

М.Н. Дарвин

Рукопись и книга в творческом сознании автора

Проблема рукописи и книги в контексте художественного самосознания автора еще мало изучена. Традиционное изучение процессов творчества обычно обходит стороной вопрос о «способе производства» литературного произведения. Изобретение книгопечатания признается чаще всего как фактор, способствующий прогрессу развития литературы в направлении ее массового распространения, не затрагивающего основ самого художественного мышления писателя. Между тем представление о рукописной и особенно печатной книге, по-видимому, существенно влияют на творческие установки автора, на создание различных художественных форм всей литературы. Достаточно сказать, что с изобретением книгопечатания в творческом сознании возникла устойчивая оппозиция рукописи и книги, которой, скажем, в истории европейской литературы до XV в. как бы и вовсе не существовало.

«Рукопись, найденная в Сарагосе» – один из многочисленных примеров использования оппозиции рукописи и книги в литературе нового времени, причем, оппозиции эстетически продуктивной, основанной на ситуации случайного обнаружения писателем рукописного произведения неизвестного автора и делающего его достоянием читающей публики. С изобретением книгопечатания в художественном пространстве литературы впервые появляется фигура Издателя, которая наряду с традиционными образами автора и героя, становится ключевой в акте эстетической коммуникации с читателем..

Не затрагивая всех возможных аспектов данной проблемы, соотношение рукописи и книги попытаемся рассмотреть в проекции на систему авторского творчества, когда возникновение книги начинает осознаваться творцом как появление продукта собственного художественного труда, подобно тому, как им осознается рождение рукописи. Понятия рукописи и книги между собой могут соотноситься по-разному.

Отождествляться: книга – это рукопись, превращенная в систему печатных знаков. Противопоставляться: рукопись – это индивидуально-интимное творчество, книга – это продукт коллективной деятельности, в которой, помимо автора-творца, принимают участие и ценители (ареопаг), и наборщики, и издатели, и осуществляющая контроль над всей этой деятельностью цензура.

Совершенно очевидно, что оппозиция рукописи и книги в творческом сознании автора не могла возникнуть ранее изобретения Гутенберга. Конечно, и рукописная книга была не во всем идентична первичной рукописи творца, но все-таки очень близка к ней. Различие заключалось главным образом в том, что рукописная книга создавалась главным образом усилиями переписчиков, и то не всегда. Великий поэт эпохи Возрождения, Петрарка, например, не доверял производство книги переписчикам и брал этот нелегкий труд на себя. Чтобы читатель мог отличить оригинал его текста от подделки, Петрарка придумал собственный экслибрис. Его подлинные творения удостоверял рисунок, изображавший фигуру мастера, склонившегося с пером в руке над листом бумаги. Подвиг писателя, посвятившего

свою жизнь творчеству, по преданию увековечил венецианский типограф Альд Мануций, отливший подлинный подчерк Петрарки. Теперь это всем известный курсив, именуемый еще иначе как «италик».

Если рукопись может считаться исключительной собственностью автора, то книга таковой исключительной собственностью его уже не является. Книга в большей степени, чем рукопись, связана с профессионализацией писательского труда, а также историческим изменением категории автора. По справедливому определению Р. Шартье книга представляет собой такую «единую систему, где материальная форма предмета, которую держит в руках читатель, неотделима от множественности смыслов заключенного в эту форму произведения и во многом обуславливает особенности его восприятия» [Шартье, 1995, с. 188].

Исторически изменчивые отношения автора и книги удобнее всего начать рассматривать с эпохи Пушкина, с «Разговора книгопродавца с поэтом», с произведения, своеобразно выразившего представление о продукте творческого труда как возможном товаре. Стихотворение, как это следует из названия, строится в форме диалога между поэтом и книгопродавцем, но по существу представляет собой описание как бы некоей единой творческой рефлексии, развертывающейся перед нами с позиций двух идеологий: чистого гения и житейского прагматизма. Поэт и книгопродавец выступают в качестве субъектов этих идеологий. Оба они причастны к творчеству, но видят его с разных сторон. В тексте первой публикации стихотворения, которое, как известно, было напечатано вместе с первой главой «Евгения Онегина» в 1825 г., Пушкиным было помещено примечание: «Заметим, для щекотливых блюстителей приличий, что Книгопродавец и Поэт оба лица вымышленные. Похвалы первого не что иное, как светская вежливость, притворство, необходимое в разговоре, если не в журнале» [Пушкин, 1989, с. XI] Для книгопродавца «готовая поэма» поэта – товар, который можно купить и продать. У поэмы есть цена, буквально денежный эквивалент, на который в шуточной форме намекает книгопродавец: один листок рукописи – одна ассигнация.

Стишки любимца муз и граций
Мы в миг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки ваши обратим.

Искусство для поэта бесценно. Он творит во имя высших целей: «из вдохновения, не из платы», поэтому развертывает идеологию «чистого гения», для-себя-поэта:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие создания
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!

Подлинный поэт, «чистый гений», – это поэт анонимный, без имени и без славы, целиком отвергающий какую бы то ни было возможность коммуникации с читателем. На одном полюсе, молчащий поэт, на другом – немой, безответный читатель («могила»). Однако декларируемая в данном случае абсолютная суверенность поэта парадоксальным образом вступает в противоречие с ощущением им своей тягостной зависимости от отвергаемых им условий творчества: людей сла-

вы, имени. Идеология «чистого гения» разбивается о сложившуюся практику социологии творчества:

Лорд Байрон был того же мненья;
Жуковский то же говорил;
Но свет узнал и раскупил
Их сладкозвучные творенья.

Вместо поэта без имени в словах книгопродавца появляются поэты с именами: национальный (Жуковский) и инациональный (лорд Байрон). В данном случае имена писателей – знаки словесного искусства высшей пробы. Но значимо не только это. В высказывании книгопродавца звучит мысль о том, что «их творенья» имеют не только эстетическую ценность (творения «сладкозвучные»), но и вполне материальную цену (творения «свет узнал и раскупил»). Важно еще и то, что одно связано с другим. Материальный успех зависит от признания поэта читателем, и эта такая особенность его таланта, которую сам поэт не ведает и ведасть не может: «Вы разошлись по рукам, // Меж тем как пыльные громады // Лежалой прозы и стихов // Напрасно ждут себе чтецов».

Таким образом утверждается новая модальность автора, опровергающая традиционное представление о разрушительной связи между вдохновением и торгом произведениями искусства, идею, согласно которой признание и слава есть единственное вознаграждение за знание и талант. С точки зрения книгопродавца писательский труд по справедливости может приносить денежные доходы. Новая модальность автора принципиально отлична от идеологии «чистого гения», поэта, предпочитающего избранную публику себе подобных, творческое одиночество, анонимность, невыставленность своего имени, рукописные формы письма (листок, тетрадь, альбом). Отныне автор не только писатель, но и человек, деятельно участвующий в продаже и издании собственных сочинений. Характерно, что в заключительном монологе в сознании книгопродавца возникает четкое разделение между двумя формами текстов художественного творчества: «творением» и «сочинением».

Предвижу ваше возраженье;
Но вас я знаю, господа,
Вам Ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда
Кипит, бурлит воображенье;
Оно застынет и тогда
Постыло вам и сочиненье.
Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Возникает оппозиция рифмующихся слов: «творенье» – «сочиненье», «дорого» – «постыло». Можно сказать иначе: «сочиненье» – «застывшее творение», т.е. окончанный, успокоенный, самодовлеющий в себе труд. Сочинение в контексте пушкинского произведения определяется еще и как «готовая рукопись». В начале стихотворения книгопродавец, обращаясь с коммерческим предложением к поэту, высказывает: «поэма, говорят, готова». Важно отметить, что «творенье» и «сочиненье» разводятся здесь как формы личного и отчужденного творчества. Продажа рукописи – грустная, но неизбежная констатация момента расставания поэта с «творением» как интимной формы творчества и переходом его в новое онтологическое качество объективированной формы «сочинения», выходящей в свет буду-

шей книги. «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина, по сути дела, представляет интереснейшую инициацию автора, живущего в новых условиях: ситуации творчества и книжного рынка. Предпосланность «Разговора» первой главе «Евгения Онегина», несомненно, указывает на его программный характер. Пушкинский поэт и в данном случае воплощает собой некий «бытийный максимум» [Смирнов, 1994, с. 54], во многом устанавливает нормы и технологии писательского дела и творческого труда. Недаром, известный афоризм «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» приобрел самостоятельное хождение в качестве непреложной истины.

В послепушкинскую эпоху, кодифицируемую, обычно, как эпоху реализма, отношение «поэт – книга» не претерпело сколько-нибудь существенных изменений. Можно лишь говорить о некотором сужении пушкинского «бытийного максимума»: выделении в качестве самодостаточной то идеологии «чистого гения» (для Фета, например, поэт, имеющий отношение к рынку, – это «псевдопоэт»), то идеологии жизненного расчета (для Некрасова, напротив, поэт и капитал – вещи совместные). Вместе с тем можно отметить утверждение новой модальности автора. Во второй половине XIX в. появляется изображение физического облика автора в книге, фотография. Благодаря этому текст в книге выстраивается как более индивидуальный.

В системе символизма книга поэта становится выражением формы художественного целого, «идеологией души» (А. Белый), «как роман, как трактат» (В. Брюсов). А. Блок все свои книги лирики назвал «трилогией вочеловечения». Символизм с его стремлением воплотить в творчестве весь мировой универсум оказался благодатной почвой для развертывания всего богатства мотивов «мир – книга». Для символистов (как, впрочем, и для последующих поколений поэтов, постсимволистов) характерно развитие антропоморфных топосов книги. Книга предстает как воплощение человеческой личности, как воплощение человеческого «я». «Не в твои ль глаза смотрю // С белых матовых страниц» (А. Ахматова); «Открытыя пробил час странице // Лобзаний сладостных!» (М. Кузмин). Антропоморфные топосы книги связаны как с мотивами жизни, так и с мотивами смерти поэта. Характерна метафора книги-гроба. «Теперь я мертв. Я стал строками книги // в твоих руках... Похоронил я сам себя в гробницы // Стихов моих, // Но вслушайся – ты слышишь пенье птицы? // Он жив – мой стих! // Не отходи смущенной Магдалиной – // Мой гроб не пуст...» (М. Волошин). Метафора «книга – гроб» рождает оксюморонный образ «живого гроба». Поэт, умерший в книге, одновременно обретает в ней свою жизнь, точнее, возможность воскрешения в восприятии читателя. Поэтому наряду с процессом воплощения поэта в книге мы наблюдаем как бы обратный процесс его перевоплощения (реинкарнации) в читателе. Сам процесс чтения изображается как процесс мифологического погружения, путешествия в мир поэта, как иной мир, например, мир прошлого, ценностно дистанцированный от настоящего. «Неутомимо плыть ручьями строк» (Н. Гумилев), «Когда иду по строкам книг» (М. Кузмин). Разумеется, число вариантов антропоморфных образов книги, встречающееся в поэзии символизма и его окружения, на самом деле, значительно больше числа, отмеченного нами. Оговоримся, что наши наблюдения носят пока только предварительный характер.

Сложившуюся систему мотивов «мир – книга» резко меняет поэзия авангарда. Если символизм и исходящие из него или связанные с ним потоки поэтического развития, как мы стремились показать, культивировали в основном антропоморфные образы книги, то в поэзии авангарда происходит сдвиг в сторону витальности. «Он составляет в эти миги // Когда он за сердце берет, // Предмет и содержание книги, // А парк и клумбы – переплет» (Б. Пастернак). По наблюдению И.П. Смирнова, «конъюнкция мир & книга имеет у Северянина, для которого релевантным было только данное, в том числе и данное разного рода объединитель-

ных операций, форму отрицательного параллелизма <...>. Чтобы понять мир нужно избавиться от знания книг:

Не мне в бездушных книгах черпать
Для вдохновения ключи
.....
Я непосредственно сумею
Познать неясное земли» [Смирнов, 1994, с. 224]

Стихии естественной жизни стремятся заполнить собой художественное пространство книги, стремятся стать собственным текстом и собственным словом:

Страницы века громче
Отдельных правд и кривд.
Мы этой книги кормчей
Живой курсивный шрифт
Затем-то мы и тянем,
Что до скончанья дней
Идем вторым изданием,
Душой и телом в ней.
(Б. Пастернак)

В контексте авангардистской поэзии происходит всяческое снижение традиционной книги. Футуристы, например, как известно, издавали свои книги на плохой оберточной бумаге, эпатажуя читателя примитивным оформлением. Нередко художественная функция сводилась к нехудожественной: газетной, агитационной. Смещались устоявшиеся представления: «поездов расписание» «грандиозней святого писанья» (Б. Пастернак). Дискредитации подвергались и такие традиционные атрибуты художественной книги, как оформление и листаж (объем). Роскошному тому противопоставлялась небольшая демократическая книга, рассчитанная на невзыскательного читателя. В стихотворении В. Маяковского с характерным названием «Лучше тоньше, да лучше» эта оппозиция выражена совершенно недвусмысленно: «Книг // не могу терпеть, // которые // пудом – прессом // начистят // застежек медь, // гордясь // золотым обрезаем <...>. Книга – // та, по-моему, // которая // худощава с лица, // но вложены // в страницы – обоймы // строки // пороха и свинца. // Меня ж // печатать прошу // летучим дождем брошюр». Открытому аннулированию подвергаются, так сказать, и «сырые прототипы» книги: рукописи, альбомы, тетради. «Не надо заводить архива // Над рукописями трястись». Возникает ситуация бытия книги, лишенной рукописи. Книга, встраиваясь в жизнь («живое творчество масс»), становясь неким сверхличным витальным существом, как бы подчиняет себе свободное индивидуальное творчество поэта, который, в свою очередь, подчиняясь абсолютной витальности, приобретает инстинкт зависимости от нее, постепенно утрачивает в художественном пространстве книги свободный сектор своей личности. Поэт превращается в часть грандиозного и фантастического текста жизни. Он только «живой курсивный шрифт». Рукопись, форма «творенья», которую мы находим в «Разговоре книгопродавца с поэтом» Пушкина, как ценность выпадает из культурного обихода этой эпохи. Однако на более поздних этапах развития постсимволизма, в процессе становления тоталитарной культуры понятие рукописи вновь актуализируется и оказывается противопоставленным книге, но уже в совершенно другом смысле. В своем известном произведении «Дом поэта» М. Волошин писал:

Мои ж уста давно замкнуты... Пусть!
Почетней быть твердимым наизусть
И списываться тайно и украдкой,
При жизни быть не книгой, а тетрадкой.

Рукопись противопоставляется книге здесь как нечто неофициальное официальному, свободное несвободному, подлинное неподлинному, творческое нетворческому и т.д. Начинается новый этап функционирования понятий рукописи и книги.

Таким образом, рукопись и книга в творческом сознании автора живут достаточно сложной жизнью, не просто замещая друг друга как разные формы одного предмета или объекта, литературного произведения, но выражая собой различные ценностные и эстетические категории некой социокультурной реальности, складывающейся из взаимоотношений различных моментов жизни общества, в том числе писателя и читателя.

Литература

Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах. Горький, 1989.

Смирнов И.П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Шартъе Р. Автор в системе книгопечатания // Новое литературное обозрение. 1995. № 13.