

Александр Строев

(Париж)

Разговор через годы

На филфаке МГУ в начале 1970-х годов я обрел друзей, с которыми радостно и беспрестанно общался. Это была школа «ланкастерских взаимных обучений»: мы читали все, что писали друзья, обсуждали статьи, дипломы, диссертации, делились идеями, давали почитать книги — научные и «тамиздатовские». Вышивали, влюблялись, веселились. «Иных уж нет, а те далече». Сережа Козлов не входил в неформальную «Проблемную группу», в коей состояли Андрей Зорин, Боря Берман, Андрей Немзер, Коля Зубков, Алеша Песков, Вера Мильчина, Оля Гринберг, Миша Гуревич, Андрей Дмитриев и я (ибо Сережа был чуть младше нас), но он был полноправным членом, а затем и председателем Научного студенческого общества, где мы делали доклады, обсуждали их долго, строго и пристрастно.

От всего того, что делал Сережа, бил искрометный талант. Он сочинял и пел шуточные песни, аккомпанируя себе на пианино. Я запомнил «Письмо к любимой» с финальными строками «Прокаженный Козлов. Лепрозорий Прудки» и, разумеется, пародийную рок-оперу «Павлик Морозов — суперзвезда» на мелодию «Иисус Христос — суперзвезда», написанную совместно с его одноклассниками Яриком Богдановым, Леней Харитоновым и другими (она стала настолько известной, что удостоилась даже отдельной статьи в «Википедии»).

Сережа был необыкновенно обаятелен и артистичен. В университетские годы мы оба с ним пробовались на главную роль в пьесе Ионеско «Пробел» («La Lacune»). Выбрали без колебаний его, и сыграл он отменно. Играли спектакль на французском языке для студентов.

Сережа писал шарлады:

Мой первый был черный, сравнительно мирный.
Во второе стремимся от скуки квартирной.
А целое знать вам и так полагается:
Там плащ расстилали, когда разгуляется.

Он все мог делать с лету. Переводил французский фильм, где все изъяснялось стихами, и на третьем или четвертом сеансе уже выдавал рифмованный текст. На другом фильме ему первые десять минут не поступал звук в наушники, и он импровизировал: «Я схватил ее за ляжку. А ляжка у нее была толстая...»

С Лялей Костюкович, его первой женой, они придумали жанр сокращенных басен Крылова:

Однажды лебедь, рак и щука
Вести с поклажей воз взялись
И тут же все надорвались.

Когда Ляля писала рецензию на роман Умберто Эко «Имя розы» (1980), который она затем перевела на русский, то Сережа подсказал ей возможный источник — роман Эмиля Анрио «Братиславская роза» (1946). Умберто Эко, прочтя рецензию, которую Ляля перевела на итальянский, удивился, восхитился и сам написал об этой параллели.

Сережа, так же, как я, вырос и жил в мире книг. Его мама Инна Артуровна Тертерян и его отчим Илья Моисеевич Фрадкин работали в ИМЛИ в том же отделе, что и мой папа, Федор Семенович Наркирьер. С Инной Артуровной и с папой Сережи киноведом Леонидом Константиновичем Козловым дружила моя теща, киновед Ирина Ивановна Рубанова, и когда я женился на Гале Кабаковой, то Сережа сказал на свадьбе, что это бракосочетание его детства (Гая) и юности (я).

В 1980-е годы Сережа вел серию «Памятные книжные даты» и весьма ответственно редактировал мои заметки. В том числе поймал однажды меня на компиляции. Хорошо помню свой стыд и благодарен ему за этот урок.

Для Сережи занятие наукой было делом естественным. Помню, что на летний отдых на Рижском взморье он взял с собой читать Платона. Философия и эстетика были для него составной частью литературоведения. Про его работы невозможно сказать, как писали в авторефератах тех лет: «впервые в советском литературоведении». Его литературоведение не было советским, и то, что он писал, было впервые в мировой науке.

К сожалению, в те годы было почти невозможно издать переработанную кандидатскую диссертацию как монографию, если ты не работал в университете или научно-исследовательском институте. Это удалось Алеше Пескову, преподававшему на филфаке МГУ, но ни Вере Мильчиной, ни Андрею Зорину, ни Андрею Немзеру, ни мне, ни другим нашим друзьям, ни Сереже. Мне кажется, что если бы диссертации превратились тогда в книги, то наши подходы могли бы повлиять на развитие науки в России. Возможно, это иллюзия. Поскольку мне не удалось поговорить с Сережей о его диссертации и статьях тех лет, то говорю с ним сейчас, тридцать-сорок лет спустя¹.

Когда Сережу взяли в аспирантуру на кафедру зарубежной литературы, то он решил, как я, заниматься французской литературой XVIII века и предложил в качестве темы исследования Кребийона-сына, про которого диссертаций в России еще не было. Однако его научный руководитель Леонид Григорьевич Андреев решил, что Сережа может справиться с серьезной научной проблемой, и предложил более широкую тему: литература рококо. Полагаю, что Андреев следовал подходу, предложенному Андреем Дмитриевичем Михайловым в статье «Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо» (1974). Андрей Дмитриевич был оппонентом на защите моей диссертации «Типология романических жанров и французский роман эпохи Просвещения» (1983), а потом Сережиной «Проблема рококо и французское литературное сознание XVII—XVIII веков» (1985).

Как научное понятие термин «рококо» появился в XIX веке, в первую очередь применительно к архитектуре. Его активно разрабатывали немецкие ученые, о чем Сережа подробно пишет в начале диссертации. Возможно, добавлю

1 Я сердечно благодарю вдову Сережи Галину Галкину, Марию Майофис и Елизавету Кашину, разыскавших, сканировавших и приславших мне автореферат диссертации и статьи С. Козлова.

от себя, отчасти потому, что во Франции этот роскошный, избыточный стиль внутреннего убранства вышел из моды во второй половине XVIII века, а затем его полностью уничтожил строгий стиль ампира. Только посетив дворец Фридриха II в Потсдаме и покои Вольтера, отделанные в китайском духе, я понял, на что похож стиль рококо.

Применительно к французской литературе термин «рококо», как уже было сказано, используют для описания прозы Кребийона-сына и его подражателей, прозы и драматургии Мариво. Сережа очень серьезно подошел к проблеме, стал исследовать истоки эстетики рококо и с полным основанием погрузился в XVIII век.

В диссертации (увы, я читал только автореферат и статьи, составившие ее) и, в частности, в работе, посвященной историческому анализу понятий «прекрасное» / «хорошенькое»², на многочисленных примерах, от шевалье де Мере, теоретика «вежества» XVII века, до Дидро и Мерсье, Сережа замечательно показывает, как отступает официальный классицистический канон прекрасного (*beau*), восходящий к платоновской триаде Истина, Красота и Благо и построенный на разумных основаниях, как выигрывает конкуренцию с ним более личное и эмоциональное понятие «хорошенькое» (*joli*), применимое не только к женщинам, но и к художественным произведениям. Именно оно, утверждает Сережа, и является центральным для эстетики рококо. Прекрасное обращено к прошлому, а хорошенькое (пригожее, как говорили в XVIII веке) — к настоящему. Развивая аргументацию Сережи, добавлю, что вместо Истины и Блага возникает тема соблазна, как о том свидетельствуют названия французских романов XVIII века: «Хорошенькая женщина, или Женщина нашего времени», «Признания хорошенькой женщины», «Мемуары хорошенькой женщины» и пр. Меняется и социальный статус: прекрасная женщина — дворянка, хорошенькая (пригожая) — мещанка.

Как мне кажется, сходные процессы идут во Франции и в других областях культуры. В противовес регулярным французским паркам усиливается мода на парки английские, искусно подражающие природе. Мариво в своем журнале «Кабинет философа» (1734) использует сравнение двух типов парков для определения двух типов женской привлекательности (второй определяется как *je ne sais quoi* — еще одно ключевое понятие этого стиля). Исследователи, в частности Анри Куле, соотносят якобы «естественную», но на самом деле четко продуманную планировку английских садов с эстетикой Мариво, с его стилем³ и с построением его комедий: недоразумениями, переодеваниями, обманами, сюрпризами. Действие движется не по прямой, а по кривой, возвращается вспять.

Под немецким влиянием появляется жанр драмы, слезливой комедии (мещанской трагедии, как определял его Дидро), разрушающий классицистический канон.

Хлесткая фраза Фонвизина, подхваченная Достоевским: «Рассудка француз не имеет и иметь его почел бы несчастьем своей жизни, ибо онный заставил бы его размышлять, когда он может веселиться», — отнюдь не обвиняет французов в глупости. Она отражает противопоставление понятий: *esprit* — ум, *bel*

2 Козлов С.Л. Категория *joli* во французской культуре XVII—XVIII веков // Литература в контексте культуры / Под ред. С.И. Пискуновой. М.: Изд-во Московского ун-та, 1986. С. 128—144.

3 Coulet H. Marivaux romancier. Paris: A. Colin, 1975.

esprit — остроумие дворянина и *bon sens* — рассудительность мещанина. За ними стоят две принципиально разные модели поведения, аристократическая и бюргерская, французская и немецкая: мотовство/стяжательство, распутство / семейные ценности, космополитизм/патриотизм. Фонвизин полагает, как об этом убедительно писал Владимир Берелович, что в век Просвещения Россия должна следовать по пути Германии, а не Франции⁴.

Историко-лингвистический анализ понятия «рококо», предложенный Сережей, позволяет увидеть эволюцию эстетических и философских категорий от классицизма к Просвещению и далее к романтизму. Или, другими словами, то, как маргинальные тенденции становятся доминирующими, как об этом писал Тынянов.

Эту тему соотношения языка и национального характера, самоопределения через литературный язык, ставшую государственной задачей от царствования Людовика XIV до Французской революции и романтизма, Сережа продолжил в докладе «Гений языка» и «гений нации» (тезисы опубликованы в 1988 году⁵) и далее в статье 1999 года⁶, написанной в диалоге с книгой Умберто Эко о поиске идеального языка в европейской культуре (1994). Мне кажется, что слово *génie* в соответствии с его этимологией лучше переводить как «дух», а не «гений»: дух языка, дух народа, дух христианства, дух местности. Как писал иронично Пушкин: «Там русской дух... там Русью пахнет!» Можно возразить, что словом «дух» скорее переводят французское слово *esprit*: «Дух законов» Монтескье. Но возможно, Сереже было важно подчеркнуть именно роль гениальной творческой личности.

В диссертации Сережа начинает анализ рококо с легкой поэзии XVII века, в первую очередь Венсана Вуатюра, с малых жанров, находившихся на периферии литературной иерархии, а затем переходит к прозе XVIII века, к творчеству Кребийона-сына. Я знаю этот раздел по его статьям 1984 года. Сережа замечательно исследует литературную репутацию писателя, ее создание, восприятие, эволюцию⁷. Полагаю, что не без влияния идей Юрия Михайловича Лотмана, которого он, однако, не цитирует⁸. Я-то стал заниматься репутациями, литературными и жизненными масками позже, в конце 1980-х годов, начав переводить Джакомо Казанову и заинтересовавшись писателями-авантюристами XVIII века. Возможно, историко-функциональный подход, использованный Сережей, пристальный анализ восприятия писателя и его творений современниками перекликался с историей книг, которой были посвящены сборники «Памятные книжные даты».

4 *Fonvizine D. Lettres de France 1777–1778 / Trad. H. Grosse, éd. J. Proust, P. Zaborov, préface de W. Berelowitch. Paris: CNRS; Oxford: Voltaire Foundation, 1995.*

5 *Козлов С.Л. «Гений языка» и «гений нации» во французской культуре эпохи Людовика XIV // Семиотика культуры. Тезисы докладов. Архангельск: Архангельский гос. пед. ин-т, 1988. С. 42–44.*

6 *Козлов С.Л. «Гений языка» и «гений нации»: две категории XVII–XVIII веков // Новое литературное обозрение. 1999. № 2. С. 26–47.*

7 *Козлов С.Л. Литературная судьба Кребийона-сына (к историко-функциональному анализу французского романа XVIII в.) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1984. № 3. С. 23–32.*

8 Зато Сережа ссылается на статью Е.В. Душечкиной (Рейфман): *Душечкина Е.В. Своеобразие литературной борьбы середины XVIII века (Критика — пародия — миф) // Ученые записки Тартуского университета. 1979. Вып. 491. С. 13–34.*

Сережа пишет о жанровой традиции, однако в самом конце статьи вводит понятие цикла, используя термин, разработанный В.В. Виноградовым. Оно становится центральным в статье, опубликованной в «Известиях АН СССР»⁹ вместе с работами Т.В. Гамакредидзе и В.В. Иванова, Ю.В. Манна, Р.Д. Тименчика, О.А. Проскурина. Сережа применяет его для описания произведений Кребийона-сына и его последователей. Я в диссертации разбирал их, следуя традиции Бахтина, говорил о жанровой разновидности¹⁰. А вот И.О. Шайтанов, писавший на нее внешний отзыв, предложил называть их циклом. Возможно, Сережа, пришедший на защиту, не пропустил его слова мимо ушей. Он замечательно описал тексты кребийоновского цикла через взаимодействие многочисленных литературных инстанций (воображаемого автора, повествователя, читателя, героя). Подход исключительно плодотворный. Из нынешнего дня я добавил бы понятие «литературного договора», по аналогии с понятием «автобиографического договора» (мне не нравится калька «пакт»), разработанного Филиппом Лежёном для анализа мемуаров¹¹. Подобное соглашение появляется во множестве романов века Просвещения (зачастую вместе с историей якобы найденной рукописи). Добавлю, что Руссо, который тоже написал шутивную сказку, в автобиографической прозе «договаривается» и с Богом, и с читателями грядущих веков.

Ну и указал бы заодно на русскую переделку «Штопальщицы Марго» Фужере де Монброна — «Пригожую повариху» М. Чулкова (о чем я в ту пору не догадался, хотя оба романа читал).

В статьях Сережи для «Памятных книжных дат», написанных в середине 1980-х годов, подкупает четкое следование жанру (только генезис книги и ее реценция) и умение рассказать о насущном, говоря о прошлом. Как жить, если в стране идет война, вопрошает «Кандид» Вольтера¹². Убивают, грабят, насилизуют? Как верить в благое Провидение, если мир оказался во власти зла? Бунтовать против Бога и властей или смириться и, несмотря ни на что, «возделывать свой сад»? Сережа и я спрятались в XVIII веке, чтобы не писать о XX-м. С перестройкой возникло ощущение, что что-то может измениться и человек «из подполья» может выйти на свет.

Поскольку я писал диссертацию на кафедре теории литературы, то затем целиком переключился на историю литературы. Сережу, напротив, притягивала теория. Он прекрасно знал наиболее авторитетные западные исследования, но начинать разговор предпочитал с Аристотеля, как писатели XVII века. Такой постоянный диалог с греческой философией вел С.С. Аверинцев. Перед

9 Козлов С.Л. Автор, горой и читатель в прозе «кребийоновского цикла» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 1. С. 33—39.

10 В одной из первых своих статей Сережа писал о «жанровости художественного мышления» поэтов, опираясь на второй том «Теории литературы. <...> Роды и жанры», выпущенный в ИМЛИ в 1964 году и развивавший идеи Бахтина (Козлов С.Л. К поэтике заглавий в русской лирике первой половины XIX века (Пушкин и его современники) // Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М.: Изд-во Московского ун-та, 1979. С. 20—29).

11 Lejeune Ph. Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975; *Idem*. Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

12 Козлов С.Л. [225 лет повести Вольтера «Кандид, или оптимизм»] // Памятные книжные даты. 1984 / Сост. Р.К. Баландин, С.Л. Козлов, А.Л. Осповат и др. М.: Книга, 1984. С. 157—161.

его лекций в МГУ Сережа Зуев и Коля Зубков поспорили, начнет ли он со слова «Когда» или «Аристотель». Сергей Сергеевич читал лекцию с перерывом и обе части начал словами «Когда Аристотель...»

Так поступил Сережа в статье «Литературная эволюция и литературная революция»¹³, рассматривая два разных подхода к литературе: эволюция жанровой системы или революция, произведенная творцом, «гением». Главные собеседники его — Аристотель и Поль Пелиссон. Я бы только добавил, что слово «революция» изначально значило ненасильственное изменение, возвращение на круги своя на новом витке, что вполне соответствует пониманию литературной эволюции Тыняновым, где архаисты предстают как новаторы.

Сережа был не только блестящим теоретиком и знатоком французской литературы, он делал потрясающие открытия в русской литературе в самом трудном жанре — комментария. Он нашел непосредственный источник «Записок сумасшедшего» Гоголя — историю помешательства П.А. Габбе (поразительные три страницы¹⁴) и возможные параллели «Медного всадника» Пушкина¹⁵. Он исследовал «серафический код» европейской литературы и с помощью Сведенборга и Бальзака прочитал треугольник взаимоотношений Блока, Ахматовой и Гумилева¹⁶. Он пишет в этой статье об «идеальном читателе» Ахматовой, который должен был бы воспринять скрытый подтекст ее стихов. Сережа и был именно таким читателем, но не виртуальным, а реальным. Статья настолько насыщенная, что производит впечатление конспекта книги.

Поскольку сейчас одна из моих аспиранток пишет диссертацию о традиции Сведенборга в русской и европейской литературе XIX века, а другая — о переводах Гумилева (в частности, поэзии Теофиля Готье и его дочери Жюдит Готье, поэта и мистика), то я немедленно послал им обоим его статью. Тридцать лет спустя статьи Сережи нужны и важны.

«Что же из этого следует?» Следует их издавать. Было бы замечательно, если бы НЛО не только подготовило полную библиографию его работ, но и издало сборник его статей, а возможно, и диссертацию.

13 Козлов С.Л. Литературная эволюция и литературная революция: к истории идей // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 112—119.

14 См.: Козлов С.Л. К генезису «Записок сумасшедшего» Гоголя // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1990. С. 12—15.

15 Козлов С.Л. Из комментариев к «Медному всаднику» (античная и европейская традиция) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллин: Таллинский пед. ин-т им. Э. Вильде, 1988. С. 3—5.

16 Козлов С.Л. Любовь к андрогину: Блок — Ахматова — Гумилев // Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения / Отв. ред. М.О. Чудакова. Рига: Зинатне; М.: Импринт, 1994. С. 155—171.