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. 1950-1990-е годы. Т. 1. М., 2003.

Липовецкий 1997 – *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т., 1997.

Подковыркин 1990 – *Подковыркин П.Ф.* Андрей Синявский и «Абрам Терц» // Интернетресурс: <http://ppf.asf.ru/Terz.html> (14. 9. 2002).

Синявский 2003 – *Синявский А.Д.* Литературный процесс в России. Литературно-критические работы разных лет. М., 2003.

Скоропанова 1999 – *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М., 1999.

Терц 2003 – *Терц Абрам.* В тени Гоголя. М., 2003.

Терц/ Синявский 1992 – *Терц Абрам (Синявский Андрей).* Прогулки с Пушкиным // Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 1. М., 1992.

Эпштейн 2000 – *Эпштейн М.* Между экзистенциализмом и постмодернизмом. Андрей Синявский // Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000.

Drozda 1990 – *Drozda Miroslav.* Narativní masky ruské prózy od Puškina k Bělému (kapitoly z historické poetiky). Praha: Univerzita Karlova, 1990.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приговорить к заключению фиктивный персонаж, каким является Терц, конечно нельзя. Поэтому прокуратуре необходимо было отождествить Синявского с его авторской маской, считая Терца только псевдонимом, при помощи которого Синявский высказывал собственные превратные идеи. Попытки защиты при помощи литературоведения [см. Лейдерман, Липовецкий 2003: 363] указать на необоснованность такого отождествления не дали желаемых результатов, и дело кончилось осудительным приговором.

2. На полемику отозвалась Пушкинская комиссия ИМЛИ РАН СССР, напечатав в журнале «Вопросы литературы» (1990, № 7-10) полный текст произведения и обсуждение книги Синявского/ Терца.

3. Анализируя произведения, написанные под маской в первый период творчества Синявского (т.е. до ареста в 1966 г.), Лейдерман и Липовецкий наблюдают последовательное устранение культурных ценностей, традиционно связанных с личной свободой [Лейдерман, Липовецкий 2003: 370].

4. Эта «свобода» и оказалась камнем преткновения, вызвавшим разные нападения на творчество и личность автора: «Один вопрос меня сейчас занимает. Почему советский суд и антисоветский, эмигрантский суд совпали (дословно совпали) в обвинениях мне, русскому диссиденту! Всего вероятнее, оба эти суда справедливы и потому похожи один на другой. Кому нужна свобода? Свобода – это опасность. Свобода – это безответственность перед авторитарным коллективом. Бойтесь – свободы! Но проснёшься, наконец, утром после всех этих снов и криво усмехнёшься самому себе: ты же этого хотел? Да, все правильно. Свобода! Писательство – это свобода» [Синявский 2003: 34].

5. См. заглавие: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.».

6. На такие отношения указывает и эпиграф из комедии «Недоросль», вводящий пародийное сравнение А.П. и Белкина со Скотининым и Митрофанушкой (т.е. с отцом и сыном или творцом и творением, из которых второе является лишь отражением первого).

7. См., например: «Я вам скажу... Да что говорить!», «Однако ж что я, в самом деле, разболтался?...» [Гоголь 1984: 59, 63].

8. См. подзаголовок сборника «Миргород» (1835): Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

9. Не случайно именно процесс Синявского – Даниэля был воспринят как один из знаков окончательного завершения периода оттепели, и её отголоски, сформировавшие первое российское правозащитное движение, реагируя на очередной конфликт «царя и поэта», парадоксально отстаивали именно права индивидуальной авторской истины [см. Белая 1989].

10. Именно поэтому его – в Советском Союзе непроходимой и в конце напечатанной за границей – статьи «Что такое социалистический реализм» (1955, опуб. 1959) не подписал А. Терц, и она вышла анонимно.

11. Далее цитаты из этого произведения будут сопровождаться только ссылками на страницы в том же издании.

12. Интересно, что та же способность стать на точку зрения кого угодно в своё время как наиболее ценное наследие Пушкина отмечалась и Достоевским (Пушкин как «всечеловек»

в «Пушкинской речи» 1880 г.).

13. См. терцевское продолжение гоголевских размышлений о Пушкине: «Да, Пушкин показал нам Поэта во многих, исчерпывающих, вариациях, в том числе – в независимости ото всего, от мира, от жизни, от самого себя. Дойдя до этой черты, мы останавливаемся, оглушенные наступившей вмиг тишиной, бессильные как-либо выразить и пересказать словами чистую сущность Искусства, едва позволяющую себе накинуть феноменальный покров» [408].

14. «Бывало, часто говорю ему: “Ну, / что, брат Пушкин?” – “Да так, брат”, / отвечает бывало: “так как-то всё...” / Большой оригинал» // Н.В. Гоголь «Ревизор» [340].

15. Далее цитаты из этого произведения будут сопровождаться только ссылками на страницы в том же издании.

16. Ср. мысли М. Эпштейна о значении конца книги «В тени Гоголя» для концепции искусства у Синявского [Эпштейн 2000: 224].