

Авторы: *Вахитова Тамара Михайловна* — канд. филол. наук (Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН), *Гилднер Анна Барбара* — доктор (Ягеллонский ун-т, Краков, Польша), *Желтова Наталья Юрьевна* — канд. филол. наук (Тамбовский гос. ун-т), *Иванова Лариса Николаевна* — научный сотрудник (Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН), *Иванова Татьяна Григорьевна* — докт. филол. наук (Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН), *Коньков Владимир Иванович* — докт. филол. наук (С.-Петербур. гос. ун-т), *Кормилов Сергей Иванович* — докт. филол. наук (МГУ им. М. В. Ломоносова), *Митрофанова Арина Анатольевна* — канд. филол. наук (С.-Петербур. гос. ун-т), *Михайлов Александр Иванович* — докт. филол. наук (Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН), *Михайлова Мария Викторовна* — докт. филол. наук (МГУ им. М. В. Ломоносова), *Орлова Екатерина Иосифовна* — канд. филол. наук (МГУ им. М. В. Ломоносова), *Перхин Владимир Васильевич* — докт. филол. наук (С.-Петербур. гос. ун-т), *Пьяных Михаил Федорович* — канд. филол. наук (С.-Петербур. гос. ун-т), *Сорокина Наталья Владимировна* — канд. филол. наук (Тамбовский гос. ун-т), *Фетисенко Ольга Леонидовна* — канд. филол. наук (Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН), *Черкасова Анна Владимировна* — аспирантка (МГУ им. М. В. Ломоносова), *Яркова Алла Витальевна* — канд. филол. наук (Ленингр. гос. обл. педагог. ун-т)

Рецензенты: докт. филол. наук, проф. *Г. В. Жирков* (С.-Петербур. гос. ун-т); докт. филол. наук, проф. *В. П. Муромский* (Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН)

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета факультета журналистики
С.-Петербургского государственного университета*

Русский литературный портрет и рецензия в XX веке: Концепции и поэтика. Сб. статей и материалов/Ред.-сост. В. В. Перхин — СПб 2002. — 151 с. — ISBN 5-288-03101-0

В книге рассматриваются особенности понимания и поэтики основных литературно-критических жанров (портрет и рецензия) в творчестве деятелей XX в. (И. Ф. Анненского, Г. В. Адамовича, А. А. Блока, А. К. Воронского, Б. К. Зайцева, Вяч. И. Иванова, В. Г. Распутина, Д. П. Святополк-Мирского, М. А. Щеглова и др.).

Книга предназначена для преподавателей, студентов, исследователей истории русской критики и журналистики.

ББК 83.3(2Рос = Рус)

ISBN 5-288-03101-0

© В.В. Перхин, ред.-сост.,
2002

От составителя

25-26 сентября 2001 года на факультете журналистики Санкт-Петербургского государственного университета прошла вторая научная конференция «Русский литературный портрет и рецензия в XX веке. Концепции и поэтика». Она была организована кафедрой истории журналистики. В сборнике отражены основные аспекты программы этой конференции. Как и предыдущий, вышедший в Издательстве Санкт-Петербургского университета в 2000 году, он состоит из двух частей, образованных по жанрово-хронологическому принципу.

В первой части рассматриваются концепции и поэтика литературно-критического портрета с 1900-х до 1960-х годов, во вторую речь идет о жанре рецензии 1900-х-1980-х годов. Внимание уделено как московским и петербургским критикам (И. Ф. Анненский, А. А. Блок, А. К. Воронский, М. А. Кузмин, М. А. Щеглов), так и работавшим в Русском зарубежье (Г. В. Адамович, Б. К. Зайцев, Д. П. Святополк-Мирский). Они писали в своеобразных манерах и для различных изданий («Русская молва», «Речь» и «Утро России», «Красная новь», «Новый мир» и «Москва», «Звено», «Современные записки» и «Русская мысль»). Но их объединяла высшая цель критики — не только оправдать ожидания подписчиков газет и журналов, но и вести их к пониманию стиля большого искусства и души его создателей. Этой цели они были верны и тогда, когда обращались к английским и французским читателям, как, например, Е. И. Замятин и Д. П. Святополк-Мирский. Можно заметить, что о душе художника говорили не только И. Ф. Анненский или А. А. Блок, но также наши современники — Л. М. Леонов и В. Г. Распутин. Душа художника — это едва ли не важнейшая эстетическая константа русской критики XX века, разных ее жанров.

Сборник включает несколько статей, в которых освещается в той или иной мере личность одного писателя (Л. Н. Толстой) или тексты одного критика (А. А. Блока, Е. И. Замятина) с неодинаковых точек зрения. Бла-

Анненскому было свойственно необыкновенно чуткое, трепетное отношение к чужому слову и стоящему за ним миру «не-я». В статье «Гончаров и его Обломов» он говорил о своем понимании критики. Называя свою характеристику творчества Гончарова «неполной и бледной», Анненский надеялся, что вряд ли она погрешила «перед поэтом в искажении его поэтического мирозерцания, его идеалов и отношения к людям, а ведь этого прежде всего и надо требовать от критика, если он не хочет заслонять поэта от тех людей, которым он о поэте говорит» (с. 271).

¹ Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 5. Далее страницы указываются в тексте после цитаты.

² Маковский С. Иннокентий Анненский // Маковский С. Портреты современников. М., 2000. С. 271.

³ Например, в статье «Бальмонт-лирик» Анненский писал: «...ищем пушкинского я во всех перегибах и складках драматической ткани его „Русалки“» (с. 103).
" Анненский И. Ф. [Варианты предисловия ко «Второй книге отражений»] // РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 155.

⁵ «Слова-тики» — так Анненский называл характерные для поэта слова, анализируя поэзию Ф. К. Сологуба. Эти слова (в творчестве Сологуба это «больной» и «злой») составляют, по мысли критика, ее «индивидуальный колорит» (с. 354).

⁶ Так, о стихотворении Брюсова «А в день осенних водосвятий...» Анненский писал: «Тут все его, брюсовское, — подводность, и жадное, по-своему радостное, потому что целесообразное, восприятие, и даже обыденность, даже ритуальность официальной молитвы, претворяемая в заклятие, в чару и переводимая им на свой и волшебный язык» (с. 342). Важно, что это стихотворение Анненский называл «автопортретом». Таким образом, для Анненского нарисовать портрет художника значило передать его настроение, его чувства. Это можно было бы сравнить с фотографией, сделанной с самой души, расплывчатой, потому что она вместит в себя множество мгновенно изменяющихся эмоций. Эти эмоции — разноцветные пятна с неровными контурами — воплотились в словесном портрете в отвлеченные слова (в приведенной выше цитате их целый ряд).

⁷ Гумилев Н. И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений // Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 213.

⁸ С этой фразой перекликаются строки из статьи «Достоевский» (1905): «<...> я избежал в свое время соблазна смотреть на обои великих людей, и мне удалось сберечь иллюзию поэта-звезды <...>» (с. 237).

⁹ См., например, комментарии И. И. Подольской к статье «Гейне прикованный» (с. 601).

¹⁰ Отметим, как эта антитеза выражена в названиях статей, — действительным («умирающий») или страдательным («прикованный») причастиями.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ (на примере очерка Ю. И. Айхенвальда «Валерий Брюсов»)

Когда мы говорим об изображении какого-то конкретного лица, то речь идет прежде всего о его внутреннем мире: его душе, чувствах, эмоциях. Что касается внешности, то ее показ, хотя она и принадлежит миру предметному, чувственно воспринимаемому, подчинен задаче как можно более точно, полно воспроизвести душу человека. Данное суждение верно и тогда, когда речь идет об изображении творца — писателя, поэта, живописца — в произведениях литературно-художественной критики. Так, в 1910-е годы предметом изображения Ю.И. Айхенвальда стал духовный мир В.Я. Брюсова¹ в той его части, в которой он нашел отражение в его произведениях.

Рассматривая образ как текстовую структуру, мы всегда имеем в виду две неразрывно связанные друг с другом семантические составляющие образа — изобразительность и выразительность. Только когда изображенное соединяется с авторской идеей, то есть наделяется смыслом, только тогда оно становится знаком в смысловой структуре текста, или образом. Обычно два эти начала, изобразительное и выразительное, находятся в гармоничном равновесии.

Однако в анализируемом тексте Айхенвальда (и — шире — в подобном типа текстах вообще) эта гармония отсутствует: здесь доминирует выразительность. Объективного, беспристрастного представления об изображаемом лице этот текст не дает. Точно так же не имеет он отношения и к науке, лежит за пределами категориального научного мышления: здесь нет термина. Зато принципиально важным является тот факт, что здесь господствует концептуальная метафора: *илот искусств; труженик литературы; раб поэзии; раб рифмы, а не ее властелин; трудолюбивый кустарь поэзии*.¹ Очень часто метафора у Айхенвальда разворачивается: 1) *Всегда на его челе заметны неостывшие капли трудовой росы*; 2) *С глубокими усилиями пробирается через словесные теснины*; 3) *Он помнит себя и свою душу до мелочей. Свой собственный критик и комментатор, он в бесчисленных предисловиях и послесловиях, отягощающих слова, классифицирует и квалифицирует себя, заботливо распределяет себя по рубрикам и из прежних стихов своих бережливо нарезает эпитафии для своих же новых произведений... Своей поэзии точно ведет он приходно-расходную книгу, и не столько он поэт, сколько занимается поэзией*; 4) *Внутренне слова не покорил, а только произвел над ним жестокое насилие, подверг его*

невеликодушной дрессировке и принудил его стонать, звучать диковинными сочетаниями. 5) Упрямый и настойчивый, он так долго, словно индийский факир, внушал себе и богу о своем желании быть поэтом, он так докучал Аполлону, так сосредоточенно и усердно служил невольником стиха, что вот и награждены терпение и труд, вот и раскрылись перед нами стихотворные страницы, добытые сильной волей, — но слишком явно их незаконное, их человеческое происхождение. 6) Рок прозы тяготеет над душою Брюсова.

Метафора в тексте очерка, посвященного творчеству писателя, — это вторжение предметной лексики в сферу отвлеченной семантики, это апелляция к эмоционально-чувственному миру читателя. Это процесс смещения, сведения мысли читателя с мало знакомого ему мира отвлеченных смыслов к миру смыслов, хорошо ему знакомых, связанных с личным эмоционально-чувственным опытом. При этом происходит перенос акцента с изображения Брюсова на выражение собственно-его отношения к Брюсову. Если употребление обычного слова или термина опирается на соответствие обозначаемого явления значению термина, то употребление метафоры опирается на выражение собственного мнения, собственного взгляда на называемое лицо. А вопрос о единственно возможном соответствии или несоответствии выраженного реально существующему не является принципиальным, поскольку автор метафоры и не ставит цель дать объективный анализ. Для него важно, чтобы его метафорический концепт не противоречил здравому смыслу, не выходил за пределы возможного. Развернутая метафора увеличивает воздействующий эффект, усиливает влияние на читателя, так как большое количество дополнительных предметных значений расширяет объем эмоционально-чувственного начала.

В этой речевой среде, где изначально задано господство выразительного начала, очень интересно работают отрицательные конструкции (и конструкции, функционально им равные). Отрицание выступает здесь как способ расширить поле оценочности, сделать оценку не типовой, а привязанной только кданной конкретной ситуации, к точке зрения автора текста: *от господа он никакого таланта не получил; его стихи не свободнорожденные; не запечатлел своей книги красотой духовного аристократизма и беспечности; чуждый легкости и грации; он не опускается в лоно бессознательного, в темные недра бытия; не великие матери природы вскормили его искусство.* В таких конструкциях признак, приписываемый характеризующему лицу (*от господа он никакого таланта не получил*), принадлежит не лицу: нельзя спросить, что он не получил от господа Бога. Этот признак выбран автором текста и мотивирован его отношением к изображаемому лицу (Брюсову).

Резко увеличивает выразительные возможности текста широкое использование чужой речи, точнее — чужого текста. Айхенвальд приво-дил в соприкосновение с духовным миром Брюсова очень мощный в интеллектуальном отношении духовный потенциал русской литературы XIX века, разработанный на основе всех западноевропейских достижений в сфере искусства, философии. Причем это соприкосновение осуществлялось на основе антитезы, творчество Брюсова критик не вписывал в этот широкий европейский духовный контекст, а противопоставлял ему. Выявлялось несоответствие принципов творчества Брюсова общепризнанным принципам художественного творчества: *Как и для Базарова, природа для него не храм, а мастерская; Специалист искусства, не только он, явно для всех, поставил ему подножием ремесло, как Сальери, но и оцепенел в своей эстетической профессиональности; ...вынь из своей груди тот уголь, пылающий огнем, который некогда водвинул пророку шестикрылый серафим; Как мольеровский герой, он тоже не осознает, что говорит прозой; Безкусный Бенедиктов радостно узнал бы себя, свое в брюсовском изображении океана.*

Эквивалентом чужого текста здесь выступает имя литературного персонажа или имя творца. Поскольку такая манера рассчитана на специалиста или на человека, интересующегося литературой, то имя само, без соответствующего контекста, вводит в очерк сопутствующие этому имени смыслы, содержащиеся в цитируемом произведении-источнике или приписываемые всему творчеству писателя, поэта в целом. Этот чужой контекст в очерках Айхенвальда носит очень концентрированный характер. Цитаты и имена литературных героев буквально переполняют его произведение. На одной странице мы видим такие имена, как Калипсо, Дидона, Федра, Франческа, Джульетта, Верлен, Верхарн, Бодлер, По, Гюгчев, Фет, Жуковский.

Очень характерной приметой текста, рассчитанного на выражение отношения, являются короткие цитаты, когда даются в большом количестве не самодостаточные в смысловом отношении объемные фрагменты, а отдельные слова и словосочетания. Большая по объему цитата всегда сопротивляется авторскому тенденциозному истолкованию, она самодостаточна по смыслу. Что же касается отдельных слов и словосочетаний, то они не самостоятельны в смысловом отношении, и поэтому их легче использовать с нужной автору целью. Поскольку текст очерка Айхенвальда рассчитан прежде всего на выражение, то естественно, что мы видим в большом количестве извлеченные из текстов Брюсова нужные Айхенвальду слова и словосочетания, которые он наделяет нужным ему смыслом: *Когда же он сознательно вводит стилистические новшества, то они вызывают лишь недоумение, и холодно встречаешь все эти «мгновенные миги», «бездонные бездны», «немислимое небо».*

«друг друга жаждя», «все каменной ступени». Сами по себе приведенные выражения ущербны, но они вполне могли быть мотивированы в контексте конкретного произведения.

В тексте, рассчитанном на выражение, очень органичными выглядят разного рода риторические фигуры. Они встречаются не от случая к случаю в метатекстовых конструкциях, что возможно и в научном стиле. Они пронизывают всю ткань очерка, являясь особенностью, растущей из выразительного характера этого текста. Самостоятельный абзац, представляющий собой два риторических вопроса: *Что может быть более противоположного, более варварского, чем эта золотая чаша, на которой в кавычках значится ее наименование «право»? Какой поэт, кроме ратора, кроме сухого аллегориста, решится назвать право чашей?* Конструкции, характеризующиеся синтаксическим параллелизмом, анафорой, антитезами, паронимазией, восклицательной интонацией: *Как много потрачено, как мало приобретено! Результаты не соответствуют усилиям. Нет души у людей и духа у времени.*

Указанные свойства текста Айхенвальда выражены ярко, интенсивно, в концентрированном виде. Приведем в качестве примера первый абзац, занимающий сильную позицию начала и определивший стилистическую манеру всего текста в целом:

Брюсов — далеко не тот раб лукавый, который зарыл в землю талант своего господина: напротив, от господина, от Господа, он никакого таланта не получил и сам вырыл его себе из земли упорным заступом своей работы. Музагет его поэзии — вол: на него променял он крылатого пегаса и ему сам же правильно уподобляет свою тяжелую мечту. Его стихи не свободнорожденные. Илот искусства, труженник литературы, он, при всей изысканности своих тем и несмотря на вычурность своих построений, не запечатлел своей книги красотой духовного аристократизма и беспечности. Всегда на его челе заметны неостывшие капли трудовой росы. Недаром он на разные лады воспекает «суровый, прилежный, веками завещанный труд» и так прекрасно говорит о наследниках Микучы, век за веком проводящих свои борозды...

Все сказанное об очерке Айхенвальда позволяет нам сделать вывод о том, что создание образа духовного мира писателя имело у него двойную направленность. С одной стороны, это было постижение средствами художественного мышления сущности поэтического творчества конкретного поэта. С другой стороны, это одна из форм словесного творчества, одна из форм литературной игры, в которой автор очерка демонстрировал свое умение вчитываться в текст и генерировать с его помощью парадоксальные идеи, проводить нетрадиционные параллели-

ли, сопоставления. Выявлять и называть соответствующими словами неожиданные ассоциации с другими литературными образами, творческими концепциями. Поворачивать характеризующиеся тексты неожиданной для читателя стороной, пробуждая его интерес к творчеству данного конкретного поэта и к искусству вообще.

¹ См.: Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 387-399.

² Для удобства чтения все примеры в тексте даются курсивом.

Н. В. Сорокина

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ
С. А. ЕСЕНИНА И Л. М. ЛЕОНОВА
В КРИТИКЕ АЛЕК. ВОРОНСКОГО
(особенности поэтики)**

1920-е годы, согласно справедливому наблюдению В.П.Муромского, характеризуются приоритетным развитием жанра литературного портрета в русской критике. Это объясняется «особым характером самого исторического становления литературы раннесоветского периода»: «В литературу входило тогда много новых талантливых имен, каждое из которых было ярким, самобытным, неповторимым, заслуживало <...> персонального внимания»¹.

Признанным мастером литературного портрета тех лет считается А.К.Воронский. Свою задачу как критика он видел в том, чтобы показать характерные особенности современной литературы «в индивидуальном и наиболее ярком, эстетически ценном преломлении»².

Основанием для сопоставительного анализа литературных портретов С. А. Есенина и Л. М. Леонова послужили несколько причин. Эти работы созданы в то время, когда Воронский имел уже немалый опыт написания портретных характеристик писателей. Работа «Сергей Есенин» впервые появилась в журнале «Красная новь» (1924. № 1). Дополнения о поздних стихотворениях поэта («Письмо матери», «На родине», «Русь советская» и другие) опубликованы в «Прожекторе» (1925. № 5). Статья-некролог «Об отошедшем» напечатана в первом номере «Красной нови» за 1926 год. В этом же журнале (1926. № 3) помещены воспоминания о поэте «Памяти Есенина». Позднее все названные работы были объединены и вошли в первый том «Литературных портретов» (М., 1928) под общим названием «Сергей Есенин».